

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ІВАНА ФРАНКА

ОЛЕКСАНДРА САЛІЙ

«СЕЙ КРАЙ
НЕВИЧЕРПАНОЇ
КРАСОТИ»:

гуцульський текст
в українській
художній прозі
кінця ХІХ — початку ХХ
століття

*ПРОЕКТ «НАУКОВА КНИГА»
(МОЛОДІ ВЧЕНІ)*

КИЇВ • НАУКОВА ДУМКА • 2018

У монографії комплексно досліджено гуцульський текст в українській художній прозі кінця ХІХ — початку ХХ століття. Виявлено причини його формування, простежено особливості зображення топосу Гуцульщини у прозовій творчості І. Франка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Марка Черемшини, Г. Хоткевича, Д. Харов'юка і П. Шекерика-Доникова. Вперше в українському літературознавстві виокремлено критерії, що дають змогу з'ясувати належність художнього твору до цієї структури, а також сформовано наукове визначення поняття «гуцульський текст». Здійснено ґрунтовний аналіз його основних проблемно-тематичних блоків, з'ясовано основні мотиви та художні коди. Встановлено, що в гуцульському тексті, до творення якого кожен із письменників долучався через особисте, втілено авторське суб'єктивне бачення гуцульського буття як культурного феномену, а також подано об'єктивну візію тогочасних історичних та суспільно-побутових реалій краю.

Монографія буде корисною для всіх, хто цікавиться становленням і розвитком локальних регіональних текстів в українській літературі, а також для тих, хто бажає глибше пізнати багатогранний світ художнього слова про Гуцульщину.

Науковий редактор
кандидат філол. наук *М. З. Легкий*

Рецензенти:
доктор філол. наук *Б. С. Криса*
кандидат філол. наук *А. І. Швець*

*Рекомендовано до друку вченою радою
Інституту Івана Франка НАН України
(протокол № 7 від 22 серпня 2017 року)*

***Видання здійснено за кошти Цільової комплексної програми
«Створення та розвиток науково-видавничого комплексу
НАН України»***

Науково-видавничий відділ філології, художньої
та словникової літератури
Редактор *О. В. Осадча*

ISBN 978-966-00-1652-1

© Інститут Івана Франка НАН України,
2018
© О. Р. Салій, 2018
© НВП «Видавництво “Наукова думка”
НАН України», дизайн, 2018

МАГІЯ ГУЦУЛЬСЬКОГО ТЕКСТУ

Наприкінці XIX, а особливо на початку XX ст. у науці та літературі спостерігався посилений інтерес до Гуцульщини та її мешканців. Фольклористичні й етнологічні праці Володимира Шухевича («Гуцульщина», у п'яти томах, 1897—1908), Івана Франка («Людові вірування на Підгір'ю», «Опришок Мирон Штола», «Гуцульські примівки», усі 1898, «Огляд праць над етнографією Галичини», 1900 та ін.), Володимира Гнатюка («Галицько-руські народні легенди», 1902, «Народні оповідання про опришків», 1910, «Похоронні звичаї й обряди», 1912, «Причинки до пізнання Гуцульщини», 1917, «Нарис української міфології», 1918), Антона Онищука («Матеріали до гуцульської демонології», 1909), Петра Шекерика-Доникова («Приказуване по умерлим», «Похоронні звичаї та обряди в селі Голови Косівського повіту», обидві 1912, «Як відбуваються коляди у гуцулів», 1914), Раймунда-Фрідріха Кайндля («Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази», 1894), Станіслава Вінченца («На високій полонині», перша частина — 1936) та ін., по суті, відкрили для наукових пошуків нові, незвідані досі простори з оригінальними віруваннями, звичаями, світоглядом, міфологією тощо.

Водночас інтерес до Гуцульщини активно виявляла й література: чільні українські письменники — Іван Франко, Михайло Коцюбинський, Ольга Кобилянська, Марко Черемшина, Гнат Хоткевич, а також нещодавно відкритий для широких читацьких кіл Петро Шекерик-Доників, менш знаний Данило Харов'юк та інші — кожен по-своєму, згідно з власними задумами і стилістичними особливостями змальовував Гуцульський край, досліджував особисту й колективну психологію гуцулів і, виходячи з цього, порушував та індивідуально-авторським способом вирішував проблеми антиномічності добра і зла, еросу й танатосу, реального та містичного — ті проблеми, що є своєрідними маркерами особливостей гуцульського світогляду й світорозуміння.

Так, власне, і сформувався в українській літературі гуцульський текст, який є предметом дослідження монографії Олександри Салій «“Сей край невичерпаної краси”: гуцульський текст в українській художній прозі кінця XIX — початку XX століття» (цитату почерп-

нуто зі статті Г. Хоткевича «Гуцульські картини Павтша». — *О. С.*). Поняття «гуцульський текст» авторка визначає як «складне текстове утворення, до якого належить корпус семантично пов'язаних між собою художніх творів, смисловим ядром і просторовим об'єктом яких виступає топос Гуцульщини». Перелік творів, що семантично об'єднуються поняттям «гуцульський текст», достатньо розлогий. У ньому — і Франкові філософські оповідання-притчі «Терен у носі», «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Гуцульський король», і неоромантичні оповідання О. Кобилянської «Некультурна», «Природа», «Битва», «Час», «Лісова мати», й імпресіоністичні новели Черемшини зі збірок «Карби», «Село вигибає», «Верховина» та циклу «Парасочка», й експресіоністична «Камінна душа» Хоткевича, і його-таки малювничі «Гуцульські образки», «Гірські акварелі» та історіософський роман «Довбуш», і екзистенційна повість «Тіні забутих предків» Коцюбинського, і феноменальний цілком модерний «Дідо Иванчік» Шекерика-Доникова, і фрагментарні образки Харов'юка. Прикметно, що гуцульський текст української літератури творили здебільшого письменники-негуцули: бойко Франко, подолянин Коцюбинський, слобожанець Хоткевич, буковинці Кобилянська та Харов'юк (із самого серця Гуцульщини походив хіба що Шекерик-Доників, у безпосередній близькості до неї жив і працював Черемшина). Попри це, кожен із них, зачарований магією краю, створив свій, глибоко індивідуальний образ Гуцульщини, із драматичними, незрідка трагічними долями персонажів.

Комплексної студії, яка б усебічно вивчала локальний (гуцульський) текст української прози кінця XIX — початку XX ст., в нашому літературознавстві немає. Монографія Олександри Салій покликана заповнити цю прогалину. Її актуальність зумовлена ще й тим, що нині в науці про літературу зріс інтерес до локальних текстів, а наукова новизна полягає, по-перше, у проблемному підході до аналізу текстів різних письменників (у виявленні антиномій добра — зла, еросу — танатосу, реального — містичного); по-друге, у з'ясуванні художньо-естетичної специфіки кожного автора у вирішенні цих проблем.

Застановившись над генезами та способами існування зла, дослідниця виокремлює зло, породжене стихією (так зване природне зло), вияви якого віднаходить в акварелях та образках Г. Хоткевича; доходить висновку, що його сумарна кількість зростає співвідносно із розвитком цивілізації, що добре помітно на прикладі новели «Битва», або ж у зв'язку із занедбанням прадідівських («старовіцьких») традицій і звичаїв («Дідо Иванчік»). Земне зло може теж мати демонічне походження й існувати на метафізичному рівні, принаймні в уявленнях персонажа («Некультурна»).

Співіснування добра і зла у світобудові завжди приковувало пильну увагу людини, котра зчаста замислювалася над питаннями про межі

доброго й злого, про її ж, людини, місце у цих межах, про сталі та проминальні цінності тощо. На межі добра і зла, згідно з інтерпретацією О. Салій, опиняється Хоткевичів Довбуш із однойменного роману, і його ж Марусяк («Камінна душа»), і молодий ще Иванчік із твору Шекерика-Доникова, який готовий був навіть принести в офіру Найсвятішу Жертву, аби лиш стати першим стрільцем на всі гори...

Так, саме людина принесла у Всесвіт антропоморфне зло, надала йому своїх, суто людських вимірів і, загнавши його собі глибоко в душу, здається, забула про своє первісне призначення. Прагнення домінувати, владарювати, доводити силу, звісно, мають глибоко індивідуальні психічні мотиви (як-от у Юрішка з «Камінної душі»); природа ж деспотизму незвідана й може вилазити зовсім несподіваним боком (Франків Гердлічка «був такий великий, що аж гуцулам сонце заступав», а «зробився такий маленький, що лиш у дошки клади»). Пасіонарна особистість нерідко виявляється слабкою й безпорадною, коли відчуває таку ж силу характеру в іншій особистості. Зло, за художньою теософією Франка, рано чи пізно буде покараним, адже ж «коли Бог хоче чоловіка направити, то не мусить з неба злізати та прутом бити», як філософує гуцул-любомудр Юра («Терен у носі»).

З антиномією добра і зла тісно пов'язана інша — еросу й танатосу (життя й смерті, проминального — вічного, буття—небуття тощо), кризь призму якої О. Салій споглядає гуцульський текст. Тут дослідниці також допомагають дихотомії, а саме природного й культурного (цивілізаційного) у міжстатевих стосунках, яка очевидна у творах Хоткевича («Камінна душа»), Кобилянської («Природа», «Некультурна»); чуттєвої й духовної любові («дволикого Ероса», за означенням авторки монографії), виявної у творах майже всіх розглядуваних письменників. Адже в оповіданнях «Дарабов» та «У корчмі» і повісті «Камінна душа» Хоткевича, в новелах «Природа» та «Час», повісті «Некультурна» Кобилянської, образках «Палагна» й «Баби» Харов'юка, циклі новел «Парасочка» Черемшини, повісті «Тіні забутих предків» Коцюбинського, романі «Дідо Иванчік» Шекерика-Доникова персонажі розмірковують про любов у різних її вимірах і просто люблять — згідно зі своїми індивідуальними й соціальними морально-етичними настановами. Так, «інвалідка» Петриха з новели Черемшини, яка спершу «стала юшитися, як лвиця», зрештою «плескала в долоні і підоймала запаску, начеб ріку брела, і п'яним голосом викрикувала:

— Мой, хло', каже війт, село велике!»

Молодий Иванчік вирішує любити чужу Марічку «насухо», тобто не шукати з нею інтимної близькості, бо хоч вона й затуманила йому серце та розум, але духовного єднання з нею він не відчував, як і з власною дружиною Єленою, яка «прикірними словами» вбивала «охіть чоловіка до жінки». А чоловіки, чії сімейні стосунки розлад-

нані, які тужать за розкішним тілесним коханням, згідно з міфопоетичною свідомістю гуцулів, стають жертвами мавок (лісних).

У самій антиномії еросу — танатосу вже закладено танатологічне очікування персонажів, або, як влучно окреслює його О. Салій, «дорога до смерті». Адже яким би банальним це не було, та кожна людина від самісінького народження приречена на смерть, щоб від смерті перейти до життя. Швидкоплинність земного існування перед обличчям смерті також гостро відчують персонажі творів гуцульського тексту: «Бо що наше життя? — розмірковував Іван Палійчук. — Як блиск на небі, як черешневий цвіт, нетривке і дочасне». Незрідка в гуцульському тексті роль остороги для людини і її душі виконує містичне, що зазвичай присутнє поруч із реальним, та не завжди видиме для простих очей. Однак щасливим може вважатися той, хто добачив спасенний знак «у саму пору», як міркує персонаж Франкового оповідання-притчі.

Про такі-от проблеми веде мову Олександра Салій. Мову цікаву, глибоку, виражену. Її монографія, отже, дає чітке уявлення:

— про гуцульський текст української прози кінця ХІХ — початку ХХ ст. в індивідуальних виявах найчільніших письменників;

— про індивідуально-авторське розуміння феномену Гуцульщини;

— про шляхи й способи, що їх обирають ці письменники для вирішення окреслених проблем;

— про семантику й поетику їхніх гуцульських текстів.

Наукові положення цього дослідження базуються на міцній теоретико-методологічній основі, яка об'єднала праці вітчизняних та зарубіжних дослідників локального (гуцульського) тексту, а також інтегрувала висновки досліджень із філософії, психології, культурології, фольклористики. Робота виконана добрим науковим стилем; вона засвідчує вміння авторки чітко, логічно й послідовно висловлювати свої міркування, висновки й узагальнення. Молодій дослідниці сповна вдалося вловити магію гуцульського тексту і передати її читачам.

Микола Легкий

ВСТУП

У сучасному українському літературознавстві щораз більше зростає інтерес до вивчення локальних текстів. Особливо ретельно науковці вивчають такі, у яких основним об'єктом художнього дослідження стає простір міста. Та водночас літературознавчі зацікавлення сягають ширших горизонтів — виходять поза рамки досліджень окремого міста, зосереджуючись на творах, об'єднаних певним регіоном, що стає семантичним об'єктом, символічною точкою, від якої розгортаються художні смисли, образи, ідеї. Власне таким культурним простором, що через потужну енергію *genius loci* постійно провокував народження текстів про себе, і став один із найкolorитніших етнічних регіонів України — Гуцульщина. Перші тексти про цей край з'явилися ще у XIX ст. (гуцульську тему в українську літературу ввели представники «Руської трійці»), однак особливого статусу в українському культурному просторі Гуцульщина набула на початку XX ст. Саме тоді зацікавлення краєм сягнуло свого першого апогею: Гуцульщина стала об'єктом пильної уваги багатьох письменників, етнографів, фольклористів, яких вабили не лише гірські пейзажі краю і зумовлена особливостями природного ландшафту відокремленість від «цивілізованого», окультуреного світу, а й унікальність місцевих звичаїв та обрядів, особливість гуцульського світогляду, у якому дихотомічно сплелися язичницькі та християнські вірування. Риси, сформовані на основі об'єктивних історичних подій та окреслені відповідно до суб'єктивних авторських поглядів, сприяли утворенню у свідомості українців уявлення про цей край як про своєрідну, але невіддільну частину велегранного українського культурного простору.

Зважаючи на недостатню вивченість локального міфу Гуцульщини в українській літературі та на значний обсяг матеріалу, хронологічні рамки дослідження звужено періодом кінця XIX — початку XX ст. На нашу думку, саме в цей час утверджується образ Гуцульщини у творах українських письменників і формуєть-

ся гуцульський текст як цілісне концептуальне утворення, текст, у якому митці свідомо апелюють *ad fontes* (до джерел): традиції, обрядів, локального міфу, — і переплавляють їх в авторській свідомості на нові художньо-естетичні форми, теми, мотиви й образи, дозволяючи виходити на філософські обшири літератури й порушувати так звані вічні проблеми.

У нашому дослідженні аналізуємо твори, що вийшли друком і в останні роки ХІХ ст. («Час» (1895), «Битва» (1896), «Некультурна» (1897), «Природа» (українською мовою, 1897, О. Кобилянської), і в 20-х роках ХХ ст. (як-от повоєнні новели Марка Черемшини (І. Семанюка), створені, задумані чи занотовані під час Першої світової війни), або ще пізніше (роман «Довбуш» Г. Хоткевич завершив на початку 1930-х, а українською він вийшов друком аж у 1965 р.). Та всі ці твори були, по-перше, написані під впливом атмосфери перехідної епохи з її актуальними проблемами або викликами воєнного часу (Г. Хоткевич, наприклад, збирав матеріал на гуцульську тему протягом 1906—1912 рр. під час перебування на Гуцульщині), по-друге, безпосереднього контакту, культурного діалогу з гуцульським краєм та його мешканцями, по-третє, більшість із них постала завдяки попередньому ретельному студіюванню тих самих фольклористичних та етнографічних праць (В. Шухевича, В. Гнатюка, А. Онищука та ін.), що свідчить про спільну джерельну базу. Важливим критерієм у доборі художнього матеріалу було значення творчості вибраного автора в історії української літератури — до літературознавчого аналізу ми залучали тільки найрепрезентативніші тексти (але не всі вони відомі широкому загалу), які можуть сформувати канонічний корпус, що усталює образ Гуцульщини в літературі того періоду.

Сучасних літературознавчих праць, які безпосередньо представляли б власне гуцульський художній світ, зовсім небагато. На тему «Фольклорний і літературний образ народного героя (Олекса Довбуш): проблема історичної та художньої правди» ще 2000 р. захистив докторську дисертацію П. Будівський¹, який

¹ Будівський П. О. Фольклорний і літературний образ народного героя (Олекса Довбуш): проблема історичної та художньої правди: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец.: 10.01.07; 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2000; *Його ж.* Олекса Довбуш в історії, фольклорі та літературі: (проблема історичної та художньої правди). Київ: Бланк-Сервіс, 1999.

вперше зібрав і проаналізував увесь масив різножанрової фольклорної та літературної довбушіани, розкрив теоретичні питання, пов'язані з історичною і художньою правдою про легендарну в українській історії постать, запропонував нову періодизацію розвитку цієї тематики в літературі. Опришківську тему у творчості Г. Хоткевича ґрунтовно опрацювала в монографії Л. Вдовиченко². Цікаве компаративістичне дослідження здійснила у кандидатській дисертації «Топос Гуцульщини у творчості Каєтана Абгаровича і Юрія Федьковича» І. Микитин (захистила 2012 р. в Тернополі³). У цьому науковому дослідженні Гуцульщину розглянуто як простір культурного порубіжжя у проекціях кресовості та пограниччя. Про гуцульські оповідання І. Франка та Г. Хоткевича писали І. Денисюк (який уперше в українському літературознавстві об'єднав їхні художні твори за регіональною (гуцульською) ознакою⁴) та М. Легкий⁵; крім того, тему Гуцульщини заторкнуто в монографіях та численних статтях про творчість Марка Черемшини, якого сучасні дослідники вважають одним із «найбільш знаних гуцульських письменників»⁶, М. Гуняка⁷,

² *Вдовиченко Л.* Героїчна минувшина у творчості Гната Хоткевича: (фольклорні та історичні джерела, їх інтерпретація): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.10 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2004.

³ *Микитин І. Я.* Топос Гуцульщини у творчості Каєтана Абгаровича і Юрія Федьковича: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.05 / Терноп. нац. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Тернопіль, 2012.

⁴ *Денисюк І. О.* Гуцульські оповідання Івана Франка // Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка; редкол.: Т. Ю. Салига (голова) [та ін.]. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 95–106; *Його ж.* Гуцульські романи Гната Хоткевича // Там само. Т. 1: Літературознавчі дослідження, кн. 2. С. 88–104.

⁵ *Легкий М.* Гуцульський триптих Франкової прози: специфіка моделювання художнього світу // Вісник ЛНУ ім. Івана Франка: зб. наук. праць. Серія філологічна / [редкол.: Т. Салига (голова) та ін.]. Львів, 2015. Вип. 62. С. 3–13; *Його ж.* Проза Івана Франка: проблеми класифікації // Там само. 2011. Вип. 55. С. 15–20.

⁶ *Бикова Т.* «Верховино, світку ти наш...»: гуцульський текст української літератури першої третини ХХ століття: [монографія] / наук. ред. В. Ф. Погребенника. Київ: Четверта хвиля, 2015. С. 39.

⁷ *Гуняк М.* Функція фрагмента в новелах «Любість» та «Анничка» Марка Черемшини // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ — початку ХХ ст.: зб. наук. праць / [упоряд. С. Хороб]. Івано-Франківськ, 2006. С. 212–217.

М. Легкого⁸, Т. Лях⁹, Н. Мафтин¹⁰, Р. Піхманця¹¹, С. Пушика¹², І. Стеф'юк¹³, С. Хороба¹⁴ та ін.; у дослідженнях творчості Г. Хоткевича (Л. Вдовиченко¹⁵, І. Денисюк¹⁶, М. Їльницького¹⁷), хоча на власне гуцульський контекст більшу увагу звертали дослідники його драматичного доробку; М. Коцюбинського (праці С. Андрусів¹⁸,

⁸ *Легкий М.* Оповідний цикл «Парасочка» Марка Черемшини: реконструкції і спостереження // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX — початку XX ст.: зб. наук. праць / [упоряд. С. Хороб]. Івано-Франківськ, 2006. С. 148—154.

⁹ *Лях Т.* Міф і дійсність у збірці новел Марка Черемшини «Село за війни» // Наук. вісник Ужгород. ун-ту. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2010. Вип. 23. С. 19—25; *Ї ж.* Міфопоетика та жанрово-стильові особливості новели Марка Черемшини «Туга» // Там само. 2013. Вип. 1 (29). С. 92—97; *Ї ж.* Творчість Марка Черемшини у контексті західноукраїнської новелістики: жанрово-стильові тенденції. Ужгород: Гражда, 2015.

¹⁰ *Мафтин Н.* Неоромантична модель гуцульського дивосвіту: (про новелістику Марка Черемшини) // Слово і Час. 1999. № 6. С. 20—24.

¹¹ *Піхманець Р.* Із Покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича: [монографія]. Київ: Темпора, 2012.

¹² *Пушик С.* Міфологічний світ Марка Черемшини // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX — початку XX ст.: зб. наук. праць / [упоряд. С. Хороб]. Івано-Франківськ, 2006. С. 308—316.

¹³ *Стеф'юк І. І.* Людина і війна (на матеріалі художньої та мемуарної спадщини Марка Черемшини): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. Чернівці, 2016.

¹⁴ *Хороб С.* Проза Марка Черемшини: текст, контекст, метатекст // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX — початку XX ст.: зб. наук. праць. Івано-Франківськ, 2006. С. 238—250.

¹⁵ *Вдовиченко Л.* Героїчна минувшина у творчості Гната Хоткевича: (фольклорні та історичні джерела, їх інтерпретація): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01/Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2004.

¹⁶ *Денисюк І. О.* Гуцульські романи Гната Хоткевича // Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка; редкол.: Т. Ю. Салига (голова) [та ін.]. Львів, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження, кн. 2. С. 88—104.

¹⁷ *Їльницький М.* Ментальність бойка і гуцула в інтерпретації Івана Франка і Гната Хоткевича // Криворівня: матеріали міжнародних наукових конференцій. Івано-Франківськ, 2003. С. 16—32.

¹⁸ *Андрусів С.* Адаптація гуцульського міту в повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» та романі-епопеї С. Вінченза «На високій полонині» // TeKa Komisji: polsko-ukraińskich związków kulturowych. T. 1. Lublin: [PAN w Lublinie], 2004. С. 29—37.

І. Денисюка¹⁹, І. Бестюк²⁰, Я. Поліщука²¹). Грунтовне історико-літературне дослідження гуцульської тематики в українській літературі ХХ ст. здійснив І. Пелипейко²²; він також упорядкував найповніше видання, до якого увійшли прозові, поетичні, епістолярні, наукові тексти І. Франка про гуцулів і Гуцульщину «О гарний ти, краю»²³. Вагомий внесок у гуцульщинознавство (сукупність знань про Гуцульський край) здійснив В. Грабовецький, видавши праці «Нариси історії Прикарпаття»²⁴ та «Легендарні опришки — лицарі Карпат (ХVI—ХІХ ст.) у літописі та ілюстраціях»²⁵; в останній серед іншого писав про висвітлення опришківської теми в художній літературі. Ретельною історико-етнографічною студією, де, зокрема, міститься доволі повна інформація не лише про дослідників Гуцульщини, а й про письменників, які написали твори про неї, є монографія І. Сенькова «Гуцульська спадщина»²⁶, котру справедливо називають енциклопедією цього краю. Глибше зрозуміти особливості гуцульського світогляду, зануритися у їх демонологію, локальну історію

¹⁹ Денисюк І. О. На верховині слова: про майстерність повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» // Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. С. 80—87.

²⁰ Бестюк І. А. «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського: феномен тексту в контексті міфологізму української літератури початку ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / Ін-т ім. І. Франка НАН України; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Харків, 2007.

²¹ Поліщук Я. І ката, і героя він любив...: Михайло Коцюбинський: літературний портрет. Київ: ВЦ «Академія», 2010.

²² Пелипейко І. Гуцульщина в літературі: довідник. Косів: Писаний Камінь, 1997; Його ж. Тема Гуцульщини в літературі ХХ століття // Домашевський М. Історія Гуцульщини. Т. 6 / [за ред. Миколи Домашевського, Нестора Біблюка]. Львів: Логос, 2001. С. 84—109.

²³ Франко І. «О гарний ти, краю!»: твори про Гуцульщину і гуцулів / упоряд., передм. і прим. І. Пелипейка. Косів: Писаний Камінь, 2006.

²⁴ Грабовецький В. Нариси історії Прикарпаття / кафедра історії України Прикарпат. ун-ту; Івано-Франків. обл. орг. Всеукр. спілки краєзнавців; Обл. туристсько-екскурсійне об'єднання «Івано-Франківськ — Турист». Т. 8: Гуцульщина в другій половині ХІХ — початку ХХ ст. [Б. м.]: [б. в.], 1995.

²⁵ Його ж. Легендарні опришки — лицарі Карпат (ХVI—ХІХ ст.) в літописі та ілюстраціях / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника; Ін-т історії політології, Івано-Франків. держ. іст.-мемор. музей Олекси Довбуша. 2-ге вид. допов. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2008.

²⁶ Сеньків І. Гуцульська спадщина: праці з життя і творчості гуцулів: [монографія] / упоряд. Д. Ватаманюк. 2-ге вид., допов. Чернівці: Верховина Друк Арт; Гуцульщина, 2014.

та пізнати соціально-побутові проблеми дають змогу дослідження М. Ломацького²⁷. Найчастіше Гуцульщина ставала предметом фольклористичних, історичних, етнографічних, етногеографічних, мистецтвознавчих, мовознавчих та історичних досліджень, до наукових результатів яких також звертаємося в цій роботі (В. Заїць²⁸, Р. Кирчів²⁹, В. Клапчук³⁰, П. Костючок³¹, С. Ягело³² та ін.).

Чи не єдиним ґрунтовним дослідженням концепту «Гуцульщина як текст» в українському літературознавстві сьогодні є монографія Тетяни Бикової «“Верховино, світку ти наш...”: гуцульський текст української літератури першої третини ХХ століття» (2015)³³. У цій роботі авторка комплексно досліджує художній феномен Гуцульщини, розкриваючи особливості генези, проблематики, ідейно-тематичних і жанрово-стильових модифікацій

²⁷ *Ломацький М.* «Верховино, світку ти наш»: нариси з Гуцульщини. Нью-Йорк: Говерля, 1960; *Його ж.* З Гуцульщини: нариси. Лондон, 1956; *Його ж.* Гуцульський світ: вибр. твори / упоряд., вступ. ст. І. Пелипейка. Косів: Писаний камінь, 2005.

²⁸ *Заїць В. Г.* Мовна картина світу гуцула другої половини ХІХ століття: (за художньою та епістолярною спадщиною Ю. Федьковича): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 / Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. Чернівці, 2010.

²⁹ *Кирчів Р.* Із фольклорних регіонів України: нариси й статті / Ін-т народознавства НАН України. Львів, 2002; *Його ж.* Світоглядні уявлення та вірування // Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження / [П. І. Арсенич, М. І. Базак, З. Є. Болтарович та ін.; відп. ред. Ю. Г. Гошко]. Київ: Наук. думка, 1987; *Його ж.* Фольклористика в науковій діяльності Івана Франка: (теоретико-методологічні аспекти) // Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнар. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження І. Франка: (Львів, 27 вересня — 1 жовтня 2006 р.) / МОН України; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Т. 1. Львів: Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2008. С. 881—899.

³⁰ *Клапчук В.* Гуцульщина та гуцули: економіка і народні промисли: (друга половина ХІХ — перша третина ХХ ст.): монографія / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Львів; Івано-Франківськ: Фоліант, 2009.

³¹ *Костючок П. Л.* Етнополітичні та національно-культурні процеси на Гуцульщині в контексті становлення української нації: (кінець ХІХ ст. — 1939 р.): автореф. дис. ... канд. істор. наук: спец. 07.00.05 / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2006.

³² *Ягело С.* Духи-«господарі» природних локусів у демонологічній прозі Карпат [Електронний ресурс] // Народознавчі зошити. 2011. Вип. 3. С. 419—425. URL: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2011-3/8.pdf>

³³ *Бикова Т.* «Верховино, світку ти наш...»: гуцульський текст української літератури першої третини ХХ століття.

художньої творчості про цей регіон та його мешканців. Літературознавця подає цілісний метаобраз верховинської України, оприявлений у різножанрових текстах: українській прозі, драмі та поезії, вирізняючи гуцульський текст Буковини, Закарпаття й Галичини. Монографія засвідчує усвідомлену потребу системно проаналізувати гуцульський текст та вписати його в сучасну історико-літературну парадигму.

Однак на відміну від цієї праці, ми зосередили увагу лише на прозовому доробку семи авторів. Свідоме обмеження об'єкта дослідження дало змогу глибше зануритися у поетику тексту, застосовуючи техніку *close reading*. Адже лише через одиничне можна побачити загальне, і тих творів, які перебувають у фокусі нашої уваги, цілком достатньо, щоб з'ясувати, що ж таке гуцульський текст, і простежити закономірності його утворення. Попри те, що у нашій роботі та монографії Т. Бикової є спільні точки дотику, як-от апелювання до теми опришківського руху, мілітарного наратива, а також до висвітлення однієї з дихотомічних моделей гуцульського буття — танатосу та еросу, наші дослідження мають чимало розходжень (найочевидніші, які лежать на поверхні, — хронологічні рамки та кількість авторів і жанр їхніх творів). Вони полягають, зокрема, в оперуванні різним теоретико-методологічним інструментарієм. У нашій науковій роботі вперше в українському літературознавстві запропоновано визначення цього терміна. Крім того, до вивчення гуцульського тексту підходимо з позиції проблемно-тематичної, виявляючи при цьому спільні мотиви та смислові коди гуцульського тексту; простежуємо взаємозв'язок художнього сюжету твору з конкретними суспільно-історичними реаліями того часу. Отже, велику увагу звернено на контекст (історичний, побутовий, культурний) і біографічний чинник. Вибір тематичних площин, які формують сприйняття гуцульського тексту (добро — зло, ерос — танатос, містика) вмотивовуємо тим, що цей текст дав найбільше підстав для порушення зазначених проблем. У зв'язку з цим кожна тематична площина має філософське, фольклорно-етнографічне (із залученням міфопоетичного), а подекуди психологічне тлумачення. Зважаючи на те, що всі твори прочитуються як цілісний текст — гуцульський, у висновках подаємо сформульовані на основі всього дослідження оригінальні критерії входження творів до цієї структури. Але попри відмінності, що з огляду на індивідуальні авторські підходи різняться запропоновану наукову роботу від монографії «Верховинко, світку ти

наш...”: гуцульський текст української літератури першої третини ХХ століття», варто відзначити цікавий факт. У зв'язку з тим, що своє дослідження Т. Бикова проводила паралельно з нашим, можна впевнено твердити: вивчення гуцульського тексту є одним з актуальних та цілісних складових сучасного наукового дискурсу.

У польському науковому дискурсі гірську тематику досліджував Я. Кольбушевський, який наприкінці ХХ ст. видав книгу «Татри в польській літературі»³⁴, а цілковито гуцульській тематиці присвятив монографію Я. Хороший³⁵ (один розділ його праці, до речі, порушує тему Гуцульщини в українській літературі: дослідник, зокрема, розглядає творчість Ю. Федьковича, І. Франка, прозу Марка Черемшини, Г. Хоткевича, О. Кобилянської та повість М. Коцюбинського «Тіні забутих предків»). Я. Хороший слушно зауважує, що гуцульська тематика в українській літературі ще не дочекалася ґрунтовного дослідження, яке б виходило поза рамки шкіца. Лише за наявності такої монографії можна було б провести цікаве компаративістичне дослідження гуцульських мотивів у текстах польської та української літератур³⁶. Очевидно, що сьогодні вже можемо говорити про перспективи такої міжлітературної комунікації на науковому рівні.

Отже, запропонована вашій увазі тема охоплює прозовий доробок українських письменників, які відіграли найважливішу роль у становленні гуцульського тексту і його органічного вплетання у канву української літератури початку ХХ ст. Це оповідання І. Франка «Терен у нозі» (1904), «Як Юра Шикманюк брів Черемош» (1906), «Гуцульський король» (точна дата написання невідома); збірки Марка Черемшини «Карби» (1901), «Село вигибає. Новели з гуцульського життя» (1925), «Верховина» (1929), цикл «Парасочка»; повість М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» (1911); новели О. Кобилянської «Час» (1895), «Битва» (1896), «Природа» (1897), «Некультурна» (1897), «Лісова мати» (1915); повість Г. Хоткевича «Камінна душа» (1911), роман «Довбуш» (1965) та збірки «Гірські акварелі» (1914) й «Гуцульські образки» (1923); оповідання буковинського прозаїка Д. Харов'ю-

³⁴ Kolbuszewski J. *Tatry w literaturze polskiej 1805—1939*. Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1982.

³⁵ Choroszy Jan A. *Huculszczyzna w literaturze polskiej*. Wrocław: Jan A. Choroszy, 1991.

³⁶ Там само. С. 355.

ка «Палагна» (1907), «Посліднє верем'є» (1908), «Ліцитація» (1911), «Баби» (1914), «Смерть Сороканюкового Юри» (1913); роман П. Шекерика-Доникова «Дідо Иванчік» (завершений 1940 р., вперше вийшов друком 2007 р.). Допоміжними матеріалами слугують літературно-критичні та публіцистичні статті І. Франка і Г. Хоткевича, епістолярій І. Франка, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, етнографічні праці П. Шекерика-Доникова, фольклористичні та історичні дослідження сучасних науковців. Досі художні твори зазначених авторів, об'єднані довкола топосу Гуцульщини в монолітну структуру «гуцульський текст», не були об'єктом ґрунтовного історико-літературного, текстологічного аналізу та поетики простору.

Завдання цієї роботи зорієнтоване на розгляд гуцульського тексту початку ХХ ст. як цілісності. Воно полягає не тільки у спробі сформуванню комплексного уявлення про саме поняття, виявити основну проблематику, функціональні і поетикальні особливості, а й у тому, щоб окреслити передумови та основні причини утворення цього локального тексту, розкрити спорідненість художніх ідей зазначених авторів, виділити основні коди гуцульського тексту і водночас показати їх видозміну відповідно до суб'єктивного авторського тлумачення. Адже для вивчення гуцульського тексту надзвичайно важливими є окремі аспекти локальної біографії письменників, тобто безпосередньо пов'язаної з Гуцульщиною.

Аби створити повне, стереометричне уявлення про гуцульський текст, аналізуємо не лише його теоретичну вертикаль, тобто вісь, яка сполучає ці, здавалось би, абсолютно різні твори, а також його історико-літературну горизонталь, що дає змогу побачити, як і завдяки чому письменники ставали творцями цього тексту. Горизонтальна площина — це текстура (*textus* із латинської — тканина), у якій все зв'язано, що витворює, образно кажучи, суцільний тканий (текстовий) килим. Кожен із заманіфестованих письменників вплітав сюди свою нитку, пасма, які мали прижитися у тексті, в цьому барвистому килимі художньої правди про Гуцульщину. Бо насправді однієї лише гуцульської тематики замало, аби твір став частиною гуцульського тексту. І Хоткевичева критика «Тіней забутих предків» доводить, що навіть самі письменники поміж собою сперечалися з цього приводу, намагаючись вже тоді вимірювати глибину гуцульськості своїх творів, тобто відповідності художнього бачення життєвій правді. А суть цієї правди вони досягають тільки тоді, коли за зовніш-

ньою атрибутикою починають розуміти гуцульську душу (у випадку письменників-негуцулів), тобто не лише фіксують і описують власні спостереження з цього екзотичного гуцульського світу, а й показують, чому гуцули бачать, відчувають цей світ саме так.

У монографії доведено, що кожен із письменників у тому партикулярному, регіональному віднаходить щось своє, інтимно-особисте, суголосне власним внутрішнім запитам, і саме через це виходить на рівень універсального, загальнолюдського. Бо все справжнє зароджується на перетині цих антиномій, які повинні знайти одна одну. Вхід у гуцульський текст, у загальну літературну історію можливий лише через історію особисту. Бо лише тоді увесь цей етнографічно-побутовий матеріал, ця гуцульська тематика, обслуговує запит душі, а в тексті домінує не матерія — гола атрибутика, а сам дух, творча авторська ідея конструє з цієї матерії гуцульську дійсність. Саме таку, якою вона постала у фокусі письменницького світобачення і світовідчування.

Як теоретико-методологічне опертя для наукової роботи ми вибрали дослідження локальних текстів В. Агеєвої, С. Андрусів, О. Бобракова-Тимошкіна, Т. Гундорової, Г. Грабовича, В. Левицького, Н. Медніс, У. Мига-Пйонтек, Л. Оляндер, Ю. Польової, О. Філатової, О. Харлан, В. Шукіна; праці про художній час, простір, топос М. Бахтіна, Н. Копистянської, Ю. Лотмана, Я. Поліщука, В. Топорова, В. Фоменко. Базою для наукової роботи стали напрацювання в галузі гуцульщинознавства українських учених-етнологів та фольклористів І. Білінкевича, В. Гнатюка, В. Войтовича, В. Домашевського, І. Пелипейка, І. Сенькова, І. Франка, Н. Хобзей, П. Шекерика-Доникова, В. Шухевича; істориків П. Арсенича, В. Грабовецького, П. Костючка; літературознавців Л. Горболіс, І. Денисюка, М. Ільницького, М. Легкого, І. Микитин, Р. Піхманця; дослідників культурного пограниччя М. Брацької, Я. Хорошого та багатьох інших. Аналіз тематично-проблемних блоків монографії ґрунтується на літературознавчих, культурологічних і філософських студіях Р. Барта, Ж. Батая, Г. Башляра, М. Бердяєва, В. Гачева, Р. Голика, Л. Демської-Будзуляк, О. Забужко, К. Каламе, Т. Куннаса, В. Малахова, Г. Маркузе, Я. Мельник, Р. Мниха, Є. Нахліка, Р. Піхманця, Д. де Ружмона, К. Стахевича, Б. Тихолоза, О. Червінської, Р. Чопика, В. Шестакова, Н. Шумило, В. Янкелевича та ін. Для повнішого і більш фахового висвітлення окресленого кола проблем частково використано дослідження представників міфо-ритуальної (М. Еліаде),

порівняльно-міфологічної (Є. Мелетинського), психоаналітичної (К. Юнга) шкіл та досліджень з міфопоетики (І. Бестюк, К. Дронь, Б. Тихолоза, Н. Тихолоз).

В основу монографії лягла кандидатська дисертація, написана у відділі франкознавства Інституту Івана Франка НАН України під керівництвом кандидата філологічних наук Миколи Зіновійовича Легкого.

Висловлюю йому щиро подяку за наукові бесіди, вдумливі, завжди доречні поради і творчий простір, у якому легко працювалося. Дякую старшим колегам з Інституту Івана Франка — Євгенові Нахліку, Оксані Нахлік, Оксані Мельник — за дискусії, цікаві обговорення і досвід, яким вони щиро ділилися. Дякую шановним рецензентам Богдані Крисі, яка відкрила для мене світ науки, Аллі Швець, яка дуже уважно читала роботу і допомогла виструнчити її структуру, а також Роману Піхманцеві та Василеві Будному, чий опонентський відгук на дисертацію спонукали до евристичних пошуків. Дякую своїй університетській викладачці Ірині Старовойт за поради і вказівники на шляху вивчення локального тексту; Ростиславові Чопику — за спільне перебування в силовому полі гуцульського тексту, за виважену, доброзичливу критику і науковий діалог, завдяки якому з'явився ще один розділ цієї книжки. Сердечно дякую своїм друзям Юлії Дембовській та Данилові Ільницькому за бесіди і роздуми, після яких розвіювались сумніви і народжувались нові ідеї, а також своїм батькам і чоловікові Богданові за багаторічну підтримку й розуміння.

ЗАСНОВКИ ДО ВИВЧЕННЯ
ГУЦУЛЬСЬКОГО ТЕКСТУ

ЩО ТАКЕ «ГУЦУЛЬСЬКИЙ ТЕКСТ»

Поняття гуцульського тексту в українському літературознавстві не усталене в термінологічних словниках і ще зовсім не вивчене. Хоча передумови для його повноцінного функціонування в лексиконі дослідників української літератури сформувались ще наприкінці XIX — на початку XX ст.: саме в епоху *fin de siècle*¹ українські письменники І. Франко, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, Г. Хоткевич, Марко Черемшина, Д. Харов'юк, П. Шекерик-Доників та інші оприсутнили топос Гуцульщини та його культурно-історичну візію у своїй художній, зокрема прозовій, творчості.

Поняття гуцульського тексту дещо близьке до поняття міського тексту, вивчення якого є одним із пріоритетних напрямів сучасного літературознавства. Дослідження міських текстів зумовлене потребою осмислити місто як категорію культури, семіотичний об'єкт і цілісний простір з його символічними, міфологічними та гендерними сферами. В українській літературознавчій практиці сформувались поняття львівського², київського³,

¹ Сутнісними характеристиками цього поняття, що означає не так кінець епохи, як рубіж віків, на думку С. Самсоної, є специфічне (символічне) світовідчуття, у якому на перший план виступає не «я» художника, а феномени буття у їх маргіальності, містичній забарвленості, естетизмі та витонченій рафінованості; культура (читай «література») *fin de siècle* сприяла становленню особливого типу творчості — життетворчості з її новими художніми формами і мистецькими методами (Самсонова С. А. «Fin de siècle»: культурологическая дефиниция и художественные практики: дис. ... канд. культуролог.: спец. 24.00.01 / Костром. гос. ун-т им. Н.А. Некрасова [Электронный ресурс]. Кострома, 2003. С. 8. URL: <http://cheloveknauka.com/v/83521/d/?#? page=1>

² Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст. Тернопіль: Джура, 2000.

³ Гундорова Т. У колисці міфу, або Топос Києва в літературі українського модернізму // Київська старовина. 2002. № 6. С. 74—82; Левицький В. А. Київський текст в українській поезії 1910-х — 1930-х років: автореф. дис. ...

волинського⁴, одеського⁵, харківського⁶, кременецького⁷, чернівецького⁸, празького⁹, а також слобожанського¹⁰, єгипетського¹¹ та інших текстів. Про специфіку українського міського тексту писали В. Агеєва¹², Г. Грабович¹³, Т. Гундорова¹⁴, Л. Демська-Будзуляк¹⁵,

канд. філол. наук: спец. 10.01.06 / НАН Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2012; *Його ж.* Київський текст ХХ ст.: виміри реконструкції // Літературознавчі студії. 2010. Вип. 26. С. 335—341; *Його ж.* Структурні особливості у формуванні київського міського тексту // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур: пам'яті академіка Леоніда Булаховського: зб. наук. праць. Київ, 2010. С. 225—232; *Філатова О. С.* Київський «міський текст» 20-х років ХХ століття: «анатомія», «фізіологія», «психологія» // Актуальні проблеми слов'янської філології. 2010. Вип. 23. Ч. 4. С. 153—161.

⁴ *Оляндер Л.* Волинський текст в українській та польській літературах (XIX—XX ст.): монографія / МОН України, Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк, 2008.

⁵ *Кучеренко С. В.* У пошуках українського образу Одеси // Актуальні проблеми слов'янської філології. 2010. Вип. 23. Ч. 2. С. 229—338.

⁶ *Цимбал Я.* «Харківський текст» 1920-х років: обірвана спроба // Літературознавчі обрії: праці молодих учених. Київ: Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. Вип. 18. С. 54—61.

⁷ *Хохрякова І.* Кременецький текст як літературознавча проблема [Електронний ресурс]. URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/2408>

⁸ *Харлан О.* Чернівецький текст у циклі повістей Ірини Вільде «Метелики на шпильках» // Слово і Час. 2008. № 2. С. 27—32.

⁹ *Польова Ю. С.* Постмодерні модифікації «Празького тексту»: романи М. Айваза та Д. Годрової: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.03 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2012.

¹⁰ *Бровко О. О.* Слобожанський текст Олеса Досвітнього // Вісник Луганського національного університету. 2010. Вип. 4 (191). Ч. 2. С. 50—55.

¹¹ *Козлітіна О. І.* Єгипетський модус в творчості Лесі Українки: генеза, знакова парадигма, інтерпретація: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. Кіровоград, 2012.

¹² *Агеєва В.* Координати урбаністичного простору // Кур'єр Кривбасу. 2006. № 198. С. 154—163.

¹³ *Грабович Г.* Мітологізація Львова: відлуння присутності і відсутності // Тексти і маски. Київ: Критика, 2005. С. 155—181.

¹⁴ *Гундорова Т.* Романс як архетип київського модерністського тексту [Електронний ресурс] // Київ і слов'янські літератури. Київ; Белград: Темпора; SlovoSlavia, 2013. С. 217—234. URL: <http://www.academia.edu/5098638/> Романс як архетип київського модерного тексту; *Її ж.* У колисці міфу, або Топос Києва в літературі українського модернізму // Київська старовина. 2002. № 6. С. 74—82.

¹⁵ *Демська-Будзуляк Л. М.* Топос міста та літературний контекст раннього модернізму // Наукові праці ЧДУ ім. П. Могили: Серія «Філологія. Літературознавство». Миколаїв: Чорномор. держ. ун-т, 2009. Т. 18. Вип. 105. С. 11—16.

О. Забужко¹⁶, О. Кискін¹⁷, Р. Мовчан¹⁸, Я. Поліщук¹⁹, А. Степанова²⁰, В. Фоменко²¹; її обговорювали на Міжнародній науковій конференції «Місто-як-текст: літературні проєкції» (Бердянськ, 10—11 вересня 2009 р.); IV Всеукраїнській науково-практичній конференції «Література і місто: художній поступ» (Луганськ, 17 жовтня 2013 р.); Першій міжнародній науковій конференції «Образ Одеси в слов'янських літературах» (Одеса, 12—13 вересня 2013 р.); Міжнародній науковій конференції, присвяченій міському простору Львова, «Львів: місто — суспільство — культура» (Львів, 29—31 травня 2014 р.) та ін.

На відміну від міських — столичних та провінційних (охоплюють семантику і структуру окремих історичних місцевостей²²) текстів, які сформувалися на основі образу якогось великого (чи малого) міста, часто столичного значення, гуцульський локальний текст не пов'язаний з історією конкретного населеного пункту, хоча він так само просторово регламентований. До його ареалу належить багато локусів, обмежених гуцульською територією (у творах, що є предметом нашого аналізу, йдеться здебільшого про сучасні Івано-Франківщину і Буковину). Ці локуси — невіддільні складники ширшого поняття «топос Гуцульщини» — особливого просторового об'єкта художнього осягнення, який стає семантичним ядром гуцульського тексту, основним

¹⁶ *Забужко О.* Метрополія і провінція // Репортаж із 2000-го року: зб. статей. Київ: Факт, 2001.

¹⁷ *Кискін О.* Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі: («Чапаєв і Пустота» В. Пелевіна, «Перверзія» Ю. Андруховича, «Безсмертя» М. Кундери): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 / Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2006.

¹⁸ *Мовчан Р. В.* Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: монографія; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ: ВД «Стилос», 2008.

¹⁹ *Поліщук Я.* Топографіка міста // Із дискурсів і дискусій. Харків: Акта, 2008. С. 117—162.

²⁰ *Степанова А.* Аспекты изучения городского текста в современном литературоведении // Філологічні семінари: Понятійний апарат сучасного літературознавства: «своє» й «чуже» / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ: ВПЦ «Київ. ун-т», 2007. Вип. 10. С. 301—308.

²¹ *Фоменко В. Г.* Українська урбаністична проза ХХ століття: еволюція, проблематика, поетика: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 / Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2008.

²² *Владимирова Т. Л.* Римский текст в творчестве Н. В. Гоголя: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / Нац. исслед. Томск. политех. ун-т [Электронный ресурс]. Томск, 2006. URL: <http://www.dissercat.com/content/rimskii-tekst-v-tvorchestve-nv-gogolya>

критерієм виокремлення цього поняття²³. Зважаючи на те, що в сучасному українському літературознавчому дискурсі таких локальних текстів ґрунтовно ще не вивчено й не систематизовано на науковому рівні (чи не першим дослідженням регіонального тексту в українській літературі є монографія Л. Оляндер «Волинський текст в українській та польській літературах (XIX—XX ст.)», не розроблено чіткої теоретико-літературної основи для його вивчення, то методологічною базою для осмислення феномену гуцульського тексту в українській літературі послуговуємося теоретичними розробками поняття міського тексту, тобто вивчення простору як тексту²⁴.

Регіональну літературу від 2010 р. ґрунтовно досліджують в Інституті польської філології Зеленогурського університету (Uniwersytet Zielonogórski, Польща), де часто організують наукові конференції на тему регіоналізму в літературі, вивчають територіальну імагологію, поетику та антропологію простору, зокрема територіальну нарацію тотожності, крайобраз як палімпсест, літературну топографію тощо. З 2011 р. за ініціативи професора Малгожати Миколайчак в Інституті запровадили проект «Новий регіоналізм в літературних дослідженнях», мета якого — вивчення регіоналізму в Польщі від 1989 р. (див. наукові праці про польську регіональну літературу²⁵).

²³ Ю. Лотман визначає топос як «просторовий континуум тексту, у якому зображено світ об'єкта» (*Лотман Ю. М. Об искусстве*. СПб: Искусство-СПБ, 1998. С. 221). Віра Прокоф'єва розуміє топос як «місце розгортання смислів», що корелює з фрагментами реального простору (як правило, відкритими) (*Прокоф'єва В. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник ОГПУ. 2005. № 11. С. 89*).

²⁴ Доцільність такого підходу продиктована не лише науковою методологічною альтернативою та схожим об'єктом дослідження — конкретним локусом, а й зіставленням міського й гуцульського простору. Це лише для містянина, мешканця долини, гори є локусом дезорієнтації й асоціюються тільки з назвами конкретних вершин. Адже для гуцула кожна стежка в лісі така ж упізнавана, як і міська вулиця для містянина.

²⁵ *Choroszy Jan A. Huculszczyzna w literaturze polskiej; Kranz-Szurek M. Kultura lokalna a globalizacja kulturowa — proba oceny zjawiska [Zasób elektroniczny] // Roczniki nauk społecznych. Tom 4 (40). № 2. 2012. S. 11—35. URL: https://www.kul.pl/files/852/media/RNS/pdf-y/2012/2012_2_kranz-szurek.pdf; *Kolbuszewski J. Tatry w literaturze polskiej 1805—1939. Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1982; Miczka T. Tożsamość regionalna w perspektywie globalizacji // Człowiek w świecie kultury, języka, edukacji. Bielsko-Biała, 2006. S. 39—50; Mikołajczak M. Literatura jako narzędzie legitymizacji regionu — mity założycielskie w twórczości lubuskiej // Ziemia Lubuska: Rozważania o historii i tożsamości region / [red. Tomasz Nodzyński, Marceli Tureczek, Joanna Zięba]. Zielona Góra:**

У російському літературознавстві теоретико-методологічні розробки міського тексту започаткували представники тартусько-московської семиотичної школи (Ю. Лотман, В. Топоров, Б. Успенський та ін.), які сформували семиотичну модель культури міста, вибравши об'єктом аналізу не географію чи архітектуру міста, а художню літературу про нього. Російські науковці ввели в літературознавчий обіг та дослідили петербурзький²⁶, московський²⁷, лондонський²⁸, венеційський²⁹, римський³⁰, флорентійський³¹, пермський³² тексти, кримський регіональний

Polskie Towarzystwo Historyczne, Oddział Zielona Góra, 2014. S. 169—185; *Mikołajczak M.* Regionalizm w polskiej refleksji o literaturze: (zarys problematyki i historia idei) // *Regionalizm literacki w Polsce: Zarys historyczny i wybór źródeł* / [red. Zbigniew Chojnowski, Małgorzata Mikołajczak]. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2016. S. 9—83; *Muriel Dowie (Norman) M.* A Girl in the Carpathians; Fifth edition. London: George Philip & Son, 1892; *Myga-Piątek U.* Genius loci Podhala i Tatr: Rola w kształtowaniu atrakcyjności turystycznej // *Niematerialne wartości krajobrazów kulturowych: Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego Nr 15. Komisja Krajobrazu Kulturowego PTG, Sosnowiec, 2011. S. 259—277; Węcel-Ptaś K.* Huculszczyzna w polskiej literaturze dziecięcej dwudziestolecia międzywojennego // *Київські полоністичні студії. Т. 18. 2011. С. 255—259.*

²⁶ *Анциферов Н. П.* Пути изучения города как социальная проблема: (опыт комплексного подхода). Ленинград: Сеятель, 1925; *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // *Лотман Ю. М. Избр. статьи: в 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 2: Статьи по истории русской литературы XVIII — первой половины XIX века. С. 9—21; Топоров В. Н.* Петербург и «петербургский текст русской литературы»: (введение в тему) // *Петербургский текст русской литературы: Избр. труды. СПб.: Искусство-СПб, 2003. С. 7—118; Его же.* Петербургские тексты и Петербургские мифы: (заметки из серии) // *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: избранное / ред. В. П. Руднев. Москва: Прогресс, 1995. С. 268—399.*

²⁷ *Анциферов Н. П.* «Непостижимый город...»: Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина / [сост. М. Б. Вербловская]. СПб., 1991.

²⁸ *Воробьева Л. В.* Лондонский текст русской литературы первой трети XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 / Томск. гос. ун-т. Томск, 2009; *Прохорова Л. С.* Лондонский городской текст русской литературы первой трети XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 / Томск, 2005. URL: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000375250/000375250.pdf>

²⁹ *Меднис Н. Е.* Венеция в русской литературе: [монография] [Электронный ресурс]. Новосибирск, 1999. URL: <http://www.twirpx.com/file/461337/>

³⁰ *Владимирова Т. Л.* Римский текст в творчестве Н. В. Гоголя.

³¹ *Гребнева М. П.* Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: спец. 10.01.01 / Томск. гос. ун-т. Томск, 2009.

³² *Абашев В. В.* Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века [Электронный ресурс]. Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2000. URL: http://www.psu.ru/files/docs/personalnye-stranitsy-prepodavatelej/abashev/kniga_1.pdf

текст³³, загалом місто як текст³⁴ тощо. Окремо вивчають також іменні тексти літератури. Вперше місто стало предметом культурологічного аналізу у працях М. Анциферова, де досліджено образ Петербурга як урбаністичного простору, що впливає на людські долі³⁵. Сам термін «міський текст» у слов'янських літературознавчих дослідженнях утвердився завдяки студіям В. Топорова, а саме його праці «О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления (“Преступление и наказание”» (1973). Пізніше В. Топоров і Ю. Лотман досліджували міський, зокрема петербурзький, текст і як літературне, і як культурне явище.

У новітньому українському літературознавстві теж помітно зріс інтерес до вивчення локальних текстів. Над дослідженням літератури українського Приазов'я працюють у Бердянському державному педагогічному університеті. Професор кафедри української літератури та компаративістики О. Харлан є керівником проекту «Українське Приазов'я в літературному вимірі: геопоетика і національна ідентичність», мета якого — виявити безпосередні зв'язки людини та простору, з'ясувати роль геопоетичних образів у становленні національно-культурної ідентичності, на матеріалі творчості письменників південного сходу України розглянути культурний ландшафт цього регіону як метафори, як знакової системи та як тексту³⁶.

Окреслюючи формування локального тексту культури, В. Абашев у монографії про пермський текст писав, що «людина не витримує смислової й ціннісної порожнечі місця, в якому вона проживає, а тому їй доконечно потрібно його осмислити і ціннісно упорядкувати»³⁷. Цей екзистенційний аспект є одним із найсуттєвіших імпульсів до вивчення локального тексту. На думку автора, через таке екзистенційне ставлення людини до місця відбувається процес його символічної репрезентації (зображений у фольклорі, топоніміці, історичних переказах, художній літературі), під час якого формується мережа семантичних

³³ Люсый А. П. Крымский текст в русской литературе. СПб.: Алетейя, 2003.

³⁴ Бютор М. Город как текст // Роман как исследование / [сост., пер., вступ. ст., коммент. Н. Бунтман]. Москва: Изд-во МГУ, 2000. С. 157—164.

³⁵ Анциферов Н. П. Пути изучения города как социальная проблема: (опыт комплексного подхода).

³⁶ Див.: <http://bdpu.org/sites/bdpu.org/files/inf/proekt-hralana.pdf>

³⁷ Абашев В. В. Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века. С. 5.

констант — доміантних категорій міського опису. Саме так утворюється локальний текст культури, для повнішого аналізу якого слід дослідити текстові відтворення міста в усіх жанрах: від епістолярію, документальної прози певного періоду до газетних статей та усних розповідей представників місцевої інтелігенції, адже «кожний жанр виражає людину, її стосунки зі світом: газетна фразеологія, проста усна розповідь, анекдот, топонім часом можуть сказати про людину і суспільство виразніше й глибше, ніж вірш чи оповідання»³⁸. Проте застосування моделі такого широкого аналізу не зовсім виправдане в дослідженні гуцульського тексту. Тим паче що звичаї, вірування, місцеві перекази та легенди як первинні локальні тексти входять до його структури — чи то як частина позатекстової реальності (зовнішнього контексту), чи як неодмінний складник художнього сюжету (внутрішнього контексту). Локальний текст — це парадигма, вертикаль текстів, вибудована довкола певної тематичної осі, це корпус текстів про певне місце³⁹. Локальний текст формує образ цього місця, охоплюючи його важливі історичні, культурні, міфологічні складові. Він завжди ґрунтується на суб'єктивному (індивідуально-авторському) чиннику — відчутті місця (sense of place), фізичній і особливо емоційній прив'язаності до певного простору, що резонує у душі митця (зокрема, письменника), спонукаючи до творчого вираження у певних художніх формах.

На зламі століть Гуцульщина стала важливим локусом письменницької уваги. У с. Криворівня (нині Верховинський р-н Івано-Франківської обл.) як духовний осідок того часу на літні вакації з'їжджалася українська еліта: крім І. Франка, тут черпали натхнення В. Стефаник, Марко Черемшина, О. Кобилянська, Н. Кобринська, О. Маковей, А. Крушельницький, М. Коцюбинський, Г. Хоткевич, М. Грушевський, відомі художники та фольклористи. Як сказав в одному зі своїх інтерв'ю парох Криворівні І. Рибарук, «у кожного з цих людей “енциклопедичної величини” була своя дорога до Криворівні: Франко приїхав тому, що його запросили через його дружину — запросила дружина Володимира Гнатюка, з якою вони приятелювали й зустрілися в Косові на базарі <...> Грушевський приїздив вже пізніше також по

³⁸ *Абашев В. В.* Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века. С. 11—12.

³⁹ *Баянбасва Ж. А.* Локальный текст и его функции: (на примере алма-атинского локального текста) // Вестник российского университета дружбы народов: Серия «Литературоведение, журналистика». М.: РУДН, 2016. № 2. С. 77.

запрошенню, коли дізнався про те, що Криворівня таких людей приймає — свідомих людей, українців, науковців. Хоткевич прийшов тому, що утівав від переслідувань царської Росії. Втік до Львова — йому сказали: “Хочеш сховатися — їдь у Криворівню, так буде безпечно”. Леся Українка прийшла тому, що вона їхала в Буркут лікуватися»⁴⁰. У мистецьких колах Криворівню часто називали літньою культурною столицею, «європейською Атлантидою» (за С. Вінчензом), українськими Атенами (так само, до речі, у той час польські митці називали гірське містечко Закопане в Татрах⁴¹). Очевидно, Гуцульщина приваблювала не лише гірськими краєвидами і таємничою просторовою ауурою, а насамперед самобутньою фольклорною спадщиною, зі збирання та видання якої і зародився гуцульський текст. До прикладу, М. Коцюбинський, І. Франко та Г. Хоткевич студювали фольклористичні праці В. Шухевича, А. Онищука, В. Гнатюка. Зрештою, вони самі збирали фольклор: багато оповідань, пісень, приказок, легенд та переказів записав від гуцулів І. Франко. Разом із В. Гнатюком він упорядковував і видавав фольклорно-етнографічні матеріали, у томах «Етнографічного збірника» опублікував «Гуцульські примівки», «Галицько-руські народні приповідки», «Людові вірування на Підгір'ї». На основі документів та спогадів написав статтю про очільника гуцульських заворушень 40-х років XIX ст. Лук'яна Кобилицю, надрукував з науковими поясненнями пісні й перекази про опришків: Олексу Довбуша, Семена Хотюка, Мирона Штолу, гуцульського мандатора Грдлічку (докладніше про це див. статті П. Арсенича «Іван Франко у Криворівні»⁴², «Фольклорно-етнографічна діяльність І. Франка на Гуцульщині»⁴³). Не менш звучно резонувала тема Гуцульщини у творчості Г. Хоткевича, який, емігрувавши 1905 р. до Галичи-

⁴⁰ *Рибарук І.* Микола Княжицький про Криворівню, УПА та гуцулів-акторів: [інтерв'ю з отцем Іваном Рибаруком] [Електронний ресурс] / спілкувався М. Княжицький // Стик. 2012. 3 листоп. URL: <http://styknews.info/novyny/sotsium/2012/11/03/mykola-kniazhytskyi-pro-kryvorivniu-upa-ta-gutsuliv-aktoriv>

⁴¹ *Myga-Piątek U.* Genius loci Podhala i Tatr: Rola w kształtowaniu atrakcyjności turystycznej. S. 268.

⁴² *Арсенич П.* Криворівня в житті і творчості українських письменників, діячів науки й культури; Івано-Франків. обл. держ. об-ня Всеукр. т-ва ім. Т. Шевченка «Просвіта», Івано-Франків. міське т-во «Гуцульщина». Івано-Франківськ: Нова зоря, 2000.

⁴³ *Його ж.* Фольклорно-етнографічна діяльність І. Франка на Гуцульщині // Історія Гуцульщини / М. Домашевський (гол. ред.). Львів: Логос, 2001. Т. 6. С. 64—73.

ни, ретельно вивчав народне мистецтво гуцулів, їхні звичаї та побут, видав низку прозових (повісті «Камінна душа», «Довбуш», оповідання «Гірські акварелі», нариси «Гуцульські образки») та драматичних творів («Непрóсте», «Гуцульський рік», «Довбуш», «Добуш», «Верховинці», «Практикований жовнір»), науково-популярні статті та розвідки на гуцульську тематику («Гуцули і Гуцульщина», «Гуцульщина», а також «Музичні інструменти українського народу»). В останній умістив тексти гуцульських пісень і коломийок). На думку В. Фоменко, до фольклору апелювали через історичну перерваність так званого закону спадковості у літературі: коли він перестає діяти, «настають періоди своєрідної духовної стагнації, коли генератором “нових” ідей, стилів, світоглядів стає повернення до минулих ідеалів, які не розвивалися. Доказом цього є прагнення поєднати літературу і фольклор, чий вплив на людське мислення і поведінку стосується вічності...»⁴⁴

Помітний слід в етнографії залишив гуцул-самоук П. Шеке-рик-Доників, який зібрав понад 100 оповідань про опришків (усі ввійшли до збірника «Народні оповідання про опришків», що їх видав 1910 р. В. Гнатюк), а також записав пісні, колядки, шед-рівки, казки, перекази, гуцульські звичаї, опубліковані у Шухевичевій «Гуцульщині». 1912 р. вийшли друком дві статті Ше-керика-Доникова про поховальні обряди на Гуцульщині («При-казуване по умерлим» і «Похоронні звичаї та обряди в селі Голо-ви Косівського повіту»), у 1914-му — стаття «Як відбуваються коляди у гуцулів», а згодом побачило світло денне його грун-товне дослідження «Родини і хрестини на Гуцульщині». Свої за-писи цей «невтомний збирач етнографічних матеріалів» (за І. Сеньковим) постачав В. Гнатюкові, М. Коцюбинському, В. Шу-хевичеві, В. Кубійовичу, а до того ще й консультував відомих нині письменників, коли ті творили свої шедеври. Чимало ін-формації про народні обряди, міфи й легенди про опришків він надав С. Вінцензу для написання твору «На високій полонині»⁴⁵; у своїх спогадах про театральну діяльність згадував, що Хоткевич читав йому в рукописі «Камінну душу», і він «поправлев йому

⁴⁴ *Фоменко В. Г.* Українська урбаністична проза ХХ століття: еволюція, проблематика, поетика: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 / Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Київ, 2008. С. 12.

⁴⁵ *Сеньків І.* Гуцульська спадщина: праці з життя і творчості гуцулів. Ки-їв: Українознавство, 1995. С. 367.

тогда гуцульский говір»⁴⁶. Крім того, у «Камінній душі» використано багато інформації із записів Шекерика-Доникова про опришків, опублікованих в «Етнографічному збірнику» НТШ. А ще він влітку 1911 р. разом із Л. Гарматієм, своїм шкільним товаришем М. Танасійчуком і студентом Львівського університету П. Куровцем супроводжував М. Коцюбинського на похорон місцевої гуцулки неподалік від с. Голови і спеціально організував обрядове дійство при померлому — «грушку», що її пізніше відтворив Коцюбинський у своїх «Тінях забутих предків»⁴⁷.

Таке зацікавлення краєм було зумовлене традицією, яка починається ще від письменників «Руської трійці» (оповідання М. Шашкевича «Олена», 1837, поема І. Вагилевича «Мадей», 1837), які, окрім художніх творів, вивчали побут і традиційну культуру гуцулів⁴⁸; досліджень українського етнографа С. Витвицького, автора однієї з перших праць про цей край («Про гуцулів», 1863)⁴⁹; монографії відомого ректора Чернівецького університету Р. Кайндля «Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази»⁵⁰, а також польських етнографів, які від середини ХІХ ст. вивчали духовну та матеріальну культуру гуцулів, а відтак самі писали художні тексти про Гуцульщину (К. Вуйціцький, В. Поль, Ю. Коженювський — автор відомої драми «Карпатські верховинці» (1843), яку кілька разів переробляли українські письменники М. Устиянович, Г. Хоткевич, М. Старицький). Безперечно, одним із найвідоміших письменників, який не лише увів гуцульську тематику в художній дискурс української літератури другої

⁴⁶ Шекерик-Доників П. Перший гуцульский театр // Рік у віруваннях гуцулів: вибр. твори. Верховина: Гуцульщина, 2009. С. 197—198.

⁴⁷ «Я разом з Танасійчуком метнувся і зорганізував забави на “грушці”, до яких пильно приглядався Коцюбинський, то радів ними, то поважнів, і в щось вдумувався, ба в деяких і сам разом з нами брав участь», — писав Шекерик-Доників у своїх спогадах про перебування М. Коцюбинського на Гуцульщині (Шекерик-Доників П. Спомини про М. Коцюбинського // Гнатюк В. Лука Гарматій і його спогади про М. Коцюбинського. Львів, 1925. С. 19; ці ж спогади див. у кн.: Шекерик-Доників П. Рік у віруваннях гуцулів. С. 322—323).

⁴⁸ Кирчів Р. Етнографічно-фольклористична діяльність «Руської трійці»: монографія 2-ге вид., випр. і допов. / Ін-т народознавства НАН України. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2011.

⁴⁹ Витвицький С. Історичний нарис про гуцулів / пер., передм. і прим. М. Васильчука; Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини і Покуття ім. Йосафата Кобринського. Львів: Світ, 1993.

⁵⁰ Кайндль Р. Ф. Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази / [пер. з нім. З. Ф. Пенюк; післямова О. Масана]. Чернівці: Молодий буковинець, 2000.

половини ХІХ ст., а й запровадив на неї моду на наступні десятиліття, був Ю. Федькович (оповідання «Штефан Славич», «Три як рідні брати», «Побратим», балади «Довбуш», «Юрій Гінда», поеми «Лук'ян Кобилиця», «Дезертир», драма «Довбуш», поезії «Дзвінка», «Убогий легінь» та ін.), а також С. Воробкевич (оповідання «Гуцульська доля», «Гуцул-сиротина», п'єса «Гнат Приблуда»). Свою роль у формуванні гуцульського тексту відіграв і роман І. Франка «Петрії і Добощуки» (1875—1876), «документ молодечого романтизму» його автора [т. 22, с. 329]⁵¹, для написання якого письменник послуговувався фольклорними легендами й переказами про Довбуша та опришків. І. Ціхоцький справедливо зазначає, що саме романтики завели моду на Гуцульщину в художній літературі, вони «захоплювались звуковою та кольоровою екзотикою Карпатського краю, гірськими ландшафтами і побутом горян, фольклором і традиціями, архаїчними обрядами і демонологією. Романтиків цікавила зовнішня сторона гуцульського життя, барвисті грані існування»⁵². Проте якщо у другій половині ХІХ ст. Гуцульщина як унікальний регіон з неосягненим культурним потенціалом ставала предметом зацікавлення тогочасних письменників та етнографів, то вже на початку ХХ ст. її образ фактично утверджується в літературі. Саме в цей час виформовується й еволюціонує *genius loci* — дух місця — через діалог митців із цим етнічним культурним простором; діалог, який реалізовувався в художній та етнографічній діяльності, — лише так він становив органічну єдність і творив фактично запоруку справжності, слугував детектором на автентичність. Можливо, саме тому в той період деякі письменники не лише захоплювалися, а й глибоко цікавилися фольклорно-етнографічним матеріалом, записували й публікували його. Власне з таких реальних і цілком очевидних причин об'єктом нашої роботи стали художні прозові твори початку ХХ ст. У цей період написано більшість текстів, єдиним семантичним центром яких стала Гуцульщина як особливий простір культури, здатний «породжувати тексти про себе»⁵³. Звісно, що гуцуль-

⁵¹ У квадратних дужках подано посилання на художні твори І. Франка, опубліковані у: *Франко І.* Зібрання творів: у 50 т.: Київ: Наук. думка, 1976—1986. При цьому зазначено том і сторінку тут.

⁵² *Ціхоцький І.* Мова прози Івана Франка: (стилістичні новації). Львів: ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2006. С. 97.

⁵³ *Бобраков-Тимошкін А. Е.* «Пражский текст» в чешской литературе конца ХІХ — начала ХХ века: дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 [Электронный

ський текст виявив себе і в інших родах, жанрах і формах літератури, зокрема в ліричних творах (цикл «Буркутьські станси», вірші «Буркутьська романса», «Керманич», «Від'їзд гуцула», поема «Терен у нозі» І. Франка), драмах і картинах («Кам'яна душа» Франка, творчість Г. Хоткевича), але більшість авторів цього періоду втілила його саме у художній прозі. Тому для обґрунтування поняття гуцульського тексту звужуємо об'єкт дослідження жанрово і темпорально, вибираючи з-поміж усіх знакові твори про Гуцульщину не лише для того періоду, а й для сьогодення.

У широкому розумінні гуцульський текст — невіддільна частина «всеукраїнського гіпертексту» (за Л. Оляндер), однією зі стрижневих ознак якого є виражена національна самобутність. Адже його просторовий об'єкт — не просто локус, а етнічний регіон. І якщо серед особливостей міського тексту дослідники дуже часто називали його етнічну багатосаровість (бо саме такою поставала міська реальність), то гуцульський постав саме на етнічній цілісності (І. Франко, Г. Хоткевич чи О. Кобилянська за допомогою таких персонажів, як жид, пан, циган не так відтворювали загальну ментальність регіону, як підкреслювали присутність іншого, чужого серед своїх). Цікаво, що мультикультурність Гуцульщини намагалися підкреслити у своїх творах зазвичай письменники-неукраїнці (С. Вінценз, Л. фон Захер-Мазох). А українські автори якщо й відтворювали Карпатський край як «спільноту спільнот» (коли йшлося про кресові території), то намагалися уніфікувати його на користь гуцульськості⁵⁴. Тому варто наголосити на етноцентричній особливості цього поняття. Можна вважати, що його постання було важливим у процесі самопізнання української нації, адже первинно твори про Гуцульщину перманентно є осмисленням цього простору як категорії власне української культури (у процесі освоєння простору письменник надавав йому символічного смислу, внаслідок чого «в національній культурі народжувалася нова реальність місця, що відтворювалася в літературі»⁵⁵). Водночас відбувається і зворотний процес: не лише Гуцульщина як просторовий об'єкт спричинила появу гуцульського тексту, а й гуцульський художній текст як культурно-історичний феномен ін-

ресурс] / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Москва, 2004. URL: <http://www.dissercat.com/content/prazhskii-tekst-v-cheshskoi-literature-kontsa-xix-nachalaxx-vekov>

⁵⁴ Микитин І. Я. Топос Гуцульщини у творчості Каєтана Абгаровича і Юрія Федьковича. С. 13.

⁵⁵ Владимірова Т. Л. Римський текст в творчестві Н. В. Гоголя.

тегрував гуцульськість в українську культуру⁵⁶. Таке культурно-літературне явище взаємоперехідності помітив ще основоположник поняття петербурзького тексту в російському літературознавстві В. Топоров, який писав, що Петербург «пізнавав самого себе не стільки з опису реалій життя, побуту..., як з російської художньої літератури»⁵⁷.

Щоб збагнути справді вагомий вплив літературної творчості на суспільно-політичні процеси того часу і на самоусвідомлення, самоідентифікацію гуцулів, варто бодай побіжно звернутися до історії. Річ у тім, що наприкінці XIX — у першій третині XX ст. гуцульські землі перебували у складі Австро-Угорщини, Польщі, Румунії та Чехословаччини, окупаційні режими яких намагалися асимілювати, денационалізувати гуцулів. Як зазначив П. Костючок, окремі дослідники та публіцисти, серед яких І. Вагилевич, О. Кольберг, К. Француз, навіть пропагували теорію неукраїнського походження цієї етнографічної групи⁵⁸. Проте Ф. Вовк, В. Гнатюк, І. Крип'якевич, В. Шухевич, М. Домашевський, Р. Кайндль на основі етнокультурного матеріалу обґрунтували цілком іншу думку. Сучасний історик та краєзнавець В. Піпаш у монографії про закарпатських гуцулів доводить, що гуцули — етнографічна група, яка належить до українського субетносу, про що свідчить насамперед їхня говірка, тип одягу, ремесла, скотарсько-землеробський характер господарства і — що найважливіше — їхнє самоусвідомлення та ментальність⁵⁹. І. Франко у статті «Карпаторуське письменство XVII—XVIII вв.» писав, що етнографічно ця територія «найчистіше заселена русинами,

⁵⁶ Аналізуючи періодизацію секулярної української культури, що її запропонував М. Скрипник, О. Забужко пише про те, що в її основі лежить історико-літературний стрижень, і в цьому, на думку авторки, є рація, позаяк «українське національно-культурне відродження <...> розгорталось за романтичною моделлю, де саме мова, а за нею і словесна творчість, письменство як головна етнодиференціююча ознака бере на себе в “тілі” культури централізаторську, системно-організуючу функцію, тож історію літератури вдається спроектувати на цілу історію культури без особливих натяжок» (*Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період*. 2-ге вид. Київ: Факт, 2009. С. 17).

⁵⁷ *Топоров В. Н.* Петербург и «петербургский текст русской литературы»: (Введение в тему). С. 5.

⁵⁸ *Костючок П. Л.* Етнополітичні та національно-культурні процеси на Гуцульщині в контексті становлення української нації: (кінець XIX ст. — 1939 р.). С. 13.

⁵⁹ *Піпаш В.* Закарпатська Гуцульщина: історико-етнографічний нарис. Ужгород: Вид-во Олександри Гаркуші, 2012. С. 6.

з найменшим процентом чужинців, найменше винародовлювана і найконсервативніша в захованні свого типу, своєї мови, звичаїв і способу життя» [т. 32, с. 208]. До кінця XIX ст. гуцули ідентифікували себе з русинами, руснаками, руськими людьми і тільки в роки війни серед них поширився етнонім «українець»⁶⁰. Український етнолог М. Тиводар, спираючись на гуцульський фольклор, твердить, що гуцули самоідентифікували себе за народженням, територіальною належністю та проявами традиційно-побутової культури і вважали себе приналежними спершу до гуцульської спільноти, а з початку XX ст. — до українського етносу⁶¹.

В умовах окупації та денаціоналізації чи не основну роль відігравала культура, зокрема література⁶², яка виконувала не лише просвітницьку місію, а й популяризаторську, майже ідеологічну функцію. Коли українські письменники писали про міфологічні уявлення гуцулів, їхні предковічні традиції та легендарні постаті місцевої історії, тим самим націоналізували її, робили артефактом української культури. «Хто є Гуцул? — запитував Хоткевич у нарисі “Гуцули і Гуцульщина”. — Наука мало говорить нам про його походження. Знаним є одно — він кров від крові, кість від кістки українського народу. Колись давно-давно він прийшов в карпатські гори та тут і поселився»⁶³. Тобто українські письменники приїздили на Гуцульщину не лише відпочивати й оглядати з навколишніх ґрунів (пагорбів) гірські пейзажі⁶⁴, а водночас працювати (збираючись влітку до Кри-

⁶⁰ Костючок П. Л. Етнополітичні та національно-культурні процеси на Гуцульщині в контексті становлення української нації: (кінець XIX ст. — 1939 р.). С. 15.

⁶¹ Тиводар М. П. Етнографія Закарпаття: історико-етнографічний нарис. Ужгород: Гражда, 2010. С. 64—65.

⁶² «Доведено, що, незважаючи на значні національно-політичні, культурно-освітні та господарсько-економічні перешкоди, населення Гуцульщини спершу крізь призму етнокультурних факторів [курсив наш. — О. С.], а згодом через політизацію етнічності ідентифікувало себе як невід’ємну частину української нації» (Костючок П. Л. Етнополітичні та національно-культурні процеси на Гуцульщині в контексті становлення української нації: (кінець XIX ст. — 1939 р.). С. 6).

⁶³ Хоткевич Г. Гуцули і Гуцульщина // Українська жизнь. 1913. № 10. С. 58.

⁶⁴ Деякі міські тексти постали завдяки розвитку літератури мандрів. Зокрема, завдяки англійській письменниці, мандрівниці Мені Мюріел Дові у Європі ще наприкінці XIX ст. з’явилася одна з перших закордонних реценсій Гуцульщини — книга «Дівчина в Карпатах» (1891). Цей край із манд-

ворівні, М. Коцюбинський у листі від 16 січня 1910 р. до В. Гнатюка писав: «Як би се було добре, коли б я не тільки спочив, а й вивіз собі матеріал для роботи»⁶⁵) — пізнавати гуцулів з їхніх розповідей (пригадаймо «Гуцульського короля», сюжет якого Франкові розповів А. Освіцінський, перекази про опришків, один з яких ліг в основу «Кам'яної душі», сюжети оповідань «Терен у нозі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош», які Франко, на переконання І. Білінкевича⁶⁶, почув у Криворівні від старожилів; оповідання О. Кобилянської «Некультурна», головну героїню якого гуцулку Параску письменниця також знала особисто), традицій (М. Коцюбинський ходив на похоронний обряд «грушки», був на полонині Скупава, цікавився життям пастухів⁶⁷; такі ж гірські експедиції з метою студій гуцульського краю організував Г. Хоткевич і здобутий досвід згодом вплив в історичному романі «Довбуш»). Зрештою, вивчали письменники гуцулів із фольклорно-етнографічних матеріалів, зокрема, «Матеріалів до гуцульської демонології», «Остатків первісної культури гуцулів» А. Онищука, п'яти томної «Гуцульщини» В. Шухевича, публікацій етнографічних видань НТШ: «Етнографічного збірника», «Матеріалів до українсько-руської етнології» та «Записок НТШ».

Отже, гуцульський текст певною мірою дає змогу реконструювати та доповнити тогочасну модель української культури. Як кожен художній текст, він естетично освоює дійсність, виростаючи із суб'єктивного авторського усвідомлення фольклорно-етнографічної, релігійної, міфологічної, природної та навіть побутової унікальності цього регіону. Естетичне й культурне замилювання автентикою Гуцульщини як один з основних поштовхів до написання гуцульського тексту не стосується таких авторів, як Марко Черемшина, який мав безпосередній стосунок до Гуцульського краю — його рідне село Кобаки сусідить з етнографічно окресленою Гуцульщиною, Д. Харов'юк — уродженець буковинської Гуцульщини та П. Шекерик-Доників, який був родом із самого серця гуцульського краю — Верховинщини. Звер-

ривок пізнавав і Я. Головацький (*Головацький Я. Ф.* Мандрівка по Галицькій та Угорській Русі // Жовтень. 1976. № 6. С. 49–94).

⁶⁵ *Коцюбинський М.* Листи до Володимира Гнатюка: [Електронна копія] / з передм. і поясн. В. Гнатюка. Львів: Вид. спілка «Діло», 1914. С. 121.

⁶⁶ *Білінкевич І.* Гуцульщина манила його // Жовтень. 1968. № 8. С. 95–101.

⁶⁷ *Арсенич П.* Криворівня в житті і творчості українських письменників, діячів науки й культури. С. 38.

нення до гуцульської тематики, що охопила всю творчість цих письменників, продиктоване любов'ю до «приватної вітчизни». Саме тому Гуцульщина набуває не екзотичного, а цілком реалістичного характеру⁶⁸, що дає підстави говорити про тісний зв'язок гуцульського тексту з позатекстовим простором — *прототекстом*, історичним, культурним контекстом⁶⁹. Тобто Гуцульщина як реальний простір стає зовнішнім семіотичним середовищем, об'єктом пізнання, який здатний продукувати тексти про себе — «емінентні» (за Гадамером) утворення (емінентний, вивичений текст — це текст, що «перебуває в статусі вистави мистецтва»⁷⁰). Вона стає і географічним (з огляду на топографію та природний ландшафт), і культурним, й етнічним, і мовним контекстом, з якого виростає смисл локального тексту (Черемшина писав свої твори гуцульським діалектом⁷¹ задля «естетичної вимовності»⁷², Шекерик-Доників та Харов'юк були його носіями; інші ж автори послуговувалися ним частково, використовували у прямій мові персонажів гуцулів, у назвах предметів побуту, середовища тощо).

⁶⁸ Екзотична візія Карпат, на думку Я. Поліщука, закорінена в романтичній традиції XIX ст. Романтики сприймали Гуцульщину як землю, «що відрізана горами від шкідливих впливів цивілізації та профанного середовища великих міст і промисловості» (*Поліщук Я.* Гуцульщина екзотична й Гуцульщина без екзотики: (Василь Стефаник на тлі культурного дискурсу Карпат) // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2012. Вип. 34–35. С. 11). А на початку XX ст. зацікавленість екзотикою краю була зумовлена «естетичною стратегією модернізму», що «орієнтувала на нетипове, особливе, на дивовижі в житті та побуті людини» (Там само. С. 11–12).

⁶⁹ *Копистянська Н.* Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства // Біблія і культура. Чернівці, 2001. Вип. 3. С. 51–52.

⁷⁰ *Гадамер Г.-Г.* Герменевтика і поетика: вибр. тв. / [пер. з нім. В. Бабич, М. Кушнір, В. Клочков, Є. Горева, Г. Петросаняк]; упоряд. та передм. Д. Наливайка. Київ: Юніверс, 2001. С. 156.

⁷¹ Не всі дослідники погоджуються із цим твердженням. М. Ломацький, наприклад, пише, що Черемшинина мова — не гуцульська, що це покутський говір (*Ломацький М.* З Гуцульщини: нариси. Лондон: [б. в.], 1956. С. 6). Чудовим прикладом твору, написаного чистим гуцульським діалектом, є роман П. Шекерика-Доникова «Дідо Иванчік» (*Шекерик-Доників П.* Дідо Иванчік: [роман у трьох частинах] / вип. ред. Д. Ватаманюк; передм. В. Зеленчук. Верховина: Гуцульщина, 2007).

⁷² *Зеров М.* Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: у 2 т. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці / упоряд. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко. Київ: Дніпро, 1990. С. 427.

В. Абашев писав, що локальний текст формується із семіотичних ресурсів певного локусу⁷³, і для гуцульського тексту такий ресурс становлять, зокрема, фольклорно-етнографічні матеріали, до яких зверталися письменники, перш ніж почати роботу над своїми художніми творами. І не просто зверталися, а ретельно вивчали їх, черпали знання від самих гуцулів про їхню дійсність або й самі були носіями етнографічного матеріалу, як от Марко Черемшина та П. Шекерик-Доників (в автобіографії, написаній на прохання свого бібліографа А. Музички, Черемшина згадував, що етнографічних матеріалів не збирав, «бо сам був тим матеріалом, пересякнувши наскрізь народними піснями та казками із самого малку. Я виріс серед співанок, та казок, та сопілок»⁷⁴). Тому варто звернути увагу на автентичність гуцульського тексту, яка верифікується відповідністю до гуцульського фольклору, так би мовити, правдивістю зображення. На цьому, власне, ґрунтувалася критика Г. Хоткевича повісті «Тіні забутих предків», у якій він емоційно закидав Коцюбинському «фатальні помилки» — етнографічні огріхи, неправильне тлумачення гуцульських діалектів, побуту і брак розуміння особливостей життя верховинців. Хоткевич вважав, що ця повість — «найслабший твір Коцюбинського, і не лише найслабший, а попросту... ганебний», написаний «без любові», з погляду захоплення «інтелігента-дачника», «що приїхав на дачу й “восхищается”»⁷⁵. Проте, як слушно спостеріг Р. Чопик, хоча ця критика й скидалася на «літературний курйоз, вислід ревнощів/завдрощів до успіху вершинного твору Коцюбинського», однак річ тут була «у генетичній конфліктності творчих засад — різноспрямованості «вихідної

⁷³ Абашев В. В. Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века. С. 36.

⁷⁴ Марко Черемшина. Моя автобіографія // Твори / вступ. ст. та прим. О. Романця, упоряд. О. Романець та Н. Семанюк. Київ: Держ. вид-во худ. літ., 1960. С. 176.

⁷⁵ Хоткевич Г. «Тіні забутих предків» // Українська мова та література. 1997. Ч. 47 (63). С. 4—5. Попри сувору критику Хоткевича варто згадати також спогади П. Шекерика-Доникова про Коцюбинського, з яких видно, що Коцюбинському залежало на тому, аби писати про гуцулів правдиво. Зокрема, Шекерик-Доників згадував, що автор «Тіней забутих предків» ще хотів написати повість «Годованці» і «подрібно розпитував про життя гуцулів», «все хотів знати, чи його погляди і схоплення є вірні з дійсними поглядами і життям гуцулів» (Шекерик-Доників П. Спомини про М. Коцюбинського. С. 19).

точки» експресіоніста Хоткевича й імпресіоніста Коцюбинського⁷⁶. І до цієї думки ми повернемося згодом.

При цьому зазначимо, що, окрім спільного об'єкта опису, який забезпечує семантичну цілісність гуцульського тексту, та органічної потреби у фольклорно-етнографічній верифікації, якої так бракувало Хоткевичу — критикові повісті Коцюбинського, існує ще один важливий маркер, що дає змогу ідентифікувати входження художнього твору до структури гуцульського тексту. Йдеться про такий культурний код, як ментальна пов'язаність персонажа гуцула зі своїм гірським простором, його впрошеність у міфологічні та природні ландшафти, а також вплив цього середовища на спосіб життя персонажа і його світобачення. Але будь-які спроби вивести сталу формулу для впізнавання справжнього гуцульського тексту видаються марними, адже завдання дослідника, який береться вивчати цей локальний текст, — відчитати художні форми, в яких гуцульський простір «виявляє себе як єдність змістів»⁷⁷, тобто єдність усіх кодів тексту, зокрема ментального, фольклорно-етнографічного, історичного та авторського, суб'єктивного.

О. Бобраков-Тимошкін у своїй праці розрізняє поняття празького тексту й образу Праги. До празького тексту він зараховує лише ті твори, в яких художній образ чеської столиці набуває символічного характеру та зображає метафізичну природу празького простору. Такий текст має тісний зв'язок із *культурним міфом* про Прагу як серце Чехії⁷⁸ (міф Праги дослідник розуміє як сукупність уявлень про це місто, що існують у культурі й формуються, з одного боку, на основі історичних подій і змін актуальної реальності, а з іншого — як зображення цієї реальності у фольклорних, літературних та інших текстах⁷⁹). Н. Мед-

⁷⁶ Чопик Р. Гуцульський експресіонізм: від Івана Франка до Гната Хоткевича // «Я єсть пролог...»: матеріали Міжнародного наукового конгресу «Іван Франко: «Я єсть пролог...»: (до 160-річчя від дня народження). Львів: Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2018. Т. 1. С. 727.

⁷⁷ Гусейнова О. Київський текст у романах В. Домонтовича: поетика інтер'єру [Електронний ресурс] // Філософія. Політологія. Вип. 73—75. 2005. С.18. URL: http://papers.univ.kiev.ua/1/filosofija_politologija/articles/guseinova-o-the-kyiv-text-in-v-domontovych-novels-poetics-of-interior_17403.pdf

⁷⁸ Справді, міський текст зароджується як текст столичний, центральний, а Гуцульщину, як відомо, називали Афінами, літньою столицею, автентична аура якої притягувала до себе світочів української культури.

⁷⁹ Бобраков-Тимошкін А. Е. «Пражский текст» в чешской литературе конца XIX — начала XX веков.

ніс також писала про існування особливої метафізичної аури, яку мають міста, що породжують пов'язаний з ними літературний текст⁸⁰. Тому гуцульський текст — це не тільки текст про Гуцульщину як конкретний просторовий вимір, а й про її сутність, «душу» (за В. Топоровим⁸¹), культурний міф⁸², складовими частинами якого є історичні, звичаєві, географічні, релігійні, соціально-побутові особливості і сама гуцульська міфологія. Усі ці складники дають змогу вивчати *образ Гуцульщини* у гуцульському тексті, який попри наявність сталих ознак і вироблену традицію свого художнього втілення аж ніяк не є статичним. Оскільки цей текст тісно пов'язаний із контекстом, з його діахронічним та синхронічним зрізами, виникає потреба говорити про його видозміну, динаміку. Він вловлює ритми людського життя, поєднує елементи простору і часу. Тому дуже важливо вивчати художнє втілення образу певного регіону у конкретний історико-літературний період і, можливо, навіть зміни, трансформації цього образу протягом певної епохи. Звісно, залучаючи контекстуальний аналіз. Водночас навіть у такій змінній реальності локальний текст творить сенс тяглості (sense of continuity) і часової плинності (stream of time)⁸³.

Гуцульський текст образно можна назвати текстом, що формує *літературний* міф Гуцульщини в культурному просторі кінця XIX — початку XX ст. Зважаючи на те, що він співвідноситься з

⁸⁰ Меднис Н. Е. Сверхтексты в русской литературе [Электронный ресурс]. Новосибирск: НГПУ, 2003. URL: http://raspopin.den-za-dnem.ru/index_e.php?el_book=267

⁸¹ Топоров В. Н. Петербург и «петербургский текст русской литературы»: (введение в тему). С. 7.

⁸² Міф як особливий тип світогляду має, за Б. Тихолозом, три основні грані, що становлять його сутність: символічну, фантастичну і сакральну, які протиставлені буквальному, буденному і профанному. Ці атрибутивні семи міфу проявляються у субтекстах гуцульського тексту не разом, цілісно, а зосібна, в окремих мотивах, деталях, несподіваних поворотах сюжету: «Міф як оповідь (словесна історія) та світобачення (образ світу), з семіотичного погляду співвідносяться як *означник* (план вираження) та *означуване* (план значення)...» (Тихолоз Б. Вступ // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка: (ейдологічні нариси) / авт. кол.: К. Дронь, Б. Тихолоз (кер.), Н. Тихолоз, А. Швець; за наук. ред. Б. Тихолоза; відп. за вип. Є. Нахлік; Львів. від-ня Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Львів, 2007. С. 12).

⁸³ Див.: Taylor K. Landscape and Memory: cultural landscapes, intangible values and some thoughts on Asia [Electronic resource]. URL: https://www.researchgate.net/publication/242086790_Landscape_and_Memory_cultural_landscapes_intangible_values_and_some_thoughts_on_Asia

духовним буттям людини і як складне смислотворче поняття, до структури якого входять художні тексти, «не піддається вираженню в суто логічних категоріях»⁸⁴, спробуємо окреслити його теоретичні горизонти. Не претендуючи на всеохопність, пропонуємо робочу дефініцію **гуцульського тексту як складного текстового утворення, до якого належить корпус семантично пов'язаних між собою художніх творів, смисловим ядром і просторовим об'єктом яких виступає топос Гуцульщини**. Відповідно, художні твори, семантично об'єднані в нашому дослідженні під назвою «гуцульський текст», входять до нього як субтексти. Погоджуємося з думкою Н. Копистянської про те, що сам текст як завершений авторський художній утвір не тотожний художньому твору, бо «є лише його кісткою за звучанням і за значенням», проте саме він повинен стати основою аналізу та інтерпретації твору як цілісності⁸⁵. Тому саме поняття тексту трактуємо як самодостатню, синхронно організовану систему, що має смислову і семантичну цілісність⁸⁶, якій притаманні ознаки просторовості.

У літературознавстві ХХ—ХХІ ст. апробовано різні підходи до вивчення локальних текстів, дослідження яких є одним із пріоритетних напрямів сучасної науки про літературу. Наведемо приклади лише деяких. Ю. Лотман осмислював місто як семиотичну систему у таких її виявах, як місто-ім'я, місто-простір, місто-час⁸⁷; Л. Прохорова виокремлює метафоричні образи міста (місто-театр, місто-магазин, місто-тюрма) та лейтмотивні словесно-образні структури (лейтмотив соціальних контрастів, прагматично-діловий, просторово-пейзажний і фізіогномічний)⁸⁸; О. Філатова запропонувала вивчати київський міський текст за «найбільш раціональними» інтерпретаційними підходами: анатомії (топографічний), фізіології (функціональний) і психології (душа міста)⁸⁹; В. Топоров виділяв субстратні елементи в природній,

⁸⁴ Оляндер Л. Волинський текст в українській та польській літературах: (ХІХ—ХХ ст.). С. 11.

⁸⁵ Копистянська Н. Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства. С. 49.

⁸⁶ Див.: Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: статьи, исследования, заметки: (1968—1992). С. 22.

⁸⁷ Его же. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. С. 9—21.

⁸⁸ Див.: Прохорова Л. С. Лондонский городской текст русской литературы первой трети XIX века.

⁸⁹ Філатова О. С. Київський «міський текст» 20-х років ХХ століття: «анатомія», «фізіологія», «психологія». С. 153—161.

матеріально-культурній, духовно-культурній та історичній сферах міського тексту⁹⁰; Л. Воробйова в основі дослідження лондонського тексту розгортає поняття текстового коду і формулює тривірневе модулювання тексту: коди — домінанти — конотації⁹¹. Спираючись на ці теоретичні розробки, визначимо основні параметри вивчення гуцульського тексту.

Отож, локальний текст утворює цілісну єдність тоді, коли його визначають смислові коди (їх трактуємо як смислотворчі елементи⁹², що належать до сфери культури), кожен з яких має окреслені домінанти та конотації. У гуцульському тексті таких кодів виділяємо п'ять: історичний, міфологічний, релігійно-філософський, соціальний (чи соціально-побутовий) та природний (просторово-пейзажний), що можуть накладатися і переплітатися у межах одного твору.

Ще один вагомий аспект у визначенні смислових констант поняття гуцульського тексту — окреслення спільних сюжетних мотивів і тем. Їх наявність не так зумовлювала суб'єктивна авторська воля, як диктував чи добровільно нав'язував простір Гуцульщини⁹³. Такими спільними мотивами є *тема опришківства*, зокрема художньо-філософське осмислення локального героїчного міфу про Довбуша, моральної деградації опришків у постдовбушівську добу; *тема влади* (гуцули / польські пани — мотив соціальних контрастів), а саме деспотичної, репрезентованої в образі гірських мандаторів — жорстоких ставлеників цісаря, і у той самий час величання цісаря татом, а цісареві — мамою (такі конотації віднаходимо у творах Марка Черемшини й О. Кобилянської, які писали на тему війни і навіть використали в сюжетах своїх творів схожий епізод про те, як гуцулка «давала на

⁹⁰ Топоров В. Н. Петербургские тексты и Петербургские мифы: (заметки из серии). С. 268—399.

⁹¹ Воробьева Л. В. Лондонский текст русской литературы первой трети XX века.

⁹² Там само. С. 5.

⁹³ К. Лінч, американський дослідник урбаністичного простору, писав про можливість читати візуальні концепти міста як текст (назви вулиць, магазинів, різноманітні оголошення, пам'ятки архітектури тощо) (Лінч К. Образ города / [пер. с англ. В. Глазычева; под ред. А. В. Иконникова]. Москва: Стройиздат, 1982. С. 16—19). Текст Гуцульщини натомість відповідає радше усній творчості: назви тих чи інших вершин, полонин, озер, долин кожен гуцул знає достеменно не з табличок (це вже тепер Карпати рясніють туристичними маркуваннями), а з пам'яті — від діда-прадіда. Він є текстом народної культури, фольклору, зафіксованим на письмі хіба що етнологами, краєзнавцями тощо), релігії та історії.

Боже» у церкві за здоров'я цісаря чи за упокій душі цісареві. Збіги окремих мотивів і дрібних сюжетних епізодів не поодинокі у гуцульському тексті); *тема амбівалентності природи і цивілізації*, протиставлення образів людини — дитини гір і людини техногенної доби, для якої природа не становить духовної цінності; протиставлення образу природи (жорстокої сили, стихії) та людського життя, що безжально поглинають природні стихії. Тема природної стихії і цивілізації властива також багатьом міським текстам, і якщо незрідка письменники-урбаністи подають як один із варіантів взаємодії цих одвічних антагоністів модель гармонії між ними⁹⁴ або ж двовладдя природи і культури⁹⁵, то в гуцульському тексті примирення як таке неможливе: цивілізація (принаймні на зламі століть) асоціюється з руйнацією первозданного, неторканого, з есхатологічним кінцем автентичного гуцульського світу. Навіть людина сприймається як суб'єкт, що порушує гармонію у природі; *тема людських взаємин*, у тім числі інтимно-особистісних, заснованих на негласних правилах гуцульського перелюбу — пікантній темі любасів та любасок; *тема гуцульської демонології*, осмислена чи то в міфопоетичному зрізі (як у повісті Коцюбинського), чи в межах релігійно-християнських, філософських світоглядних засад (як Чорний і Білий демони у Франка або зловісне «щось» у Кобилянської). Серед цих тем, що зумовлюють монолітність гуцульського тексту, майже в усіх сюжетах (чи то з філософським ухилом, як-от в І. Франка, чи в художньо-публіцистичних образках Г. Хоткевича) відчитуємо етнічні коди гуцульської ментальності, їх психодуховну виразність: у відтворенні звичаїв, побуту, майже щоденних ритуалів, магічно-сакральних дій, здатності надавати символічної валентності (іноді зовсім наївної з раціонального погляду) несподіваним речам/подіям (приміром, у Хоткевичевих образках «Чарівна палиця», «Потомок Довбушів»), у дихотомічному світогляді, специфічному моральному кодексі і майже побожному ставленні до природи (у текстуальному вияві воно виражене в персоніфікації та антропоморфізації природних явищ).

Так само, до речі, схожі описи одного й того ж міста у творчості різних авторів фіксували дослідники римського⁹⁶, петербур-

⁹⁴ *Марченко А. М.* Паризький текст у прозі письменників молодшого покоління російської еміграції першої хвилі: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.02 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2008.

⁹⁵ *Топоров В. Н.* Петербургские тексты и Петербургские мифы: (заметки из серии). С. 288—289.

⁹⁶ *Владимирова Т. Л.* Римский текст в творчестве Н. В. Гоголя.

зького⁹⁷, пермського⁹⁸ текстів. Вони відзначали часову тяглість цієї особливості: домінантні риси цілком незалежних творів, написаних у різний час, іноді збігалися настільки, що ті здавалися варіантами одного тексту. Саме ці домінантні риси й формують «структурно-семантичне ядро» (за В. Абашевим) локального тексту. Очевидно, що жоден з авторів такого тексту не замислювався над тим, чи вже є в літературі схожі описи просторових об'єктів, кожен лише використовував «елементи парадигми деяких спільних місць, кліше, штампів, формул»⁹⁹.

Зазначені вище домінантні мотиви дають змогу виокремити *ознаки гуцульського тексту*, що забезпечують його впізнавання з-посеред інших художніх творів (Л. Воробйова домінантами міського тексту називає «ті реалії простору, з якими пов'язане впізнавання міста»¹⁰⁰). Наприклад, до таких ознак можемо зарахувати наявність конкретних географічно-просторових локусів: зазвичай творці гуцульського тексту дотримувались принципу топографічної точності¹⁰¹, використовували реальні топоніми (Голови, Розтоки, Ясенів, Вижниця, Кути), гідроніми (озеро Шибене, потік Перкалаб, ріка Черемош), гірські хребти (Чорногора) та назви окремих вершин (Рунг, Магура). Ця точність (не лише у назвах, а й в описах гуцульських локусів) зумовлена не формальною вимогою закорінити сюжет у якомусь просторі, а внутрішньою потребою письменника присвоїти його, зробити, за словами В. Топорова, частиною власної пережитої

⁹⁷ Анциферов Н. П. «Непостижимый город...»: Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина; Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города; Топоров В. Н. Петербург и «петербургский текст русской литературы»: (введение в тему); *Его же*. Петербургские тексты и Петербургские мифы: (заметки из серии).

⁹⁸ Абашев В. В. Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе XX века.

⁹⁹ Топоров В. Н. Петербург и «петербургский текст русской литературы»: (введение в тему). С. 9.

¹⁰⁰ Воробьева Л. В. Лондонский текст русской литературы первой трети XX века. С. 5.

¹⁰¹ Цим принципом дуже часто послуговувався І. Франко. З. Гузар, досліджуючи засоби створення локального колориту у повісті «Борислав сміється», акцентував на особливій манері Франка-прозаїка точно локалізувати географію тих місць, про які він писав (*Гузар З. Деталь як засіб створення локального колориту в повісті «Борислав сміється» // Українське літературознавство: міжвідомчий республіканський зб. / М-во вищ. і серед. спец. освіти УРСР, Львів. держ. ун-т ім. І. Франка. Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1969. Вип. 7: Іван Франко: статті і матеріали. С. 130).*

історії¹⁰². Кожна із цих просторових реалій породжує додаткові конотації, дозволяючи авторові нарощувати ті смисли в художньому тексті, які часто виходять за межі гуцульської тематики.

Ще однією ознакою гуцульського тексту є наявність бінарних семантичних опозицій, що властиві майже усім локальним текстам. У їх гетерогенних структурах дослідники виділяють профанне/сакральне, протиставляють цивілізацію і природу, місто й село, своє і чуже, високе й низьке, порушують гендерні питання, проблеми співіснування доброго і злого первнів, зіставляють минуле й сучасне, поєднують реалістичні та фантазмагоричні плани зображення і вводять амбівалентність у семантику топосу, який може виступати і сакральним центром, і профанною периферією, що губить героя¹⁰³. Це дає змогу говорити про спільну проблематику та схожі аспекти дослідження усіх локальних текстів. Відтак цілком не випадковим є вибір основних тематичних площин — проблематики добра і зла, еросу й танатосу, раціонального й ірраціонального (містичного), які передають загальні філософсько-естетичні пошуки доби і водночас є художньою проекцією світоглядних переконань письменників.

Очевидно, що ці теми не нові для української літератури, вони властиві людству загалом. Однак у просторі локального тексту тієї перехідної епохи, коли відчувається докорінна потреба оновлення художньої свідомості, коли «вмирають застарілі художні традиції» та «зароджуються нові тенденції»¹⁰⁴, вони набувають специфічного сенсу. З одного боку, звернення до гуцульської тематики наприкінці XIX — на початку XX ст. було свідомим апелюванням до джерел, традиції, культурних витоків (не

¹⁰² *Щукин В.* Как и почему рождается литературный локальный текст [Электронный ресурс] // Диалог культур: поэтика локального текста: материалы II Международной конференции (8–13 июля 2010 года, г. Горно-Алтайск). [Горно-Алтайск], 2011. С. 4. URL: <http://parkbelinskogo.ru/как-и-почему-рождается-литературный-л>

¹⁰³ *Топоров В. Н.* Петербургские тексты и Петербургские мифы: (заметки из серии); *Богданова О. І.* Міський текст у прозі М. Хвильового та А. Дьобліна: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.05 / Бердян. держ. пед. ун-т. Бердянськ, 2015; *Гундорова Т.* Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. Укр. наук. ін-т Гарвардського ун-ту; Ін-т критики. Київ: Критика, 2006; *Меднис Н. Е.* Сверхтексты в русской литературе; *Кононенко Т.* Місто як текст: освоєння урбаністичного простору як ключ до творення тексту в романах А. Картер і Дж. Вінтерсон // Слово і Час. 2007. № 7. С. 34–41.

¹⁰⁴ *Шумило Н. М.* Українська проза кінця XIX — початку XX століття: проблема національної іманентності: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 / НАН України, Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2004. С. 6.

романтичним замилюванням етнографічною атрибутикою, а прагненням відшукати нові сенси), а з іншого — заглибленням у «живу дійсність» (за Франком), розумінням того, що всі ці теми, які хвилювали людство з правіку (добра і зла, любові і смерті, взаємопроникності й розмитості меж між реальним та ірреальним) можна розкрити по-іншому, по-новому — і в цій начебто дикій та неприрученій реальності побачити модерні проблеми, які тоді хвилювали усіх. Тут варто навести твердження Н. Шумило про те, що «навіть у випадку, коли справжній художник безпосередньо говорить про загальнолюдське і його твори стають набутком всього людства, читач завжди може визначити те конкретне соціальне, національне й етнографічне середовище, яке зумовило особливості художнього бачення письменника»¹⁰⁵. У локальному ж тексті те національне й етнографічне прозирає найбільше, бо власне на ньому й виростають загальнолюдські проблеми.

Кожен із творців гуцульського тексту апелював до складних понять добра, зла, містики, еросу й танатосу в міру свого вродження в гуцульський культурний ландшафт, студіювання міфології, звичаїв та вірувань цієї етнографічної групи. Тому, попри безперечну універсальність, можемо вести мову одночасно про унікальність трактування цих понять у гуцульському тексті. Адже ставлення до смерті та її зв'язку з любов'ю, зародження уявлень про зло в людині і його зовнішні прояви, віра в силу магічної дії та співжиття в одному просторі з лісовими духами формуються на ґрунті національної культури. Те, що письменники апелювали до цих тем, свідчить про існування спільного проблемно-тематичного наратива, якого не міг оминати жоден автор, який писав про гуцульський *genius loci*. А формування культури, відомо, залежить від часу, епохи. Дуже характерно, що саме на початку ХХ ст., коли тривали модерністичні пошуки, найвизначніші письменники того часу апробували гуцульську тематику у своїх творах (а отже, проблематику життєвих екзистенціалів любові і смерті, добра та зла, пошук істини у містичних, ірраціональних вимірах). Тобто відбувся органічний рух назустріч: від модерністичних шукань нових форм, нового способу вислову думки до Гуцульщини як насиченого автентикою культурного простору, що давав дуже багатий матеріал на втілення тих модерних ідей. Ї в лоні цих внутрішньо-іманентних літературних процесів, цього творчого симбіозу постав гуцульський текст.

¹⁰⁵ Шумило Н. М. Українська проза кінця ХІХ — початку ХХ століття: проблема національної іманентності. С. 7.

Важливою складовою, ба навіть функцією гуцульського тексту (за Ю. Лотманом¹⁰⁶), що формує його смисл і об'єднує усі коди, є концепт пам'яті. Н. Медніс вважає, що саме пульсація сильних точок пам'яті культури визначає утворення локальних текстів (за її термінологією — надтекстів) і потребу їх дослідження. Адже ці точки спонукають до художньої чи наукової рефлексії щодо низки культурно та історично важливих у масштабах країни явищ¹⁰⁷. Тоді, на зламі ХІХ—ХХ ст., Гуцульщина як невичерпне джерело автентики вабила до себе десятки етнографів, фольклористів та письменників, які, врешті, створили текст про цей край; так само і тепер, фактично через сто років, виникла потреба вже на іншому рівні осмислити цей текст як тогочасний культурний феномен у науковому контексті. «Прояв її [пам'яті. — О. С.] у літературних творах стає найважливішою цінністю — як умова унаочнення тяглості існування певного соціуму та його культури»¹⁰⁸. Власне, завдяки культурній пам'яті як традиції, що існує у свідомості людей, текст може набувати живих ознак семіозису¹⁰⁹. На думку Г. Косикова, текст має діахронічну, недоступну для структурного аналізу глибину, «це культурна пам'ять твору, в якій зберігається багато нових, старих і напівзабутих “кодів”...»¹¹⁰

Ця функція, пов'язана в художніх творах із феноменом часу, виявляється в ретроспективних варіаціях: вже згаданих темах історичного коду — феномені опришківства, проблемі влади і звичайної людини, антивоєнних лейтмотивах, які в метатекстовій площині не просто фіксують конкретні факти, а подають їх історіософську візію; мотиві міфічного минулого (принципово неісторичного і нелінійного), що завдяки своїй циклічності й замкненості постійно повторюється у теперішньому (у міфо-

¹⁰⁶ Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: статьи, исследования, заметки: (1968—1992). С. 162.

¹⁰⁷ Медніс Н. Е. Венеция в русской литературе.

¹⁰⁸ Брацька М. Польська проза 40-х — 80-х років ХІХ століття: міф — історія — цінності. С. 162.

¹⁰⁹ Лотман Ю. М. Три функции текста: // Внутри мыслящих миров: человек — текст — семиосфера — история. Москва: Языки русской культуры, 1996. С. 21.

¹¹⁰ Косиков Г. К. «Структура» и/или «текст»: (стратегии современной семиотики) [Электронный ресурс] // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр., сост. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: ИГ «Прогресс», 2000. С. 3—48. URL: <http://forlit.philol.msu.ru/libru/kosikov9-ru>

логічному коді цей мотив репрезентовано в сакральному часі ритуальної обрядовості, у безперервній тяглоті традицій, символізації навколишнього простору, його демонізації). Крім того, функція пам'яті виявляється у сприйнятті сучасності, синхронічному діагностуванні суспільно-політичної ситуації, адже культурна пам'ять стосується не лише минулого, а й потреби зафіксувати події (актуальні проблеми) теперішнього. Це теперішнє у художній перцепції гуцульського тексту початку ХХ ст. репрезентує глобальна тема Першої світової війни (найповніше представлена у збірці Черемшини «Село вигибає. Новели з гуцульського життя»); символічна (метафорична) боротьба між природою та окультуреною людиною — продуцентом цивілізації («Гірські акварелі» Хоткевича, «Битва» Кобилянської); соціальні проблеми того часу (неосвіченість гуцулів, конфлікти з представниками влади, міжетнічні протистояння, проблема батьків і дітей, моральність місцевого духівництва тощо). Усі ці теми виникали в результаті заглиблення письменників у гуцульський контекст. Варто зазначити, що вияви часового (минулого й теперішнього) у культурній пам'яті гуцульського тексту не протиставляються, а символічно об'єднуються: як-от в історичній постаті Довбуша, що вже давно стала легендою, локальним міфом і тепер асоціюється зі свободолюбністю, опірністю гуцулів насильницькій владі; у постаті мандатора Гердлічки, який у гуцульській свідомості поставав міфічним велетом («був такий великий, що аж нам, усім гуцулам, сонце заступав» [т. 22, с. 496]) тощо. В. Коркунов вважає, що локальний текст в цілому є місцем пам'яті, адже об'єднує реальні історичні події, біографії людей, які живуть у певному місці, і самі тексти про це місце. Тому, на його думку, дослідник локального тексту повинен знати не лише історію локусу, проникаючи у краєзнавчий дискурс, а й включити до парадигми дослідження біографічний компонент¹¹¹, що дасть змогу вивчати локальний текст не у плоскій, а у стереометричній площині.

Семіотичний відбиток Гуцульщини в художніх творах зламу століть почасти сформований поглядом ззовні: ані Кобилянська, ані Франко, а тим паче Хоткевич та Коцюбинський апріорі не могли подати погляду на Гуцульщину зсередини, бо самі походили з інших регіонів. Проте ті проблеми, які вони порушували

¹¹¹ Коркунов В. Локальный текст: к вопросу объединения биографического и исторического контекстов [Электронный ресурс] // Дети Ра. № 7 (117). 2014. URL: <http://magazines.russ.ru/ra/2014/7/12k.html>

у своїх творах, виходили далеко за межі етнографічних подробиць та поверхової атрибутики. Зануреність у контекст, якій передувало докладне вивчення особливостей гуцульського простору, контраст між ідеальним, екзотичним образом краю та його реальним становищем, подекуди й нужденним, глибоке зондування гуцульської психології, через яку проглядало пояснення поведінки персонажів у певних життєвих ситуаціях, відкидає сумніви щодо автентичності цього тексту. На думку Я. Поліщука, той факт, що письменники, які писали про локальний текст, самі не були корінними мешканцями Гуцульщини, свідчить про оприсутнення цього регіону в українській культурі загалом¹¹².

Функція пам'яті також частково виявляється у природному, просторово-пейзажному коді як важливому елементі візуалізації гуцульського тексту. Адже якщо пам'ять міста виразно текстуалізована насамперед у його архітектурі¹¹³, то локальний текст Гуцульщини охоплює гірські пейзажі, образи гір (Рунг і Магура в «Некультурній» Кобилянської, розлогі пейзажні описи та філософський образ каменя у «Довбуші» й «Камінній душі» Хоткевича) і води (з водною стихією пов'язано багато мотивів та сюжетних витків гуцульського тексту: зрадлива вода забрала в Івана Палійчука його Марічку, посеред бурхливих вод Черемошу розгортаються основні події в оповіданнях Франка, Хоткевич зображує у своїх «Гірських акварелях» і образку «Дарабов» амбівалентний характер ріки, її конструктивний і деструктивний первні). Саме акватичний образ часто давав авторам змогу виходити на ширші обрії: порушувати важливі філософські проблеми добра і зла, вводити у текст містичні міфообрази. Якщо міський текст — це насамперед семіотичний простір людського існування (у будь-якому міському тексті досліджують не саме місто, а першочергово те, як його сприймає людина), то семантику гуцульського наповнює, окрім людського, ще й природний первень. Гірські пейзажі у гуцульському тексті є не просто ландшафтним фоном чи засобом увиразнення сюжету, вони часто набувають метафоричного значення, стають одним із головних

¹¹² Поліщук Я. Топографіка міста // Із дискурсів і дискусій. Харків: Акта, 2008. С. 126.

¹¹³ За спостереженням Я. Поліщука, «найсильніше враження справляє її (пам'яті міста. — О. С.) візуальний образ в архітектурі, через що нині так цінують старі міста й містечка з нестандартною забудовою, яка репрезентує культурну неповторність місця. За браком такої архітектури роль її своєрідного симулякра можуть виконувати руїни» (Там само. С. 142).

персонажів (у творах Г. Хоткевича), персоніфікуються (у Марка Черемшини), впливають на психоемоційний стан персонажа (оповідання І. Франка, повість М. Коцюбинського), врешті, становлять *locus amoenus* для світу художнього персонажа і біографічного автора (у творах П. Шекерика-Доникова). У творчості О. Кобилянської символічний, метафоричний образ природи кодує головну ідею тексту й породжує нові конотації, суголосні тогочасним культурно-суспільним віянням. Власне, її текст формує фемінну природу Гуцульщини¹¹⁴ («Битва»): на протигагу патріархальній місцевій культурі авторка вибудовує емансипативний образ гуцулки Параски («Некультурна»), висвітлює силу природної сугестії на стихійну жіночу вдачу, у символічному сходженні на гору (верх) втілює ідею жіночого самопізнання, порушуючи тим самим болючу проблему моралі й свободи жінки в тогочасному суспільстві («Природа»).

Ю. Лотман у праці про міський текст Петербурга виокремлює два критерії, за якими можна розглядати місто як семіотичну систему: місто як простір і як ім'я¹¹⁵. У контексті першого науковець розглядає два види міст: концентричне, що перебуває у центрі, зазвичай збудоване на горі, для якого характерна замкнутість і ворожість до навколишнього простору, що перебуває за його межами; та ексцентричне, збудоване на периферії, відкрите для культурних контактів, у межах якого вибудовується опозиція штучне — природне. Екстраполюючи цю схему на гуцульський текст, можна помітити, що в його семіотичному зрізі ці два поняття поєднуються у дещо видозміненому вигляді. Просторова ексцентричність Гуцульщини виявляється насамперед у відсутності центру як такого і в географічному розташуванні на культурних маргінесах, а водночас цей регіон аж ніяк не можна вважати відкритим для культурних контактів; навпаки, ментальну і просторову замкненість формують та підсилюють ландшафтні ознаки: відокремленість від світу зумовлена розташуванням у високих горах (як писав Г. Хоткевич, лише тоненька, ледь помітна стежка «єднає гуцула з селом. А з села — з містом, а з міста — й з цілим світом»¹¹⁶). Однак для гуцула його мала бать-

¹¹⁴ Про гендерне конструювання міста див. статтю Т. Кононенко (*Кононенко Т.* Місто як текст: освоєння урбаністичного простору як ключ до творення тексту в романах А. Картер і Дж. Вінтерсон).

¹¹⁵ *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города. С. 9—21.

¹¹⁶ *Хоткевич Г.* Твори: у 2 т. / упоряд., вступ. ст. та прим. Ф. Погребенника. Київ: Дніпро, 1966. Т. 2. С. 311.

ківщина і є цілим світом, втіленням своєї землі — його *urbis* перетворюється в *orbis*. Якщо, за Лотманом, найвища міра втілення міського концентризму — це розташування міста на горі, наявність соборів зі шпилями та вежами, що творить символ вертикального зв'язку між землею і небом, то просторова концентричність гуцульського тексту розгортається в горизонтальній площині (потреби акцентувати на наявності гірського ландшафту немає а *priori*), а концепт гори (верху), навпаки, уособлює максимальну віддаленість від усяких виявів цивілізації і наближення до природи чи й повний зв'язок із нею (сакральний момент ініціації Івана Палійчука відбувається лише тоді, коли він перебуває наодинці з природою; боротьба мольфара з грозовою хмарою обов'язково має бути локалізована на горі; героїня «Природи» зазнає чару навколишньої краси, піднімаючись на гору, втрачає волю над собою і піддається силі природного інстинкту).

Оцю замкненість гуцульського простору, віддаленість від решти цивілізаційного світу формує його провінційність, завдяки якій уможлиблюється глибока законсервованість традицій, збереження міфологічних уявлень і культурної пам'яті: «Провінція таїть у собі скарби (матеріальні й духовні), зберігає вічні цінності, передає безумовні смисли. При цьому вона зберігає не історію держави, не ідеї, не філософію, а дух, міфи і казки, легенди й билини. <...> Провінція береже глибинну пам'ять, пам'ять про початки, цінності, смисли»¹¹⁷. У гуцульському тексті зароджується семантична опозиція свого і чужого, що пов'язана з ментальністю гуцула, який відмовляється абсорбувати все, що позначене словом «інше». Якщо місто — це відкрита структура, в яку можуть вливатися, а потім там освоюватися чи асимілюватися чужі культури, то Гуцульщина з цього погляду є закритою територією. Тому місто в гуцульському тексті асоціюється з деструктивом, низом, долом, культурним світом (згадаймо «некультурну» Параску Кобилянської), який несе загрозу світові природному (антиномія місто/село частково втілена в гуцульських текстах О. Кобилянської та Г. Хоткевича). Як писав В. Шукін, літературні локальні тексти виникають там, де первозданна природа і сільське населення безпосередньо межують із містом, і це підтверджує думку, що смисл у культурі найчастіше

¹¹⁷ Гурин С. П. Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты [Электронный ресурс] // Города региона: культурно-символическое наследие как гуманитарный ресурс будущего: материалы науч.-практ. конф. Саратов: СГУ, 2003. С. 10—11. URL: http://www.comk.ru/HTML/gurin_doc.htm

зароджується на межі різних соціокультурних сфер та семантичних полів¹¹⁸. Якоюсь мірою гуцульський текст зародився через потребу втечі з міста до провінції, бажання зануритись у первісну природну стихію цього ізольованого автентичного світу, застерегти від насильницького вторгнення цивілізації. Отож, концепт свого й чужого втілюється не лише у внутрішній (сюжетній) структурі їхніх творів, а й у зовнішньому, формотворчому, наративному чиннику. Саме концентризм гуцульського простору підкреслював інакшість письменників-негуцулів і підштовхував до введення в сюжет відавторського наратора, від імені якого ведеться розповідь. Цей прийом застосовано в «Гуцульському королі» І. Франка, «Некультурній» О. Кобилянської, «Гірських акварелях» та «Гуцульських образках» Г. Хоткевича (останній, до речі, не цурався самоіронії, охоче кепкуючи зі своєї панської інакшості). Позиція очевидця, яку займає оповідач, створює ефект наочного прочитання, достеменності викладених подій і, що важливо, формує внутрішній і зовнішній погляд на Гуцульщину як самобутній етнічний регіон української культури.

Тож дослідження гуцульського тексту, до сфери якого входять твори зі спільним смисловим центром — топосом Гуцульщини, — це актуальна і малодосліджена проблема сучасного літературознавства. Як текст, що засадничо пов'язаний із конкретним географічним локусом — певною місцевістю, він наділений просторовістю та тісно пов'язаний із позатекстовою реальністю. Зв'язок із контекстом надає гуцульському тексту етноцентричного значення, формує не застиглий у часі, а динамічний образ Гуцульщини в художньому просторі літератури кінця XIX — початку XX ст. і дає змогу досліджувати це поняття в системі української культури загалом.

ГУЦУЛЬЩИНА ЯК LOCUS AMOENUS

Перш ніж братися до аналізу самого гуцульського тексту, слід з'ясувати одне дуже важливе питання: як кожен із названих авторів входив у гуцульський текст, що означала для кожного з них оця Гуцульщина і чому стала отим locus'ом amoenus'ом, благословенним закутком, ідеалізованим місцем, де не лише тіло, а й душа почувалися комфортно й затишно. Безперечно, що справа не тільки у красивих пейзажах і оригінальних (від латин.

¹¹⁸ Шукин В. Как и почему рождается литературный локальный текст.

originalis — первісний, справжній) гуцулах, які органічно вписувалися в тамтешнє середовище. Суть, мов той диявол у сирі (за Андруховичем), ховалася в особистому сприйнятті, адже коли триматися думки, що кожен письменник насамперед пише про себе, то варто припустити: у своїх гуцульських творах митці втілювали першочергово власну візію буття. А оскільки дослідження локального тексту не може бути повним, цілісно осмисленим без звернення до біографічного контексту («літературну частину і біографічний елемент треба вивчати одночасно — паралельно чи методом взаємопроникнення — доповнюючи один одного і оживлюючи образ місця»¹¹⁹), завдання цього підрозділу — з'ясувати, як саме гуцульська тематика відгукувалась у душах письменників, як живила їхнього внутрішнього генія і що кожен з них віднаходив у духовному єднанні із цим краєм.

Іван Франко

В. Гнатюк у своїх «Причинках до пізнання Гуцульщини» 1917 р. писав, що гуцульським дзеркалом, у якому пізнає себе кожний гуцул, байдуже, він з Буковини, Галичини чи Угорщини, є твори Ю. Федьковича. Вони «добуваються до найскритніших закутків гуцульської душі, порушують найтайніші струни і грають на них, як на арфі»¹²⁰. Поза творчістю видатного буковинця, який писав «про гуцулів і для гуцулів», Гнатюк згадував І. Франка, «що вже першу свою повість “Петрії і Довбушуки” старався змалювати на тлі гуцульського життя; те саме треба сказати про його драму “Кам’яна душа”»¹²¹. Фраза «старався змалювати» — дуже показова і говорить про те, що тут Франко до гуцулів ще не добрався. Тому-то цей роман не стає об’єктом нашого аналізу, бо самої лише гуцульської тематики замало, щоб говорити про гуцульський текст. «Живих гуцулів, — провадить далі Гнатюк, — пізнав він аж пізніше, і вислідом того пізнання були його новелі “Як Юра Шикманюк брів Черемош” та “Терен у нозі”. До кінця життя носився він усе з наміром переробити одно народне оповідання п. н. “Чудо в Головах” на нове-

¹¹⁹ Коркунов В. Локальний текст: к вопросу объединения биографического и исторического контекстов.

¹²⁰ Гнатюк В. Причинки до пізнання Гуцульщини // Записки НТШ. Т. 123—124. Львів, 1917. С. 5—6.

¹²¹ Там само. С. 6.

лю, та недуга не дозволила на те»¹²². Сам Франко у передмові до другої редакції роману «Петрії й Довбушуки» (1913) зазначав, що на формування сюжету роману вплинули фантастичні твори Е.-Т.-А. Гофмана, оповідання про селянина Петрія «(recte — Патрія), який збагатився знайденим скарбом», деякі народні оповідання про пригоди різних розбійників (зокрема, Довбуша), твори Шекспіра, Шиллера, французька повість Е. Сю «Вічний жид» [т. 22, с. 486]. Тобто інтертекстуальне тло роману надзвичайно широке¹²³. На перший погляд, у «Петріях й Довбушуках» ніби все є: гуцульська тематика (в основу сюжету покладена ворожнеча між родами Петріїв і Довбушуків за скарби Олекси Довбуша), образи (Олекса Довбуш), — але немає гуцульського тексту, бо сама ідея твору підпорядкована не розкриттю гуцульського світу, а просвітницьким, соціальним проблемам, що розростаються до націєтворчих. Тобто гуцульський матеріал тут відіграє роль цілком другорядну, стає тлом, на якому розгортаються події, а не основою, що живить дух митця.

Уперше Франко побував на Гуцульщині ще 1880 р., тут написав свої оповідання «На вершку», «У кузні», повість «Великий шум», поему «Терен у носі», чимало поезій; записував оповідання та пісні про опришків, збирав багато фольклорно-етнографічного й історичного матеріалу для наукових розвідок і публікацій, «обдумував або й писав частини своєї величної поеми» «Мойсей»¹²⁴. Сучасник Франка В. Кобринський навіть згадував, що разом із В. Мельником письменник ходив до ворожбита, аби записати безцінні примовляння: «Мельник удав хворого, а Франко просив о поміч. Коли гуцул-ворожбит “промовляв”, то шептав усякі “заклинання”, Франко записував скорочено кожне слово, радий, що здобув недоступну йому таємницю...»¹²⁵ Також збереглися свідчення, що гуцул Проць Мітчук, у якого Франко гостював чотири літа, возив його з Криворівні до Вижниці дара-

¹²² Гнатюк В. Причинки до пізнання Гуцульщини.

¹²³ Див.: Легкий М. Роман Івана Франка «Петрії й Довбушуки»: поетика, естетика, рецепція в критиці // Українське літературознавство. 2015. Вип. 79. С. 6—18.

¹²⁴ Лукіянович Д. Мої зустрічі з І. Франком // Спогади про Івана Франка. 2-ге вид., допов., переробл. / упоряд. М. Гнатюк. Львів: Каменярь, 2011. С. 459.

¹²⁵ Цит. за: Арсенич П. Іван Франко в Криворівні // Арсенич П. Криворівня в житті і творчості українських письменників, діячів науки й культури. С. 27.

бою¹²⁶, що згодом письменник описав в оповіданні «Терен у нозі». Його знайомство з Гуцульщиною починалося з *освоєння простору* (1884 р. Франко організував на Гуцульщину екскурсію, яку колоритно описав у «віршованій програмі» «Українсько-руська студентська мандрівка літом 1884 року») — любов до природи і мандрівки не раз «вела його на високі гірські вершини»¹²⁷ (був на Писаному Каміні, на горах Піп Іван та Говерла, оглядав печери Довбуша), а разом із гірськими ландшафтами він пізнавав побут і життя волелюбних гуцулів, щораз більше занурювався у гуцульську душу й психіку.

П. Арсенич слідом за В. Гнатюком писав, що ще до відвідин Гуцульщини Франко «чув поетичні перекази» про цей край «від свого друга з Косова М. Павлика. На цій основі народились романтичні поезії “Від’їзд гуцула”, “Керманич” і повість “Петрії й Довбушуки”. Коли ж письменник особисто пізнав Гуцульщину, його романтичний пафос змінюється реалістичним зображенням повсякденного життя гуцулів»¹²⁸. Та чи справді Франкові йшлося лише про реалізм, тобто про зображення живих гуцулів у творах? Очевидно, що не тільки Гуцульщина, де письменник відпочивав майже щороку протягом 1901—1914 рр., надихнула його на створення оповідань, що містили роздуми про складні морально-філософські категорії добра і зла, про сенс життя і смерті, про минулість, життєві рубікони та віру в Бога — вищу неземну і незбагненну силу. У його гуцульських оповіданнях реалістичність збалансовує символічний план, який, власне, і слугував для втілення основних ідей. А органічнішим, аніж в гуцульському, на-снаженому міфологією культурному просторі, цей символізм, здається, не міг бути.

М. Легкий помітив, що наскрізною деталлю в романі «Петрії й Довбушуки», його «річчю-символом» є скарби Довбуша¹²⁹. Апельювання до символічних, таємних, знакових структурних елементів дуже характерне для Франкової творчості, зокрема періоду 1900-х років. Не випадково, мабуть, він повертається до гуцульської тематики, з якої розпочинав свою письменницьку

¹²⁶ Там само. С. 18.

¹²⁷ *Денисюк І.* Іван Франко в Криворівні // Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. / редкол.: Т. Ю. Салига (голова) [та ін.] Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2005. Т. 2: Франкознавчі дослідження. С. 348—362.

¹²⁸ *Арсенич П.* Іван Франко в Криворівні. С. 24.

¹²⁹ *Легкий М.* Роман Івана Франка «Петрії й Довбушуки»: поетика, естетика, рецепція в критиці. С. 10.

кар'єру («Петрії й Добошуки» стали його дебютним прозовим твором), у зрілому віці, на останньому етапі свого творчого шляху. Це повернення стає символічним замиканням гуцульського герметичного кола, коли з *genius loci* перетнулося особисте — питання про сенс життя і душевний спокій, усвідомлення відповідальності за власні вчинки і весь пройдений шлях хвилювали не лише Миколу Кучеранюка (з оповідання «Терен у нозі»), а й самого Франка. Цей період був підсумковим, символістським (у цей час створено «Мойсея», 1905), коли письменник прагнув збагнути сенс того, що відбулося, і тут йому допоміг гуцульський контекст: ті сюжети, які Франко вклав у свої гуцульські твори, є квінтесенцією його тодішніх роздумів. Це період, коли письменник шукав *Божих знаків*. Якщо у середині 70-х «його серце “всю землю, людей всіх хотіло б обняти” — включити у засяг свого ідеального світу, задивленого у будучину», то на початку ХХ ст. «він, задивлений у минувшину, стає на звіт перед Богом про те, як йому це вдалося — як виглядає траєкторія зросту ідеального світу його “внутра” “в сучаснім (підсумковім. — О. С.) стадіумі його розвитку”»¹³⁰. Ті Божі знаки з'являлися ще у «Петріях й Довбушуках», коли Андрій Петрій на початку твору, у зав'язці сюжету, пригадував одну історію «з дитинячих літ». У недільне передвечір'я діти «з шумом і криком» побігли до лісу по ягоди, а малий Андрій затримався позаду і побачив на вершечку Чорної гори чоловіка в гуцульській одежі. Через це видиво він відстав від товаришів, що «вже були в ліску і гуділи по нім, як джмелі, скачучи поміж смереками. Вони кликали Андрія» [т. 22, с. 342]. Саме це видіння згодом врятувало Андрієві життя, бо тих нещасних дітей у лісі роздер ведмідь. До такого прийому Франко повернувся аж 1904 р., коли тернова колючка (Божий знак) так само врятувала від наглої смерті у хвилях Черемошу малого Юру Кучеранюка. Знаків, що втілювали основну ідею Божого промислу, що визначає людську долю, письменник шукав ще у період «молодечого романтизму», але остаточно віднайшов їх аж наприкінці життя і втілив у гуцульській тематиці. Тим самим знаком для Юри Шикманюка з оповідання «Як Юра Шикманюк брів Черемош» стала головатиця, а в «Гуцульському королі» ідея Божого промислу крилася у ганебному фіаско всемогутнього «короля», устеріцького мандатора Гердлічки, який все життя

¹³⁰ Чопик Р. Ессе Ното: Добра звістка від Івана Франка / відп. ред. Є. К. Нахлік; Львів. від-ня Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. «Франкознавча серія». Вип. 3. Львів, 2001. С. 198.

тримав гуцулів у страху: здавалося, що «Гердлічковій неволі» не буде кінця-краю, але врешті він доживав віку «зломаний, мов у ступі заопиханий» [т. 22, с. 499], бо його сам «пан-Біг» «підвів під свою кару» [т. 22, с. 499]. У цьому була Божа логіка. Отже, саме через символи Франко дешифрує сенси людського буття й органічно заходить у гуцульський текст, що стає суголосним його внутрішнім пошукам та символістському етапу творчості.

Ольга Кобилянська

Тема жіночої долі та емансипаційних змагань чільна у творчості О. Кобилянської. Саме майстерними малюнками людської, «особливо жіночої душі», на думку Франка, вона «здобула собі заслужене признання» [т. 41, с. 526]. Вже у своїй ранній повісті «Гортенза, або Нарис з життя однієї дівчини», яку написала у 17 років, Кобилянська звернулася до теми дівочої долі і заманіфестувала мотиви та ідеї, до яких апелюватиме протягом усієї творчості, пропонуючи моделі нових жіночих образів, які виходили за рамки традиційних уявлень про жінку. У листі до О. Маковея від 17 лютого 1898 р. вона писала, що її героїні «витиснули вже або бодай звернуть на себе увагу русинів, що побіч дотеперішніх Марусь, Ганнусь та Катрусь можуть стати і жінки європейського характеру, не спеціально галицько-русько-го»¹³¹. Але оця європейськість, що дорівнювала аристократизму, не конче асоціювалася з міщанством та містом як осередком культури, бо такі образи вона зустрічала й серед тих-таки русинів.

Образ європейської, високодуховної жінки зображено в повісті «Царівна», що написана у формі дівочого щоденника, а отже, зосереджена у внутрішньому жіночому світі. М. Євшан помітив, що Наталка — «тип будучности» — «стає чимось ідеальним, тратить реальні риси, коли тільки вглиблюємося в її духовну красу», і «виявляє» «задушевні мрії самої Кобилянської»¹³². Але після «Царівни» вона написала «Некультурну» (С. Кирилюк помітила, що створення «Некультурної» збігається у часі з опуб-

¹³¹ Кобилянська О. Твори: в 5 т. / упоряд., вступ. ст. та приміт. Ф. П. Погребенника. Київ: Держлітвидав, 1963. Т. 5: Статті та спогади. Автобіографії. Листи. С. 321—322.

¹³² Євшан М. Ольга Кобилянська // Критика. Літературознавство. Естетика / упоряд. Н. Шумило. Київ: Основи, 1998. С. 201—202.

лікуванням «Царівни»¹³³, і це означило новий виток у її творчості, символічний вихід із власного внутрішнього світу у світ зовнішній, де жила Параска). За словами Р. Чопика, у «Царівні» Кобилянська вирізьблює довершених особистостей, втілює омріяний образ в апологетиці *principium individuationis*, а відтак, відчувши виснаження, упокорюється і приєднується до діонісійської процесії¹³⁴. І це приєднання відбувається в органічній єдності з природою, серед оазису якої вона раптом помічає той самий тип жінки, яку прагнула відтворити у своїх ідеальних образах, — «некультурну», емансиповану «за інстинктом» (за Лесею Українкою) Параску та юну гуцулку Їллінку, які наділені особливою внутрішньою силою *від природи*. «Аристократизм, що здавався можливим лише як набуток упертої праці над собою, тут (у гуцульських горах. — О. С.) замешкав без жодних спеціальних зусиль, наче дома»¹³⁵. Кобилянська нарешті зустріла цих персонажів у житті. І якщо герої попередніх творів ще «прагнуть боротьби» і «шукають бурі», то тепер коряться «обставинам і долі»¹³⁶. Та ця покора аж ніяк не має негативної семантики, вона асоціюється із внутрішнім спокоєм і прийняттям природного стану речей. Бо герої-гуцули письменниці і є частиною природи. Досі увага Кобилянської була прикута до особистості, «що змагає силою волі до того, що має бути», а тепер зосереджена на людині, яка «кориться долі — тому, що є»¹³⁷. Згадаймо Параску, яка все покладалася на долю і вірила у власне щастя, гуцулку Їллінку, що жила у найглибшій самоті і духовній рівновазі, а тому заміж не поспішала, бо знала, що її час ще прийде. Водночас прийняття природного стану речей, отого упокорення не свідчило про слабкість. Навпаки, визначальними в образах жінок-

¹³³ Кирилюк С. Д. Світ прози Ольги Кобилянської // Кобилянська О. Збір. тв.: у 10 т. Т. 1: Новели. Оповідання. Поезії в прозі / [упоряд. та прим. В. І. Антофійчук, С. Д. Кирилюк; передм. С. Д. Кирилюк]. Чернівці: Букрек, 2013. С. 68.

¹³⁴ Чопик Р. Переступний вік: українське письменство на зламі ХІХ—ХХ ст.: Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко, Марко Черемшина, Василь Стефаник, Лесь Мартович, молодомузівці / Львів. від-ня Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Львів; Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. С. 72.

¹³⁵ Там само. С. 73.

¹³⁶ Кирилюк С. Д. Світ прози Ольги Кобилянської. С. 63.

¹³⁷ Чопик Р. Переступний вік: українське письменство на зламі ХІХ—ХХ ст. С. 72.

гуцулок була сила (у Параски — навіть «мужеська») і гідність. «Некультурна» «виробилася в особистість, що стала сама собі ціллю», і спонукою до цього була «лише стихійна сила власного характеру»¹³⁸.

Входження Кобилянської у гуцульський текст відбувається через потребу приєднатися до природи, набратися наснаги від гуцулів, що мали буйну кров, позбутися «атмосфери змучення», «п'ятна якоїсь блідости» (за М. Євшаном¹³⁹), що їх певною мірою провокувала емансипаційна тематика і ліплення «кров'ю власного серця» («“Царівна” писана кровією мого серця», — згадувала в автобіографії 1921 р.¹⁴⁰) тих ідеальних жіночих образів. А коли у неї виснажилось аполлонівське начало, вона запотребувала приєднатися до природи, яку так любила, яка, як писала у листі до С. Смаль-Стоцького, «найсильніше на неї впливала» і «ущасливлювала»¹⁴¹.

Через сильну особисту потребу Кобилянська відчула, що саме люди «верхів» — гуцули — мають у собі вітаїстичну силу, безпосередність, природну шляхетність, які дали їй творчому его нове дихання. Гуцул живе згідно з етичним кодексом, його життя сповнене ритуалів, він природний аристократ. Природний, бо зумовлений самим способом гірського існування. Гуцули «оселялися у верхах, на високих полонинах, не лише рятуючись од напасника, але ще й тому, що деінде в Карпатах за тих часів попросту... не було життєвого простору... Тоді в горах мешкали тільки люди верхів (за Ольгою Кобилянською). То від них, згори вниз, не навпаки, утверджувалась карпатська цивілізація»¹⁴². Тому цілком очевидно, що Кобилянську захопили такі типи (в автобіографії згадувала, що знала «некультурну» і «ніяк не могла побороти охоти (курсив наш. — О. С.) написати про цю чудову жінку, вірну, чисту дитину природи»¹⁴³); захопили не лише тим, що жили, як той гуцул у новелі «Природа», за природними зако-

¹³⁸ Агеева В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму. Київ: Факт, 2008. С. 209.

¹³⁹ Див.: Євшан М. Ольга Кобилянська. С. 205.

¹⁴⁰ Кобилянська О. Слова зворушеного серця: щоденники; автобіографії; листи; статті та спогади / упоряд., передм. Ф. Погребенника. Київ: Дніпро, 1982. С. 353.

¹⁴¹ Там само. С. 350.

¹⁴² Чопик Р. Карпатська місія Вінченза // Менталітети: зб. есеїв. Київ: УВС ім. Ю. Липи, 2014. С. 41—42.

¹⁴³ Кобилянська О. Слова зворушеного серця. С. 354.

нами (він не розумів, чому його звинуватили в «переступі лісового права» за одну зрубану смереку, коли так споконвіку робили його діди-прадіди, бо ж Бог сотворив ліс для людей), а й гордістю (пани «називали його гордим птахом»¹⁴⁴), безпосередністю, вмінням жити за покликом серця і спокійно приймати життєві виклики («яким кого Бог сотворив, такий він є, яка в кого доля, так і живеться, а як вийде чоловікові час, то вмирає»¹⁴⁵). Така життєва філософія цілком суголосна була з тією, якої спрагло потребувала Кобилянська. Панночка із «Природи» говорила, що «не має щастя» «у деяких речах», а гуцул цьому дивувався, бо ж вона ще «така молода»¹⁴⁶. Адже саме в молодості, коли буває сила, і полягає те щастя. Цього не могла знати героїня «Природи», але у своє щастя твердо вірила Параска, бо була гуцулкою, людиною верхів. У гуцульських творах Кобилянської звучать ті самі теми й мотиви, про які вона писала раніше, але образи і персонажі вже не ідеали, а реальні типи, які органічно поєднували в собі і культуру, і природу.

Гнат Хоткевич

У статті про гуцульські романи Гната Хоткевича І. Денисюк зробив дуже цікаве спостереження: «...коли б доля не занесла Гната Хоткевича на Гуцульщину, його б досі забули, незважаючи на те, що перед тим він поробив цікаві експерименти на різних полях науки, літератури й мистецтва»¹⁴⁷. Справді, до гуцульського періоду життя він уже друкувався у львівських виданнях (дебют 1897 р., коли в журналі «Зоря» з'явилося оповідання «Грузинка»), мав опубліковані в Харкові збірки «Добром усе переможеш» (1899) та «Поезія в прозі» (1902), а також п'єси на революційну тематику. Але саме на Гуцульщині сповна розкрився його талант, бо лише тут він зустрів тип людей, суголосний його харизматичній натурі. Як музикант, людина сцени, природжений артист (ще одразу після закінчення школи за покликом душі почав організовувати вистави для села на своїй рідній Харківщині), Хоткевич, потрапивши на Гуцульщину, побачив, скільки «дивних перлів» звідси можна винести. Насамперед його вразила «ядерна гуцульська мова», що як «свіжий струмінь гірської води»

¹⁴⁴ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 1. С. 407.

¹⁴⁵ Там само. С. 410.

¹⁴⁶ Там само. С. 413.

¹⁴⁷ Денисюк І. О. Гуцульські романи Гната Хоткевича. С. 88.

била «з-під самого праслав'янського кореня»¹⁴⁸. Почув — і «захопився», а відтак написав п'єсу про Довбуша «гуцульсков бесідов» («Довбуш», 1909). А крім того, лише з одного спостереження за гуцульськими посиденьками у корчмі, де любо чаркувалися два непримиренні вороги, Хоткевич помітив майстерне вміння гуцулів «крити свої почуття» і зрозумів, що «з гуцула має вийти добрий актор»¹⁴⁹. Власне з оцього акторства і театральності почалося його органічне вливання в гуцульське середовище, зріднення з гуцулом — прадавнім «жертвоприносителем», залюбленим у свої кичери¹⁵⁰. Хоткевич піддався благодатному впливу *genius loci*. Як і Кобилянську, найбільше його вражала безпосередність, бо її, писав, «за жодні гроші не купиш». «Гуцули принесли на сцену штуку без штучності», «спаювалися в одну крицю на сцені» і тим підіймалися до висот «правдивого артизму»¹⁵¹. Саме тут, на Гуцульщині, режисер знайшов природного артиста, якому не потрібно було театральної школи («у мене ставка на безпосередність його чуття, а не на театральну культуру»¹⁵²), бо він нікого не копіював, нікуди не пнувся — лише грав себе. І цей факт, цей живий вираз непідробної експресії («— Мій креминар, а твоя смерк»¹⁵³ («Гуцул»)), вроджена здатність грати так, ніби востаннє, запалювало Хоткевича і давало наснаги не лише на гуцульський театр (планово написав для нього чотири п'єси: «Довбуш», «Гуцульський рік», «Непробсте», «Практикований жовнір»), а й на прозу, серед якої геніальна «Камінна душа» — «енциклопедія гуцульського життя»¹⁵⁴. Певно, геніальною вона стала ще й тому, що письменник писав її саме там, на Гуцульщині, перебуваючи під впливом живих гуцулів (вийшла друком 1911 р., а через рік Хоткевич поїхав з Галичини). Відомо, що «пружиною» сюжету (за І. Денисюком) цього твору стала народна балада «Павло Марусяк і попадя», у якій обіграно мотив «попадя мандрує з опришком» (докладніше — у статті І. Денисюка «Гуцульські романи Гната Хоткевича»). Однак, крім фольклорного джерела, цей мотив за дивним збігом обставин перегукується з

¹⁴⁸ Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності // Твори: у 2 т. / упоряд., вступ. ст. та прим. Ф. Погребенника. Київ: Дніпро, 1966. Т. 2. С. 544.

¹⁴⁹ Там само. С. 546.

¹⁵⁰ Хоткевич Г. Гуцульські картини Ф. Павтша // Твори: у 2 т. Т. 2. С. 499.

¹⁵¹ Його ж. Гуцульський театр // Твори: у 2 т. Т. 2. С. 495—496.

¹⁵² Його ж. Спогади з театральної діяльності. С. 548.

¹⁵³ Його ж. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 356.

¹⁵⁴ Див.: Денисюк І. О. Гуцульські романи Гната Хоткевича. С. 91.

любовним сюжетом особистого життя Хоткевича. Саме у той час (1910 р.) письменника покинула перша дружина Катерина Рубанович, і у нього зав'язалися стосунки з Катрею Гриневичевою. Покинувши чоловіка, вчителя зі Львова Осипа Гриневича, вона поїхала 1912 р. за Хоткевичем до Києва (своїх стосунків у патріархальному галицькому суспільстві закохана пара не приховувала, «порушуючи всі моральні засади», і це Хоткевичеві давали зрозуміти на «кожному кроці»¹⁵⁵), де народила йому сина Володимира (майбутнього ректора Харківського університету). За тим-таки «баладним сюжетом», їхнє щастя довго не тривало: як розповідає сам автор, з початком Першої світової Катрю як громадянку Австро-Угорщини вислали з території Російської імперії, і вона повернулася до Львова, залишивши сина і Хоткевича, яких більше ніколи не побачила (щоправда, вже на той момент вони збайдужіли одне до одного¹⁵⁶). Таким чином особисті сюжети мимоволі сплїталися з сюжетами художніми. А тим центром сплетіння знову ж таки була Гуцульщина (родина Гриневичів часто виїжджала на літні вакації до Криворівні, де, імовірно, Хоткевич познайомився з Катрею).

Але, окрім «Камінної душі», письменник довго виношував задум історичного роману про славного опришка Довбуша, у якому дуже відчувається авторова спроба зробити з опришка ватажка народних мас на зразок гайдамацького руху. «До створення цього монументального полотна письменник підійшов з урахуванням досвіду радянського історико-героїчного роману», але в цьому досвіді, як шило в мішку, тайлися «гальмуючі чинники — запрограмованість доктрини соціалістичного реалізму на надмірну “позитивізацію” героя»¹⁵⁷. Романний, майже стерильний Довбуш, вже не має коханки, замислюється над етичними питаннями (чи можна вбити?) і поступово, вслухаючись у настанови отця Кралевича, наважується на боротьбу, бо ж мріє підняти всенародне повстання. Але такі раціоналістичні настанови суперечать *імпульсивній натурі* гуцула. Згадаймо новелу Хоткевича «Гуцул», у якій письменник характеризує палку гуцульську вдачу, яка проявляється скрізь: у вмінні майстерно володіти сокирою, що «грає й співає» в його руках, у шануванні фізичної

¹⁵⁵ Див.: Хоткевич Г. Там, де не колеться трава: Гнат Хоткевич та його родина / упоряд. В. Манько. Львів: Априорі, 2017. С. 34.

¹⁵⁶ Там само. С. 35.

¹⁵⁷ Денисюк І. О. Гуцульські романи Гната Хоткевича. С. 102.

сили (при зустрічі «не вітає вас тендітно-м'яким добриднем, котре мов духів яких лихих хоче відогнати від твого дня.... Ні, гуцул каже: “Єк дужі?” Отже, чи є силонька в грудях, чи здолаєте самі пометати ворогів під ноги?»¹⁵⁸), у любові до гострих страв («навіть до нафти кидає гуцул перцю»¹⁵⁹) і «гострих» стосунків («любаску лупцює не жаліючи, бо не жаліючи й пестить»¹⁶⁰). Цю імпульсивність підтверджує навіть те, як Довбуш (персонаж однойменного роману) ішов назустріч смерті: попри сумніви і навіть логіку, у ньому взяло гору емоцію («Чому я взагалі йду до того Дзвінчука? Навіщо він мені здався? Я ж іду в далекі сторони, де вже ніколи нічого про Дзвінчука не почую, ні він про мене. <...> Чи не краще вернути оце зараз до Ясеня, забрати Єлену — і гайда. Все готово. Сідай на коня і їдь. Але чомусь не вертався і біг, біг до Космача»¹⁶¹). Хоткевич прекрасно знав, яким має бути Довбуш, адже до того він уже виводив його образ у п'єсі, в якій грали самі гуцули. А вони добре відтворювали опришківський «шалений темперамент». Тому «Камінна душа» і «Довбуш» стали двома різними варіантами гуцульського світу: стихійного, «свобідного» та погамованого, скутого наперед заданими авторськими інтенціями і рамками. Через свої гуцульські п'єси та «Камінну душу» Хоткевич входить у гуцульський текст, а в «Довбуші» стає заручником соцреалістичних догм і надмірного історизму, з якого важко вилуштити зерна правдивої гуцульської душі. Вводячи у структуру роману безліч історичних фактів, опертих на документи тієї епохи, письменник намагався передати враження автентичності, та насправді віддалився від неї. Він виношував опришківську тему довго, ще відтоді, коли писав свої гуцульські п'єси і захоплювався акторською майстерністю гуцулів. Але часи змінилися (роман він почав писати на початку 20-х років), Українська революція 1918 р. зазнала поразки, радянська влада все більше звужувала коло творчої свободи. Нова доба, за Р. Чопиком, «прагнула нового, соцреалістичного, слова»¹⁶². У той час (20—30-ті роки) письменник наступає на горло власній пісні, яка вже не могла бути повноголосною. І про це свідчить не лише письмен-

¹⁵⁸ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 355.

¹⁵⁹ Там само.

¹⁶⁰ Там само. С. 356.

¹⁶¹ *Його ж.* Авірон. Довбуш: повісті, оповідання / упоряд., авт. післямови Ф. П. Погребенник. Київ: Дніпро, 1990. С. 433.

¹⁶² Чопик Р. Гуцульський експресіонізм: від Івана Франка до Гната Хоткевича. С. 731.

ницька, а й музична творчість, бо саме тоді він хроматизує бандуру, проти чого сам активно виступав раніше (докладніше — у статті Р. Чопика «Гуцульський експресіонізм: від Івана Франка до Гната Хоткевича»¹⁶³).

Михайло Коцюбинський

Хоткевичеве творче вrostання в гуцульський світ можна порівняти з повільним і дуже вдумливим здійсненням на вершину. Спочатку він ходив зі своїм «захалавником» і ретельно все записував, прислухався до розмов гуцулів, студював етнографічні записи, через рік заходився писати першу п'єсу про героя Гуцульщини — Довбуша, а протягом наступних років з'явилися інші його п'єси та прозові твори. З позиції такого поступового і ретельного входження письменника у гуцульський світ цілком мотивований вигляд має його критика повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», автор якої був «лише один раз на полонині кілька годин», та й то лише на Скуповій, «найменш характерній»¹⁶⁴. На думку критика, Коцюбинський побував на Гуцульщині, захопився цим краєм і узявся писати «про побут, якого не знав, узявся писати мовою, якої не знав», а всі «браки» і хиби надолужував «виписками з єдиної книжки, яку мав у руках»¹⁶⁵, тобто з «Гуцульщини» В. Шухевича (у своїй різкуватій статті Хоткевич навіть наводить цитати з Шухевичевої «Гуцульщини» і зіставляє їх із фрагментами тексту «Тіней забутих предків» — багато уривків справді дуже схожі). Зі слів Хоткевича, Коцюбинський як справжній панок, людина «в манишці й манжетах», не надавав великого значення важливим деталям, схопив гуцульську дійсність лише поверхово, і його гуцули думали «почернігівськи», справляли на похоронах «оргії полових страстей»¹⁶⁶, а мольфара він помилково наділив здатністю розганяти хмари («мольфою називається спеціальний рід наслання біди на людину, звідси людина, що наслала мольфу, називається мольфар»¹⁶⁷, а той, хто розганяє грозові хмари, зветься градобуром або градівником). Тобто Хоткевич фактично стверджував, що у творі Ко-

¹⁶³ Чопик Р. Гуцульський експресіонізм: від Івана Франка до Гната Хоткевича. С. 731.

¹⁶⁴ Хоткевич Г. «Тіні забутих предків» // Українська мова та література. 1997. № 47. С. 4.

¹⁶⁵ Там само. С. 5.

¹⁶⁶ Там само. С. 6.

¹⁶⁷ Там само.

цюбинського, який підійшов до його написання не як художник, а як «обиватель», немає справжніх гуцулів.

Та перш ніж дослухатися до ґрунтовної критики Хоткевича, маємо розуміти, що Коцюбинський і сам Хоткевич — митці різних душевних засад і кожен з них заходив у гуцульський текст через особисте, кожен висвітлював ту частину гуцульського світу, що була найближчою до його суб'єктивних мистецьких пошуків. Принципова різниця у їхньому баченні, у способі художнього фокусування полягала в кардинально іншій творчій методі схоплювати і фіксувати дійсність: Хоткевич дивився на все очима експресіоніста, а Коцюбинський — імпресіоніста¹⁶⁸. Хоткевич закидав Коцюбинському, що той — мало не випадковий турист, всього лише дачник на гуцульській обітованій землі, звинувачуючи його в «неприпустимій халатності» і «шарлатанстві». А Коцюбинському як імпресіоністові було просто важливо передати саме *оте перше гостре* враження («побачення з “натурою” мусять бути короткими (доки не замилилось око)»¹⁶⁹), бо лише тоді видно істину. Приїздити частіше на Гуцульщину і бачити більше йому було не лише непотрібно, а й заборонено, бо ж тоді він міг би втратити гостроту отих вражень. Хоткевич припускав, що таким «невдалим» і навіть «ганебним» через недолугі помилки цей твір постає через «ослаблений» хворобою талант митця («Вражіння від Гуцульщини були сильні, а організм вже ослаблений»¹⁷⁰), і якби «Коцюбинський взявся за таку роботу не перед смертю, а за 10 літ раніше», то міг би «дати великий твір на гуцульським тлі»¹⁷¹. Однак Коцюбинський, неначе персонаж його-таки новели «Сон» Антін, мав дуже сильну «жадобу нового, якоїсь краси», що викликала внутрішню потребу «скрізь шукати її»¹⁷². Знайшовши «красу» на о. Капрі і відтворивши її в новелі «Сон», письменник кинувся шукати її на іншому «острові» — на Гуцульщині (27 серпня 1910 р. писав у листі до Максима Горького, що вирішив напри-

¹⁶⁸ Також див. статтю Р. Чопика «Гуцульський експресіонізм: від Івана Франка до Гната Хоткевича». Хоча М. Моклиця у монографії «Модернізм в українській літературі ХХ століття» (2017) доводить, що Коцюбинському психологічно близьким був експресіонізм (С. 183—207).

¹⁶⁹ Чопик Р. Гуцульський експресіонізм: від Івана Франка до Гната Хоткевича.

¹⁷⁰ Хоткевич Г. «Тіні забутих предків». С. 7.

¹⁷¹ Там само.

¹⁷² Коцюбинський М. Твори: у 7 т. / редкол. М. С. Грицюта та ін.; упоряд. та прим. І. О. Гончара, С. П. Шмаглія. Київ: Наук. думка, 1974. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 156—157.

кінці відпустки поїхати в Карпати, на Гуцульщину, а не до Швейцарії¹⁷³). І власне тому, що був художником, а не обивателем, та ще й художником-імпресіоністом, мусив швидко накладати мазки, щоб відтворити дійсність. Ті мазки не були точними (критика Хоткевича щодо неправильного вживання слів чи відтворення не лише лексики, а й гуцульського синтаксису була виваженою і логічною), але ж не в тім крилася суть його творчості. Авторіві «Тіней забутих предків» йшлося про схоплення цілого.

30 грудня 1910 р. у листі до В. Гнатюка Коцюбинський, прочитавши «Матеріали до гуцульської демонології» А. Онищука, висловлював захоплення цим «оригінальним краєм» і «незвичайним народом». Але водночас зазначав: «...книжка книжкою, треба мати живі враження, щоб щось зробити, — і хочеться швидше дочекатися літа»¹⁷⁴. Коцюбинському захотілося живих гуцулів. Врешті, на Гуцульщині він зустрів природних імпресіоністів, достоту як Кобилянська, — природних аристократів, а Хоткевич — природних артистів (бо артист і є експресіоністом). А оскільки природні імпресіоністи в житті — це діти (бо лише дитина, коли все відкриває вперше, має гостре враження), то саме такими дітьми, які, виріши, зберегли душевну чистоту, зобразив своїх головних персонажів Івана і Марічку. А щоб обґрунтувати Іванову інакшість, здатність бачити те, чого не бачать інші, письменник з перших рядків повісті натякнув на те, що він — обмінник, не такий, як інші гуцули. Через цю інакшість, через уміння дивитися на світ очима художника, через підкреслене бажання «не мати, а бути» з'являється гострота враження, бо лише наївна, дитинна, а отже, чиста душа може так тонко відчувати навколишній світ. Коцюбинський сприймав гуцулів як людей оригінальних, з «багатою фантазією» та «своєрідною психікою», як справдешніх язичників, які все життя борються зі злими духами (див. лист до Горького від 16 липня 1911 р.). Він збирав матеріал, «переживав природу», дивився, слухав і вчився¹⁷⁵. Якими він їх побачив, саме такими і відтворив у своєму геніальному творі, бо ж хотів «перенести» на папір «колорит Гуцульщини і запах Карпат»¹⁷⁶. Хоткевич бачив гуцулів інакшими, тому не міг схопити цілісної картинки «Тіней забутих предків», збагнути сенс тих «междометій» — усяких «ха-ха-ха, хі-хі-хі»¹⁷⁷, бо джере-

¹⁷³ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 7: Листи. С. 68—69.

¹⁷⁴ Там само. С. 97.

¹⁷⁵ Там само. С. 126.

¹⁷⁶ Там само. С. 147.

¹⁷⁷ Хоткевич Г. «Тіні забутих предків». С. 7.

ло «живої сили» художнього твору вбачав в інтелекті художника, а не у відтворенні поверхових вражень. Та в кожного з них була своя правда: Коцюбинський хотів передати «запах» Гуцульщини, найвне сприйняття світу, елементи первісного, давно втраченого в умовах цивілізації життя, специфіку гуцульської психіки, а Хоткевичеві залежало на тому, щоб художньо виразити гуцула, показати суть його темпераменту, знаковість вірувань і зробити це так, аби гуцул впізнав себе у тому тексті.

Коцюбинський увійшов у гуцульський текст на схилку особистої літературної біографії. Недаремно М. Могілянський вважав, що Гуцульщина «дала художникові матеріал для його “прощання”, для його останнього слова про життя, звідси й той його... “роман” з Гуцульщиною», бо саме тут він «знайшов задоволення своєї надзвичайної жадоби, яскравого, промовистобарвистого»¹⁷⁸. Хоткевичеві у його критичній статті не імпонує міра суб'єктивізму у «Тінях забутих предків», але зв'язок із цим гениус лосі завжди відбувається через суб'єктивне, через особистий контакт із місцем, який породжує враження, а вони, своєю чергою, стають частиною гуцульського тексту. Саме тому письменники, входячи у це силове поле, долучаються до творення міфології і ритуалу. Літературний міф, який вони творили, апіорі не може суперечити правдивому, реальному гуцульському міфу. Коли письменники органічно входять у цю традицію, то більшою чи меншою мірою вносять щось від себе (відбиток суб'єктивізму є на кожному художньому творі, бо ж саме тому він і художній), перетворюють реальний, географічний простір на «світ “власної краси”» і дають йому «вже цілком “самостійне життя”»¹⁷⁹. Тому говорити про зовнішній і внутрішній гуцульський текст не варто, судячи лише з походження письменників (Хоткевич — із Харківщини, Коцюбинський — із Вінниччини, Кобилянська — з Буковини), бо в кожного з них той текст *внутрішній*, навіть в імпресіоністів, які начебто ловлять враження лише із зовнішнього світу. А найпереконливішим аргументом автентичності і справжності є саме життя художнього твору у просторі літератури.

¹⁷⁸ Могілянський М. «Тіні забутих предків» // Україна: Наука і культура. Вип. 25. Київ, 1991. С. 346.

¹⁷⁹ Чопик Р. Переступний вік: українське письменство на зламі ХІХ—ХХ ст.: Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко, Марко Черемшина, Василь Стефаник, Лесь Мартович, молодомузівці. С. 160.

Марко Черемшина

Марко Черемшина — учасник «Покутської трійці» і водночас, за Н. Семанюк, «співець Гуцульщини», письменник, що перебуває немов на межі, балансуючи між Гуцульщиною і Покуттям. Ще в гімназії він пробував сили і в поезії, і в драмі, і в модерністських поезіях у прозі, та все ж у його творчій натурі виявився сильнішим гуцульський первень із «гедоністичною формулою “живемо, аби набутиися”»¹⁸⁰. На відміну від Стефаніка чи Мартовича, Черемшина довго шукав свого стилю, і навіть його перша збірка «Карби» (1901) не окришила молодого письменника. Критики одразу помітили вплив колеги по перу: «Дужий талант Стефаніка витворив... цілу школу, що взяла від його манери писати мініатюри тими самими короткими штрихами й темними фарбами, переважно з життя галицького селянства. З-поміж цих письменників визначаються талановитістю Мартович і Семанюк», — писав С. Єфремов у своїй «Історії українського письменства»¹⁸¹. Та хоча питання школи інші авторитетні історики літератури ставили під сумнів, все ж вплив Стефаніка на раннього Черемшину помічали всі, зокрема й І. Франко, який вважав, що саме під впливом Стефанікових оповідань Черемшина «знайшов свій власний шлях» [т. 33, с. 15].

Черемшина почав писати як покутянин, кладучи темні, трагічні й не зовсім властиві його мистецькій душі мазки (хоча вже тоді «сувору голизну його новел» «розбавляв» внутрішньо-іманентний ліризм¹⁸²). Тому його «карбовані» гуцули — часто затуркані, «інфантильно-безпомічні» (за Р. Чопиком) персонажі, яким автор щиро співчуває, а то й іронізує з них (бадіка з новели «Горнець» вірить, що його жінка померла тому, що він зварив хворій курку, і за це його Бог покарав, адже бідному їсти м'ясо не гоже; стара Семениха з «Основин» піднімає чарку за здоров'я панів, які забрали в неї «дедеві ґрунти», лишивши хіба «клин»). Але в душі Черемшина був гуцулом, змалку «пропадав за дідом», «правовірним гуцулом», за його казками, співанками і грою на фло-

¹⁸⁰ *Піхманець Р.* Із Покутської книги буття: засади творчого мислення Василя Стефаніка, Марка Черемшини і Леся Мартовича: [монографія]. Київ: Темпора, 2012. С. 22.

¹⁸¹ *Єфремов С.* Історія українського письменства. Київ: Укр. учитель, 1911. С. 443.

¹⁸² *Зеров М.* Марко Черемшина й галицька проза // Зеров М. Твори: у 2 т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці: / [упоряд. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко]. С. 420.

ярі¹⁸³, виростав у родині, де плекали культ Федьковича. Виховуючись на зразках його творчості, «хотів бути таким же, ...а змужнівши, все для того робив, щоб могли “буйно жити”»¹⁸⁴. З такими життєвими орієнтирами Черемшина пробує бути трагіком, писати «під Стефаника», але не може повністю розкритися. В. Стефаник, пояснюючи вимушену паузу після свого творчого злету (протягом 1899—1901 рр. вийшли друком три його збірки), твердив, що душа селянина у вирі нових суспільно-політичних зрушень занадто змінилася, він добре не знав її, а тому не міг писати¹⁸⁵. Певно, щось схоже сказав би про себе й Марко Черемшина, бо ще змалку, коли сидів у діда на колінах і розглядав кахльований комин, потай лелівав у думках дідову обіцянку «справити йому пушку» і зробити топірець (новела «Карби»), бо тоді був би справжнім гуцульським легенем. Але дід помер, так і не виконавши обіцянки, тому осягати внутрішню гуцульськість доводилося самотужки. Черемшина, як і Стефаник, після вдалого дебюту раптом замовк, бо, певно, не такими бачились йому гуцули — мальовані стрільці на комині в дідовій хаті.

У сюжет Стефаникової новели «Майстер»¹⁸⁶ покладена дуже характерна ідея протистояння між покутянином і гуцулом. Головний герой — будівничий майстер на всі руки і газда на ціле село — раптово спився, бо в недобру годину йому перейшов дорого інший майстер — гуцул («ци підсипав, ци розум зав’єзав, та й що з чоловіка зробилоси? Ніц, болото зробилоси»¹⁸⁷). Бо з гуцулом не можна мати справу — «розум відбере», тому його треба гнати «від хати, як пса!..»¹⁸⁸ Між покутянами і гуцулами така ж неприязнь, як між бойками і гуцулами: вони бояться їх, бо гуцули інші, вони знаються на мальфах (або мольфах). Очевидно, що таке протистояння було чужим для Черемшини (його гуцули — то все любі серцю «бадічки»), і як тільки він це усвідомив та пізнав гуцульську душу, знову почав писати.

¹⁸³ Марко Черемшина. Моя автобіографія. С. 378.

¹⁸⁴ Чопик Р. Переступний вік: українське письменство на зламі ХІХ—ХХ ст.: Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко, Марко Черемшина, Василь Стефаник, Лесь Мартович, молодомузівці. С. 35.

¹⁸⁵ Засенко О. Марко Черемшина: життя і творчість. Київ: Дніпро, 1974. С. 57.

¹⁸⁶ Стефаник В. Майстер // Василь Стефаник. Твори. Київ: Дніпро, 1971. С. 68—72.

¹⁸⁷ Там само. С. 71.

¹⁸⁸ Там само. С. 72.

У «Карбах» добре видно таланти митця (М. Зеров, зокрема, зазначав, що серед оповідань збірки «є місця і цілі речі, що стоять цілком на висоті тодішнього Стефаніка»¹⁸⁹), але його оригінальність повністю виявляється лише у повоєнній збірці. Бо там він побачив Гуцулію, яка «текучими очима мухи годує». З того часу в його текстах панує гуцульська домінанта, що дала змогу письменникові пірнути в рідну стихію, знайти свій ритм (за Р. Піхманцем), свою творчу синтезу, у якій цілісно проявилася його поділена навпіл «твар» («одна — весела і промінна, а друга — сувора і понура»¹⁹⁰), його антитетична натура («швидко запалююсь, але і швидко остигаю»¹⁹¹). Тому й не дивно, що свої найтрагічніші повоєнні оповідання писав у той самий період, що й новели з життєствердної, еротично наснаженої збірки «Парасочка». З цього погляду цілком правомірним видається його понад десятилітнє творче мовчання: після 1901 р. Черемшина довго не брався за перо. Як припускає М. Зеров, можливо, його авторська уява «натомилася одноманітною тематикою селянського горя, викликавши у ньому своєрідне *taedium scribendi*, відразу до писання»¹⁹². Лише воєнні баталії, що розгорнулися на Покутті й Гуцульщині, стимулювали письменника до праці, до виливання власного і людського болю на папері. Бо лише тоді, коли письменник побачив, що його Гуцулія, така наївна і дитяча, «вигибає», він упіймав її дух та ідентифікував себе із цим простором. Адже коли щось втрачаєш, найгостріше відчуваєш його цінність, а відтак віднаходиш дорогу до себе. Парадоксально (а може, закономірно), що саме «стрес апокаліпси» вивів його «із закарбованого заціпеніння»¹⁹³. Вже у воєнних новелах, попри голосіння від усяких жахів, пробивається голос життя: у «Перших стрілах» люди не «дарують» війні храмового свята Покрови: сходяться «в село на відправу, як давніми роками»¹⁹⁴, «неподалеки грим-

¹⁸⁹ Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза. С. 422.

¹⁹⁰ Марко Черемшина. Моя автобіографія. С. 384.

¹⁹¹ Там само.

¹⁹² Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза. С. 422.

¹⁹³ Чопик Р. Переступний вік: українське письменство на зламі ХІХ—ХХ ст.: Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко, Марко Черемшина, Василь Стефанік, Лесь Мартович, молодомузівці. С. 42.

¹⁹⁴ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. / ред. кол.: О. Є. Засенко (голова), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник, упоряд. та прим. О. В. Мишанича, передм. О. Є. Засенка. Київ: Наук. думка, 1974. Т. 1: Карби. Село за війни. Верховина. Парасочка. С. 127.

лять гармати, але газди й газдині хвалять собі верем'я і сапають на царинках ріпу», хоч «над людською працею хмари диму збиваються»¹⁹⁵. Бо гуцули — вітаїсти, живуть так, щоб «набутися», і навіть посеред жаху війни думають про завтрашній день, бо «живий живе гадає». Від ранньої збірки «Карбів» через довгу творчу паузу і страшну візію вмираючої Гуцуллі («Таки, бігме, село вигибає!..»¹⁹⁶) Черемшина виходить «на орбіту планети життя» (за Р. Чопиком). Неначе повертаючись до того часу, коли зростав «серед співанок, казок та сопілок, вдихав їх в себе і віддихав ними»¹⁹⁷, пірнаючи у стихію гуцульського гедонізму, він реконструює дідівську «старовітчину»: від красних писанок, які дівчина принесла до криміналу, щоб «справити» ув'язненій нені Великдень («Писанка»), до Івана Купайла, що з літнього неба любість по землі сіє («На Купала, на Івана. Нарис з гуцульського життя»), та Різдва й коляди, що лунала попід людськими вікнами навіть попри комендантську заборону («Коляда»). Після «карбованих» гріхами і важкою долею гуцулів Черемшина дає волю іманентному його творчій натурі ліризму та суб'єктивізму, від якого свого часу його так застерігав М. Грушевський (див. його рецензію в ЛНВ¹⁹⁸). Він повернувся до «Парасочки», як йому, молодому, радив Франко (див. Черемшинині фрагменти споминів про Франка¹⁹⁹), прислухався до внутрішнього голосу життя — до поклику Гуцульщини, і лише тоді став сам собі рівним.

Данило Харов'юк

Схожою до Черемшининої і манерою письма, і здатністю заглядати у гуцульську душу та бачити там те, чого не помічали інші, була творчість Д. Харов'юка. Але найбільше, певно, їх єднала любов до рідного закутка — мальовничої Гуцульщини з багатою фольклорною традицією. Як і Черемшина, він виростав серед величної карпатської природи, серед співанок і сопілок, легенд про Довбуша, Мирона Штолу і Лук'яна Кобилицю. І хоч не залишив ані автобіографії, ані спогадів (бо ж помер на 33-му

¹⁹⁵ Там само. С. 149.

¹⁹⁶ Там само. С. 188.

¹⁹⁷ *Його ж.* Моя автобіографія. С. 383.

¹⁹⁸ *Грушевський М. С.* Новини нашої літератури: Іван Семанюк // Літературно-науковий вісник. 1902. Кн. 9. С. 128—134.

¹⁹⁹ *Марко Черемшина.* Фрагменти моїх споминів про Івана Франка // Марко Черемшина. Твори / вступ. ст. та прим. О. Романця, упоряд. О. Романець та Н. Семанюк. Київ: Держ. вид-во худ. літ., 1960. С. 388—392.

році життя, а у такий молодий, повний розквіту сили вік мемуари ще не пишуться), його залюбленість у простори малої батьківщини можна відчитати в кожному рядку новел. І навіть фах (навчався у Чернівецькій учительській семінарії) певною мірою свідчить про його життєві орієнтири. Ще в семінарії літературні здібності Харов'юка помітив О. Маковей, який викладав у нього українську мову та літературу, він і порадив юнакові «писати про життя своїх краян»²⁰⁰. А вже коли Харов'юк надіслав свою дебютну «Палагну» до редакції Літературно-наукового вісника (з'явилася друком 1907 р., т. 27, кн. 2, с. 230—235), молодого письменника відзначив І. Франко. Зокрема, у праці «Літературна мова і діалекти» він звернув увагу на його «оригінальний талант», назвавши твір «оповіданням з гуцульського життя». «Не в тім річ, що гуцульським діалектом він володіє краще та вірніше, ніж хто-будь перед ним; у самім житті гуцулів він оком правдивого артиста вміє доглянути такі моменти і риси, яких недобачив ніхто перед ним» [т. 37, с. 410]. Очевидно, що Харов'юк читав твори Стефаніка і Черемшини, так само, як і вони, писав у жанрі новели, яка «вторгалася в усі клітини складного суспільного організму» та відбивала «глибинні соціальні процеси села»²⁰¹, але йому, як Черемшині, не довелося довго шукати своєї дороги, він одразу зумів знайти свій стиль. А хто знайшов свій стиль, говорив Франко, той може називати себе письменником²⁰². Цікаво, що Харов'юк почав активно друкуватися саме тоді, коли Стефанік і Черемшина переживали творчу кризу, і вже у дебютній «Палагні» показав, що йому близька та зрозуміла не лише гуцульська мова, а й гуцульська психологія. Світ думок та почувань своїх гуцулів Харов'юк не затінює ані розлогістю оповіді, ані авторською мовою, його новели — то сама лаконічність, у якій сконцентровано увесь драматизм сюжету. Авторка передмови до видання творів письменників Буковини А. Коржупова дуже влучно помітила, що письменник неначе

²⁰⁰ Див.: *Фаріон А.* Данило Харов'юк: (1883—1916) // Письменник Буковини другої половини XIX — першої половини XX століття: хрестоматія: частина 1 / упоряд. Б. І. Мельничук, М. І. Юрійчук. Чернівці: Прут, 2001. С. 532.

²⁰¹ Українська новелістика кінця XIX — початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми: (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі) / упоряд. і прим. Є. К. Нахліка; вступ. ст. І. О. Денисюка; ред. Н. Л. Калениченко. Київ: Наук. думка, 1989. С. 7.

²⁰² Див.: *Рудницький М.* Письменники зблизька: спогади. Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1958. С. 24.

«дає можливість героям розповісти про себе, про свої турботи і болі»²⁰³, звідси — діалогічна форма викладу, відсутність описів, авторських відступів та пейзажних зарисовок. У кожній новелі пульсує «живе життя», дуже часто сповнене драм людей зі світу гірських околиць. Але його гуцули — не нужденні бідні мужики, вони ще добре «тямлять», що зовсім недавно були «рослими й відважними», володіли «безкрайними» полонинами, аж поки на гуцульській землі не прийнялося лихварське коріння, що пускало гуцулам «такий шкрум та чад попід ребра», аж шкіра морщилась, аж зморшки «тріскали»²⁰⁴. Тому газди-гуцули, що руки свої «виробляли» коло того ґрунтіку, «коло свої рідної отеччини»²⁰⁵, замість бідності і злиднів, на які їх прирікали лихварі, позбавляючи землі, обирали вірну смерть — чи самі собі її нагло завдаючи, як Семен з «Ліцитації», чи ціпеніючи з розпуки «на опецьку», як старий Тінкало з «Послідного верем'я», а чи гинули в каламутних бурхливих хвилях-горах Черемошу, рятуючи дараби лихваря-промисловця, як Сороканюків Юра («Смерть Юри Сороканюкового»): «— Це вже віді нас нагріває послідне верем'я! — казала Грициха. — Ой, послідне, кумко, діправди, послідне верем'я!» — відрікали їй гуцули, згадуючи «гірських кровопійців»²⁰⁶. Але Д. Харов'юк (а його на початку Першої світової війни мобілізували до австрійської армії), пишучи своє «Послідне верем'я» (1908), не міг знати, що для його рідної буковинської Гуцулії настануть ще смутніші воєнні часи, коли не буде навіть села — лиш цвинтар, і що Черемшина, пишучи про воєнний апокаліпсис, бачитиме не лише лихварські злодіяння, а й вимирання цілого краю («Село вигибає»).

Петро Шекерик-Доників

Д. Харов'юкові не вдалося вижити серед жаху війни — восени 1916 р. він тяжко захворів (за іншими даними — був важко поранений) і помер у чеському містечку Тешин, де й похований. У той самий час у зв'язку з воєнними подіями до австрійського

²⁰³ Коржупова А. П. Розвиток української літератури на Буковині: (кінець XIX — початок XX століття) // Письменники Буковини початку XX століття / упоряд. О. С. Романця та Ф. П. Погребенника; вступ. ст. А. П. Коржупової. Київ: Держ. вид-во худ. літ., 1958. С. 18.

²⁰⁴ Харов'юк Д. «Послідне верем'я» // Там само. С. 92.

²⁰⁵ Там само. С. 93.

²⁰⁶ Там само. С. 97.

війська мобілізували і П. Шекерика-Доникова, який виконував обов'язки санітара у військовому госпіталі. З листів до В. Гнатюка та М. Яцкова дізнаємося, що служив він у різних закутках Австрійської імперії, зокрема у Чехії. Доля до нього була дещо поблажливішою, аніж до старшого на шість років Харов'юка: Шекерик-Доників таки повернувся з війни, хоча щодня наражав себе на смертельну небезпеку, бо доглядав за хворими на тиф. І коли вірити у життєве призначення людини, яка приходить у цей світ, аби щось важливе зробити і залишити по собі слід, то можна вважати, що він повернувся, щоб написати свій єдиний і нині так мало відомий роман про свого діда Иванчіка.

«Я пропадав за дідом, та за його казками, та співанками, та грою на флюярі, та за тими бадіками і вуйками, що у діда ночували і в гості повертали, і так красно, та весело, та любо набувались...» — писав Марко Черемшина у своїй автобіографії, пригадуючи, що дід любив розповідати оповідки про давнину, «про лісових божків і духів, про Рахманський Великдень, Асафатову долину, відьми та чугайстра...»²⁰⁷ Таку ж любов і повагу до діда відчував П. Шекерик-Доників, і найвимовнішим доказом цього є його роман. «Мій дід, — оповідав Шекерик, — був чародієм. Кожного ранку набирив він води з дев'яти різних джерел і переховував її в різній посуді. Перед смертю він був дуже неспокійний і жадавав, щоб усю воду, яку він назбирав, повиливали. Бо інакше, якщо б хтось небажаний, не знаючи таємних могутніх сил, перемішав цю воду, сталося б велике нещастя і прийшов би кінець світу»²⁰⁸, — згадував слова письменника швейцарець Г. Цбінден, який гостював у нього в Головах улітку 1932 р. Шекеріку-Доникову йшлося далеко не тільки про те, аби зберегти світлу пам'ять про цього язичника-сонцепоклонника, а щоб передати у слові той зникаючий світ гуцульської старовини, первісної, не затертої цивілізаційними зрушеннями автентики, давніх міфологічних вірувань, молитов, здатності жити у повній гармонії з природою, а отже, із собою. Якщо можна говорити про міру автентичності гуцульського тексту, то роман Шекерика-Доникова, безперечно, можна назвати найкращим зразком. І не лише тому, що сам автор був гуцулом з діда-прадіда, не лише тому, що досконало знав місцевий фольклор і був носієм гуцульського світогляду, а насамперед тому, що повістував правду.

²⁰⁷ Марко Черемшина. Моя автобіографія. С. 378.

²⁰⁸ Подорожі в Українські Карпати: збірник / упоряд. і вступ. ст. М. А. Вальо. Львів: Каменяр, 1993. С. 234.

З найбільшою любов'ю і самовідданістю фіксував живе слово, бо добре розумів, що «гуцульська культура у своєму первісному вигляді переживає останні десятиліття»²⁰⁹, і якщо не відтворити того світу в художній формі, він кане у небуття разом із тим поколінням гуцулів, яке відходило у вічність. Мабуть, тому тільки в його романі, єдиному з-поміж усіх гуцульських текстів того періоду, градовий цар не ховається у хмарі, а виходить на авансцену і стає на повен зріст, а мольфар Олексій із Плоскої говорить: «Дивіться, бо бірше ни мете видіти». Це вже потім дослідники впізнають у цьому творі риси магічного реалізму: доти була лише правда і міфологізована гуцульська дійсність. Магія почалася згодом: коли Шекерик-Доників дописав роман і через три тижні його заарештували (кадебісти йому передали листа у Голови, казали, щоб зійшов до Жаб'я, бо «хотіли з ним поговорити», Шекерик-Доників пішов, адже лише так міг уберегти свою валізу з дорожнім рукописом), коли рукопис книжки дивом уцілів за радянських часів і став відомим громадськості через десятки років (див.: «Спогади про родину Петра Шекерика-Доникова»²¹⁰).

Роман для самого Петра Шекерика-Доникова став символічним заповітом, книгою буття гуцульської «старовіччини», яку він взявся написати. Бо ні активна громадсько-культурна, ні фольклорно-етнографічна, ні політична діяльність не могли повністю вдовольнити творчу і діяльну натуру, не могли принести відчуття виконаного внутрішнього обов'язку. «Нироз дідо любив зо мнов про всеке говорити. Розказував міні багато про старовіччину, бо видів, шо я набирав собі у головку йиго первовічні слова про давнину», — писав він у романі²¹¹. Такі бесіди породжували відчуття власної унікальності (не кожен міг і хотів розуміти Иванчікову мову та його дивакуватий спосіб життя — лише його внук, Петро Шекерик-Доників), розпалювали природну дитячу цікавість, збуджували уяву, заглиблювали у первовічні пласти міфологічних вірувань і водночас ніби зобов'язували бути носієм цієї традиції та берегти пам'ять про неї.

²⁰⁹ *Зеленчук В.* Літературний шедевр Гуцульщини // Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік: [роман у 3 ч.] / вип. ред. Д. Ватаманюк; передм. В. Зеленчук. Верховина: Гуцульщина, 2007. С. 5.

²¹⁰ Див.: Спогади про родину Петра Шекерика-Доникова: записав Іван Зеленчук / філія «Гуцульщина» Наук.-дослід. ін-ту українознавства (Верховина) // Шекерик-Доників П. Рік у віруваннях гуцулів: вибр. тв. Верховина: Гуцульщина, 2009. С. 338.

²¹¹ *Шекерик-Доників П.* Дідо Иванчік. С. 106.

Станіслав Вінценз писав, що Шекерик-Доників був «людиною талановитою, якщо не геніальною, і створив твір, який, якщо його колись відкопають, буде гордістю саморідного письменства і пам'ятником старої мови, якому немає рівного»²¹². Таку ж високу оцінку його роману дав і М. Ломацький: «...з усього, що написано було про гуцулів і їхнє життя на тлі гірської природи, найціннішою була повість-роман Петра Шекерика п. з. «Дідо Иванчік»», завваживши, що «Петро Шекерик, син гуцульських гір, наділений великими здібностями, міг стати другим Федьковичем...»²¹³. Та, на жаль, не всі репресовані письменники та їхні твори повернулися в історію української літератури після десятиліть примусового зникнення: ієрархія митців ХХ ст. лишилась, за словами М. Моклиці, майже «нечіпаною»: «...виявилось, що у нас більше геніїв, ніж ми здатні спожити. Ціла купа лежить у кутку, вже легалізована та інвентаризована, але ніхто не поспішає надати кожному те місце, на яке він заслуговує»²¹⁴. Саме тому ми розглядаємо роман П. Шекерика-Доникова поряд із такими перлинами літератури, як «Тіні забутих предків» Коцюбинського та «Камінна душа» Г. Хоткевича. Бо без «Діда Иванчіка» гуцульський текст був би неповним. Як писала Леся Українка, право на існування тієї чи іншої маленької (читай — регіональної, локальної) літератури вирішує не стільки теорія (читай — канон), скільки практика, тобто присутність у цій літературі сильних і оригінальних талантів²¹⁵. Саме тією оригінальністю, унікальністю теми, мови та глибиною порушених проблем цей твір не лише завоював собі право на існування, а й на утвердження у просторі української літератури.

З-поміж усіх авторів гуцульського тексту, про яких ідеться у дослідженні, постать П. Шекерика-Доникова стала об'єднувачою, а тому майже символічною фігурою. Він неначе підхоплює естафету, продовжує тривання гуцульської теми в літературі, охопивши своїм епосом майже всі засадничі проблеми, порушені у

²¹² Цит. за: *Арсенич П.* Літописець Гуцульщини // Шекерик-Доників П. Рік у віруваннях гуцулів. С. 350.

²¹³ Цит. за: Співпраця з Володимиром Гнатюком, Михайлом Ломацьким і Гансом Цбінденом / підготував Ярослав Зеленчук // Шекерик-Доників П. Рік у віруваннях гуцулів. С. 328.

²¹⁴ *Моклиця М.* Модернізм у творчості письменників ХХ століття: навч. посіб. для студ. вищих закладів освіти. Луцьк: Вежа, 1999. С. 5.

²¹⁵ *Леся Українка.* Малорусские писатели на Буковине // Леся Українка. Зібр. тв.: у 12 т. Київ: Наук. думка, 1977. Т. 8: Літературно-критичні та публіцистичні статті / [упоряд. та прим. М. Л. Гончарука]. С. 62.

попередніх текстах: силу любові і смерті, боротьбу добрих і злих сил у людській душі й у світі загалом, протистояння людини із природою та водночас їхню гармонію, зіткнення язичництва і християнства, врешті, сенсовірне значення традиції, ритуалу, обряду в житті гуцулів.

Гуцульський текст завжди твориться на перетині особистого і художньо-естетичного, літературного. Об'єктивність, правдивість у ньому визначається лише суб'єктивним, тобто мірою авторського занурення в гуцульський простір. У «Передньому слові» до другого видання збірки «Зів'ялого листя» І. Франко писав, що найсуб'єктивніші поезії насправді є найоб'єктивнішими «у способі малювання складного людського чуття» [т. 2, с. 120]. Бо лише прислухавшись до себе, можна відшукати загальнолюдське, притаманне кожному. Тому єдина умова, за якої твір стає набутком гуцульського тексту, — це власна літературна історія, що забезпечує погляд ізсередини. І тоді немає значення, автор — корінний гуцул, як П. Шекерик-Доників, чи зачарований красою диких гуцулів-номадів «турист», як Коцюбинський, чи вимушений емігрант-харків'янин, як Хоткевич.

Гуцульщина — це не просто матеріал, це сакральний простір, що впливає на формування духовного світу. У точці перетину цього простору з індивідуальною історією кожного письменника народжується гуцульський текст. Лише тоді твір вливається в цю структуру і назавжди оселяється в ньому.

ДИХОТОМІЯ ДОБРА І ЗЛА
У ГУЦУЛЬСЬКОМУ ТЕКСТІ

Добро і зло — засадничі категорії етичної свідомості, одні з основних понять у філософії, психології, теології, культурології, мистецтві. Вагоме місце проблематика цих категорій посідає і в літературі, зокрема в гуцульському тексті, який, фіксуючи час епохи в межах свого локального простору, відтворює художньо-естетичні пошуки письменників кінця XIX — початку XX ст. Творці цього тексту зверталися до вічних тем, що допомагають акумулювати морально-естетичний досвід та окреслити світоглядні цінності, сформовані віковою традицією. «Соціум, а разом з ним і письменство, на межі XIX—XX ст. зіткнулися з динамічним комплексом філософських, епістемологічних, науково-технічних феноменів, які переорієнтували людство від логоцентричних моделей світу на екзистенційну перспективу філософії життя, сформували новий тип свідомості»¹. Власне з цієї філософії життя, яку кожен із авторів прагнув збагнути, занурившись у світ Гуцульщини, і починається гуцульський текст як такий (див. попередній розділ). У цій житейській філософії, не прописаній у жодній науковій студії, почасти схопленій і збереженій завдяки неоціненній праці тогочасних етнографів та фольклористів, варто шукати витоків проблематики добра і зла. Адже вона закорінена в самій ментальності гуцула — мешканця гір, у його психоукладі, в дихотомічному способі оцінювання світу, що зумовив «формування пар бінарних цінностей: добро і зло, рай і пекло, світло і темрява»². Врешті, така світоглядна дихотомія ґрунтується на сплетінні християнської та язичницької традиції

¹ Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX — поч. XXI ст.: у 10 т.: [підручник] / ред. Г. Т. Сенькович. Київ: ВЦ «Академія», 2013. Т. 1: У пошуках іманентного сенсу. С. 11.

² Брацька М. Польська проза 40-х — 80-х років XIX століття: міф — історія — цінності: [монографія] / МОН України, Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ: Талком, 2013. С. 48.

у цій локальній культурі, в якій «на старе мітологічно-поганське тло» лягає «груба верства християнсько-єретицьких (головно богомильних) поглядів»³.

Тому осмислення добра і зла у творах на гуцульську тематику не видається випадковим: специфічна гуцульська міфологія буквально переповнена демонічними істотами — чортами, відьмами, бісицями, русалками, нічницями, водяниками, чугайстрами, мавками, лісними, потопельниками, вовкунами; до демонікону гуцулів також належать так звані непробі — люди, наділені особливою здатністю (градівники, ворожбити, мольфари, віщуни, гадери)⁴. Навіть сам чорт має безліч номінацій: арідник, антихрист, антипо, біс, диявол, лихий, дідько, обпаленик, ріжкатий, хованець, люципер, злий домар, ирод, шезник... Усі вони репрезентують зло, але кожен зосібна займає окрему важливу нішу в демонічній ієрархії. Навіть гори, згідно з гуцульською легендою, створив нечистий⁵ (її використав у «Камінній душі» Г. Хоткевич, ще ширше вона розгорнена у романі П. Шекерика-Доникова «Дідо Иванчік»), тому нічого дивного в тому, що мешканці гір населили свій простір демонічними істотами, немає. «Людина, сприймаючи те довкілля, геть не відчувала різниці між тим, що згодом назвуть природним і надприродним, між фактом і вигадкою, між теперішнім і минулим. Люди мали обмаль засобів перевірити свідчення своїх чуттів, тож вірили з однаковою силою найрізноманітнішим почуванням. Янголи, біси, русалки були не менш реальними, ніж сусіди»⁶. Ці слова відомого англійського

³ Франко І. Гуцульські примівки // Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / [редкол.: М. Г. Жулинський (голова) [та ін.]]. Київ: Наук. думка, 2006—2010. Т. 54: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці: 1896—1916 / [наук. ред. тому Є. К. Нахлік]. 2010. С. 116.

⁴ Віра у надприродні здібності людей, які можуть керувати силами природи, — це ознака міфологічного світогляду. Як пише у своїй книзі «Первісні форми релігійного життя» Е. Дюркгайм, первісна людина наділяла себе владою над речами (явищами природи), щоб не відчувати, як ті речі (явища) панують над нею. Такій людині здавалося, що вона «може створювати закон основ, простим жестом викликати вітер, примушувати йти дощ, зупиняти сонце тощо». Тому обряди «почасти є засобами, покликаними допомогти людині накинати свою волю світові» (Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: тотемна система в Австралії / [пер. з фр. Г. Філіпчук та З. Борисюк]. Київ: Юніверс, 2002. С. 82).

⁵ Онишук А. Матеріали до гуцульської демонології: записані у Зелениці Надвірнянського повіту: 1907—1908 // Матеріали до українсько-руської етнології. Львів, 1909. Т. 11, ч. 2. С. 7.

⁶ Дейвіс Н. Європа: історія / [пер. з англ. П. Тарашук, О. Коваленко]. Київ: Основи, 2014. С. 448.

історика Н. Дейвіса про світосприймання середньовічної людини можна сказати і про гуцулів. Ще І. Франко, досліджуючи їхні примівки, зауважив, що гуцули є, певно, єдиною етнічною групою українського народу, серед якої так сильно поширена «віра в зносини поодиноких людей, знахарів, лікарів, ворожбитів т. и. з надземними силами»⁷, що можуть мати і негативні, й позитивні конотації. Життя серед природи викликало почуття людської самотності, а відтак органічну потребу залюднення гірського простору⁸. Отож, цілком вірогідним видається твердження, що поняття добра і зла як моральні відповідники темних і світлих первнів пов'язані насамперед із культурою⁹, зосібна з міфологією, фольклором і навіть із середовищем, локалізованим у цьому випадку в межах гуцульського простору¹⁰. Попри гнучкість поглядів на добро і зло, кожен з яких виникав відповідно до історичних, соціальних і навіть ідеологічних контекстів, їх глибинна суть залишилася незмінною.

У широкому значенні добро як «стрижнева ідея моральної свідомості» збігалось з поняттям блага: «...за давніх часів розуміння добра визначалося переважно уявленнями про міфологічно санкціоноване, узвичаєне, цінне або корисне для людського життя і діяльності»¹¹. У сучасній філософській думці немає усталеного визначення цього поняття через невичерпність ідеї добра і можливість досягнути його лише інтуїтивно¹². Добро не чинить

⁷ Франко І. Гуцульські примівки. С. 116.

⁸ *Węcel-Ptaś K.* Huculszczyzna w polskiej literaturze dziecięcej dwudziestolecia międzywojennego. S. 256.

⁹ Безліч літературних сюжетів на цю тематику живилися образами доброго божества Ормузда (Ахурамазда) і злого Агримана (Ангро-Майнью) з давньоперської міфології. Чи не тому фінський письменник-філософ Т. Куннас у своїй книзі про зло писав, що «обличчя й маски зла варто досліджувати через призму художньої літератури» (*Куннас Т.* Зло: розкриття сутності зла у літературі і мистецтві / пер. з фін. І. Малевич та Ю. Стояновська. Львів: Вид-во Анетти Антоненко; Київ: Ніка-Центр, 2015. С. 16).

¹⁰ Сама етимологія терміна «етика» первісно пов'язана із просторовістю: давньогрецьке *ethos* означало «місце перебування чи спільне проживання», а пізніше набуло «нового смислу, включаючи в себе звичаї, темперамент і образ думок» (*Мазурик М.* Онтологічний вимір етичних категорій добра і зла // *Філософські науки: зб. наук. праць.* [Львів], 2010. № 661. С. 26).

¹¹ *Аболіна Т., Малахов В.* Добро // *Філософський енциклопедичний словник* / [редкол.: В. І. Шинкарук (голова) [та ін.]]; НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди. Київ: Абрис, 2002. С. 164.

¹² Англійський філософ Дж. Мур на початку ХХ ст. критикував тогочасні концепції морального блага — утилітаристичну (добро як користь), евдемоністичну (добро як щастя), еволюціоністську (добро як вищий розви-

галасу, а галас — добра; не становить доброго матеріалу для будування повістєвих фабул, а «дається людині як щось натуральне, що повинно бути і не вимагає жодних виправдань і відхилень»¹³. Загалом добром можна назвати усе те, що «сприяє позитивному утвердженню людини в людському способі буття»¹⁴. Натомість зло як протилежність добру постає антиблагом, категорією, що «охоплює усе ціннісно негативне»¹⁵. Ці поняття дослідники дуже часто розглядають в антиномічній парі як такі, що, з одного боку, є взаємовиключними, а з іншого — передбачають одне одного. Та попри заманіфестовану в літературі й філософії боротьбу протилежностей, проблема зла завжди поставала гостріше, ніж проблема добра. Можливо, тому що добро більш перманентне, природне для людини, «відповідає позитивній скерованості її існування»¹⁶, а зло у своїх різноманітних виявах мусило мати причину для появи: психологічну, соціальну чи історично зумовлену¹⁷. На думку Т. Куннаса, зло є центральним поняттям європейської літератури, а його часті прояви можна пояснити християнським впливом: «...потужне почуття гріха старих європейців, а також почуття провини й каяття зробили зло квінтесенцією літератури»¹⁸. Щоправда, вирішальний поворот у ставленні до зла зробила не релігія, а світська культура, зокрема романтизм. Завдяки своєму розвинутому естетичному чуттю романтики усвідомили «притягальну силу злого начала, свого роду “поетику зла”», інколи не менш виразну, ніж поетика добра і добротворення»¹⁹.

ток), гедоністичну (добро як насолода). У праці «Природа моральної філософії» він висноував, що означити добро як таке практично неможливо і що людина, розуміючи значення цього поняття, не відає, як вона прийшла до цього знання (*Мур Дж. Природа моральної філософії* / [пер. с англ., сост. и примеч. Л. В. Коновалова]. М.: Республика, 1999. С. 159).

¹³ *Stachewicz K.* Milczenie wobec dobra i zła: Wydział Teologiczny UAM, W stronę etyki sygetycznej i aprofatycznej. 2012. S. 320.

¹⁴ *Мазурик М.* Онтологічний вимір етичних категорій добра і зла. С. 27.

¹⁵ Філософський енциклопедичний словник. С. 227.

¹⁶ *Малахов В. А.* Етика: курс лекцій: навч. посіб. для вищих навч. закладів / 2-ге вид., переробл. і доп. Київ: Либідь, 2000. С. 126.

¹⁷ Ще одна причина того, що тема зла в літературі й філософії розроблена глибше, ніж тема добра, коріниться у загальній психології сприйняття: здивувати когось добрим учинком чи милосердним жестом важче, ніж ужахнути одним із виявів зла.

¹⁸ *Куннас Т.* Зло: розкриття сутності зла у літературі та мистецтві. С. 19.

¹⁹ *Малахов В. А.* Етика: курс лекцій. С. 136.

У сучасній науці є кілька підходів до пояснень природи зла: американський дослідник Ш. Кан (Sholom J. Kahn) розрізняє природне і людське зло (в іншому варіанті, поданому у Стенфордській енциклопедії, — натуральне і моральне²⁰). На його думку, давні люди мали тенденцію персоніфікувати гнів шторму, руйнівну силу і завжди присутній страх смерті. Але більш глибокою і переконливою була проблема зла в людині, її слабкостях, характері, чи, висловлюючись термінами теологів, у її провині й гріхові²¹. Схожої концепції дотримувався у своїй «Етиці» український філософ В. Малахов, який докладніше розглядав **людське** зло, виокремлюючи два його види: соціальне і моральне²², — що можуть реалізуватися у формі фізичного чи психологічного насильства, коли йдеться про біль та страждання як деструктивні чинники. Разом із **природним** та **метафізичним** названі види виповнюють загальне поняття зла у гуцульському тексті. Саме до такої класифікації апелюватимемо при художньому аналізі творів. Методологічне поєднання філософії й літературознавства з наукового погляду цілком виправдане, адже художня література, зокрема зосереджена на гуцульській тематиці, — це одна з форм філософування (за Ю. Юшкевичем), коли в межах якогось одного твору гармонійно поєднується художньо-образна форма з філософським змістом²³. Тому аналіз таких текстів обов'язково повинен включати філософські підходи до конкретної проблематики й такі ж поняття та узагальнення.

Зазвичай категорії добра і зла вивчають у системі етичних координат (з грецької «етика» має стосунок до пошуків правильного «способу існування», або ж мудрості у вчинках; у загальноприйнятому сьгодні значенні слово «етика» стосується насамперед прав людини, або, ширше, прав всього живого²⁴), аналізують прояви морального добра і зла, пов'язані з людською волею,

²⁰ *Calder T.* The Concept of Evil // The Stanford Encyclopedia of Philosophy; ed. Edward N. Zalta. URL: <http://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopedia/archinfo.cgi?entry=concept-evil>

²¹ *Kahn S. J.* The problem of Evil in Literature // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 12 (1). Sep., 1953. P. 99. URL: http://www.jstor.org/stable/426305?seq=1#page_scan_tab_contents

²² *Малахов В. А.* Етика: курс лекцій. С. 125—126.

²³ Див.: *Юшкевич Ю. С.* Філософський потенціал художньої літератури // Вісник СевНТУ: зб. наук. праць: серія «Філософія». Севастополь, 2013. Вип. 141. С. 96—100.

²⁴ *Бадью А.* Этика: очерк о сознании Зла / [пер. с фр. В. Е. Лапицкого]. СПб.: Machina, 2006. С. 13, 17.

її свідомим вибором. Натомість природне зло має фактично позаетичне тлумачення: «...повінь чи землетрус, що викликали людські жертви, — це, звичайно, зло, і велике, але до моралі (принаймні людської) воно жодного відношення не має»²⁵. Та природа для гуцула — не лише звичне середовище проживання, а й один з основних чинників, що впливав на його уявлення про світ. Бурхливі річки, непролазні лісові хащі, високі скелі, неймовірної краси краєвиди на карпатських вершинах — усе це гармонійна частина життя горянина, його часопросторового ладу. Тому світ природи як органічна частина не тільки зовнішнього, а й внутрішнього, духового світу гуцулів синтезує в собі не лише естетичне, а й етичне як таке.

На протигагу природним законам як втілення порядку та вищої волі існує хаос — уособлення зла, що несе деструктивність. Його в гуцульському світі, а відтак у гуцульському тексті, втілюють стихійні лиха — бурі й повені, що завдають непоправної шкоди та вносять дисгармонію в тихе життя. К. Венцель-Птаць, аналізуючи відомий твір Є. Шельбург-Зарембіни «Таємниця Черемошу», згадувала смертоносні повені на Гуцульщині, які поглинали усе на своєму шляху: великі смереки, вирвані з корінням столітні буки, стодоли із сіном, мости, придорожні хати і звірів: «...гук падаючих скал, гуркіт каменів, рев спінених мас води, тріск ламаних дерев, ...людський крик і плач повсюди лунали вдень і вночі»²⁶. Тобто природним злом виступає все те, що «підриває продуктивні потенції буття, заважає реалізації його призначення, руйнує, зокрема, умови й засоби виживання, фізичного та духовного розвитку людини»²⁷. Звісно, що самі по собі ці природні явища не мають ані добрих, ані злих характеристик, аксіологічного значення вони набувають через людське ставлення до них. У цьому полягає особливість гуцульського тексту і потреба осмислити прояви добра та зла в його просторових межах.

²⁵ Малахов В. А. Етика: курс лекцій. С. 125.

²⁶ *Węcel-Ptaś K.* *Huculszczyzna w polskiej literaturze dziecięcej dwudziestolecia międzywojennego.* S. 257.

²⁷ Малахов В. А. Етика: курс лекцій. С. 125.

ДВОЇСТА СУТНІСТЬ ПРИРОДИ. ЗЛО, ПОРОДЖЕНЕ СТИХІЄЮ

Власне, проблему природного зла у своїх гуцульських творах порушив Г. Хоткевич у найвідповіднішому для цієї проблематики жанрі — етюдних акварелях, що були чудовою формою для філософування (поява цього виду фрагментарної прози, на думку Н. Шумило, засвідчила наявність модерного жанрового мислення у «ліризованих» українській літературі зламу століть²⁸). За вимогами жанру сюжет як такий тут відсутній, цементувальну роль у цих пейзажних ескізах відіграють філософічні настрої, навіяні роздумами про вічне й минуше. Природа Хоткевича вабить своєю таїною й нерозважливою могутністю, у якій закладає її творча та руйнівна сила. На принципі контрасту автор розгортає ідею про дуалістичну гармонію і водночас безнастанну боротьбу природних явищ, яку екстраполює в алегоризованих підтекстах на людське життя. Основним об'єктом його спостережень стає водна стихія, що з маленьких гірських потоків на верхах («Д'горі! Д'горі! Вище! Далі від людських буднів і людських свят»²⁹ («Д'горі»)) переростає у грізну повінь на долах. Свої студії Хоткевич починає з місць, де «менше слідів людини», а тому «всевладнішими стають дикі голоси незайманої природи»³⁰ («Д'горі»). Беручи за творче кредо принцип *ad fontes*, автор у прямому і переносному значеннях сягає першоджерел природного ладу. Безособове зло як один із рушіїв життєвих процесів у природі локалізує у майже есхатологічному «глибокому й чорному» проваллі, «вигризеному в самих грудях землі»³¹ («З гір потоки!»). Максимально згущуючи зорові враження, письменник етизує цей образ, порівнюючи з поглядом злочинця, із земною раною, що ятриться «десь унизу чорною кров'ю». Здавалося б, у цьому місці може з'явитися лише «гнилий кістяк, образ смерті». Та закони природи часто суперечать логіці людського сприйняття: у темі, глибині й «чорно-синьому бруді» ростуть чисті, святочні, вибуялі аж до сонця смерічки. У зеленому багновищі, у слизоті, гної і бруді землі зберігається «жемчуг чистоти». І цей

²⁸ Шумило Н. М. Українська проза кінця XIX — початку XX століття: проблема національної іманентності: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 / НАН України, Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2004. С. 26.

²⁹ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2 С. 315.

³⁰ Там само.

³¹ Там само. С. 299.

брудний потічок із дна життя несе в собі «таке багатство очищення, що й бруд самий робить безпечним, улагоднює його зло»³² («З гір потоки!»). Завдяки принципів художнього контрасту автор увиразнює ідею творчої сили природи. Це вона, самовідтворювальна і всевладна, показуючи свою могутність, «заставила кожний крок столітніми смереками, навалила-наломилла гори гнилля, перемішала нагрубо вспід землю з листям та фоєю»³³ («З гір потоки!»), здвигла кичери, виперла скалу з оскаленими зубами і кинула каміння з неї під ноги. Дивуючись її величчю, Хоткевич іменує природу матір'ю, сакралізує гірський простір, розгортає ідею природної святості, звертаючись до неї в імпровізованій молитві³⁴: «Шумику, шумику... милий мій шумику... Благословенний ти єси в природі, і благості твої однакові з величчями й безконечностями»³⁵ («Два шуми»). Естетизуючи навколишню дійсність як первобутню красу, яку не потоптала і не «понижила людина своєю присутністю»³⁶ («Село»), письменник фактично називає природу благом, найвищою цінністю. У місцях навіть козлоногі лісовики не сміють притоптувати тутешню траву: «лиш ельфи веселі водять беззвучні танки», а добрі феї ранками «співають нечутні молитви невидимим своїм богам»³⁷ («Два шуми»).

Та автор не абсолютизує природної гармонії (апелювання до справедливості як аксіологічної ознаки належить до сфери людської моралі). В етюді «З гір потоки» він називає природну силу нерозважливою: некерованість вселяє страх, через що малі вартість людського життя і губиться серед велешумних лісів: «Мамо природо! Ти велична, ти безмежна в своїй красоті! Ти благословенна, і благословенним є кожний плод чрева твого, але страшно з тобою. Страшно з тобою, бо я не знаю, чи друг ти мені»³⁸ («Д'горі!»). Висловивши тезу про віковичну ворожнечу між природою і людиною, Хоткевич одразу заперечує її: еквівалентом ворожості у цьому випадку виступає байдужість: «От можеш ти зараз обвалити сей камінь, під яким я стою, або кинути мене в одну з

³² Там само. С. 300.

³³ Там само. С. 299.

³⁴ Майже язичницьку архіомолитву «як пошану вищого й вічного, що є в людині», Хоткевич вклав у уста персонажа з роману «Довбуш» — істинної дитини природи пастуха Лукина (*Хоткевич Г.* Твори: у 2 т. Т. 2. С. 145—146).

³⁵ Там само. С. 305.

³⁶ Там само. С. 314.

³⁷ Там само. С. 305.

³⁸ Там само. С. 318.

сих підземних печер, або роздавити похиленою оцею смерекою — і в муках сконаю я тут, посеред твоєї рівнодушності, а ти навіть знати о тім нікому не дозволиш»³⁹ («Д'гори!»).

Та все це лише непередбачувані збіги обставин, справжня могутність природи виявляє себе у стихіях, втіленні природного хаосу, а отже, зла, що несе загрозу людському життю. Про двоїстість однієї зі стихій природи — води — писала у монографії К. Дронь, зауважуючи, що воду одвіку вважали безцінним джерелом життя і водночас потенційним ворогом людини, її «звеличували як другу живлющу матір», та ніколи не називали доброю, бо «вона завжди несла небезпеку, загибель»⁴⁰. За принципом художнього контрасту та смислової градації автор розгортає образ основної водної артерії Гуцульського краю — Черемошу, що символізує дику, мінливу і грізну силу. Зачавшись десь високо в горах «серед слизоти і гною», потокові води сіяли довкола себе благо очищення і творили «тисячею голосів» «гірську симфонію» («З гір потоки», «Два шуми») з тим, щоб у низинах стати хоч красною («Гуцульська ріко! Красуле дика, вибаглива, змінлива!»⁴¹ («Черемош»)), та суворою рікою, що ніколи не усміхається і не знає ласки: «Чому все напружені брови і вся ти скоро до гніву? Чому в одній хвилі можеш розсердитися, почорніти, зашуміти грізно й невмолимо і повалити гори за горами, ревучи, розкриваючи пащі-безодні і похланяючи все живе?»⁴² («Черемош»). Врешті, ріка теж жива, персоніфікована сила: вона «морщить чоло», «випинає брудну могутню спину, вигризає півгори за одним зубом, кидається потворою на береги»⁴³ («Черемош»). А потому, перетворюючись на «звіра сліпого і лютого»⁴⁴, неначе втілення язичницького божества, «шукає кривавої поживи»⁴⁵ («он корову перевертає в кипучих хвилях»⁴⁶ («Черемош»)) і не знає милосердя⁴⁷. Уособленням найвищого зла, породженого стихією,

³⁹ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 145—146.

⁴⁰ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка: (імагологічний аспект) / НАН України, Ін-т І. Франка. Київ: Наук. думка, 2013. С. 98.

⁴¹ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 319.

⁴² Там само. С. 320.

⁴³ Там само.

⁴⁴ Там само. С. 323.

⁴⁵ Там само. С. 321.

⁴⁶ Там само. С. 320.

⁴⁷ Віддавна ріка для гуцулів — то джерело життя й існування, але, як слушно зазначає Л. Мусіхіна, аналізуючи магичне значення природних стихій, ставлення до води в людей залежить від цілком очевидних фактів: ті

у гуцульських акварелях Хоткевича (та й у гуцульському тексті загалом) стає людська жертва. І що найтрагічніше — жертва невинна, бо в брудних хвилях Черемошу губить життя невинна дитина, що йшла через кладку до церкви (трагедію загибелі дітей у хвилях розгніваної ріки-бестії, що «поглинула їх, як пару галушок», згадує Франко в оповіданні «Терен у нозі» [т. 21, с. 389]). Байдужість природи й апіорну відсутність моралі засвідчує існування ще одного виду зла — абсурдного. Та називаючи свій твір «Злочин природи», автор таки намагається подати його в рамках етики, номінуючи на роль суб'єкта зла водну стихію: «Мамо природо, сліпа ти красуне! Темною силою своїх стихій ти лякаєш чоловіка і тепер так само, як лякала в передвіки, з первочатку. І ніхто не знає, яку жертву принести тобі, щоб умилювати твою таємну душу, аби ти помилувала дитину мою, як опиниться вона з тобою наодинці»⁴⁸ («Злочин природи») ⁴⁹.

Хоткевич надає символічного значення водній стихії, що в алегоризованому підтексті стає каламутною рікою життя, по якій ідуть людські душі. У ній атом чистоти гине разом з атомом бруду — усе тоне в «безконечності морі, й всьому одна ціна...»⁵⁰ («Життя»). Показуючи цю безнастанну плинність і змінність у природі (звідси починається циклічність природних явищ), автор робить філософське узагальнення про відсутність чіткої диференціації між природним добром як благом (природа може дарувати людині відчуття найвищого блаженства) і злом як стихійним хаосом (може за мить забрати людське життя) у широкому значенні цих понять: «Ще одно народження і одна смерть — і благо стане злом, і зло стане благом»⁵¹ («Життя»). Показавши цю

народи, «які мають її вдосталь, не завжди надають їй великого значення, ті ж, які відчують її надлишок, — ототожнюють зі злими силами й богами, а для тих, у кого її обмаль, є найбільшим благом» (*Мусіхіна Л.* Магія українців устами очевидця. Київ: ТОВ «Гамазин», 2012. С. 287).

⁴⁸ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 335.

⁴⁹ Досліджуючи природне, зокрема абсурдне, зло у мистецтві, Т. Куннас пише, що «не потрібно бути екзистенціалістом чи атеїстом, аби зрозуміти, що ніякі боги чи вищі сили не слідкують безперервно за людським існуванням <...> Усім життєвим несправедливостям і негараздам, яких зазнає людина, не можна знайти розумного пояснення чи віддати їх під Божу відповідальність» (*Куннас Т.* Зло: розкриття сутності зла у літературі та мистецтві. С. 25).

⁵⁰ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 331.

⁵¹ Там само. С. 332.

внутрішню суперечність у площині співіснування людини та природи, письменник доходить висновку, що «є лиш одна всемогутня і безконечна сила... елементарна, тупа і безоглядна, жорстока сила життя»⁵² («Життя»). Цей культ поклоніння природі й водночас страху перед її силою, присутній також у «Довбуші» й «Камінній душі», дає змогу говорити про пантеїстичні мотиви гуцульських творів автора.

В аксіологічній парадигмі Хоткевича на шальці терезів поставлено два об'єкти: з одного боку, цінність людського життя (бо «чоловік — то гордий цар природи»⁵³ («Черемош»)), а з іншого — збереження природи від насильницького наступу споживацької культури цивілізованої людини, адже розвиток техногенного суспільства на початку ХХ ст. докотився й до гір, загрожуючи ладу і первісному зв'язку між людиною та природою: «І ще скажеш, не ворог ти чоловікові? Людина боліє, раниться, носить тисячі дум, тисячі скорбот у собі, стражде за себе й за брата, і проклинає, і співає..., а ти байдужа на те все»⁵⁴ («Д'горі!»). Своєю байдужістю і «нестримною силою нового життя» природа викликає «всіх і вся на боротьбу з собою». Приймаючи цей виклик, автор закінчує етюд «Д'горі» апофеозом боротьби: «Слава ж тим, що закували ріки камінням, море залізом покорили, повалили гори, скосили ліси і яруги заповнили! Війна так війна!»⁵⁵ Та «дикі» гуцули — «уламок давніх віків» — не тільки стають на прю із природою, вони й самі є її невіддільною частинкою. Боротьба гуцула зі стихією зводилась лише до шептання молитов старим богам і ворожіння «по якихось їм тільки самим відомим признакам — чи довго ще в гніву буде *рідна* (тут і далі курсив наш. — О. С.) ріка, джерело життя й існування гуцульського»⁵⁶ («Черемош»). Завойовницька суспільність вислала до них своїх представників — культуртрегерів. То вже *інші* люди, лицарі *нового* часу, атрибутом яких є залізо, камінь і пута, а основною метою — погамування некерованої стихії: «Надпиляють тобі зуби, уріжуть кігтів, начеплять каганець. Плакати будеш, Черемоше, скований Черемоше. Плакати будеш по тих часах неповоротних, коли був лиш ти та гуцул, і боролися ви один з одним, і підстерігали, тішилися, коли одному удалося побороти друго-

⁵² Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 327.

⁵³ Там само. С. 321.

⁵⁴ Там само. С. 318.

⁵⁵ Там само.

⁵⁶ Там само. С. 320.

го»⁵⁷ («Черемош»)⁵⁸. Після втручання *іншого* у сакральний простір прадавніх гір та після приходу *чужинця*, що не розуміє мови Черемошу (гуцулам таки щось говорила *їхня* ріка, «щось ворушила» у їхніх душах, викликала якісь образи, вирізьблювала й гранила⁵⁹ («Повінь»)), увиразнився засадничий конфлікт між людиною і природою. Тема природного зла, що постає таким лише через оцінювальне ставлення людини до світу, з цього моменту вичерпується, адже первісний хаос, що символізує це зло, врешті усвідомлюється як невіддільна складова природного ладу. Натомість руйнівну силу вже іншого масштабу уособлює збірний образ культу ртрегерів — людей нової доби, що незабаром скують ріку новітніми путами: у ХХ ст. природний chaos має бути упокорений людським ratio.

ЗАЛІЗНИЙ МОЛОХ ЯК МЕТАФОРИЧНЕ УСОБЛЕННЯ ЦИВІЛІЗАЦІЇ РУЙНУВАННЯ

Та якщо Хоткевич у своїх акварелях зображує песимістичну картину цивілізованого майбутнього, у якій панська культура поїдає природну невимушеність гуцулів, відводячи їхнім багатим етнокультурним традиціям місце в етнографічних музеях, то Кобилянська у «Битві» подає цілком реальну картину свого сьогодення — руйнування пралісу, а водночас основ природного буття як такого⁶⁰. На смисловому рівні цього тексту прочитується «різниця двох станів буття — колонізаційного й органічно-іманент-

⁵⁷ Там само. С. 321.

⁵⁸ У цих словах Хоткевича — не лише поетика гірського колориту й художній пафос митця. У них — тонке прочування майбутнього, засноване на аналізі сучасної йому доби. Ще тоді, у перше десятиліття ХХ ст., він на диво точно в етюді «Черемош» описав способи, якими погамовуватимуть ріку новітні культу ртрегери: «...скують тебе, Черемоше, ...новим, ще не відомим тобі путем». Чи не від нинішніх міні-ГЕС на Івано-Франківщині і Закарпатті застерігав письменник? Залізні труби, що простягаються на десятки й сотні кілометрів у колись повноводних, а тепер зовсім змілілих річкових руслах — сумні наслідки упокорення грізної водяної стихії.

⁵⁹ Там само. С. 325.

⁶⁰ Картину вирубування лісу в околицях Кімполунга Кобилянська бачила на власні очі, про що написала в «Автобіографії» 1927 р. (Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 5. С. 222). Врешті, не лише у сюжет «Битви» письменниця поклала факти реального життя: «некультурну» Параску вона теж знала особисто і «ніяк не могла побороти охоти написати про ту чудову жінку, вірну, чисту дитину природи, що, мов сестра смерік, поміж котрими проживала, жила, розвивалася» (Там само. С. 215—216).

ного»⁶¹, що вписуються в аксіологічну модель дуалістичної структури світу. Адже добро і зло як основна пара дихотомічних цінностей «примножуються за допомогою інших похідних дихотомій: світло і темрява, біле та чорне, сильний і слабкий тощо»⁶². У гуцульському тексті таких контрастних, хоча й не завжди протиставлених концептів, налічується безліч. Найбільш промовистим із цього погляду в «Битві» є зовнішній опис ворога: «...з грубим обличчям, в подертій, замашеній одежі... сам собою зовсім поганий на вид»⁶³, — приїзд якого означив «ворожий сик» поїзда, що люто викидав у повітря «чорні перстені диму». Йому протиставлено багатство темно-синьої зелені, маєстатичну розкіш та красу в барвах флори, яка для авторки є абсолютною цінністю («правда, *добро* і *краса* в основі становлять єдність»⁶⁴). Проти блискучих «топорів» та тяжких залізних ланцюгів, що ними озброїлись найманці, найстарші дерева пралісу — уособлення природної невинності — були «уоружені лише в гордість і недоступність»⁶⁵. Контрастним уподібненням до цих столітніх смерек, серед яких панувала таємнича тиша, стають «цегляно-червоні комини предивної великості», що викидають чорні хмари диму в небозвід під «гук, свист і жужжання» фабрики⁶⁶. Звукові, колористичні антоніми утворюють різке смислове протиставлення: «Кобилянська стала перед ускладненою проблемою нашої доби, коли техніка й капітал вдираються в кожний закуток природи, розбивають її глибоку тишу, виполошують мавки з лісу, розвіюють чари, а одухотворений організм природи трактують тільки як матеріал, здатний до фабричної переробки та призначений для купецьких трансакцій»⁶⁷.

Увесь негатив цього штучно-фабричного, ворожого до природи світу сконцентровано в уособленні «ніколи не спочиваючого» залізного Молоха, «що в нищенні доказував справдешні ди-

⁶¹ Гундорова Т. Ольга Кобилянська contra Ніцше, або Народження жінки з духу природи // Гендер і культура: зб. статей / [упоряд. В. Агеєва, С. Оксамитна]. Київ: Факт, 2001. С. 35.

⁶² Брацька М. Польська проза 40-х — 80-х років XIX століття: міф — історія — цінності. С. 70.

⁶³ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 1. С. 196.

⁶⁴ Stachewicz K. Milczenie wobec dobra i zła. W stronę etyki sygetycznej i aprofatycznej. Poznań, 2012. S. 527.

⁶⁵ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 1. С. 196.

⁶⁶ Там само. С. 205.

⁶⁷ Козій Д. Духове обличчя Ольги Кобилянської // Наша культура: науково-літературний місячник. 1937. Жовтень. Кн. 10 (30). С. 376—377.

ва»⁶⁸. Відповідно до міфологічного образу (Молох — шановане у Палестині, Карфагені, Фінікії божество природи й сонця, у жертву якому живцем спалювали людей⁶⁹), його основним атрибутом у «Битві» був вогонь: на фабриках — сучасних жертovníках для ненаситного бога — палахкотіли «пекельні печі», у ненажерливих пашах яких згорало трачіння (кров дерев) і рештки деревини. А поздирану з них кору запалювали вечорами на вершинах «наємники»: вона палахкотіла криваво-червоними «жадними язиками, яко гасло житні наймитів»⁷⁰. Самі ж гуцули — «діти лісів»⁷¹ — не хотіли найматися на службу до Молоха за жодну ціну (вони уособлювали людей, «до них самих (дерев. — *О. С.*) подібні!»⁷²). У їхньому природному світі звалювання велетів дорівнювало святотатству і гріху: «— Що ви за віра? — питали вони недовірливо тих, хто прибули обчислити хосен битви <...> Рубайте самі, що Бог сотворив, а нас оставте в супокою!»⁷³ Навіть потяг у їхній свідомості асоціювався з нечистою силою: коли вони вперше його побачили, «перехрестилися і сплюнули від себе». Бо лише «чужі антихристи» (не лише найманці — сліпі виконавці чиеїсь волі, а й ті, які правлять цими маєтками і живуть у розкоші, «що їх грішні тіла аж розходяться»⁷⁴) приїжджають такими потягами нищити «убійчою рукою» прекрасні гуцульські ліси⁷⁵. Опис цієї битви — лише прелюдія зажерливості

⁶⁸ *Кобилянська О.* Твори: в 5 т. Т. 1. С. 206.

⁶⁹ Словопедія: словник іншомовних слів [Електронний ресурс]. URL: <http://slovopedia.org.ua/36/53404/244089.html>

⁷⁰ *Кобилянська О.* Твори: в 5 т. Т. 1. С. 199.

⁷¹ Г. Хоткевич у нарисі «Гуцули і Гуцульщина» писав, що «гуцул — це дитина. Він наївний, він первісний, він ще не християнин. Він близький до природи і вірить в могучі, тайні її сили. <...> Його оточують гори, а не фабричні труби; він далеко від залізничних доріг, автомобілів, аеропланів, він живе ще в камінній добі, хоч і уживає заліза. І тому світ для нього є тайною; в нім перехрещуються для нього злі й добрі сили» (*Хоткевич Г.* Гуцули і Гуцульщина // *Українська життя.* 1913. № 10. С. 65).

⁷² *Кобилянська О.* Твори: в 5 т. Т. 1. С. 203.

⁷³ Там само. С. 204.

⁷⁴ Там само. С. 206.

⁷⁵ Як влучно зазначила з цього приводу Т. Гундорова, «природа для Кобилянської означала передусім самодостатність. Остання інколи сприймалась за байдужість, подібно до свободи поведіння гуцулів чи одвічного ритму циклічних повторень життя пралісу». Та модерна людина бачить природу інакше: переносить на неї «власні цінності, бажання, свою істерію та аморальність» (*Гундорова Т.* Ольга Кобилянська contra Ніцше, або Народження жінки з духу природи. С. 36).

пекельного Молоха: наступною його жертвою стануть не дерева, а ті, що так подібні до них, — гуцули⁷⁶. Як ті смереки, в гармонії виростили й вони: «...питомо в своїй красі й своїх звичаях. На гордих вершинах, в самотніх кутах, вели своє життя без панів і без наймитів»⁷⁷, — а тому й цивілізованих «ворогів» зустрічали у своєму «нетиканому», непорочному краю «з дитячим усміхом на вустах». Їхня пасивність до боротьби із наступом цивілізації подібна до пасивності пралісу»⁷⁸: молоді смереки ж бо після спустошливого колонізаційного господарювання найманців «рішилися вмерти». Як слушно вважає Т. Гундорова, Кобилянська — не руссоїстка, «вона свідомо штучності цивілізаторського лозунгу повернення людини до природи»⁷⁹, однак внутрішній естетизм її душі відмовляється приймати оцей власницький, споживацький підхід модерної людини у ставленні до первісної природи — у цьому й полягає кредо її діалогу з цивілізованою людиною початку ХХ ст.

Для Иванчіка — головного персонажа роману П. Шекерика-Доникова, який утверджував повноту свого буття через єдність із природою та відданість предковичним традиціям, — основна загроза для тривання гуцульського світу крилася не у протистоянні природи і цивілізації, а в занедбанні прадідівських вірувань і звичаїв — у невмінні сучасних йому людей пошанувати «праведне Сонечко» та «стародавню віру». Таких гуцулів Иванчік вважав грішниками і дивувався, як свята земля їх може «на собі держети»⁸⁰. Ця «старовіччина» була джерелом життя, тим сакральним спадком, свідченням високої духовної культури гуцулів, яка, як писав М. Ломацький, збереглася найбільше в гуцульських Карпатах. «Минуле, старовина-старовіччина — це є для народу немов коріння для дерева. Дерево не може жити і

⁷⁶ Звісно, що ні Хоткевич, ні Кобилянська не клали на кін цивілізаційних процесів знищення усього живого. Їхні тексти передають трагічне усвідомлення безповоротних змін, що охоплюють усі без винятку прошарки суспільства: «Коли людство вирішило стати на шлях поступу, воно стало на шлях “відходу без повернення”». Адже поступ, на думку В. Єрмоленка, — це one way ticket, квиток в один кінець — «коли минуле, яке ми любили, більше не повертається» (Єрмоленко В. Далекі близькі: есеї з філософії та літератури. Львів: ВСЛ, 2015. С. 244).

⁷⁷ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 1. С. 204.

⁷⁸ Кисілевська-Ткач О. Там, де народилася «Битва» // Збірник на пошану Ольги Кобилянської (1863—1942) / [за ред. О. Кисілевської-Ткач]. Мюнхен, 1991. С. 80.

⁷⁹ Гундорова Т. *Femina melancholica*: стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. Київ: Критика, 2002. С. 29.

⁸⁰ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 14.

рости без коріння — воно зів'яне і всхне... Так і народ без минувшини — пропадає, зникає»⁸¹. Про цінність цієї культурної пам'яті, всього старосвітського, що збереглося у переказах, повір'ях, обрядах, повістуваннях, свідчить віра гуцулів у духа давнини — «віковичного старця» Старовида та його дружини Старовіччини: «Чи були це духи, що лише прибрали на себе людське тіло й гуцульську подобу, — цього нині ніхто вже не знає. Але вони були і сокотили гуцульську старовину, не пускали в гори нічого нового, берегли давнину... Вони — отой Старовид і Старовіччина, живуть десь у Карпатах ще й нині»⁸². Символічним втіленням міфологічного персонажа Старовида, був сам дідо Иванчік — «чи не останній із могікан сонцепоклонства серед гуцулів», як писав про нього Р. Чопик⁸³. Переказуючи розповіді старих людей, він (Иванчік) вчив свого онука (П. Шекерика-Доникова), що у давнину сонце сходило і заходило чисте, тому доти на світі велося добре: худоба була «манниста», хліби родили «красні», «не бортавіли» ліси і не хворіли люди. А коли перестали «чтити» сонце, захід і схід стали червоними, і до гуцулів «зачело брудне приходити, бо люди забруднили його своїми проступками»⁸⁴. Сонце ж цілий світ «держить своїм силам і теплом» та дає життя «усілякій диханії, добрій і злій»⁸⁵. Тому Иванчік вірив, що його не можна зневажати: не можна нічого робити після заходу сонця, навіть замітати у хаті, аби не вимести його

⁸¹ *Ломацький М.* Заворожений світ. Ч. 1.: По цей бік Черногори. Мюнхен; Нью-Йорк, 1965. С. 5–6.

⁸² *Його ж.* «Верховино, світку ти наш»: нариси з Гуцульщини. Нью-Йорк: Укр. вид-во «Говерля», 1960. С. 8.

⁸³ *Чопик Р.* То Італія чи Ітака? // Менталітети: зб. есеїв. Київ: УВС ім. Ю. Липи, 2014. С. 82.

⁸⁴ *Шекерик-Доників П.* Дідо Иванчік. С. 14–15.

⁸⁵ Об'єктом релігійного пошанування в українців було «все сильніше від людини в довкілній природі, все, від чого людина залежала в своєму щоденному житті, а найперше в житті господарському: небесні світила, цебто сонце, місяць і зорі, природні стихії: вогонь, вода, земля, повітря» (*Митрополит Іларіон.* Дохристиянські вірування українського народу: [історично-релігійна монографія] / 2-ге вид. Київ: АТ «Обереги», 1994. С. 18). Л. Горболіс трактує сонце, землю та гори «як етнічне сакральне, що конкретизує етнокартину світу, уявлення про яку склалися під впливом первісних знань, релігійних вірувань, морально-етичних норм і закріпилися у формах колективної свідомості», а тому сприймаються «як особливе, “зовсім інше” щодо профанного та з виразно окресленою деміургічною функцією» (*Горболіс Л. М.* Художня парадигма моралі в прозі українських письменників кінця XIX — початку XX ст.: (народнорелігійний аспект): автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка; Ін-т філології. Київ, 2005. С. 17–18).

сліди. Бо якби сонце розсердилося і не зійшло, «то був би кінець світа». Таке пошанування сонця як сакрального явища не лише фіксує архаїчне мислення персонажа, а й поглиблює розуміння його духовного світу і «живить етнічне коріння патріотизму»⁸⁶.

Із солярним культом були пов'язані ритуали відбирання з гірських джерел води до заходу сонця (бо після того її вважали «нечистою») та «відгашування» вогню. Цими щоденними діями дідо Иванчік неначе залучав читача «у те напівміфологізоване язичницьке минуле, коли людина визнавала два першоначала світобудови — воду і вогонь»⁸⁷. Вода мала велику силу, її здавна «обожували як сонцеву сестру»⁸⁸, а джерельну воду наділяли цілющою силою і вважали живою. Особливо цілющою в українських ритуальних обрядах була вода із трьох або семи криниць⁸⁹, а дідо Иванчік набирив її з дев'яти головиць (джерел), адже число дев'ять було сакральним — означало «тричі по три», символізувало «три світи» і вважалось оберегом «від зловорожих дій»⁹⁰. Саме такою водою, яку «відгасив» «у живний четверть викрученув живов ватров из ошкалька громовиці, що в ній на Благовішшине розплодив искров грому живий нічний вогонь Перун»⁹¹, і вберігався Иванчік від усякої нечистої сили та наслання своїх ворогів. Цей гуцульський ритуал має глибоке коріння: як писав митрополит Іларіон, освячення води вогнем збереглося ще з дохристиянських часів — українці вірили, що така вода помічна «на хвороби та вроки»⁹².

Ще одним важливим елементом, який додавав сили «відгашеній» джерельній воді, була сила слова. «— А нашо дідови тої води треба? — питався онук своєї баби, Иванчікової жінки, яка не вірила у всі ті язичницькі замовляння. — А я знаю нашо? Вижу, шо він у водин гайтаж лиш про ню мислит, лиш нев жиет. Шовечора йкоіс дурної белемотит над тов водов. Кладет вид себе йкус оборону та робит вічно йкіс обертини ци йку

⁸⁶ Горболіс Л. М. Художня парадигма моралі в прозі українських письменників кінця ХІХ — початку ХХ ст. С. 18.

⁸⁷ Зеленчук В. Літературний шедевр Гуцульщини. С. 6.

⁸⁸ Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. С. 40.

⁸⁹ Там само. С. 43.

⁹⁰ Енциклопедичний словник символів культури України / 5-те вид., доп. і випр.; Переяслав-Хмельн. держ. пед. ун-т ім. Г. Сковороди. Корсунь-Шевченківський: Видавець В. М. Гаврищенко, 2015. С. 203—204.

⁹¹ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 118.

⁹² Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. С. 43.

биду»⁹³. Отими примівками, «первовічними словами» градівники відганяли хмари, замовляли пістолі, щоб влучніше стріляли у звірину, вберігалися від нечисті, насилали страшні хвороби на ворогів і робили усілякі злі «мольфи». Бо є «первовічні слова», як вірив і знав Иванчік, що походять від Бога, а є й грішні, «замовлені-заклеті», що походять від злого духа і нечистої сили⁹⁴. «Примівки — то стародавні, первовічні примівки, йкими ше наші препредки просили Бога-Сонце для когос о поратунок, або ними кирували нечистов силов, аби на їх приказ звертала когос из ніг»⁹⁵. У міфологічних уявленнях гуцула світом керували дві сили, добрий і злий первні, які втілилися у постатях Чорнобога й Білобога, кожен з яких говорив своєю мовою: «Слова тих примівок, що я ними добро чіню людем ци собі, то походить від білого Бога, доброго Сонця, від Білокнижника», а слова «мальфий, шо ними зло дію людем, ци худобині, або навіть и сам собі, то походить вид чорного Бога, нечистої сили, від Чорнокнижника»⁹⁶ (у гуцульських легендах і міфологічних оповідках «чорнокнижник» уживається на позначення нечистої сили, якій протистоїть градівник⁹⁷). Але усі ті слова, якими робили магичні замовляння, «усі на світі примівки» (і добрі, і злі), були сакральними «старовіцкими молитвами», які треба було берегти (в кожній із таких молитов-звертань «чи не найповніше розкривається релігійна мораль героїв»⁹⁸). І навіть спосіб того збереження був особливим: примівки і мальфи, казав Иванчік, лиш доти матимуть силу і значення для людей, доки будуть «заховані» у таємниці. Бо коли б примівник через помилку навчив примовляти людину, яка не вірить у магичну силу слова, а та навчила б ще когось, і так аж до дев'ятого невірного, «то хоч би то була й найголовніша примівка, то вна тогди би видразу стратила всю свою путерю й значіне» навіть для самого примівника, що нею «орудував»⁹⁹.

Гуцул знав (а знання і віра були нероздільні у його міфологічному уявленні), що головні примівники живуть на Буковині і примовляють по-волоськи, а колись примовляли й по-турецьки, бо всі вони «походили відтив, з-під сонця», зі сходу. Схід — «це

⁹³ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 18.

⁹⁴ Там само. С. 256.

⁹⁵ Там само. С. 286.

⁹⁶ Там само. С. 288.

⁹⁷ Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів: [б. в.], 2002. С. 183.

⁹⁸ Горболіс Л. М. Художня парадигма моралі в прозі українських письменників кінця XIX — початку XX ст.: (народнорелігійний аспект). С. 21.

⁹⁹ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 286.

блаженна сторона, де вічна весна, вічне світло й тепло», це сторона землі, де «починається життя», і пошану до неї з глибокої давнини перейняла християнська церква¹⁰⁰ (здаймо слова давньої колядки: «три царі зі Сходу»). Таким чином, не лише вода й вогонь, а й саме слово мало тісний зв'язок із солярним культом, разом вони становили осердя гуцульської «старовіччини», а вона, своєю чергою, була основою гуцульського життя. Адже занедбання своїх традицій прирівнювалося до розчинення в інших етносах і зникнення гуцульської культури, а з нею і самих гуцулів. У непорушності віри у цей життєвий принцип переконає міфологічна розповідь про те, що як тільки гуцули перестають писати писанки, діти — «гріти діда» перед Великоднем, колядники — ходити на коляду, тоді Арідник з нечистою силою «изгладить наш нарід» з лица землі: «Єк повержемо свою ношу, забудемо свою мову та й видорчемося свої віри предковичьної, то тогда злий дух завоюєт наш гуцулский нарід и знівечет йиго у прах»¹⁰¹. У таких есхатологічних візіях Шекерик-Доників утверджував гуцульський етос буття: від сонцепоклонництва до слова, до шанування своєї мови, «вбері» і стародавніх звичаїв. Бо все інше — від Арідника, якого Бог, згідно з міфологічною оповіддю, прикував ланцюгами до крісла на Міднім Току, *де ніколи не гріє сонце*. І нечиста сила та її вірні слуги роблять усе, щоб «перестроїти гуцулів на инчий стрій, але гляба»¹⁰², Арідник буде там «тетеріти», поки гуцули триматимуться «старовіччини». А заперуко цього є віра у правдивість міфу.

Як правовірний гуцул, Шекерик-Доників розумів, що основна загроза для всього гуцульського крилася у нехтуванні традицією, у невмінні (небажанні) протистояти спокусам нового світу. Але якщо гуцули зможуть вберегти себе, то жодна цивілізація не зруйнує гармонії їхнього життя, а навпаки, принесе нові матеріальні вигоди і дасть змогу поширювати гуцульську культуру далеко за межі регіону (див. статті П. Шекерика-Доникова «О можливости зарібку и добрім гаразді на Гуцулшіні»¹⁰³, «Як стягнути на Гуцулшіну туристів і люфтників»¹⁰⁴).

¹⁰⁰ Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. С. 27.

¹⁰¹ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 72.

¹⁰² Там само. С. 130.

¹⁰³ Його ж. Рік у віруваннях гуцулів: вибрані твори. С. 261—266.

¹⁰⁴ Там само. С. 266—268.

ДЕМОНІЧНЕ ЗЛО ХТОНІЧНОГО ЛІСУ

У «Некультурній» зло оприявнюється на іншому рівні — метафізичному. Коли у «Битві» основну проблему твору висвітлює відавторський наратор, то тут слово бере «емансипована не за розумом, а за інстинктом»¹⁰⁵ гуцулка Параска. Її жіночий світ «включає дві екзистенційні площини» — людську, зі своїми морально-етичними нормами, і природну, що є архетипом порядку та ладу¹⁰⁶. У цьому природному світі зло не має персоніфікованої личини: його безособовість у тексті підкреслена невизначеним «щось», наділеним здатністю проникати у свідомість і «кудись провадити». У такій неозначеності можна відшукати сліди народної забобонності: гуцули рідко вживають назви на позначення нечистої сили. Чорта, до прикладу, зазвичай звать «осина-вєць, ...“тот”, тот, що у скалі, тот скаменів би... Само “він” означало б чорта»¹⁰⁷. На думку Н. Хобзей, сучасної дослідниці міфологічної лексики гуцулів, такі імперативи вживали «не стільки з метою своєрідного “зашифрування”, скільки для недопущення появи, відгону, заклинання»¹⁰⁸.

Отож «щось» у Кобилянської є втіленням нечистої сили й відповідно до гуцульської демонології уподібнене до живої істоти: смілива, але тоді до смерті налякана Параска («лиха дорога — не велике діло, лихोї дороги їй не страшно... лише тут страшно»¹⁰⁹) відчувала його на своїй руці як щось вогке, холодне, як страшний тягар на плечах, який міг її «до сміху заскоботати». Воно виростало із землі білими страхопудами, розлазилося в гіллі, тиснуло на груди, щоб задавити. На відміну від міфологічних істот, оте «щось» має метафізичні властивості: воно прокрадалося в душу («її душу щось затьмило і роз’яснило»¹¹⁰), впливало на свідомість і, що найгірше, могло забрати розум¹¹¹ (зрозумівши, що може не вибратись із лісу, Параска найбільше боїться не тілесної, а духов-

¹⁰⁵ Гундорова Т. Ольга Кобилянська contra Ніцше, або Народження жінки з духу природи. С. 46.

¹⁰⁶ Кирилюк С. Д. Світ прози Ольги Кобилянської. С. 74.

¹⁰⁷ Онищук А. Матеріали до гуцульської демонології: записані у Зелениці Надвірнянського повіту, 1907—1908. С. 64.

¹⁰⁸ Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник. С. 102.

¹⁰⁹ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 2. С. 343.

¹¹⁰ Там само. С. 344.

¹¹¹ Верховинці вірили у злого духа — блуда (obłęd), «що отуманював голови подорожніх і зводив їх з правильного шляху» (Брацька М. Польська проза 40-х — 80-х років XIX століття: міф — історія — цінності. С. 63).

ної смерті: «Настане північ, і вона *без свічки* умре! Ох, як їй тяжко!»¹¹²). З невидимою нечистою силою, яку відчувала як співприсутність, боролася не на фізичному, а на психологічному рівні: «валила в то кулаками, і їй ставало легше»¹¹³.

Ота нечисть, як і більшість гуцульської «демонологічної фауни», існувала у лісі, що дихотомічно ділився на веселий, доступний, у якому панувала Божа сила, і старий, темний, густий, як сито, що «хоч падай і молися, щоби що нечисте не вхопило»¹¹⁴. «Щось» мало владу у другому, моторошному лісі. Його походження надприродне, але джерело, в якому воно акумулюється, цілком реальне — конкретний простір, названий кінцем світу, тоага dracului (чортівський млин), «пекло, де чорти в днину мелють»¹¹⁵. Та Параска знає, що «світ Божий» і навіть такий ліс «засіяла сама рука Бога Святого». Власне, цей гнозис, знання згори, що асоціюється з Богом, Божою волею (за С. Кирилук¹¹⁶), допоміг їй подолати темну силу гнозису знизу. У її свідомості, яка живе у згоді з природою, не виникає конфлікту з Богом, навпаки, Параска завжди покладається на Його мудрість: «Так мені Бог дає, що не боюся, все гадаю: що має бути, буде»¹¹⁷. У життя віруючої людини включена всеохопна божественність: джерело її свободи — в упокоренні Божій волі¹¹⁸.

Вийшовши з тоага dracului живою і при своєму розумі, Параска здобуває емпіричний досвід зла. Та воно не хоче її відпускати навіть поза межами демонічного простору. Із зовнішнього світу зло непомітно проникає до світу внутрішнього: «...поганий той шум лісний закрався їй у голову і якесь дзвоніння пробивалося крізь нього»¹¹⁹. Коли жінка зрозуміла, що Малинин син разом з її рідною сестрою Теклею хотів «вислати її на другий світ», «у ній розгулялася злість і розперла душу, і вона майже не пам'ятала себе. Де він, щоб його убила, розтріскала до он тої скали на порох, а птахи, що он плавають, вибрали очі?»¹²⁰ Оцей

¹¹² Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 2. С. 344.

¹¹³ Там само. С. 345.

¹¹⁴ Там само. С. 342.

¹¹⁵ Там само. С. 344.

¹¹⁶ Кирилук С. Функціональна роль топосу гір у художньому просторі прози Ольги Кобилянської [Електронний ресурс]. URL: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2013/11/14.4.9.pdf>

¹¹⁷ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 2. С. 349.

¹¹⁸ Kahn S. J. The problem of Evil in Literature. P. 98.

¹¹⁹ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 2. С. 346.

¹²⁰ Там само. С. 344.

внутрішній стан озлобленості як сили помислу, що може штовхнути людину на недобрий вчинок, Кобилянська теж називає словом «щось»: як побачила на своєму ліжку розпатлану Теклю, «нею аж стрясло *щось*... ноги почали теліпатися... а з самого серця її підійшло *щось* аж до голови, *щось* страшне»¹²¹. У нападі гніву гуцулка захотіла підпалити хату, зробити щось таке, щоб «стратити» сестру і ще недавно любого їй чоловіка. Але самому вчинкові стала на заваді «чиясь рука», що враз відігнала ці злі наміри — дав Бог, «і гріх відвернувся від неї»¹²². Натомість Божа кара впала на Малининого сина. Двічі Параска прокляла його (як істинна гуцулка, вірила в матеріальну силу слова): перший раз у лісі, перебуваючи на межі життя і смерті, другий — під час їхньої сварки, коли вдарив її і зламав їй ногу. «Сам Бог чи нечистий вложили їй той проклин у губи, бо він достиг його»¹²³: зламав собі руку, став калікою і жебраком. У системі моральних координат гуцулки зло має бути покаране («З-за мене Бог покарав його. Через одно є друге»¹²⁴), а добро набуває ознак універсальності. Демонічна сила оприявнюється лише в межах земного (лісового) простору і має короткочасну владу над людиною, тимчасом як вища, неземна сила безпосередньо впливає на людську долю і є мірилом справедливості. «Не раз думає чоловік, що воно зле, а воно таки добре»¹²⁵, — філософує Параска, обдумуючи майбутнє. Саме цей постулат (теж наприкінці твору) майже дослівно повторить персонаж Франкового оповідання «Терен у носі», об'єднавши спільною ідеєю два гуцульські оповідання.

АНТРОПОЛОГІЧНА АКСІОЛОГІЯ: НА МЕЖІ ДОБРА І ЗЛА

Моральний вибір опришка

Поза межами природи й демонічного простору, в цілком *людському*, а отже, й *моральному* ракурсі проблема зла постає у творах Хоткевича на опришківську тематику. Зло більше притаманне людині, ніж природі, через власне людську недосконалість¹²⁶. У добрі

¹²¹ Там само. С. 346.

¹²² Там само. С. 347.

¹²³ Там само.

¹²⁴ Там само. С. 348.

¹²⁵ Там само. С. 354.

¹²⁶ Kahn S. J. The problem of Evil in Literature. P. 98.

складно самоутвердитися, воно «не дано людині апріорі», в людському світі наявна лише *ідея* цього поняття¹²⁷. Важливу роль в осягненні цієї ідеї має поняття морального вибору, яке регламентують релігійні доктрини, народні звичаї або локальні культурно-історичні традиції, зокрема героїчна історія та соціальні чинники. Ї дуже часто розуміння цих моральних категорій залежить від соціальних чи психологічних чинників — «кожна конкретна історична епоха має своє бачення добра і зла... благо, добро для одного може стати злом для інших»¹²⁸. Конфлікт морального вибору на межі добра і зла та життєву драму внутрішніх вагань розвинув Хоткевич, змальовуючи головного персонажа свого роману — Довбуша¹²⁹: «У Довбушевій науці життя, яку велить йому проходити автор, найцікавіший курс етики» в її «гуцульському варіанті»¹³⁰. Не задовольнившись фольклорною інтерпретацією образу цієї виняткової особистості, письменник вперше в історії української літератури задумав не лише опрацювати фольклорні перекази про Довбуша, подати широкий історичний контекст доби (XVIII ст.), а й осмислити цю постать як людину — з її страхами і слабкостями¹³¹. Саме до такого потрактування опришківських часів закликав молодих письменників І. Франко, слушно зауважуючи, що наші поети «втікають» від «зеренця живого драматизму», адже навіть такий співець Гуцульщини, як Федькович, «уважав потрібним обснувати його (опришківство. — О. С.) до непізнання фантастично-міфологічною павутиною» [т. 28, с. 286].

¹²⁷ Мовчан В. С. Етика: навч. посіб. 3-тє вид., випр. і допов. Київ: Знання, 2007. С. 336.

¹²⁸ Етика та естетика: навч. посіб. / В. Л. Петрушенко та ін. Львів: Видво Нац. ун-ту «Львів. політехніка», 2008. С. 76.

¹²⁹ Читаючи гуцульські тексти Г. Хоткевича, одразу помічаєш, що художній інтерес автора окреслений довкола опришківської теми, якій він присвятив історичний роман «Довбуш», однойменну п'єсу у двох варіантах, роман «Камінна душа», нариси «Потомок Довбушів» та «За Юріштаном».

¹³⁰ Денисюк І. О. Очі, звернені до краси: [рецензія на кн.: Хоткевич Г. Твори: в 2 т. Київ: Дніпро, 1966] // Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка; редкол.: Т. Ю. Салига (голова) [та ін.]. Львів, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Кн. 2. С. 190.

¹³¹ Очевидно, що на сам спосіб викладу та вибір проблематики вплинув тогочасний метод художнього реалізму: пізній роман Хоткевича про Довбуша відрізняється від його майстерних драм стилем написання і формуванням образу народного месника. Крім того, цей твір не має такої естетичної ваги, образної пластичності та тематичної глибини, як повість «Камінна душа». Однак постає не менш цікавим об'єктом для літературознавчих студій.

За свідченням М. Рудницького, Хоткевича не задовольняли «популярний мотив Дзвінки, лиховісного кохання» й помста ватажка опришків, яку письменник «хотів би обдумати по-новому, щоб це були не тільки барвисті епізоди нападів на панські палаци»¹³². Хоткевич прагнув показати Довбуша звичайною людиною, а не «романтичним князем гір без людських хиб і пристрастей»¹³³. У своєму творі він розвінчав віру у надприродні здібності Довбуша, порушив усталені стереотипи образу шляхетного розбійника. У тексті роману знаходимо слова про те, що «декому хотілося в опришках бачити більших героїв, ніж реальні “чорні хлопці” сьогоднішнього дня. Зрештою, давні історичні, а то й просто міфічні постаті сплелися в гуцульській уяві з опришківством і надали йому легендарного освітлення»¹³⁴. Натомість автор дошукується першопричин цієї народної міфотворчості, вбачаючи їх у реальній, подиву гідній фізичній силі опришка, у мудрості й моральних принципах, що сформували його кодекси та життєві цінності. Порушуючи проблеми ватажка і юрби, духовного лідерства, Хоткевич показав драматичну історію боротьби людини героїчного духу з панською сваволею, пасивністю та інертністю громади, яка, попри заклики опришка, не підтримала його починань; але й показав боротьбу із самим собою у пошуках духовної цілісності. У канву цієї драми письменник вніс філософські розмисли про сенс життя, моральний вибір і психологічний злам особистості. «Адже була в його (Довбушевій. — О. С.) діяльності не лише ідеалізована героїчність, були буденні дні, проведені по-звіриному у хащах, ...були стосунки зі співбратами, які йшли в розбійники із причин простіших, бажання самого грабунку й жадоби крові, ...було не тільки творене ними добро, але і зло, не тільки світлі порухи душі, але й темні»¹³⁵.

І справді, проблема добра і зла глибоко закорінена в опришківській тематиці. Чи можна вважати вчинки опришків добрими на противагу мандаторам та польським панам, які визискували українських селян? Чи можна й чи треба виправдовувати численні грабунки і вбивства, тільки з огляду на благі наміри? Зрештою, чи була в опришків стрижнева мета, яка виправдовувала їхні засоби боротьби? Ці питання переймали Хоткевича, і він розумів, що відповіді на них не будуть однозначними, адже за-

¹³² Рудницький М. Письменники зблизька: спогади: [у 3 кн.]. Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1959. Кн. 2. С. 137.

¹³³ Там само. С. 143.

¹³⁴ Хоткевич Г. Авірон. Довбуш: повісті, оповідання. С. 105.

¹³⁵ Там само. С. 334.

лежатимуть від того, з якого погляду — загальноетичного чи суспільно-історичного — про них судити.

Його роман не нав'язує ідей, він лише їх висловлює й утілює, ламаючи усталені романтичні погляди на цю історичну добу та її постаті. Як писав В. Гнатюк у передмові до оповідань про опришків, «людей з іншої епохи можна об'єктивно оцінювати лише на підставі основного знання тої епохи»¹³⁶. Тому письменник, подекуди різко відходячи від основної фабули, робить екскурс в історію і провадить кілька паралельних історичних ліній. Це допомагає глибше зрозуміти політичні колізії тогочасного суспільства. Зрештою, ми розуміємо, що Довбуш став національним героєм не через те, що грабував багатих і віддавав гроші бідним, а тому, що протестував проти чинного ладу і показав прикладом свого життя можливість змін.

Добро і зло в гуцульських текстах Г. Хоткевича, як і в текстах І. Франка, закрое на соціальному ґрунті¹³⁷: «Се поняття суспільні, які тільки в громадянським житю можуть мати який-небудь змисл»¹³⁸. Для Довбуша соціальна несправедливість, визискування селян на панщині, яка обмежує свободу людини, і сліпе підпорядкування волі панів є уособленням зла, а добробут народу є мірилом добра. Загалом з поняттям волі та вільного вибору тісно пов'язаний феномен опришківства. На думку Франка (який, власне, перший почав публікувати прозу про опришків, а саме перекази про Довбуша, що з'явилися 1895 р. у четвертому томі журналу «Житє і слово»), «розбійництво з давен-давна було нерозлучним товаришем хлопської неволі. Поневолений, битий, кривджений підданий, не можучи знайти ніде полегші ані справедливості, тікав у ліси, в гори, приставав до купи таких самих одчайдухів, і хоч чув за собою в кожній хвилі загрозу смерті, все-таки рад був хоч під тою загрозою прожити свобідно, а надто ще мститися на своїх кривдниках» [т. 47, с. 48]. Спонука йти в опришки часто була зумовлена соціальною несправедливістю,

¹³⁶ Гнатюк В. Народні оповідання про опришків. С. 8.

¹³⁷ Світова література часто зображує насильницький вибір колективного протесту проти суспільної несправедливості; ця тема особливо докладно розглянута у творах письменників реалізму та натуралізму: від драми «Ткачі» Г. Гауптмана до роману «Жерміналь» Е. Золя: «Багатьма способами описано, як погані умови й неможливість задовольнити базові людські потреби породжують зло» (Куннас Т. Зло: розкриття сутності зла у літературі та мистецтві. С. 104).

¹³⁸ Балей С. Понятте етичного добра і зла в сучасній філософії // Літературно-науковий вісник. 1912. Т. 60. Кн. 10. С. 180.

адже «з великого добробуту ті люди (опришки. — *О. С.*) певно, не йшли на розбій і не покидали се життя так спокійно та байдужо» [т. 47, с. 91]. Такі мотиви мав і Довбуш: уперше — коли пан не пустив його на полонину (обмежив волю!), удруге — коли хлопець через почуття власної гідності відмовився вартувати «жидівські бебехи» — корчму Іцка-орендаря. Третьою спонукою було зло з боку панської «сволоти» і «мерзи» — ласого до жінок пана Болсуновського, який за намовою хотів згвалтувати Довбушеву жінку Єлену¹³⁹. Вбивши його, Довбуш не мав іншого вибору, як іти в ліс. Це *зовнішні спонуки*. П. Будівський, який вивчав фольклорний та літературний образ Довбуша, вважав, що легенди і перекази по-різному пояснюють мотиви вступу Олекси в опришки, але соціальні чинники завжди залишаються однаковими: помста за брата, панська несправедливість, жорстокість¹⁴⁰. Дилема етичного вибору між активністю, готовністю до боротьби й пасивним спогляданням дійсності ніколи не стояла перед ним, а особисте переживання несправедливості просто штовхнуло його до розв'язання цього наболілого конфлікту. Олексу немов вела на цей шлях якась сила провидіння, *внутрішня спонук* («не міг витолкувати старому, що, властиво, не по гроші йшов сюди (в гори шукати скарбів. — *О. С.*), що, можливо, знайшовши гроші, тільки б подивився на їх блискотіння та й пішов би геть; інше щось тягло Олексу в гори, але що — не міг би пояснити»¹⁴¹), і тому, обираючи боротьбу з панами — визискувачами селян-гуцулів, Довбуш ні на мить не сумнівався у правильності своїх вчинків. Ба більше, він вірив, що його помста ніколи не врівноважить шальки терезів людського терпіння. До внутрішніх мотивів зараховуємо й важливий чинник виховання — у романі відведено багато місця процесу становлення майбутнього отамана опришків: «Олекса ще змалку багато начувся про опришків»¹⁴², які були «месниками людських кривд», «найрозумнішими з людей»¹⁴³, вірив, що в них можна було «права доступити», що «опришки ніколи не грабували своїх людей, лиш панів та жи-

¹³⁹ Мотив одруженого опришка — не художня вигадка: у збережених фольклорних переказах про нього є й такі відомості.

¹⁴⁰ Будівський П. О. Фольклорний і літературний образ народного героя (Олекса Довбуш): проблема історичної та художньої правди: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.07; 10.01.01 [Електронний ресурс] / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2000. URL: http://national.org.ua/library/dowbusz_obraz.html

¹⁴¹ Хоткевич Г. Авірон. Довбуш: повісті, оповідання. С. 128.

¹⁴² Там само. С. 99.

¹⁴³ Там само. С. 111.

дів»¹⁴⁴. Тож в уяві молодого хлопця вони поставали «наче міфічні герої, оточені сяйвом людської пошановки»¹⁴⁵. Народні легенди та перекази вплинули на формування морального ідеалу Довбуша, еталону його етичних принципів, чеснот (щедрості, сміливості, врівноваженості, ідейності) та найвищих життєвих цінностей: правди, мудрості, свободи. Цього загостреного відчуття справедливості не розумів іноді навіть сам отець Кралевиц: Довбуш часто дивувався його глибиною своєї філософії та «моральними імперативами»¹⁴⁶ — простий гуцул *знав* ті закони вічної правди, яких не вчили у семінаріях і академіях, його устами «говорила якась інша справедливість, вища за буденне й загальнодоступне її поняття»¹⁴⁷. Цей гнозис Хоткевич пояснює через одвічний зв'язок гуцула із природою («Бо він і природа — одно. Ї закони ними управляють одні»¹⁴⁸). Не розуміючи євангельського вчення про потребу підставляти ліву щоку тому, хто вдарив тебе у праву, Олекса дискутував з отцем та логічно теоретизував: «Ми ж не знаємо пропорції, в якій помішано в світі добро і зло, не знаємо взаємної їх сили». Якщо добра менше, тоді, підставляючи другу щоку, добро може програти, «і зло цілковито запаує на землі»¹⁴⁹. У життєву філософію Довбуша не вписувалися незрозумілі йому релігійні догми — основними джерелами добра для нього були добродієсні справи. Натомість ці прості істини дивували книжний розум Кралевиц: «Звідки то ти все знаєш, Олексо? <...> коли встиг набрати таку силу знаття?»¹⁵⁰ Саме природна (не писана) мудрість має найвищу цінність: знання, запозичені з книжок, дуже легкі на набуття, а проте прості люди можуть знати такі речі, що ставлять «мнимоучених» у безпорадне становище.

Олексі важко було переступити через людську кров та сльози, адже він був добродушний і «жорстокостей не переносив». Ставши на хитку опришківську дорогу, розумів, що на ній його чекають самотність, небезпека й обов'язок братися за зброю, що «когось треба вбивати, когось калічити»¹⁵¹. Його уявлення про

¹⁴⁴ Хоткевич Г. Авірон. Довбуш: повісті, оповідання. С. 112.

¹⁴⁵ Там само. С. 114.

¹⁴⁶ Кантівський категоричний імператив — це вияв абсолютної волі до добра (Мовчан В. С. Етика: навч. посіб. С. 336).

¹⁴⁷ Хоткевич Г. Авірон. Довбуш: повісті, оповідання. С. 188.

¹⁴⁸ Там само.

¹⁴⁹ Там само. С. 190.

¹⁵⁰ Там само. С. 188.

¹⁵¹ Хоткевич Г. Авірон. Довбуш: повісті, оповідання. С. 228.

добро і зло можна умовно окреслити поняттями користі, не завжди приємної, проте потрібної, і шкоди. «В життю суспільнім, — вважав С. Балей, — можуть встояти тільки такі розуміння добра і зла, які членам дотичної суспільності дають можливість розрізняти те, що є для суспільності корисне, і те, що є для неї шкідливе»¹⁵². Тому таке розуміння відрізнялося від релігійного тлумачення цих категорій. Заступаючись за кривджених, палячи панські маєтки й роздаючи гроші бідним, Довбуш робив добро, приносив матеріальну (гроші) і духовну (відчуття захисту) користь людям, вселяючи надію на визволення з-під ненависного панства. Він вимагав правди, щоб побороти свавілля тодішніх суспільних порядків, і не хотів вірити, що то з Божої волі світ ділиться на панів і хлопів: «Ність власть оце не від Бога»¹⁵³. У свободолюбній свідомості гуцула ціннісними постають давні часи, коли в горах «тої мерзи не було», «не було панів у нас, та й не цулували-сми у руку жедної ленки»¹⁵⁴; як «вповідають» старі люди, колись був лиш «гуцул і ліс, ліс і гуцул»¹⁵⁵. Природний потяг до свободи, а відтак спроможність її боронити письменник виводить із глибин гуцульського менталітету, на формування якого вплинуло середовище: «Се гірські люди. Вони відчувають поіншому. <...> Всі вони, гірські люди, такі. Швейцарці, візьміть, або кавказці... Так уже гори впливають, роблять людей більш свободолюбними, більш чутливими на всяке посягання»¹⁵⁶.

Очевидно, письменник намагався мотивувати своє розуміння постаті Довбуша як людини-мислителя, однак такий вибір продиктований не історизмом і тим паче не фольклоризмом, а художньою вигадкою. Безперечно, особистість, здатна збунтуватися проти безправ'я та ще й повести за собою багатьох людей, не буває пересічною. Але якщо взяти до уваги той факт, що Довбуш жив у XVIII ст., і пригадати статті Франка та нариси Хоткевича, у яких ішлося про тотальну неосвіченість гірського населення навіть у XIX ст., то припущення про ймовірність Довбушевих розмислів над біблійними істинами і про такі філософські тези, як примноження зла у світі, видаються сумнівними. Той-таки П. Будівський Довбушеву освіченість також вважає худож-

¹⁵² Балей С. Понятте етичного добра і зла в сучасній філософії. С. 180.

¹⁵³ Хоткевич Г. Авірон. Довбуш: повісті, оповідання. С. 190.

¹⁵⁴ Там само. С. 89.

¹⁵⁵ Там само. С. 197.

¹⁵⁶ Там само. С. 97.

нім домислом, бо «жодний історичний документ не подає такої інформації»¹⁵⁷.

Як бачимо, загалом у Хоткевичевому романі на опришківську тематику категорії добра і зла не мають однозначного потрактування: релігійний, соціально-історичний, індивідуально-психологічний погляди на цю проблему суттєво різняться в своїх аксіологічних судженнях. Тому конфлікт морального вибору породжує внутрішні вагання головного персонажа, створює ситуацію життєвої драми.

Релігія і чин месника: примирення

На початку роману Хоткевич устами Довбушевої дружини Єлени висловив віру гуцулів у «дві сили, що керують світом: Бога сила і дідьча сила. Однаково могутні, однаково задрі на людське благополучіє»¹⁵⁸. Але пізнавши усі таємниці Чорногори, Олекса «перестав вірити у всяку чортовщину. Де він не лазив, куди не проникав — ніде не помічав слідів якоїсь нечистої сили»¹⁵⁹, «тому твердо раз назавше сказав собі, що тої нечисті нема взагалі»¹⁶⁰. Віра в надлюдську нечисту силу у творі повністю нівелюється — залишається земне зло, яке творять люди — пани й породжена суспільною несправедливістю панщина, вплив якої він не раз відчував на своїй шкурі: «Показалося, що пан дужчий чорта, бо чорта вмів Олекса подолати, а пана — ні»¹⁶¹. Але на протилежній осі життєвих координат перебуває ще одна невидима сила, в котру гуцули вірили так сильно, як і в усяку нечисть, «сила, могутніша від чорта» — сила Бога. Отож, перед Олексою постала дилема: якщо немає нечистої сили, то... немає й Бога? Але «Олекса-чортоборець боявся стати богоборцем» — і «роздвоївся»¹⁶². Оцю внутрішню дилему про існування вищого Добра не допоміг Довбушеві розв'язати навіть отець Кралевиц, який у своїх монологах питав себе, чи не ліпше було б назвати віру в Бога вірою в людину, «в те найкраще, що в людині є, в те вічне, що заложене в душу»¹⁶³. Але священник розумів, що Бог є тим

¹⁵⁷ Будівський П. О. Фольклорний і літературний образ народного героя (Олекса Довбуш): проблема історичної та художньої правди.

¹⁵⁸ Хоткевич Г. Авірон. Довбуш: повісті, оповідання. С. 67.

¹⁵⁹ Там само. С. 171.

¹⁶⁰ Там само. С. 178.

¹⁶¹ Там само. С. 181.

¹⁶² Там само. С. 179.

¹⁶³ Там само. С. 192.

кантівським категоричним імперативом, мірилом вищої моралі, і відбирати в гуцулів віру в нього не варто: «Відбери віру в Бога... і відбереш разом із тим віру в гріх пролиття людської крові, в гріх поганого поводження з людиною, віру в необхідність благоді, любові і всепрощення»¹⁶⁴. Врешті, сам Довбуш розумів значення цієї віри як чогось невіддільного від людського «я» — без руки чи ноги є людина, а от «без віри в Бога людини вже нема»¹⁶⁵. Гуцул заселив увесь навколишній простір, навіть до порожньої колиби на зиму «послав жити мару», а тому усвідомлення того, що небесний, такий безмежний простір мав би бути порожнім, не вкладалося в його голову. Прямої відповіді на всі його вагання і сумніви священник не дав, бо «по вірі вашій дасться вам». Якщо не віриш у Бога, «ніхто вже тобі його не створить. Буде порожнє місце у серці — і нічого вже більше ти там не поставиш»¹⁶⁶.

Своєрідне примирення філософського конфлікту між релігійним та світським поняттям добра і зла, між переступом Божих заповідей і закону людського існування — фізичної боротьби зі злом все ж відбулося, коли Кралевиц переконав Довбуша висповідатися¹⁶⁷. Але при цьому кожен із них зробив крок назустріч іншому. Отець визнав, що опришок ступив на важку дорогу й іменем Господа розгрішив усі минулі та майбутні його гріхи, адже Бог давав заповіді «спокійним людям у спокійному житті»¹⁶⁸, а не опришкові на його бурхливим шляху. Довбуш натовмість «зігнув коліна у своєму храмі», який серед ночі при світлі «одним-єдиної свічки» справив на нього «дивне вражіння»; зухвалий начальник опришків у церкві щез, «зостався тільки маленький смертний чоловічок перед безсмертною великою вічністю»¹⁶⁹. Іще один штрих, яким Хоткевич завершує філософський конфлікт релігії та віри: позолочена ладівниця, яку отаман навіть при смерті не хотів подарувати Баюракові («Най буде при мені...

¹⁶⁴ Там само.

¹⁶⁵ Там само. С. 179.

¹⁶⁶ Там само. С. 194.

¹⁶⁷ На думку Н. Шумило, завдяки образу отця Кралевиц Хоткевичеві «вдалося перевести проблему “ватажок і ватага”, раніше порушену в “Камінній душі”, на рівень проблеми “інтелігенція та народ”». Довбуш «постає учнем носія національно-визвольної ідеї — священника» (Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності: українська художня проза і літературна критика кінця XIX — поч. XX ст.: [монографія] / Ін-т літ-ри ім. Т. Шевченка НАН України. Київ: Задруга, 2003. С. 149).

¹⁶⁸ Хоткевич Г. Авірон. Довбуш: повісті, оповідання. С. 266.

¹⁶⁹ Там само. С. 264—265.

Може, я си відкуп'ю»¹⁷⁰), і випадково знайдений гайдуком на мертвому тілі Довбуша хрестик, «защитий у полу сардака», як підтвердження віри в Бога.

Драму Довбуша, що спирається на концепцію добра і зла, автор інтерпретує у філософському ракурсі («...приреченість ватажка опришків мала історичні причини: ні торжество справи, за яку боровся, ні особистого щастя він не міг досягти, бо ще не з'явилася на світ сила, здатна перебудувати життя на нових, справедливих началах»¹⁷¹). Морально-психологічні пошуки опришка зосереджуються навколо проблеми власної екзистенції та смислу життя, який полягає у гострій потребі внутрішньої і зовнішньої рівноваги. На внутрішню чашу людського сумління він клав чорта і Бога; у зовнішньому світі балансував між реальністю та ідеалами, про які так палко говорив священнослужитель: «В ньому теж боролися два чоловіки: один теоретик, що йшов більш-менш за словами Кралеви́ча і за його, Олексиними, таємними мріями, і другий практик, який одразу питав: а що за силу ти можеш протиставити? А якими засобами оперувати? Люди? Зброя?»¹⁷² До якогось часу Довбуш вірив в існування безперечної справедливості: хотів бути не розбійником, а повстанцем (повстання «знаменувало живу душу народу, його волю до життя»¹⁷³), в опришківстві бачив мету більшу, ніж простий розбій («Якби обійтися без того грабування жидівських корчем, а бути лише чесним месником кривд народних <...> нести із собою завжди тільки благословенство»¹⁷⁴), в запорожцях — месників народних кривд, «рицарів, що йдуть усюди, де треба стати за добро, честь і славу України»¹⁷⁵. Але в реальному житті довелося звикати до деяких «негативних сторін вибраної професії»: переступати через людську кров і сльози, бути жорстоким, дивитися на людську смерть і страждання. Хотів мститися за конкретну кривду (помста для нього була чинником зовнішньої рівноваги),

¹⁷⁰ Хоткевич Г. Авірон. Довбуш: повісті, оповідання. С. 437.

¹⁷¹ Будівський П. О. Фольклорний і літературний образ народного героя (Олекса Довбуш): проблема історичної та художньої правди. Окрім Хоткевича, думку про приреченість Довбуша також розвиває М. Старицький у своїй драмі «Юрко Довбиш». Сюжет цього твору, на думку П. Будівського, запозичений з роману австрійського письменника К. Францо́за «За правду» (Там само).

¹⁷² Хоткевич Г. Авірон. Довбуш: повісті, оповідання. С. 208.

¹⁷³ Там само. С. 195.

¹⁷⁴ Там само. С. 329.

¹⁷⁵ Там само. С. 262.

а доводилося платити тією ж монетою всім панам — «безумовне й категоричне домагання справедливості завжди є ризиком (і це коштувало йому рівноваги внутрішньої). Сліпа віра у принципи і “виправдання” бунту може призвести до надмірного насильства»¹⁷⁶. Тому що далі, то більше сумнівів закрадалося в душу Олекси — після кривавих злочинів людині рідко вдається зберегти свою моральну цілісність, бо «убивство завжди є тільки убивство»¹⁷⁷. Попри високий ступінь моральної мотивації та альтруїзм опришка («...не для себе став він на цю страшну дорогу, не для власної пихи та сребролюбства, а пішов у великому натхненні, у великій скорбі за долю малих сих, як і він сам»¹⁷⁸), реальна помста часом оголювала «щось звіряче» у фізіономії гуцула, бо «навіть помста з боку доброї людини породжує злі, гріховні вчинки, а згодом і внутрішнє страждання, докори сумління в душі самого месника»¹⁷⁹.

Остаточно в сенсі боротьби Довбуш почав сумніватися, коли дізнався про смерть сина¹⁸⁰, напівбожевілля жінки й усвідомив усю пасивність громади, заради добра якої він поклав на вівтар своє життя. «Утративши солодкість любові, утратив і солодкість помсти. Велика ненависть — то є лише відворотна сторона великої любові»¹⁸¹, — робить філософський висновок автор. Дух Довбуша надламала ще й зрада своїх. Поки він боровся зі злом, яке уособлювали пани-«лехи», поки його душу наповнювала відданість вищій ідеї, — доля усміхалася йому. Але як тільки дізнався, що на бік його ворогів стають русини, що не якийсь там пушкар, а гуцул (Дзвінчук) погодився допомогти його впіймати, «сильно олютився він на багачів», і ненависть заступила місце любові. Саме з цього поворотного пункту, коли Довбуш вирішує

¹⁷⁶ Куннас Т. Зло: розкриття сутності зла у літературі та мистецтві. С. 262.

¹⁷⁷ Хоткевич Г. Авірон. Довбуш: повісті, оповідання. С. 339.

¹⁷⁸ Там само. С. 266.

¹⁷⁹ Швець А. І. Злочин і катарсис: кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка / [відп. ред. Є. К. Нахлік]; НАН України, Львів. від-ня Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка. Львів, 2003. С. 59.

¹⁸⁰ У народних переказах збереглися відомості про те, що Довбуш мав сина, щоправда, «від іншої любаски, з котров си любив». Той син «мав у 8 років витягти бартку з залізного стовпа — тоді він був би сильнішим за Довбуша і звільнив би Гуцульщину. Але син пішов у 7 років і не зміг. А потім його вбили ляхи» (Гнатюк В. Народні оповідання про опришків // Етнографічний збірник. Львів: НТШ, 1910. Т. 26. С. 59).

¹⁸¹ Хоткевич Г. Авірон. Довбуш: повісті, оповідання. С. 362.

пролити кров русина, загострюється драма його душі, що переросла у трагедію: «Оце, мабуть, і єсть оте: хто підняв меч — від меча й загине»¹⁸².

У художньо-історичному наративі роману, що породжує додаткові смисли, Хоткевич порушує проблему співіснування в соціумі колективного та індивідуального первнів¹⁸³. З одного боку, автор історично обумовлює появу опришківського руху на Гуцульщині: «...не Довбуш Олекса підняв вас на повстання, а його самого підняли закони історичної кінечності. Народ хоче скинути шляхецьке ярмо і робить це всіма доступними для нього способами — на Україні так, на Гуцульщині інакше, але ціль одна. <...> Це ваша історична місія»¹⁸⁴. З другого — показує, як той-таки народ через свою пасивність та інертність нівелював смисл боротьби та спротиву в опришка: «Що я один зроблю? Громада не хоче йти моїм шляхом, громада платонічно співчуває, покрийому, з-за рогу, щоб ніхто не бачив. А на відвертий виступ наших людей не стає»¹⁸⁵. Намір власним прикладом підняти людей на боротьбу постає нездійсненою мрією. Письменник фактично покладає відповідальність за смерть опришка на громаду: «...заплакали, заголосили дівчата за своїм заступником. Потупивши голови, стояли космацькі громадяни і думали: це ж ми, ми його вбили... Не вміли оцінити, не вміли шанувати, не вміли допомогти... не встерегли від зрадницької кулі»¹⁸⁶. У метафоричному пасажі, який зринає у пам'яті Олекси перед кончиною, творче індивідуальне начало («хотів вам принести сонце в повній пригорщі»¹⁸⁷) постає в образі каменя, що котиться з гори, набираючи розгону, але попереду стеляться зрадливі кущі жерепу, які «ніщо у світі не подужає». Ту колективну інертність, пасивність людей автор порівнює з ворожою армією, яку не подолає самодинамічний кінь: «Рве камінь ті пута тисячами, а нові тисячі знов устають, знов влипають, вертяться разом, душать, далять — і знеможений камінь тихо гасить свій полум'я лету десь

¹⁸² Хоткевич Г. Авірон. Довбуш: повісті, оповідання. С. 442.

¹⁸³ Тема «вождь і юрба», на думку В. Шевчука, — одна з найулюблених у Г. Хоткевича. Із разючою силою він її ставить у «Камінній душі» та «Авіроні» — повісті на біблійний сюжет (*Шевчук В. Друге відкриття Гната Хоткевича // Дорога в тисячу років: роздуми, статті, есе.* Київ: Рад. письменник, 1990. С. 334).

¹⁸⁴ Хоткевич Г. Авірон. Довбуш: повісті, оповідання. С. 261.

¹⁸⁵ Там само. С. 382.

¹⁸⁶ Там само. С. 446.

¹⁸⁷ Там само. С. 438.

у зеленій непроглядній гушавині»¹⁸⁸. Недалекглядність мислення гуцульської громади зумовлена особливостями соціальної психології, і Довбуш-мислитель (на протипагу Довбушеві-меснику) це розуміє: «Нема жалю до вас, люди, і гніву нема. Не проклинаю вас, але і не благословляю. Такі ви есте, такі були, такі і будете довіку. Дозволите розп'ясти свого великого, а потім увінчаєте пам'ять його красивими легендами й піснями поетів своїх»¹⁸⁹. Та недаремно казав Кравець, що «вартість повстань міряється зовсім не ступенем їх удачливості»¹⁹⁰, а самим фактом свого існування, адже народні перекази живлять національну ідею, а тексти на опришківську тематику максимально наближають тих героїв до свідомості читача.

Драму опришка-месника, що розгортається в координатах вибору поміж добром і злом, Хоткевич інтерпретує у філософському ракурсі; зводить її від абстрактного тлумачення до моральних пошуків внутрішньої рівноваги персонажа і фактично доводить неможливість душевного спокою опришка. Автор ставить під сумнів ідеологему «мета виправдовує засоби», хоча й залишає право бути месником і героєм. Н. Шумило вважає, що Хоткевич, який у своїй творчій біографії не раз повертався до образу Олекси Довбуша, «еволюціонував від художнього трактування його як народного месника до Довбуша як національного героя» і що він «відходив від фольклорної традиції лише в тих випадках, коли вона ставала на заваді художньому розкриттю масштабності явища»¹⁹¹. Однак маємо звернути пильнішу увагу на той «відхід від фольклорної традиції» і життєвої правди. Адже саме фольклор та реальна гуцульська дійсність є тими індикаторами, що дають змогу визначити автентичність гуцульського тексту. Окрім вищезазначеної здатності Довбуша до філософських роздумів та узагальнень, у достепенності якої можна сумніватися, на нашу думку, не викли-

¹⁸⁸ Там само. С. 440.

¹⁸⁹ Там само. С. 439.

¹⁹⁰ Там само. С. 195.

¹⁹¹ Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності: українська художня проза і літературна критика кінця XIX — поч. XX ст. С. 148—149. У літературній добушівані загалом народного героя показано у трьох аспектах: «Одні майстри художнього слова творили його як борця за соціальну справедливість (Б.-І. Антонич, Г. Смольський, Р. Єндик, В. Волков), інші робили його мало не політиком (Л. Дмитерко, І. Єрофеев), треті змальовували його романтичним коханцем (Ю. Федькович, В. Босович)» (Будівський П. О. Фольклорний і літературний образ народного героя: (Олекса Довбуш): проблема історичної та художньої правди).

кає довіри в читача і тотальний раціоналізм Довбуша: мовляв, не вірив ані в чортовщину, ані в існування Бога. Адже відомо, що гуцули не лише забобонні, а й глибоко віруючі люди, у світоглядній системі яких гармонійно поєднуються міфологічні уявлення із християнською релігією. Правдоподібніше ставлення гуцулів до віри Хоткевич описав у своїй драмі «Верховинці», де головний герой опришок Юра Ревізорчук каже: «І я моливси колис. Хоть простий хлоп, але я умів молитиси, бо уродив си там, де всьо велике мене окружело. Тепер ви мені то відняли. Я тепер ни смію піднести руки до неба, бо на ній кров»¹⁹². У цих кількох реченнях сконцентровано суть глибокої релігійності гуцула, яку формувало, зокрема, й середовище, та високий внутрішній ценз опришка (не молився, бо мав на руках кров).

Ще одна особливість, на яку варто звернути увагу, — відсутність любовного конфлікту в романі. М. Рудницький, пригадуючи спілкування з Хоткевичем і його наміри щодо побудови сюжету майбутнього роману, писав: «Хоткевич обстоював погляд, що кохання повинно бути тільки другорядним мотивом», бо «головний конфлікт треба зв'язати з роллю Довбуша як народного героя»¹⁹³. Тим-то кохання як такого у тексті роману немає зовсім. Рудницький згадував і про те, що «популярний мотив Дзвінки» письменника також не вдовольняв. На все, звісно, авторська воля, але чи відповідало це реальності (власне, тій, до якої прагнув Хоткевич ще коли виношував задум твору і з приводу якої так різко критикував «Тіні забутих предків»)? У переказах є відомості про те, що Довбуш був одружений, але все ж у більшості з них є згадки про його позашлюбний зв'язок (із любаскою). Така ж тенденція збереглася і в народних піснях. П. Будівський, дослідивши історію пісні «Ой попід гай зелененький...», де фігурує Дзвінка-любаска, стверджує: зважаючи на «здатність гуцулів швидко й оперативно відгукуватись на животрепетні події дня у фольклорі, можна припустити, що твір виник відразу після трагічної загибелі Олекси Довбуша в 1745 році — події, що вразила народну уяву й залишилась назавжди в пам'яті людей Карпат і Прикарпаття»¹⁹⁴. На основі цих спосте-

¹⁹² Хоткевич Г. Неопубліковані гуцульські п'єси / упоряд. та підгот. до друку М. Дзурак, Р. Марків, А. Вовчак; літ. ред. І. Денисюк. Луцьк: ВМФ «Терен», 2005. С. 34.

¹⁹³ Рудницький М. Письменники зблизка: книга друга. Львів: Книжково-журнальне вид-во, 1959. С. 137.

¹⁹⁴ Будівський П. О. Фольклорний і літературний образ народного героя: (Олекса Довбуш): проблема історичної та художньої правди.

режень можна вважати, що сюжет пісні взятий із життя. Крім того, у працях відомих етнографів, зокрема П. Шекерика-Доникова, не раз згадується про специфіку взаємин між гуцульськими чоловіками і жінками, їхню пристрасну натуру і схильність до позашлюбних стосунків (любаскування). Отже, Г. Хоткевич свідомо, зважаючи на приписи соцреалізму, у зашморзі якого задирався творчий геній, уникав любовної тематики. Психологію лісових хлопців, які тижнями й місяцями «сиділи у верхах» і були такі ласі на жіноче тіло, вірогідніше відтворено у раніше написаній «Камінній душі».

Художньою вигадкою постає й образ отця Кралеви́ча, «просвітницькі семінари» (за Н. Шумило) якого мотивували Довбуша до боротьби, і сам факт нічної сповіді. У прагненні до душевного катарсису й у неможливості його досягти криється весь трагізм Довбушевої постаті. Сповідальність письменник вводить також до сюжету драми «Довбуш», де з'являється архетипна постать діда, який розуміє, як сильно млоїть опришка змія, що обвила його серце, вислуховує зізнання у важких гріхах і намагається знайти виправдання кожному з них: «...нема тобі гріха, Довбуше, млин меле людям хліб, а чесом і дитину вб'є»¹⁹⁵. Проте порозуміння між священником і Довбушем, як видно з сюжету драми, апіорі не можливе. Бо Довбуш «з малих літ ховався по скалах та печерах, не чуючи ніколи церковного дзвону, солодкого співу, молитви Христової»¹⁹⁶. З погляду служителя церкви, який не йде на компроміси з Божими заповідями, опришок служить дияволу, бо позбавляє людей «священничого дару Божого життя» і хоче заступити «найвисшого судию на землі»¹⁹⁷. Він проклинає Довбуша, фактично віщує йому «люту смерть» («взявши меч, від меча і погубнуть»¹⁹⁸) і зникнення усіх його скарбів, що «обкипіли» кров'ю людською. Запальний і вражений до глибини душі опришок дає волю емоціям і вбиває отця пострілом в серце, поцілвши у хрест на його грудях. Таке сюжетне рішення, на нашу думку, є природнішим, властивим гуцульській натурі і не виходить за межі ймовірних інваріантних фабул гуцульського тексту. Це вже потім, у романі, письменник зведе водно священника й опришка, змусивши останнього бути смиренним і таки висповідатися в нічній церкві. Перечитуючи твори Хоткевича

¹⁹⁵ Хоткевич Г. Неопубліковані гуцульські п'єси. С. 125.

¹⁹⁶ Там само. С. 120.

¹⁹⁷ Там само.

¹⁹⁸ Там само. С. 121.

про Довбуша, помічаємо, як письменник працював над темою, що він поглиблював, а від чого, навпаки, відмовлявся. З одного боку, в романі «Довбуш» з міфологізованого образу легендарного опришка справді знято (чи здерто) всі романтичні шати, через що він стає «земним», людиною, що мала, окрім гучної слави, ще й важкий душевний тягар. Але з іншого, така антиромантична метода, «скроплена карболкою суворого раціоналістичного реалізму»¹⁹⁹, оголює образ славного опришка, тим-то його важко зіставити з тим правдивим фольклорним Довбушем, який досі живе у гуцульських легендах. Роман Хоткевича перенасичений просвітницькими ідеями, надміром загальноісторичних фактів, у світлі яких меркне образ гуцульського світу, губиться «гуцульськість» як культурний маркер. Все-таки основний акцент у творі зроблено на загальній проблемі духовного лідерства, а не на розкритті гуцульського універсуму (ба навіть більше: цей універсум свідомо, хоч не без художніх втрат, витіснено в закамарки сюжету). Стає очевидно, що немалу роль тут відіграла самоцензура: «Довбуша» Хоткевич почав писати у 20-х роках ХХ ст., коли вже мусив іти на творчі компроміси, бо ж мешкав у Харкові — тодішній столиці УРСР (1919—1934), де на той час відбувалася посиленна радянська цензура, переслідування інакодумних і терор. Звідси виникли і Довбушів атеїзм, і табу на еротичні теми, і вигадане згвалтування його дружини Єлени, і дуже чіткий образ «ворога» — пана, польського шляхтича, що визискує бідних селян. Окреслюючи історичні рамки соціалістичного реалізму, У. Федорів зазначила, що тенденції становлення «протоканонічної фази» цього ідеологічного напрямку «з'являються вже від 20-х років ХХ ст.», а як творчий метод соцреалізм утверджується пізніше, у 30-х²⁰⁰. Щоправда, це не нівелює художньо-історичної вартості твору (І. Денисюк писав, що твір Хоткевича — найкращий історичний роман в усій українській довбушіані²⁰¹), однак провокує відкрите запитання: чи можна вважати роман «Довбуш» гуцульським текстом? На нашу думку, тут треба вести мову радше про гуцульську тематику, а в сув'язь гуцульського тексту його вводити з огляду на вимушені видозміни й деформації під політичним тиском радянської тоталітарної системи.

¹⁹⁹ Денисюк І. О. Гуцульські романи Гната Хоткевича. С. 102.

²⁰⁰ Федорів У. М. Соцреалістичний канон в українській літературі: механізми формування та трансформації: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 / Ін-т І. Франка НАН України; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2016. С. 9.

²⁰¹ Денисюк І. О. Гуцульські романи Гната Хоткевича. С. 104.

**Поміж флюорою і каменем:
деформація опришківських цінностей**

Повертаючись до текстів Хоткевича і проблеми дослідження, зазначимо, що у романі «Довбуш» автор порушив філософську проблему зовнішнього і внутрішнього протистояння добра та зла, подав характер народного улюбленця у всій його соціальній і психологічній повноті, а в «Камінній душі» зобразив Марусяка жертвою того несправедливого режиму, проти якого постав свого часу Довбуш, — опришком, що «від гордого бунтарства регресував до ганебного розбійництва»²⁰². Е. Фромм у праці «Душа людини. Її сприйнятливість до добра і зла» писав, що сутність людини не в добрі чи злі, не в любові чи ненависті, а в розбіжності, що спонукає до пошуку нових рішень, які, своєю чергою, викликають нові суперечності, тому людина може реагувати на цю дилему регресивно або прогресивно²⁰³. На думку філософа, більшість із нас схильна і до добра, і до зла, хоча різною мірою. Тому нашу долю здебільшого визначають фактори, що формують ті нахили²⁰⁴. Намагаючись аргументувати оту схильність до зла, моральну регресію опришка, Хоткевич шукає корені його вчинків у психології і віднаходить прямий зв'язок опришкової деградації із зовнішніми обставинами, які штовхнули Марусяка на злочинний шлях. Автор мало уваги відводить поняттю добра і прагне показати насамперед вияви соціального (а відтак морального, людського) зла та його впливи на життя конкретних людей. Як писав І. Франко про літературу зламу століть, її поглиблення «йде не від індивідуальної психології до соціології, а навпаки, від соціології до індивідуальної психології». Адже новіша література показує, «як факти громадського життя відбиваються в душі й свідомості одиниці, і навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються й виростають нові події соціальної категорії» [т. 34, с. 363].

Одним із витоків зла у повісті «Камінна душа» є влада та її руйнівний вплив на людину. У «Довбуші» письменник порушив проблему ватажка, який взяв на себе тягар боротьби, відповідальності за чиєсь життя і за свої вчинки, а в «Камінній душі»

²⁰² *Його ж.* Очі, звернені до краси. С. 189.

²⁰³ *Фромм Э.* Душа человека / [пер. с нем. В. А. Закс, Э. М. Телятников; пер. с англ. Т. В. Панфилова, Т. И. Перепелова]. Москва: Республика, 1992. С. 87.

²⁰⁴ Там само. С. 471.

зобразив зовсім інший тип опришківського очільника. Непевний шлях до лісу Марусякові простелився не через внутрішню потребу чинити опір панській сваволі. Його опришківство, позбавлене ідейного сенсу, мало лише особисту мотивацію, було помстою людини, якій зламали життя: відібрали надію на приватне щастя й силою рекрутували до війська²⁰⁵. А «рекрутація — це була найстрашніша пошесть Гуцульщини. Їти у “вояцьку службу” — це був такий страх, що не один легіник волів би смерті пожити. Взагалі відорвати гуцула від його гір — то все одно, що зв’язаного орла занурити в воду, а рибу пустити літати в повітря»²⁰⁶. Тому легені за першої можливості ставали дезертирами та врешті йшли в опришки. Здобувши зовнішню (фізичну) свободу після такої втечі, Марусяк не зумів впоратись із нею — став жертвою влади й людських амбіцій, бо так і не здобувся на свободу внутрішню. Через відсутність любові й повну безнадію²⁰⁷ залишилась лише деструктивна ненависть до того світу, до якого він колись належав. Свого часу Франко писав, що «свобода — не готовий печений хліб, котрий можна краяти і їсти; свобода — се школа, в котрій люди вчаться жити по-людськи, так, аби нікому не було кривди. А звісно, що хто уперве приходять до школи, той завсіди буває невчений і неприготований» [т. 47, с. 92].

Закроюючи повість на історичному тлі, складному, особливо в його етичних вимірах, явищі опришківства, Хоткевич все ж зосереджується не на колективній, а на особистій історії, на психологічних тонкощах конкретної людини. Апробуючи моральність персонажів у непередбачуваних обставинах життя, письменник вивіряє міру їхньої людяності, показує, як важкі зовнішні обставини можуть навіть добру людину змусити творити зло: «Занило, застогнало серце Марусякові... Таже й він тепер опришок!.. “Чорний хлопець!..” І його ж доля віднині — все життя отак грунями бігати, від погоней вічних ховатися, нічки не переспати.... Вік вічний га-

²⁰⁵ Суб’єктивний досвід, що ігнорує загальне, набуває вузького, обмеженого характеру: «Під добром суб’єкт починає розуміти не те, що добре для роду (народу, спільноти), а те, що особисто вигідне. Отже, і шляхи до власного добробуту він вибирає, ігноруючи інтерес інших, а часто — перетворюючи їх на засіб для досягнення власної мети. При цьому руйнується іманентне добро, наявне в понятті “добробут”...» (*Мовчан В. С.* Етика: навч. посіб. С. 339).

²⁰⁶ *Хоткевич Г.* Твори: у 2 т. Т. 2. С. 88.

²⁰⁷ Любов виростає зі зв’язку із трансценденцією, а ненависть — з егоїстичного «я» (*Мазурик М.* Онтологічний вимір етичних категорій добра і зла. С. 27).

няти отак, як сьогодні, вовком висолопленим, не мати кутка, не знати щирої приязні й любові щирої, все купувати за страх та за гроші — ой, як важко...»²⁰⁸ Таке життя в очах опришка вимагало бодай найменшого виправдання перед самим собою і цілим світом, а відтак деформувало сферу загальнолюдських цінностей, і тепер вони зводилися до демонстрації своєї сміливості («показати, що нічого на світі не боїшся, що кожному можеш плюнути в очі й що взагалі на все тобі начхать»²⁰⁹) і фізичної сили («сила тремтючим потоком переливалася в жилах, би́ла ключем»²¹⁰), утвердження отаманського авторитету над легеньми своєї ватаги й усіма «домаретамми», що «ради вигід спокійного життя терплять стільки понижень»²¹¹, егоїстичної чванливості («Що сказати, як вивернутися, щоби з честю, щоби з достоїнством?»²¹²) та успіху в жіноцтва. За цим образом ховалася людина слабкої волі, що самоутверджувалася, зловживаючи інтересами інших, навіть якщо для цього треба було позбавити життя невинну людину чи дитину (опришок «бахурів» не потребує — «прийде, та за ногу, та об камінь головою»²¹³).

Моральне зло, яке людина обирає, утверджується не в помислах чи намірах, а у конкретних вчинках, актах свідомого волевиявлення. Орієнтиром, що показує похибку, кут відхилення від добродесних вчинків, часто стає моральний ідеал. Таким ідеалом, безсмертним героєм, якого хотів наслідувати кожен з «чорних хлопців», був Довбуш («Довбуш — не лице, Довбуш — на́рід»²¹⁴). Та опришки були свідомі того, що той ідеал недосяжний, що до Олексого життя їм не дорости — щонайменше через брак чистого сумління і чистих намірів. Кожен із них мислив про Довбуша, хотів бути подібним до нього, «але життя скручувало в зовсім інший бік»²¹⁵. Їхнє розуміння добра було позбавлене духовного виміру, а тому обмежувалося лише поняттями матеріального багатства та чуттєвого задоволення. Під добром опришки з Марусякової ватаги розуміли «не те, що добре для роду (народу, спільноти), а те, що особисто вигідне». Отже, і шляхи до власного добробуту вони вибирали, ігноруючи інтереси інших. Моральну деградацію пізнього опришківства першої

²⁰⁸ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 107.

²⁰⁹ Там само. С. 81.

²¹⁰ Там само. С. 73.

²¹¹ Там само. С. 185.

²¹² Там само. С. 197.

²¹³ Там само. С. 172.

²¹⁴ Там само. С. 153.

²¹⁵ Там само. С. 154.

половини ХІХ ст., виродження ідеалу доброчесності в його тодішніх представників, Хоткевич показав у тій частині сюжету, у якій до Марусяка в корчмі підійшла газдиня з проханням помститися Юріштанові за знущання з її малолітнього сина. В уяві жінки опришки, особливо їхні отамани, були втіленням сили й правди, носіями істини та месниками за людські кривди. Та Марусяка в цій пікантній ситуації не переймало питання справедливості й доброчинності. У ту мить отаман думками панічно шукав лише способу викрутитися і врятувати (бодай на позір) «свій престиж». Уся його тодішня діяльність зводилася до грабунку (Довбуша натомість лише залізна конечність змушувала грабувати): «...появлявся цілковито несподівано серед переповненого народом ринку, починав пекельну стрілянину і наводив паніку на всіх; грабував, палив, забирав здобич — і щезав одразу, мов у воду падав...»²¹⁶ Звісно, не гребував і вбивствами, у яких не було чину месника: «...я б'ю так, що йк улп'ю, то тра вже й свічку давати»²¹⁷. Коли Маруся, перебуваючи в полоні своїх дівочих ілюзій («не рисувала собі дійсних картин із тих слів, не бачила в тім биттві нічого, крім красної казки»²¹⁸), запитувала його, чи не мучить його, що стільки душ загубив, адже то гріх великий, Марусяк відповідав, що кожна професія має свої неприємні сторони й озвучував власні етичні принципи: «А шо ж гріх? Я, видиш, так міркую, шо ек іде кінь уверх та й має терх на собі великий, теркілу, ади, тежину. То вже йк я до того до терха своїх пару постолів довергну, то видів коневі ви' того не буде кежше. Та й тоті мої гріхи так само. Тіцько сми їх наплетав, шо вже, ади, йк тот повідав, мокрий дощу си не боїт»²¹⁹. Релігійні проблеми спасіння душі його не переймали: опришківський спосіб існування вимагав турботи лише про земне життя, єдиним і реальним владарем над яким була шибениця («Оден пан наді мнов — моя шибеничка, шо ї те шуть ми у Надвірній ци Кутах»²²⁰).

Узагальнено-метафоричного значення весь життєвий шлях опришка набуває в Марусяковій притчі про камінь, яку автор зі зміненими смисловими конотаціями використав у «Довбуші». У «Камінній душі» він символізує нестримний лет його життя («Летить! Гримить! В безумнім розмаху, ударившися об землю, підскакує вище всіх разів камінь, хоче перелетіти і... на всім по-

²¹⁶ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 71.

²¹⁷ Там само. С. 79.

²¹⁸ Там само.

²¹⁹ Там само.

²²⁰ Там само.

леті шаленім гримає об скалу!»²²¹), силу соціальних та індивідуальних обставин, які кидають людину у вир боротьби, у прірву порожнечі («се був символ пустині») і розбійництва, вивіряючи міру її людяності. Доки опришок не ступив на цю дорогу, він був тихий, як цей камінь, і на початковому відтинку шляху його ще можна було спинити «онним добрим словом». Але коли набрав нестримного лету, заланцюгував себе в цей талан гірський, жодна сила на світі не могла його «визволити». Йдучи за фольклорними джерелами, автор, на думку Н. Шумило, зумів створити символічні образні ряди (пов'язані передусім із каменем та «прекрасним лицарем» застиглому духу, себто Марусяком), «співмірні з архетипами народної свідомості»²²².

У грішній, розполовиненій, окаменілій (за І. Денисюком) душі Марусяка воля до зла не була абсолютна. На її денці жило відлуння його-колишнього, що прозирало крізь шкаралупу цинізму, брало гору над інстинктами, коли він грав на флюярі. Виростав тоді недоступно і був схожий «на падшого ангела в хвилину згадок о загубленім раю й тоски по нім»²²³. Саме флюяра як духовний інструмент була виразником Марусякової душі, спорідненою з ним сутністю, і сама мала душу: «Билася в сумнівах, в печалі надземній, плакалася й скаржилася на недосяжність гармонії, недосяжність щастя... сумувала шелестом трав сухих... горличкою сизою зраненою трепеталася»²²⁴. Її протяжне, сумовите звучання давало доступ до найтонших душевних переживань Марусяка, допомагало передати психологічний стан персонажа. Цікаво, що такого впливу на нього не мала навіть Маруся, що дивилася в ту мить на опришка, «мов зачарована лісовим богом наяда», а він того не помічав. Флюяра фактично символізувала самість персонажа, розкривала не лише найглибші грані людської суб'єктивності («...шос цеса флюера зі мною робит. Такий мнєкий роб'ю си, от ік хліб. Хто би маму рідну просив — віддав бих, ібігме»²²⁵), а й уособлювала мало не юнгівське колективне підсвідоме, бо «не Марусяк-опришок то грав, то грали з ним усі, що творили пісню гуцульську, що ліпили хатки на стрімких убо-

²²¹ Там само. С. 205.

²²² Шумило Н. М. Українська проза кінця XIX — початку XX ст.: проблема національної іманентності: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 / НАН України, Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2004. С. 19.

²²³ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 81.

²²⁴ Там само.

²²⁵ Там само.

рах, тяжко працювали у бутинах, весілля співали, тужили по умерлим»²²⁶. (Про флюяру, суголосну гуцульській душі діда Иванчіка, писав у своєму романі і П. Шекерик-Доників. Цей музичний інструмент слугував не лише для осібної гри, а й позначав музичне тривання у часі і поза ним. То не лише Иванчік «мудро та пишно» грав на флюярі, вона сама «играла й такої, що сами ноги данцували», або «гутіла, приказувала та заводила тужно». У голосі флюяри лунав «говір первовіків», голос предків і передавав «своє давнє жите», «то старовіки обзивалиси з дідової флюери»²²⁷.)

Саме в ті миті, коли Марусяк грав на флюярі, оповідав Марусі, як з газдівської дитини (з чужої злої волі) став відомим на всі гори опришком і зізнавався, що ані одяг добрий, ані великі гроші не приносять йому щастя, бо «має змію під серцем». Цей інструмент має магічне значення, адже музика, як вірять горяни, може сильно впливати на людей, тварин і навіть міфічних істот. Як приклад — Марусякова передсмертна гра на цьому інструменті, що розчулила цілу юрбу людей, яких зігнали на привселюдну страту²²⁸: «Плач стряснув товпою. Заголосили жінки, як за

²²⁶ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 81.

²²⁷ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 120.

²²⁸ Зі збірника «Ходили опришки», який упорядкував І. Сенько, довідуємося про те, що Василь Баюрак, ідучи під шибеницю, теж вигравав на флюярі. А народний переказ про опришка Пинтю твердить, що він дорогою до місця страти співав пісню, у якій ішлося про місце сховку скарбів. Така поведінка перед стратою, на думку І. Сенька, свідчить про мужність опришків (див.: Ходили опришки: збірник / передм. упоряд., приміт. та словник І. М. Сенька. Ужгород: Карпати, 1983. С. 16—17). Участь флюяристів та трембітарів є обов'язковою у поховальній та поминальній обрядовості гуцулів (див.: Сушко В. Уявлення про смерть і похоронні звичаї гуцулів [Електронний ресурс] // Народна творчість та етнологія. 2014. № 1. URL: <http://nte.etnolog.org.ua/zmist/2014/N1/91.pdf>; Кузеля З. Українські похоронні звичаї й обряди в етнографічній літературі: огляд студій і бібліографія // Етнографічний збірник. Львів: НТШ, 1912. Т. 31/32. С. 13—202; Федечко Х. Музиканти у світоглядних віруваннях та обрядах гуцулів [Електронний ресурс] // Народознавчі зошити. 2015. Вип. 1. С. 244—250. URL: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2015-1/27.pdf>; Гнатюк В. Причинки до пізнання Гуцульщини // Записки НТШ. Львів, 1917. Т. 123—124. С. 1—45). Ще півстоліття тому, як писав директор Музею народних інструментів м. Верховина Р. Кумлик, на Гуцульщині практикували гру на флюярі та волинці під час читання псалмів над покійником. Саме тому гуцули боязко ставилися до окремих музичних інструментів: флюяри, дуди, трембіти, — оскільки їх застосовували під час похоронних церемоній (Кумлик Р. Народна магія на Гуцульщині [Електронний ресурс]. URL: <http://www.yatran.com.ua/articles/367.html>).

братиком рідненьким», «похиливши голови, стояли і судді, й попи»²²⁹. Слухаючи ридання лебединої пісні опришка, натопт стояв «в великім очаруванні», вже й не розуміючи, для чого на площі зібралось стільки люду. Це очарування не було оманливе. Воно скинуло з їхніх очей полуду, змусивши розгледіти в розбишаці Марусякові його справжню суть, відчутти глибоку тугу молодого легеня за змарнованим і згубленим життям. А водночас ця мелодія відіграла символічну роль катарсису, безмовної, але глибоко-суб'єктивної сповіді опришка, який перед смертю вперше в житті попросив у людей прощення.

Показуючи шлях моральної деградації пізнього опришківства у постдовбушівську добу, Г. Хоткевич намагається мотивувати людський вибір зла зовнішніми життєвими обставинами, поглиблює індивідуальну психологію головного персонажа. Попри втрату релігійних орієнтирів та вихолощення основної ідеї опришківського руху — кодексу доброчесності, письменник апелює до людської чуттєвості опришка, що виявляється через гру на духовому інструменті — єдиному вияві справжніх, не замаскованих порухів людської душі, загубленої в нетрях помсти. Властива, апелюючи до ширших тлумачень трагічного образу Марусяка, душа якого металася між станом окаменіння і пробудження у вияві любові до музики, можна зробити висновок, що деформація опришківських цінностей почалася зі зміною особистої мотивації людей, що йшли в опришки.

Антропологічного вияву добро і зло набуває також у романі П. Шекерика-Доникова, адже головна ідея твору кристалізується довкола екзистенційної проблеми вибору між цими двома етичними полюсами. І попри згадки про Чорнобога й Білобога, попри введення в сюжет фольклорно-міфологічного градового царя як утілення злої сили, попри свідомий поділ мольфарського світу на добрий і злий (Олексій з Плоскої — Процьо Дарадуда з Граблина, Иванчік — Шкиндя з Довгим), основна боротьба між цими етичними модусами відбувалася не у зовнішньому світі, а в душі Иванчіка. Необхідність такого вибору була зумовлена пристрастю — великою охотою Иванчіка до стрільцтва, бо нічого він у світі так не любив, «ек кріс тай ліс», «уже з маленького хлопця вибивався він на доброго стрільця, бо уже тогди йшла на него звір, ек би її зчезник на него гнав»²³⁰. Але до стрільцтва, як писав В. Шухевич, ще треба вдачі: недостатньо було просто мати

²²⁹ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 294.

²³⁰ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 155.

добру рушницю, «треба, аби під ню ішла звірка, аби її добре поцілити, аби гук із пушки не розходився далеко і т. и., а се усе можна досягнути лише чарами»²³¹. А де чари, там і змагальність, а відтак природне бажання бути першим. Згідно з гуцульськими стрілецькими традиціями, в кожній місцевості мусив бути головний стрілець, міць якого мали визнавати всі інші, а коли ні, то вони ворогували між собою. Оскільки гуцули — гордовиті люди, то вони не часто визнавали чийсь зверхність. Иванчік говорив, що разом із мольфарами стрільці були «головні люди» в горах і не боялися полювати навіть під вікнами устеріцької мандаторії, бо знали такі мальфи, що могли враз звести кого схочуть зі світу. Але сила тих чарів визначалася не лише примівками: щоб стати головним стрільцем, обранець мав пройти ініціацію — стрілити «Божим законом» (святим причастям) і записати душу чортові²³². Довкола цього ритуалу, а також внутрішньої готовності та відваги зробити цей крок, що мав би вплинути і кардинально змінити життя Иванчіка, побудована одна з магістральних сюжетних ліній роману.

М. Ломацький писав, що «Гуцул здержав у себе нашу старовину, наші давні звичаї і обряди, пересуди-забобони, ба й вірування, і магичні практики. Хоч був щирим християнином і глибоко релігійною людиною, та все ж таки, відмовляючи молитву, звертався до “сонечка — Божого очечка”, вірив у різні добрі й погані духи, бо цю віру внаслідив по прадідах»²³³. У зв'язку з такою синкретичністю віри, в якій змішалися язичницькі та християнські традиції, в багатьох своїх ритуалах непробі апелували до церкви й Ісуса Христа, котрий уособлював абсолютне добро. Якщо ж мисливець хотів вибитися на головного стрільця, то мусив відректися від Бога, аби мати першість у цьому ремеслі і заручитися підтримкою нечистої сили. Власне, на такий крок відважився Иванчік, коли пішов у Страсний тиждень («у велике говіне»), до сповіді.

²³¹ Шухевич В. Гуцульщина: ч. 1. 1889 [Репринтне вид.]. Львів: НТШ. С. 260—261.

²³² Згадка про такий стрілецький ритуал є і в «Гуцульщині» В. Шухевича, де йдеться про «дуже грішних стрільців», які, «коли законюються (причашаються), то не проковтують закін, але десь неназирцем виплюнуть його у платок, а дома набивають ним стрільбу; від того пушка дуже добре б'є» (Там само. С. 262).

²³³ Цит. за: Луців Є. Бойове мистецтво гуцулів [Електронний ресурс] // Мандрівець. 2014. № 2. С. 6. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mandriv_2014_2_3

Щоправда, попри всі свої упередження до християнської молитви і самої церкви (конфлікт на релігійному ґрунті відтворений на прикладі стосунків між Иванчіком і його шлюбною жінкою, які поміж собою завжди сперечалися на цю тему: «...тай коби ти, сарака, не зійшла з розуму, доків вибелемотиш свої отчінаші <...> ти сотона, ни чьоловік. Проклеть проклета»²³⁴, — і дражнили одне одного: «Я йшов через гору, там найшов шепку попову. Люде кажут, шо я піп, а я простий чьоловік. Так була церковця гонтами побита, соломов пошита, ковбасов засунена, пирогом зачеплена»²³⁵), Иванчік сповідався щороку, бо знав, що «так мусить бути». До сповіді його спонукала йти не так внутрішня потреба очиститися від гріхів (мав застереження до «попівського» сану), як глибоко вкорінена потреба пошанування традицій своїх предків, бо «так робила йго стариня, сусіде, тай він так робив з маленького хлопця, шо кожного року, раз у рік, оперед Великоднем ишов до сповіді, бо низаконюваному ни годилоси їсти паску»²³⁶.

Але того року, коли вирішив «стрілити позадь сповідев законом в Суса Хреста», аби «ни датиси взети під ноги своїм противникам», все було по-іншому. Бо реалізація задуму стати головним стрільцем мала незворотні наслідки, символізувала, мов та річка в оповіданні І. Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош», життєвий рубікон, була точкою неповернення (здавалося йому, що йде не до сповіді, а «в пропасть»). Його мучили сумніви, а в тілі закоренилася «душевна в'ель», на яку «ни було инчого ліку, крім сумліня», що «мулило його серце» вдень і вночі²³⁷. Відчуття непевності та неспроможність прийняти єдино правильне рішення дуже влучно передає метафора роздоріжжя, а стан душі персонажа — порівняння із зайцем, якого женуть гончі пси.

Хвилевий спокій Иванчікові принесло «закам'яніння» серця, коли він таки уляк до сповіді і вирішив, що вистрелить «законом у Хреста», стане головним стрільцем, про що «вічно гадав», а думку, що через це «відпаде навіки від Божого лица Сонця» відігнав геть: «...то біда бери. Ой га, хя, я тим не требую»²³⁸.

Тема стосунків різного роду непростих і мольфарів зі священиками була доволі складною. Раніше отці могли закривати очі

²³⁴ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 37.

²³⁵ Там само.

²³⁶ Там само. С. 282.

²³⁷ Там само.

²³⁸ Там само. С. 283.

на особливість своїх сповідників і ганили людей за те, що ті вірили в мальфи, лише для годиться (бо «такі письма» отримували «від своїх владик»). Бувало, священник «сам ходив ни раз тай ни двічі до примівників примов'єти ци то дітем вид скуси, ци коровкам вид уровишся», а не раз «то примов'єли й самому попови, ек шо и йиму бракувало в тілі»²³⁹. Але за часів Иванчіка стали впроваджувати нові порядки: священники не лише засуджували всяку чаклунську діяльність, а й забороняли гуцулам використовувати поганські елементи в обрядах. У 1907 р., як стверджує І. Сеньків, церковна влада «заборонила колядувати по-старовіцьки. Місцеві священники вимагали, щоб гуцули справляли коляду по-церковному, без музики, танців, “плясів”, кругляків та сороміцьких коломиїок. Цей конфлікт мав політичне забарвлення»²⁴⁰. Згадував про цю прикру заборону і П. Шекерик-Доників у своєму романі та в етнографічній розвідці «Як відбуваються коляди у гуцулів»²⁴¹: «Заказали попи на Риздво... ити коледникам з набутками. Заказали скрипку, тримбіту, плес, гуляне... й співанки гуцулські... Господи, що то си за рейвах підніс, най Бог борони. Всі люди зачели говорити, що то попи хотє нашу давню віру скасувати. У нас така віра, що доки люди писанки пишут і доки коледники ходе, то доти і наша руська віра буде на світі. В деяких селах люди цілком си сперли йти колядувати на церкву. Вони колядували після стародавнього звичаю на свіцькі цілі»²⁴². Тему цієї різкої зміни в церковній політиці Шекерик-Доників у сюжеті роману порушує кілька разів, зокрема й на конкретному прикладі нового покоління священників. «Старого попа», який не відкидав старовіччини в обрядах, письменник називає «розумним чоловіком», який умів по-людському жити не лише з людьми, а й з мольфарами, а «молодого попика», котрий прийшов на його місце, йменував «оснедією», бо він «за ніц людий мав», «нинавидів їх, медведями називав» через те, «шо вни штили сонце так ек Бога»²⁴³. Тож коли Иванчік почав сповідатися, всі люди в церкві спостерігали за ним, бо були цікаві, чи дасть йому «попик» розгрішення.

²³⁹ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 283.

²⁴⁰ Сеньків І. Гуцульська спадщина: праці з життя і творчості гуцулів. Київ: Українознавство, 1995. С. 225.

²⁴¹ Шекерик-Доників П. Як відбуваються коляди у гуцулів // Етнографічний збірник. 1914. Т. 35. С. 15–34.

²⁴² Там само. С. 17.

²⁴³ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 284.

Тут варто наголосити, що дискурс сповіді у гуцульському тексті є знаковим і дуже важливим структуротвірним чинником²⁴⁴. Згадаймо опівнічну сповідь Довбуша в однойменному романі Г. Хоткевича, коли отець Кралевиц умовив його висповідатися і запричаститися, бо «се треба для душі, для вічного душевного спокою»²⁴⁵. І коли великий опришок ввійшов до церкви, коли на нього війнуло «запахом ладану, воску», він одразу зробився малим. Бо ж «покоління цілі сих олексів згинали коліна, входячи до свого храму»²⁴⁶. Водночас тісна гуцульська церква із «заповненими тьмою кутами» тієї миті здавалася Олексі величезною. Тобто авторові йшлося про передавання аури сакрального місця (простору), яка в поєднанні з обрядом сповіді (священним часом) робила велике враження на опришка, впливала на його грішну душу («Олекса весь тремтів, аж цокали зуби»²⁴⁷), адже сповідь є «формою проникнення у внутрішній світ людини — у її внутрішнє буття»²⁴⁸. Натомість сповідь Иванчіка робить велике враження не на сповідальника (який «так сповідавси, що шоинче гнув у своїй душі, а шоинче плів єзиком попикови»²⁴⁹), а на самого священика, котрий допитувався того про мольфарські таємниці, силу примівок і про те, як мольфари моляться Богу. І мудрість простого гуцула, який дивним зором присипляв отця «тай тег у низнане йиму», сильно впливала на священика: спочатку він кричав, притупував чоботом на Иванчіка, «тай кулаки сік на него», а потім «так икос змнек, екби розигрійтій віск»²⁵⁰. Бо відчитав з його слів ту «старовітську» правду, силі і логіці якої не міг перечити: «Єк лиш ели люде полишети свою стародавну віру, свої старовітські звичеї тай свою ношу, а з тим и

²⁴⁴ Тема опівнічної сповіді як сильної внутрішньої потреби очистити душу від тягаря важких гріхів також структурує сюжет Франкового роману «Петрії й Довбушуки», в якому 119-річний Довбуш сповідається отцю Методію: «І старець упав на коліна й молився голосно, довго, горячо, молився за прощення своїх гріхів, за добро своєї родини, за добро свого народу, а гарячі сльози, що скочувалися густим градом із очей, були вимовним свідком, що не застило ще серце в старечих грудях і що билося живо, молодецьким жаром» [т. 22, с. 365].

²⁴⁵ Хоткевич Г. Авірон. Довбуш: повісті, оповідання. С. 264.

²⁴⁶ Там само.

²⁴⁷ Там само. С. 266.

²⁴⁸ Голод Р. Б., Гросевич І. В. «Петрії й Довбушуки» І. Франка в парадигмі української літературної готики [Електронний ресурс]. С. 10. URL: http://tractatus.sumdu.edu.ua/Arhiv/2014/gothic_novel.pdf

²⁴⁹ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 286.

²⁵⁰ Там само. С. 287.

цуратиси свої рідної мови, то зачели си видразу нієчіти тай збав'єти так, ек тоти первовічні ліси, шо, бортавіючи, нієчютси, тай на ніц збав'єютси, ушкоджені людсков руков. Бо над світом зачев від того чесу вже запановувати тай ним володіти злий дух, чорний Бог, Чорнокнижник»²⁵¹. У латентному конфлікті між непростим Иванчіком і священником в авторській версії бере гору Иванчік, але не тому, що його релігійні переконання правдивіші за християнські приписи, а тому, що авторові йшлося про фіксацію і збереження автентики, закодованої у духовно-генетичній пам'яті його прадідів, яка охоплювала й мову, і віру з міфологічними обрядами, і національний одяг, і навіть збереження природного середовища.

Але сюжетна інсталяція релігійного конфлікту, який був лише частинкою цілого, елементом старовіччини, чи навіть постійна змагальність Иванчіка з головними стрільцями Шкиндею і Довгим, що через гордощі продали свої душі чортові, відтворювали лише зовнішню боротьбу за збереження автентики. Головна ж боротьба відбувалася у внутрішньому світі Иванчіка від природи дуже «м'якого» чоловіка, що мав «благі, великі, добродушні, сині» очі²⁵². Одразу після сповіді і твердого рішення зробити задумане в його душі вселився неспокій: «...зачелоси шош страшне в нім коїти. Шош пудне варилоси в його серци, а у голові переверталоси раз у раз всекі гадки»²⁵³. Від сорому він не смів навіть глянути на святі образи, йому привиджувалося, ніби ліворуч, біля «райських дверей», за ним плакала Матір Божа («...аж зажмуревси він, аби ни видіти на її лици великих, ек горох, а чістих, ек ранішна роса, торонких її сліз»²⁵⁴). На цьому шляху Иванчіку слід було подолати два етапи: запричаститися і непомітно сховати «Божий закін» у хустинку, а потім ще до заходу сонця, не мовлячи ні до кого й слова, вистрілити ним і отримати бажане — стати головним стрільцем. Це сліпе бажання, як «лиха гадка», приглушувало його голос сумління, від нього каменіло серце й ставало нечуле на «тривожний голос душі».

Свій задум він мав здійснити у чорному, «непроходимому», ще сокирою не тятому пралісі — його міфологічна свідомість, як і в уявленнях Параски з «Некультурної», ділила лісовий простір на дві частини: на ліс, що його засіяла рука Божа, і на хтоніч-

²⁵¹ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 288.

²⁵² Там само. С. 285.

²⁵³ Там само. С. 289.

²⁵⁴ Там само. С. 290.

ний, темний, куди не долітав людський голос (в дуалістичній міфології протиставлення «поселення — ліс» є одним з основних²⁵⁵). Місце, яке він вибрав для ритуалу, було наскрізь міфологічне і навіть архетипне (бо «міфологія — це також психологія, царина симптомів колективного підсвідомого»²⁵⁶) — на невеликій галявині серед лісових нетрів, що асоціювалася із «первовічним дворищем» [замкнений простір посеред лісу. — *О. С.*], біля трьох «грубезних, хехлатих, первовічних» смерек, що росли вкупі, як три рідні «сестриці-посестри»²⁵⁷. І саме в цьому архетипному, знаковому місці в серці Иванчика відбувся бій двох його душ, одна з яких намовляла вистрілити «законом» у Христа, а друга мучила його сумління і просила не запропашувати духовної чистоти. Очевидно, що вибір лісового локусу не був випадковим: адже ліс, як пише І. Кейван, «наче індикатор, реагує на совість людини, як дзеркало, відображає її душу»²⁵⁸. Ця здатність душі віддзеркалювати ще раз підкреслює свідоме і підсвідоме ототожнення лісу в уявленнях наших предків з брамою у потойбіччя, а отже, дає змогу дослідниці виводити паралель «між лісом та глибинами людської психіки»²⁵⁹. Межова мить, описана у романі Шекерика-Доникова, дуже схожа до переходу через Черемош — життєвий рубікон — в оповіданні Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош», де докори сумління так само дошкуляли головному персонажеві, з тією лише різницею, що Франко, міфологізуючи сюжет, персоніфікував дві ворожі сили в образах двох демонів, а Шекерик-Доників переніс боротьбу між добром і злом у душу гуцула. У його серці відбувався «страшний бій» двох душ — буйної, завзятої душі стрільця і спокійної душі газди: «воювалися в його голові дві гадці, й то так завзето, що аж від

²⁵⁵ Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. 2-е изд. / глав. ред. С. А. Токарев. Москва: Сов. энциклопедия, 1992. Т. 2: К—Я. С. 49.

²⁵⁶ Андрусів С. Адаптація гуцульського міту в повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» та романі-епопеї С. Вінченза «На високій полонині» // TeKa Komisji: polsko-ukraińskich związków kulturowych. T. 1. Lublin: [PAN w Lublinie], 2004. С. 29.

²⁵⁷ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчик. С. 295.

²⁵⁸ Кейван І. Архетипи лісу та землі у казках Наталі Кобринської // «Покуська трійця» й літературний процес в Україні кінця ХІХ — початку ХХ століть: (до 130-річчя від дня народження Василя Стефаника і Леся Мартовича): матеріали наук. конф. (14—15 трав. 2001 р., м. Дрогобич) / МОН України, Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. І. Франка, каф. теорії та історії укр. літ-ри, Укр. іст. т-во ім. М. Грушевського. Дрогобич: Вимір, 2001. С. 155.

²⁵⁹ Там само.

того зачелоси йиму в голові перевертати, бо ни зрозумів... в котру дорогу піти? Ци в праву — до білого Бога, ци в ліву — до чорного Бога?²⁶⁰ Коли б вибрав першу, не став би головним стрільцем, про що мріяв з колиски, і не переміг би своїх ворогів — Шкиндю і Довгого, а коли б став на лиху дорогу, то збулося б його бажання, але був би проклятий богом Сонцем і по смерті мусив би служити нечистій силі. Прагнення першості серед стрільців «жедало вид него так само головної речі, йиго душі»²⁶¹, і відібрало найдорожчу на світі річ — душевний спокій.

На корі трьох смerek Иванчік вирізав головні ритуальні символи: посередині «церковний кіліх», під ним хрест, праворуч ангела хранителя, а ліворуч «заступника ничістої сили» — чорта. Та щоб зважитися на постріл і поцілити у саму середину келиха, йому доводилося кілька разів перемагати страх. Кульмінаційною точкою цього внутрішнього конфлікту стало втілення всіх цих символів у реальні образи: там, де стояв келих, з'явився сам Христос, праворуч «показавси Иванчікови» йиго «тежко зажурений» ангел-хранитель, а під третьою смерекою стояв на цапиних ногах чорт із зайцем на плечі, «напоготові кожної хвилі до контракту з Иванчіком на йиго душу»²⁶². Як символічне втілення людської суєти, він навіть хвилі «крітно ни постоїв», постійно вертівся, а його «пулькаті» очі миготіли в різні боки, як човник «на кроснах у руках ткалі при тканю»²⁶³. Натомість Христос — уособлення святості і внутрішнього спокою — «ни кєвавси», спокійно чекав, поки Иванчік стрілить у нього «йиго тілом — Божим законом». Споглядаючи то на Христа, то на чорта, Иванчік згадував слова мольфара Олекси, який навчав його, як стати головним стрільцем: підписати «вічний контракт» кров'ю з мізинця лівої руки, змішаної з кров'ю вбитого зайця, а потім ще й випити ту заячу кров разом з чортом. Згідно з уявленнями наших предків, в людській крові перебувала душа, тому її вважали святою²⁶⁴, а скріплені нею договори — найміцнішими. Е. Дюркгайм, вивчаючи первісні форми життя, дає ще одне пояснення цьому містичному ритуалу: пише про методи blood-covenant, крєвної угоди, які використовували, щоб домогтися підтримки

²⁶⁰ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 295.

²⁶¹ Там само. С. 296.

²⁶² Там само. С. 299.

²⁶³ Там само.

²⁶⁴ Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. С. 239.

надприродних істот, адже лише так з ними можна було породитися²⁶⁵. Однак ще тоді, коли вчив Іванчіка, Олексій знав, що він «ледве збізує сповіти то головне діло», бо бачив, що той «мнекого серця чоловік»²⁶⁶. Врешті, так і сталося: в Іванчіковій душі голос газди узяв гору над голосом стрільця, «переміг Бог днини — Сонце, над богом ночі — темноту»²⁶⁷, перемогла правда, бо вона — «дорошша від усього злата»²⁶⁸, «бірша від світа тай усього гонору, бо гонір минетси, а правда лишитси навіки»²⁶⁹.

Такої філософії Іванчік дотримувався все життя, тому не міг навіть попри велику спокусу реалізувати мрію всього свого життя. Б. Шалагінов у передмові до українського перекладу «Фауста» Й.-В. Гете упритул наблизився до суті угоди між Мефістофелем і доктором: «Знаменита угода диявола спирається на *утилітарно* сприйняту “миль щастя”», — а все утилітарне, вивиснував літературознавець, — егоїстичне: «Егоїстична мораль Мефістофеля не передбачає, що щастя може полягати в *ідеальних* мотивах, зокрема в самозреченні»²⁷⁰. А саме таким самозреченням від хвиливого егоїстичного щастя був свідомий вибір

²⁶⁵ Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: тотемна система в Австралії. С. 164.

²⁶⁶ Шекерик-Доників П. Дідо Іванчік. С. 301.

²⁶⁷ Там само. С. 302.

²⁶⁸ Правда як головний етичний принцип і відповідник добра відіграла у житті Іванчіка роль категоричного імперативу. Ставлення до правди і готовність її захищати навіть ціною власного життя свідчила про міру його людяності і вміння бути людиною. Його життєва мудрість і внутрішній моральний ценз сягали глибини християнської філософії самопожертвування: коли Іванчік засумнівався в тому, чи варто йому знімати мольфарське насланя з пістолів гуцула Ботика, його одразу згризло сумління, «шо він, боючіси за свою шкуру, нараз спудивси вже помочі покривдженому в біді», адже знав, що «чесом мусет всі покутувати через одного, а чесом оден через усіх» (Там само. С. 255—266). Правда для Іванчіка також була синонімом справедливості. Як сам розповідав своєму братові Джюнді, ніколи не любив чужою кривдою жити, «бо чужа кривда нікого ни гриєт». Його утопічна філософія добра сягала коренів людського рівноправ'я («...всі люди повинні бути рівні на світі, тай одни одних ни повинні кривдити, так, ек то було в давнині» [Там само. С. 388]) й апелювала до золотих «старовіцьких» часів (в старовіках «була любов на світі», яку руйнувала людська заздрість та «дурнота»). З такими глибоко моральними життєвими настановами схилення Іванчіка на бік добра було внутрішньо вмотивованим рішенням.

²⁶⁹ Там само. С. 524.

²⁷⁰ Шалагінов Б. Б. Й. В. Гете і його «Фауст» // Гете Й. В. Фауст: трагедія / пер. з нім. М. Лукаша; Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Харків: Фоліо, 2003. С. 14.

Иванчіка не «битися над славою» і не хотіти «надлюдських діл», бо знав, що кожна пристрасть минуша, що все на світі хвилеве, лиш один Бог, «праведне Сонечко, ніколи нікому би си не зуритило, бо вно вічне»²⁷¹. Після того, як Иванчік ухвалив своє остаточне рішення, Христос і ангел зникли з-під смереки, як приви́ди, а чорт «пудним вітром» звівся геть. Лише тоді Иванчік впав на коліна і серед «первовічних» лісів, де весело співали птахи і «плакали рідков живицев біліючі рани, пороблені йиго руков» на тілах трьох смерек, проковтнув Божий закін — запричастився. Саме у цей момент завершився обряд правдивої святої сповіді, завершилось коло його душевних сумнівів та внутрішньої боротьби, після якої його душа віднайшла спокій і гармонію. Поміж каменем і флюорою він вибрав-таки флюору.

У такій синкретичній площині міфологічних уявлень та християнства вибудовується гуцульське розуміння понять добра і зла, які, попри свої фольклорні коріння, сягають глибин людського духу та складної людської психіки. Моделюючи непростий фольклорно-міфологічний гуцульський світ, Шекерик-Доників показує, наскільки хитким та непевним може бути рішення людини на роздоріжжі між добром і злом, якщо в основинах людського виховання і світогляду не закладено міцних духовних традицій, закорінених у старовіччю.

Психологія особистої і суспільної влади: внутрішні конфлікти та їх зовнішні вияви

Тема моральності в історичному феномені опришківства розгортається в контексті вже згаданої вище проблеми влади, у якому можемо виділити кілька ситуативних значень. Насамперед це проблема *влади зовнішніх обставин над людиною*, через яку автор передає життєву драму Марусяка, а згодом психологічно мотивує його поступову моральну деградацію. Так народжується *проблема влади як особиста потреба внутрішнього самоствердження*. Таку владу іноді доводиться насаджувати насильницьким, зрадницьким шляхом, а її проблема розкривається у ракурсі стосунків Марусяка та громади («чув свою міць, свою владу над душами цих людей»²⁷²), Марусяка як отамана (конфлікт із ватагою та Юрчиком Неклопотаною Головою, який взагалі не

²⁷¹ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 97.

²⁷² Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 73.

визнавав влади та вважав кожного, хто мав її хоч дрібочку, своїм особистим ворогом), Марусякового ставлення до жінок (деградація стосунків з Марусею: «...моя челідина! Хочу — на бриндзю б'ю, хочу — на вобраз вішаю»²⁷³, звалтування Катерини — колись коханої дівчини, а тепер дружини Юріштана).

Крім того, влада в гуцульському тексті постає як *суспільне явище*, а суб'єктами, що її насаджують, є пушкарський отаман Юрішко та гуцульський мандатор Гердлічка. Ці персонажі утверджують деспотичну, свавільну, необмежену владу: «...ніхто не знав границь власті Юріштана»²⁷⁴, «мов павук величезний, обплутав Юрішко все своє село і темною всесильною властю стояв у свідомості кожного гуцула»²⁷⁵. Образ пушкарського отамана Юрія Павличука-Тихонюка, який прославився на всі гори жорстокістю, Хоткевич художньо переосмислив і вперше зобразив у «Камінній душі», а пізніше — в оповіданні «За Юріштаном» та нарисі «Книги». Обидва персонажі (Юрішко та Гердлічка) — історичні особи, відомості про яких збереглися не лише в гуцульській пам'яті, а й у документах. Проте постать гуцульського мандатора Гердлічки письменник змалював побіжно, використовуючи, очевидно, фольклорні записи В. Гнатюка²⁷⁶ та А. Онищука²⁷⁷. Натомість у незакінченому оповіданні Франка «Гуцульський король» устеріцький мандатор — головний персонаж, довкола якого формується фабула твору. Цікаво, що переказів про останні роки життя управителя Устерік немає в жодному фольклорному збірнику, збереглися хіба що розповіді про жорстокість Гердлічки та окремі згадки в народних переказах про опришків, надрукованих 1898 р. у п'ятому томі «Етнографічного збірника». Це дає підстави припустити, що для Франка мотивацією працювати над цією темою став оригінальний («живий») етнографічний матеріал. Досить побіжно, у порівнянні з іншими персонажами, згадував про мандатора і пушкаря у своєму романі П. Шекерик-Доників. Однак, з огляду на те, що більшість фактів про їхнє життя він довідався від свого діда Иванчіка, можна припустити, що вони вірогідні. Тим паче, що в романі є навіть

²⁷³ Там само. С. 210.

²⁷⁴ Там само. С. 95.

²⁷⁵ Там само. С. 113.

²⁷⁶ Гнатюк В. Причинки до пізнання Гуцульщини // Записки НТШ. Львів, 1917. Т. 123—124. С. 1—45.

²⁷⁷ Онищук А. Матеріали до гуцульської демонології. Записані у Зелениці Надвірнянського повіту, 1907—1908. С. 1—139.

епізод, де йдеться про особистий контакт Юріштана з Иванчіком: син пушкарського ватажка сватав Иванчікову дочку Параску, але та йому відмовила. Таке зацікавлення цими постатями (спочатку Франкове, а потім Хоткевича й Шекерика-Доникова) давало можливість сформуванню їхніх багатовимірних образів (у пам'яті гуцулів факти з біографії Юріштана, як і Гердлічки, суттєво різнилися); образи, що їх можна побачити і дослідити лише з перспективи гуцульського тексту.

Психологія влади як втілення злої волі конкретних осіб у творах Хоткевича, Франка і Шекерика-Доникова осмислена аналітично: не відриваючись від ґрунту реальності (реальність у цьому випадку є синонімом правдивості), автори намагалися збагнути її глибину і першопричини, а також показати ставлення самих гуцулів до цих самодержавних деспотів, що владарювали не лише над тілами, а й над душами простих людей²⁷⁸: «Ото пан був! <...> станеш перед ним, то все тіло на тобі терпне! Душа в п'яти ховається, як миш у нору. Той, бувало, як крикне, аж гори дрожать» [т. 22, с. 493]. Через фактичну необмеженість влади, що зосередилася у руках мандатора і його ставленика Юріштана, пересічні гуцули вважали їх «владиками» краю, а самого Гердлічку прозвали гуцульським королем, до сили якого не міг дорівнятися сам цісар: «Бо що цісар? Цісар сидить у Відні та й нічого не знає, а наш пан загляне в кожну хату, розпитує кожного, хто знає і не знає про діло, і, що найважливіше, має право кожного зв'язати, бити, закувати в кайдани, забрати з собою і навіть покарати смертю. Без суду, без права, по власній уподобі» [т. 22, с. 495]²⁷⁹. Майже дослівно, тільки лаконічніше, ця думка звучить і в «Дідові Иванчіку»: «Бог високо, цар далеко, а

²⁷⁸ У статті «Темне царство» (1881) — науковій студії над Шевченковими поемами «Сон» і «Кавказ» — Франко стверджував, що причина отого деспотизму, породженого всевладністю, криється не у справдешній силі самодержця: «Його сила власне в тих, котрі в нім бачать силу, в його рабах і ряддях! Без них він безсильний; без нього вони безсильні. Отже, де лежить їх спільна сила? Власне в тих путях, що сковують їх одних з другими» [т. 26, с. 152].

²⁷⁹ Таке локальне самодержавство, коли місцеві польські пани нехтували не лише елементарними людськими правами, а й королівськими грамотами, було поширеним явищем у Західній Україні ще у XVIII ст. Один із таких випадків описав у романі «Довбуш» Хоткевич, згадавши, як шляхтич Злотницький привселюдно порвав королівську грамоту, що її здобули селяни-делегати, заявивши, що він є на цих землях «пан, і король, і Бог» (*Хоткевич Г. Авірон. Довбуш: повісті, оповідання. С. 284*).

опришків витратили, тай тимунь робив Юріштан из Гердлічков з людьми, шо лиш си їм хотіло»²⁸⁰, бо відколи устеріцька мандаторія стала самостійною (спочатку підлягала кутській мандаторії у м. Кутах), Гердлічка «став богом і паном на всі гори»²⁸¹.

Така могутність у соціумі призвела до поступового утвердження деспотизму, а відтак тотального насильства над цілком невинними людьми. Адже для того, щоб отримати постійний контроль над підлеглими, доводилося використовувати усі можливі засоби примусу, тримаючи їх у постійному страху: будувати величезні катуші та вигадувати нові способи катування (як писав Хоткевич у нарисі «Гуцули і Гуцульщина», цим мукам «могли би позавидувати самі слуги святої інквізиції»²⁸²). Найстрашніший із них навіть має свою назву — «остатнє огниво» — «мука, яку гуцули не можуть забути й по сей день, говорячи як страшне закляття: “Побило би те востатнє вогниво Юрішкове”!»²⁸³ У «Камінній душі» Хоткевич навіть докладно описав спосіб цього катування, щоб показати «пекельну фантазію» Гердлічки, який його вигадав. Автор порівнює Юріштана з лютим звіром («ік би вовк»), називає представником «дикої власті»²⁸⁴, підкреслюючи інакшість, забираючи право належати до людської спільноти. Так само Франко устами гуцула відводить Гердлічці місце в барлозі: «...сидів у тих Устеріках, як медвідь у гаврі, і куди простягнув лапу, текла кров, а принаймні плили сльози» [т. 22, с. 497].

У гуцульських текстах на опришківську тематику феномен насильства як наслідок соціальної й індивідуальної влади, як спосіб утвердження свого «я» має два вияви: це насамперед фізична агресія та моральне насилля, коли персонажеві завдають душевних страждань (наприклад, з метою помсти)²⁸⁵. Мабуть, серед українських літературознавців першою на цю проблему звернула увагу Соломія Павличко в есеї «Насильство як метафо-

²⁸⁰ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 148.

²⁸¹ Там само. С. 147.

²⁸² Хоткевич Г. Гуцули й Гуцульщина. С. 64.

²⁸³ Його ж. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 115.

²⁸⁴ У статті «Наш театр» (1892) Франко згадав драму Ю. Коженювського «Верховинці», де серед іншого також згадано Гердлічку. Попри те, що критик назвав її найкращою річчю «з життя галицько-руського люду», образ мандатора вважав «недоладною карикатурою супроти свого оригіналу — страшного, кривавого Гердлічки» [т. 28, с. 81].

²⁸⁵ Докладну класифікацію насильства в літературі здійснив у своїй праці Д. Жмуров (Жмуров Д. Насилие (агрессия) и литература. 2-е изд. Иркутск: АСП-Принт, 2005).

ра (Дискурс насильства в українській літературі)»²⁸⁶, вважаючи, що риторика жорстокості в українській літературі вартує окремого повноцінного дослідження²⁸⁷. Перечитуючи гуцульські твори під цим кутом зору, зазначену риторичку можна простежувати ще від «Битви» Кобилянської (тема жорстокого ставлення до пралісу в точці зіткнення цивілізованої й природної людини). Однак саме амбівалентна тема опришківства надає їй найгострішого звучання. У «Камінній душі» сценам насильства, вплетеним у сюжет, передують ще страшніші його фольклорні вияви: пісня про «славного» Яношіка, великого розбійника, що вбив свою жінку²⁸⁸, «дивні оповідання сірого каменя» про те, як побратим «іскев» побратима «за пишну Маріку»²⁸⁹, розповідь Юрчика про пана Павлушку, якому опришки «облупили голову»: «...от доки волосся на голові є, вобрізали та й тоту із волоссем шкіру з голови здерли, зі собов узели та й пішли»²⁹⁰. При уважному читанні (close reading) цього твору реципієнт здригається від натуралістичного опису підступного вбивства Андрія Срібнарчука («...з ревом нелюдським повалився Андрій і качався по долівці, а кишки випадали йому з черева, і він сам заплутувався в них, рвав, купався у власній крові»²⁹¹), сцени гвалтування Катерини чи знущання з неї Юріштана, реалістичних картин, що становили в уяві Марусі, коли їй розповідали про діяння Марусяка («...її лицар, її коханий, той, ради кого вона зломилася своє життя, сипле бабі вугле на голе черево, допитуючися про гроші!»²⁹²) Не менш красномовною є риторика фізичного насильства щодо дітей (історія про те, як Юріштан мучив у катуші ще зовсім юного хлопця за опришківську співанку) та жінок (Гердлічка любив бити жінок різками: «...захльобувався від радості, коли баба попадалася вересклива і, в'ючися вужем, вискотіла на ціле село, як льоха»²⁹³). За свідченням гуцулів, пекельна фантазія мандатора навіть вигадала спеціальний винахід для покарання

²⁸⁶ Павличко С. Насильство як метафора: (Дискурс насильства в українській літературі) // Теорія літератури. Київ: Основи, 2002. С. 589—594.

²⁸⁷ Власне, таке дослідження Соломія Павличко планувала зробити, заманіфестувавши у згаданому есе навіть основні завдання майбутньої книжки (Павличко С. Теорія літератури. Київ: Основи, 2002. С. 589—594).

²⁸⁸ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 18.

²⁸⁹ Там само. С. 47.

²⁹⁰ Там само. С. 201.

²⁹¹ Там само. С. 200.

²⁹² Там само. С. 170.

²⁹³ Там само. С. 116.

вагітних жінок: «...там, на горі, було таке корито уроблене. Йк котра кежка челядь, то лягає черевом у корито, так її й б'ють. То череву нічо си не стане, а “тота пані” відповідає, ає»²⁹⁴.

Місцем, у якому відбували покарання невинні, як правило гуцули, були катуші, що Гердлічка збудував, коли Юріштан хитрістю впіймав Штолу і так вислужився не лише перед мандатором, а й австрійською владою, яка нагородила його срібним хрестом за заслуги. Як писав П. Шекерик-Доників, катуші були побудовані «на понурих льохах, з грубого дерева, без вікон», в них «вічно мучів і катував людий поганий на сумліне тай на вид Юрішко»²⁹⁵. Бувало й таке, що людей кував у кайдани, в'язав «на остатне огниво» і вішав без суду. Як справжній гуцул, він страшенно любив зброю і в хаті мав «дротений арапник»: «...ек когос тим дротеним арапником шворкнув, навіть грубо убраного, то куда ударив, туда кров висекла из тіла»²⁹⁶. Часом деспотичні нахили Юріштана виявлялися у збочених еротичних вчинках. Злодіїв, яких йому вдавалося впіймати, зв'язував до купи петельками, «напихав їх у хаті попод лавиці так, ек дрива, а сам разом з війтом тай пушкарями й своїми любасками набувавси тай пив по тижневи»²⁹⁷, а іноді «гонив до війта» жінок арештованих і на очах у їхніх зв'язаних чоловіків «вироб'єв, шо лиш му си хотіло»²⁹⁸ — нікого не соромився і не боявся.

Г. Хоткевич природу деспотизму, психологічні мотиви утвердження влади насильницьким способом пояснював особистісними чинниками. У випадку гуцула Юріштана йшлося про помсту людини, що не мала особистого щастя: «...мстив усім за дисгармонію свого життя, божеволів і, мов запійний п'яниця, не міг уже обійтися без своєї отрути. <...> Бачив безодню під ногами, чув, як ніхто, все безумство, всю потворність своїх учинків — і ліз, і ліз все глибше у кров'яне море, щоби на ранок шукати кров'яного ж похмілля»²⁹⁹. Та Юріштан був лише темний гуцул, «одурений своєю властю, нещасливий в родиннім життю і вибитий тим з нормальних відносин»³⁰⁰. Коли ж ішлося про знімченого чеха Гердлічку, який не вважав гуцулів за людей

²⁹⁴ Там само. С. 472.

²⁹⁵ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 148.

²⁹⁶ Там само. С. 149.

²⁹⁷ Там само. С. 275.

²⁹⁸ Там само.

²⁹⁹ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 192.

³⁰⁰ Там само. С. 116.

(«Гуцул такий, ек пес... доти вірний, доки його під канчуком держиш, а дай йому волі, то він тобі до очий скочит!» [т. 22 с. 496]), то Хоткевич не знаходив іншого пояснення, окрім «дефектів організму в цілм ряді попередніх поколінь» та серйозних зрушень («важких ненормальностей») у його психіці: «Все, що було коло мандатора, все помішалось на власті»³⁰¹, не лише його підлеглий Юріштан, а і його дружина Гердлічиха — «глупе, заплиле товщем сотворіння». І наслідки цього владарювання були далеко не тимчасовими. «Багато підлоти, багато огидливості привив людям на Гуцульщині мандатор Гердлічка»³⁰²: навчив людей догоджати, повзати перед представниками влади, «по-собачому» заглядати в очі.

Цікаво, що Хоткевич і Франко, довіряючи пам'яті старих оповідачів — «носіїв індивідуальних спогадів»³⁰³, намагалися з'ясувати (а відтак передати у своїх творах) правдиве ставлення гуцулів до цих кривавих деспотів. І попри те, що у свідомості старожилів ще не затерлися спогади про ті тиранічні часи («пам'ять о людських безневинних терпіннях усе ще жива, все ще бурить кров гуцула при однім спомині»³⁰⁴), вони не відкидали деспотизм як цілком неприйнятне явище (Р. Піхманець у монографії «Із Покутської книги буття» таке гуманне ставлення гуцулів до своїх кривдників-панів пояснює тим, що для них Бог і пан — величини майже рівновеликі чи бодай одного порядку³⁰⁵). А на запитання відавторського наратора, коли ж було ліпше: давніше чи тепер, — з ностальгією відгукувались про старі порядки. В оповіданні «За Юріштаном» Хоткевич називає дві ймовірні причини такого подвійного (читаймо — поблажливого) ставлення до «владик» Гуцульщини. Перша з них — у ментальній (властивій слов'янам) схильності гуцулів до безладдя: «Безладдя — чи то в симпатії, чи то в жорстокості, чи будь-де»³⁰⁶. Друга — у специфічному понятті про державний лад: простіші порядки «більше трапляли до переконання простій душі гуцула»³⁰⁷, як-от: «...проскегнули, всипали двадцять і п'ять або й усі п'ятдесят — та й

³⁰¹ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 117.

³⁰² Там само.

³⁰³ Брацька М. Польська проза 40-х — 80-х років XIX століття: міф — історія — цінності. С. 164.

³⁰⁴ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 468.

³⁰⁵ Піхманець Р. Із Покутської книги буття: засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. С. 251.

³⁰⁶ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 470.

³⁰⁷ Там само. С. 472.

носи на здоров'є. А тепер що? Суди, та пересуди, та доводи великі. Давніше, май, доводів великих не було»³⁰⁸. У Франковому «Гуцульському королі» висловлено ще одну, третю причину цього явища — неосвіченість. Як розповів автору старий гуцул Освіцінський, Гердлічка 25 років тримав їх у п'їтмі, як у бочці забитих: «Ми лише тільки й знали, що там опришки і тут опришки, що того вішають, того роками в Устеріках у погребі закованого держать, що там людей катують, січуть, аж кров по стінах бризкає. І нічого більше ми не знали» [т. 22, с. 497]. Не життя, а вічне тремтіння у страху. І навіть по тому, як «минулася “Гердлічкова неволя”», їм знову довелося хилитися перед сильними світу цього: рубати кльоци, гнати дараби та платити «чимраз тяжчі грошові данини». «А гуцули, звичайно, забитий, загуканий нарід», — сумно констатував Франко устами Освіцінського [т. 22, с. 498]. Такі ж рефлексії від перебування на Гуцульщині виникали і в Хоткевича. У «Гірських акварелях» та «Гуцульських образах» він не раз апелював до їхньої безпорадності перед панами — наслідку неосвіченості та темноти. Досліджуючи сліди господарювання польських панів у краю, письменник з бодем писав, що для того, аби дістати дозвіл на відкриття книгарні, «треба надзвичайних кваліфікацій», а щоб відкрити корчму, «треба лише мати охоту розп'ячувати нарід»³⁰⁹.

Варто зазначити, що, окрім соціального зрізу, влада у гуцульському тексті мала й інші вияви. Була ще незбагненна *влада любові як упокорення*, яку Хоткевич зобразив на прикладі стосунків Юріштана і його шлюбної жінки Катерини, котра завжди мала на нього дивний вплив. «Приходив додому — і кудись дівалася вся його власть, шезала міць, чув себе безсильним перед сею блідою хоровитою женщиною. І не міг крикнути на неї, не міг ударити. <...> Не міг перенести ніколи своєї власті через поріг, десь вона там, у сінях, лишалася»³¹⁰. Великий пушкарський отаман ставав маленькою людиною, «вівцею» у власній хаті. Лише раз він дав волю своїй злості: коли Марусяк згвалтував Катерину, Юріштан жорстоко помстився їй («Двинув двері ногою так, що аж влипли в стіну. Що було в хаті людей — розтрутив, зірвав зі стіни свій дротяний гарапник, вмотав ліву руку в коси жінці, зволік з постелі і бив... Не по-людському бив! Кров бризкала на стіни!»³¹¹). Але по

³⁰⁸ Там само.

³⁰⁹ Там само. С. 435.

³¹⁰ Там само. С. 114.

³¹¹ Там само. С. 256.

тому щось остаточно надламалося у цій кам'яній душі: падав на коліна перед нею і заливався гіркими сльозами, а після смерті Катерини роздарував людям багато свого добра. Німе і тихе упокорення зла перед недосяжною чистотою і силою справжніх почуттів — беззаперечне свідчення того, що влада любові набагато сильніша за будь-який прояв іншої, навіть найдеспотичнішої влади³¹².

Дещо іншу версію, очевидно, ближчу до реальних подій, виклав Шекерик-Доників. Юріштана дійсно зрадила дружина, поки він сидів півтора року в неволі (через любаску вбив камерального слугу), але знущався він з неї не за зраду («за це нема диву, бо на світі ніхто ни светий, поків молодий»³¹³), а за те, що продала своє тіло за тридцять сороківців. Тоді Юріштан привселюдно спалив її вбрання, одягав її «у найостатніше фантечко», «обтикав віничем», на плечі завдавав сумки (бисаги) з камінням і так гнав поміж люди «на головні храми», а вдома мав її «гірше остатної служниці»³¹⁴. Та цей вчинок таки вплинув на нього: хоча Юріштан і не кається перед дружиною, як персонаж Хоткевичевого роману, однак з того часу вже «ніколи не мав веселости» і зробився ще гіршим катом.

Схожа доля спіткала й Гердлічку, якого одурила молода жінка — забрала всі гроші та втекла з любасом. Після цього царський ставленик «три дні і три ночі сидів як остовпілий на одному місці, не їв і не спав, але тяжко зітхав і кліпав очима, ніби плакав, але сльози не йшли, а коли устав по трьох днях, то його не пізнали» [т. 22, с. 499]. Після втрати реальної влади у міфологічній свідомості гуцула всемогутній образ Гердлічки трансформувався від велетня, який усім гуцулам «сонце заступав», до розміру звичайної людини — такої маленької, «що лиш у дошки клади» [т. 22, с. 496], у «Гуцульському королі» Франко утвердив думку, що «жоден деспот не вічний»³¹⁵. Перебравшись до Коломиї, Гердлічка все одно не мав спокою, бо жінка його за кілька

³¹² «На цьому світі є люди, які найбільше в житті прагнуть влади; є ті, які найбільше прагнуть любові. Між ними завжди буде конфлікт. Перші живуть в ілюзії, що влада принесе їм любов. Що завдяки владі вони змусять інших любити себе. Другі живуть в ілюзії, що любов принесе їм владу. Що, закохавши в себе людей, вони заволодіють ними. В обох випадках на людей чекає пастка, бо любов і влада — речі несумісні» (*Єрмоленко В.* Далекі близькі: есеї з філософії та літератури. С. 162).

³¹³ *Шекерик-Доників П.* Дідо Иванчік. С. 151.

³¹⁴ Там само.

³¹⁵ *Денисюк І. О.* Гуцульські оповідання Івана Франка. С. 105.

років все «пропутала» і впала, як сніг на голову, на старого царського ставленика. Відтоді «пішло у них життя, що й не сказати. День у день бійки, крики та лайки, день у день пекло» [т. 22, с. 500]. Освіцінський, як персонаж твору, висловлює важливу думку: основний присуд кривавому деспотові приготував найвищий судія — носій влади зовсім іншого рівня. Гуцули вірили, що за всі гріховні вчинки людина рано чи пізно повинна покутувати, що її не омине Божа кара. «Пан-біг не потребує з неба злазити і прутом бити», бо знає, «як чоловіка взяти та й до землі пригнути» [т. 22, с. 499], — ця народна мудрість стає мовби ключем до розв'язки Франкового твору. Про те, що Гердлічка «на низке сів», писав і Шекерик-Доників, але, на його думку, причиною того стала не жінка, а зміна політичних обставин (скасували устеріцьку мандаторію). На старість він гірко бідував, навіть «пух з голоду», від чого «здох під плотом»³¹⁶ (семантика емоційного дієслова «здох» тут також підкреслює риси тварини в сутності мандатора). Кара настигла і Юріштана, влада якого після скасування мандаторії пропала, як попіл від вітру. Якийсь час Юріштан ловив у горах «тітінарів» і віддавав панам у руки. Але така запобігливість не сподобалася місцевим ревізорам, «бо уни діставали по носі вид свої влади, що ни уміли ловити так тітінарів, ек ловив їх Юріштан»³¹⁷, — які заманили його до шинку в Кутах і побили: «...так його там пообертали у своїх руках, що мало що живого пустили ид хаті»³¹⁸. Найбільша пристрасть Юріштана стала причиною його занепаду — не лише фізичного, а й духовного. Адже в молоді роки він був швидкий і відважний, йому було байдуже, «ци жити, ци гнити», і саме такого помічника потребував хитрий Гердлічка, який одразу його облутав, «ек павук муху, тай заперг до свої страшної роботи»³¹⁹. Гердлічка вимуштував Юріштана, як доброго і вірного пса, тож не дивно, що той вбачав сенс життя у вилловлюванні опришків і катуванні злодіїв, бо вважав це вірною службою. А після того, як його побили за виконання свого обов'язку («тітінарі» незаконно перевозили тютюн) такі ж стражі порядку (ревізори), його втомлена деспотизмом душа і понівечене побоями тіло не витримали цього, і в «скорим чесі» Юріштан помер — «поніс води на тот світ своему мандаторови Гердлічці»³²⁰.

³¹⁶ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 154.

³¹⁷ Там само.

³¹⁸ Там само.

³¹⁹ Там само. С. 146.

³²⁰ Там само. С. 155.

Щоб максимально наблизити до читача певні історичні по-статі (які, зазначимо, зіграли далеко не позитивну роль в історії цього регіону), автори гуцульського тексту обирали спеціальну форму подачі матеріалу. Франко пише свого «Гуцульського короля» у жанрі «верстатного» оповідання, в якому чітко означає час і місце зустрічі автора та оповідача Андрія Освіцінського. М. Легкий зазначає, що ця композиційна структура «відкривала перед письменником широке поле для аналітичних студій, зверталася до реального фактажу, демонструвала читачеві сильну ілюзію автентичності подій»³²¹. А Хоткевич з цією ж метою використав доволі рідкісний на той час публіцистичний жанр репортажу, щоб об'єктивніше висвітлити усі думки персонажів-оповідачів («За Юріштаном»). І цирулик Освіцінський, і пан Яковський (один зі співрозмовників наратора у творі Хоткевича) не лише щось знали про Гердлічку, а й самі його добре пам'ятали. Освіцінський, за його словами, навіть «допомагав Гердлічці конати», витягаючи йому «сумлінний зуб» [т. 22, с. 496]. Апелюючи до ще живої пам'яті носіїв як певного засобу верифікації правдивості своїх оповідань, письменники також прагнули зафіксувати її у конкретному просторі, в так званих місцях пам'яті³²². Аляйда Ассман у своїй фундаментальній студії з дослідження пам'яті поділяє її на *arg* (пам'ять накопичувальну, як сховище значення) і *vis* (пам'ять функціональну, як реконструкцію, процес пригадування). Вони умовно поєднуються, коли йдеться про особливі місця, які через значущі події (біографічні, історичні чи релігійні) стають пам'ятними³²³, і не має значення, яку роль, позитивну чи негативну, вони відіграли у житті колективу. При цьому, пише Ассман, «художня пам'ять не працює як накопичувач, а лише його симулює, концентруючись на проблемі згадування та забування», бо митців цікавить не накопичувач, а

³²¹ *Легкий М.* *Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка* / Львів, від-ня Ін-ту літ-ри НАН України. Львів, 1999. С. 146.

³²² Про важливість літератури як одного з основних джерел формування історичної пам'яті дуже влучно висловила Л. Мазур. На її думку, художні твори (література і мистецтво загалом), маючи високий ступінь емоційності, сильно впливають на людську підсвідомість і таким чином надають історичним фактам життєвої сили і правдоподібності (див.: *Мазур Л. Н.* *Образ прошлого: формирование исторической памяти* // *Известия Уральского федерального университета: серия 2. Гуманитарные науки.* 2013. № 3 (117). С. 243–256).

³²³ *Ассман А.* *Простори спогаду: форми та трансформації культурної пам'яті.* Київ: Ніка-центр, 2012. С. 30.

«“страстний скарб”, в якому вони вбачають художню основу мистецтва»³²⁴. Найвиразніше ці місця пам’яті можна побачити (і навіть уявно ними пройтися) у нарисовому творі «За Юріштаном», де Хоткевич заманіфестував бажання побувати на «терені діяльності» ватажка пушкарів та знаменитого мандатора — у гуцульських селах Устеріки й Стебни, побачити будинок, у якому жив Гердлічка, і катуш із загратованими вікнами, «у котрім перемучилися стільки людей»³²⁵. Письменник фіксує не лише локуси, а й свої емоції, роздуми, пов’язані з простором: «Щось відбувалося от на сій дорозі, на сих безжурних царинках, під поглядом мовчазних верхів. Жили і терпіли люди, і десь отут, невидимо, але чутно, отут, по оцих стежках і царинках, розсипані німі символи їхнього терпіння»³²⁶. Ці символи письменник хоче відчитати, зберегти для наступних поколінь, хоч усвідомлює те, що відстань у 50 років, коли на цих теренах ще жили теперішні персонажі його творів, не є «жадною історією». Та цього часу вистачило для того, щоб відомі на всю околицю стави Юрішкові висохли та вкрилися травою, щоб запустів без догляду його сад, а на дорозі, що вела попри будинок Гердлічки, вирости величезні сосни. Про поступове стирання з пам’яті того місця, на якому «порозсипалися гражди», опустів став і збідніли колись пишні сади, згадано в романі «Дідо Иванчік». Його знання, розчинення у природі бачилося як карма: бо тут впала «ни одна» людська невинно пролита сльоза. Але не природна зарослість обійстя найбільше загрожує пам’яті, а забуття. Юріштанові онуки «ни потребували» того, що було гонором і славою їхнього предка, «перед яким зострахе гори кам’янілі»³²⁷ — і в цьому крилася найбільша його кара. Можемо припустити, що якби свого часу Франко, а згодом Хоткевич, а пізніше Шекерик-Доників не зацікавилися цими історичними (хай лише на локальному рівні) постатями, нині пам’ять про них і про їхні діяння канула б у небуття. Художня література (і почасти фольклор) дала прихисток «тим, хто не знаходив поіменної згадки про себе у контексті великої історії»³²⁸.

³²⁴ Там само. С. 31.

³²⁵ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 468.

³²⁶ Там само. С. 480.

³²⁷ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 155.

³²⁸ Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX — початку XX століття: монографія. Київ: Смолоскип, 2015. С. 139.

Як бачимо, проблему влади в гуцульському тексті найповніше висвітлено у творах Г. Хоткевича, І. Франка та П. Шеке-рика-Доникова. Письменники розглядають владу як суспільне явище, зосереджуючись на історичних постатях Юріштана та Гердлічки, зокрема на особливостях їхнього деспотичного владарювання в гуцульському краї. Психологію влади як втілення індивідуальної злої волі увиразнено крізь риторику насильства: нагнітання страху в суспільстві, вербальну і фізичну агресію, що нерідко мала летальні наслідки. Крім того, влада набуває іншого вияву завдяки особистим почуттям персонажів: влада любові, за версією творців гуцульського тексту, упокорює навіть серця деспотів. Автори свідомо уникали стереотипного та однобокого зображення цих історичних персонажів, намагаючись поглянути на них стереометрично, видобути іскру людяності навіть з «кам'яних душ», а також на прикладі їхнього життя утвердити базовий принцип справедливого покарання за гріхи.

ІСТОРІОСОФІЯ ТА СОЦІОЛОГІЯ ЗЛА. МОТИВИ КАТАСТРОФІЗМУ ВІЙНИ

Одна з вагомих функцій гуцульського тексту — збереження пам'яті: історичної, культурної, соціальної, колективної чи особистої. Пам'яті художньої, перепущеної крізь суб'єктивність кожного автора, що подає відносно об'єктивну картину світу. Ї, що суттєво, картину всебічну, зосереджену не лише на позитивних героях та шляхетних рисах їхніх характерів, не лише на подіях минулого, якими можна захоплюватися, а й на історичних фактах чи антигероях, яких сьогодні багатьом не хотілося б згадувати.

Польський дослідник К. Стахевич, студіюючи феномен мовчання в координатах добра і зла, виокремлював індивідуальні, колективні та історичні ознаки функціонування моральності, окреслюючи три основні сфери її дослідження: мікроморальність (стосунки на рівні я — ти), макроморальність (сфера, обмежена полюсами я — суспільні групи, народ) та мегаморальність (я — суспільні дії, процеси історичні, духовні та моральні форми епохи)³²⁹. Власне, до останньої групи можемо зарахувати воєнні тексти Марка Черемшини як спробу і внутрішню потребу письмен-

³²⁹ *Stachewicz K.* Milczenie wobec dobra i zła: W stronę etyki sygetycznej i apofatycznej. S. 320.

ника артикулювати й закарбувати драматичну, широку тему війни у локальному просторі Гуцульщини. Окрім історії як такої, є ще історія, написана як література, вважає Саймон Гефер³³⁰. Це твори, що баланують на межі літератури fiction та історичної документалістики, в яких відшукуємо не так естетичні критерії, як етичні, пізнавальні виміри. Тим паче, коли ця література поставляла з живої пам'яті очевидців, із болючої синтези роздумів над трагічними наслідками антигуманної війни. Як пишуть дослідники творчості письменника, на початку Першої світової Черемшина разом із дружиною опинився в зоні бойових дій і став свідком жахливих картин воєнного лихоліття³³¹. З листопада 1914-го до січня 1915 року Семанюк (справжнє ім'я Марка Черемшини — Іван Семанюк) вів щоденник, у якому занотовував свої враження³³², які згодом лягли в основу сюжетів його збірки «Село вигибає. Новели з гуцульського життя», оповідання з якої він друкував у західноукраїнській періодиці початку 20-х років (саме так названо збірку в останньому прижиттєвому виданні 1925 р., хоча сьогодні вона більше відома під заголовком «Село за війни»). Симптоматично, що письменник хотів, аби вона називалася «Туга»³³³, бо саме в такому заголовку прочитується екзистенційна настроєвість, тяглість воєнного часу, закодована у недоконаній дієслівній формі і трагічному переживанні знеособлення людського «я», нівеляції людського духу. У своїй «поетич-

³³⁰ Гефер С. Сто років суперечок: історики і Перша світова війна [Електронний ресурс]. URL: <http://krytyka.com/ua/articles/sto-rokiv-superechok-istoryky-i-persha-svitova-viyna>

³³¹ Мишанич О. В. Марко Черемшина // Марко Черемшина. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи / [вступ. ст., упоряд., прим. О. В. Мишанича; ред. В. М. Русанівський]. Київ: Наук. думка, 1987. С. 5—23; Засенко О. Видатний письменник-демократ//Марко Черемшина. Твори: в 2 т. Київ: Наук. думка, 1974. Т. 1: Карби. Село за війни. Верховина. Парасочка.

³³² Дружина Марка Черемшини Наталя Семанюк згадувала, в яких умовах доводилося працювати її чоловікові. Він мав потаємну схованку у стодолі, у якій працював «по п'ять-шість годин підряд. Злазив звідтіля стомлений, але задоволений, що міг спокійно писати» (цит. за: Піхманець Р. Із Покутської книги буття: засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. С. 310).

³³³ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. / ред. кол.: О. Є. Засенко (голова), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник, упоряд. та прим. О. В. Мишанича, передм. О. Є. Засенка. Київ: Наук. думка, 1974. Т. 1: Карби. Село за війни. Верховина. Парасочка. С. 309.

ній хроніці» (за Т. Лях³³⁴) Черемшина тужить за порушенням спокоем мирного життя («де руки робили — там град градусів, де газдівка була — там земля трісла»³³⁵), за спустошеними газдівськими маєтками («були хати тесані, побої гонтові, вишневі сади, були повні перебійниці, повні цари»³³⁶), за розстріляними газдами, скаліченими легенями («одні лица — то попіл темний, другі — то кровця синя, а он ті стрільці, білі-біленькі, ще крісом цілять, а он ті біля них кров з чола втирають»³³⁷), за вбитою Гуцулією. Але туга аж ніяк не є песимістичним світовідчуттям людини, що опинилася у безвиході, радше творчим пошуком, намаганням ословити цю межову ситуацію, зберегти пам'ять про трагічні події та протистояти байдужому знеособленню мешканців цього «зеленого клину над Черемошем»³³⁸. Зрештою, ця туга, «цей ліризм, — як писав М. Зеров, — має тенденцію пробиватися наверх, розбавляючи темний колорит його тем, подекуди оздоблюючи сувору голизну його новел»³³⁹.

Художньо осмислюючи один із найбільших проявів соціального зла, автор занурюється не в конкретику баталій чи подвигу військових людей, а в суворі будні гуцулів, мирний простір яких насильно порушила накинена ззовні війна³⁴⁰. Патріотичних гімнів в українській літературі їй не співали ще й тому, що для українського народу «це була чужа війна й чужими були гасла, під якими її вели імперіалістичні держави»³⁴¹. У творах Черемшини вона постає в образі стихійного лиха, що «корчує ліси, корчує села і озером сльози збирає, життя топить»³⁴². На проти-

³³⁴ Див.: Лях Т. Міф і дійсність у збірці новел Марка Черемшини «Село за війни» // Наук. вісник Ужгород. ун-ту. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2010. Вип. 23. С. 19–25.

³³⁵ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 121.

³³⁶ Там само. С. 175.

³³⁷ Там само. С. 172.

³³⁸ Там само. С. 128.

³³⁹ Зеров М. Твори: у 2 т. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 420.

³⁴⁰ «Після того, як на початку серпня 1914 року Центральні держави оголосили війну Росії, саме українські території стали одним із головних театрів воєнних дій Східного фронту. Як це часто трапляється в історії, маргінальні прикордонні регіони стали місцем бойових протистоянь великих держав» (Гаусман Г. Культура поразки: Перша світова війна в українській пам'яті // Критика. Ч. 1–2. Вересень. 2014. С. 22).

³⁴¹ Дзюба-Погребняк О. Перша світова і українська література // Слово і Час. 2013. № 6. С. 57.

³⁴² Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 167.

вагу гармонії як вищому благу, війна уособлює хаос, деструктивний чинник, з руйнівною силою якого не зрівняється навіть буря: «Не тото буря, що ліса не скорчувала, не тото кішня, що коси 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»³⁴³. У свідомості гуцулів вона асоціюється з чумою та ярмом, коли люди мусили пристосовуватись до воєнного часу, «робити волю і хорватам, і пушкарям»³⁴⁴, звикати до нових окупаційних законів: мобілізації, примусових робіт, постійного страху, грабежів та гвалтувань: «Бо на війні нема віри, нема серця, нема жінки, лиш неприятель та й амінь»³⁴⁵. На гіркому досвіді й особистих драмах гуцули вчилися розуміти ті закони: «...баба Хромейка навчила село вікна ліжниками заставляти»³⁴⁶, бо коли померла, невістка обсвітила тіло свічками, за що жовніри її скували та відправили до міста; а «старий Чюрей навчив людей рот замикати», коли цісарський вояка його повісив за прихильне слово про «москаля».

Як глибоку трагедію втрати «свого світу» (за Р. Піхманцем³⁴⁷) та викорінення переживали гуцули й потребу вимушеної евакуації перед наступом ворога. Та навіть у кризовій ситуації особистої драми, коли зруйновано усталені ритми природного, гармонійного життя, село дотримується засадничого порядку: «З кожної хати люди втікають, працю виносять. Але худібка найперша. Женуть її на дорогу, аби хлопці гуртом дальше гнали. За нею бабки на одних возах, а діди на других... Сільські каліки з дідами разом. За ними діти на однокінках»³⁴⁸. Повага до старших та допомога немічним — частина культурної традиції, яку не могли порушити воєнні закони. Всюдисущій жорстокості та сваволі окупантів письменник протиставляє гречність, чесність бадіків, яка у воєнному просторі сприймається щонайменше як наївність, викликає насмішку. Вирішивши просити коменданта за Божий двір, за церкву, яка опинилася по той бік фронту, «щонайважливіші газди, щонайсивіші голови, щонайукладніші ро-

³⁴³ Там само. С. 122.

³⁴⁴ Там само. С. 127.

³⁴⁵ Там само. С. 133.

³⁴⁶ Там само. С. 126.

³⁴⁷ *Піхманець Р.* Із Покутської книги буття: засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича. С. 337.

³⁴⁸ *Марко Черемшина.* Твори: у 2 т. Т. 1. С. 122.

ти»³⁴⁹ платять за прохання лишити її на австрійському боці (бо москаль церков «не киває») найвищу ціну — своє життя. Зневаги зазнають навіть два патентарі, «що були в боснійській війні ранені» і мали, окрім почесних медалей, ще й цісарську пенсію. Уповаючи на коменданта (мадярської бесіди якого не розуміли), як на представника австрійської влади (адже це сам «розум цісарський»), отримують від високого, довговухого, бородатого капрала «поличмани» (ляпаси. — *О. С.*). Та навіть така ница поведінка окупантів не запалила в їхніх серцях ненависті, лише відчуття розгубленості та помилкової несправедливості, потребу апелювання до здорового, гуманного глузду: «Пани наші чесні та грешні, шо ми вам винні, шо за дім Божий вступаємося? <...> Що з нами виробляєте, пани наші любі та гожі, оборонці наші путерні?»³⁵⁰ Такі ввічливі форми звертання до своїх мучителів, що скували їм руки та принизили честь колишніх боснійських вояків, були виявом внутрішньої гречності, культурою (можливо, вже втраченою сьогодні, затертою в часі) тогочасного мешканця гір, що сильно контрастувала з жорстокістю окупантів. Між мирними гуцулами й військовою адміністрацією не могло бути порозуміння ні на мовному, ані на духовному, аксіологічному рівні.

Під час війни, коли мораль вимірюється прагматикою обставин, навіть поняття людського гріха не виповнює значення панівного зла (зло й гріх є двома взаємопов'язаними, але не тотожними поняттями: «...гріх виявляється в порушенні заповідей і Закону Божого, тоді як зло носить більше суспільний характер»³⁵¹), оскільки воно, як вважає В. Малахов, може «вислизати» з поля людської свідомості³⁵². Щоб бодай частково передати цю неодномірність провини перед Богом і перед людьми з діяльністю великого зла, Черемшина ословлює гріхи тринадцяти газдів, яких безпідставно скували за наказом цісарських старшин. Намагаючись зрозуміти причину покарання, один із них зізнавався, що «заскоромився у п'єтничку», інший просив пробачення в Бога за те, що вдарив чужу маржинку, третій «дедеві

³⁴⁹ *Марко Черемшина*. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 151.

³⁵⁰ Там само. С. 153.

³⁵¹ *Онищак Г. В.* Добро та Зло як предмет наукового дослідження [Електронний ресурс] // Сучасні дослідження з іноземної філології. 2014. Вип. 12. С. 146. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Sdzif_2014_12_25.pdf

³⁵² *Малахов В. А.* Етика: курс лекцій: навч. посібник для вищих навч. закладів. С. 138.

гробу від десять років не застелював», а четвертий «на Їллі траву косив»³⁵³. Лише за такі порушення релігійно-моральних настанов вони «сором мали» і могли нести відповідальність. Натомість мадярський комендант орудував зовсім іншими, військовими цінностями: щоб стратити гуцулів, вистачало найменшої підозри у лояльності до «москаля» і підступної намови чи не єдиного у творі (й у збірці загалом) конкретного суб'єкта зла — Дзельмана. У свідомості окупантів гуцули, в хатах яких знайшли православні, а отже, московські, поменники, одразу ставали спільниками ворога, носіями зла, яких потрібно було знищити «заради остаточної перемоги добра (їхнього, тобто несправжнього, одностороннього й викривленого. — О. С.), утвердити яке буцімто неможливо без кривавої гекатомби»³⁵⁴. Жертвами такої трагічної закономірності у творах Черемшини були ні в чому не винні люди. Почасти причина того крилася в їхній «інфантильній безпомічності» та «наївній святенності»³⁵⁵ — у вірі у справедливість і розсудливість «поводатаря цісарського» — коменданта, у чесність лихваря Дзельмана, до двору якого поважні газдині приганяли своїх найкращих волів, аби той заступився за їхніх чоловіків. Також в антимілітарних текстах Черемшини звучав мотив зради, який досяг апогею в оповіданні «Зрадник». Твір викриває абсурдність війни, її граничний трагізм та сувору до безглуздості суть неписаних законів, коли гуцула через звичайну випадковність убивають жовніри. В очах окупанта чоловік постає зрадником лише через те, що його чорна корова, яку «втяла» муха, урвалася з прив'язі й побігла стрімголов через війсьکو і шанці, тобто перейшла на той бік лінії фронту й нібито дала знак неприятеліві.

У воєнному просторі нівелювалося не лише поняття світської та релігійної моралі, духовності, а й губилася поміж жорстокістю і ницою корисливістю завойовників первинна миролюбна сутність людини, її гуманні цінності. Досліджуючи прозу Марка Черемшини, І. Денисюк виснував, що якби можна було підвести його новелістику під якийсь універсальний жанр, то це був би

³⁵³ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 143.

³⁵⁴ Малахов В. А. Етика: курс лекцій: навч. посіб. для вищих навч. закладів. С. 140.

³⁵⁵ Чопик Р. Переступний вік: українське письменство на зламі ХІХ—ХХ ст.: Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко, Марко Черемшина, Василь Стефаник, Лесь Мартович, молодомузівці. С. 38.

жанр антидилії³⁵⁶. Відтак цілком закономірним видається той факт, що у збірці «Село вигибає. Новели з гуцульського життя» однією з провідних є тема дегуманізації. Застреливши під церквою газдів, жовніри змушують людей копати одну яму «на сім хлопа» (бо «то не звір — без домовини закопати»³⁵⁷), вбивають дзвонаря, який не стерпів — пішов на дзвіницю «газдам по душі віддзвонити», а потім короткими пострілами з револьверів цілять у чотирьох копальників, що не хотіли з мерців одягу знімати. Усіх їх жовніри «стручили ногами» у яму, «гей рубане поління»³⁵⁸. Найвищою мірою антигуманності постають, мовби вихоплені з реальності, «фіксовані жахи війни»³⁵⁹ — кадри фізичного насилля: «— Кажуть жиди, що недалеко (москаль. — *О. С.*), що дим видко. — Челідинам цицки рубає, на кіле кладе! — Котра молода, пуп догори, каже, робит з нев, що не хоче, а котра май старша, обцасом тратує, піков колит»³⁶⁰. Повішані на вільшині мерці, що чорних птахів годують, застрелені бадіки, чия кров сідала довкруги на траву росою і траву «чічками черленила»³⁶¹, відірвана рука Анниччиної нені, що трагічно загинула під час гарматного обстрілу села, — це частини натуралістичних, моторошних описів війни, які показують її зблизька.

Щоправда, сама *natura*, тобто природа, виявна у текстах як частина космічного ладу, як гармонія, що творила (колись) ідилію гуцульського життя, а тепер стала разом із людиною свідком (жертвою) антидилічного хаосу війни. Вона є не лише виразником емоційної настроєвості, засобом психологізації та ліризації сюжету (І. Денисюк писав, що у Черемшини не «географічний», а «ліричний пейзаж-враження»³⁶²), а й повноцінним, одухотвореним персонажем. У мінорно-трагічній інтродукції

³⁵⁶ Денисюк І. О. Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини // Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка; редкол.: Т. Ю. Салига (голова) [та ін.]. Львів, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Кн. 2. С. 115.

³⁵⁷ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 155.

³⁵⁸ Там само.

³⁵⁹ Чопик Р. Переступний вік: українське письменство на зламі ХІХ—ХХ ст.: Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко, Марко Черемшина, Василь Стефаник, Лесь Мартович, молодомузівці. С. 42.

³⁶⁰ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 132—133.

³⁶¹ Там само. С. 154.

³⁶² Денисюк І. О. Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини. С. 121.

(за О. Гнідан³⁶³) новели «Село потерпає», яка відкриває збірку, natura охоплює не лише земний, а й небесний, космогонічний простір, що відбиває воєнні баталії. «За третьою горою позіхає. Луна йому вночі спати не давала, гранею ребра припікала, лице черленила. На горах припочивала, черлений пояс розперізувала, кєрвєві згарди над сєлом розстєлювала, яснії коси розплїтала, перловими хмарами розвївала, гребєністими руками неба досягала»³⁶⁴. Персоніфікована природа у Черемшининих текстах «синхронізуєтьєся з людиною... розширює територію людського болю»³⁶⁵. Мовби влита у сюжет, вона оживає, дихає, співчуває разом із гуцулами, молитьєся за їхні душі й намагаєтьєся полегшити, перебрати на себе частину їхніх страждань: посилає запашний вітерець, «аби наслухав душі у газдів, аби смерть звїав»³⁶⁶, лїсам наказує, «аби село не тривожили, аби його голубили, йому біль з серця відїмали»³⁶⁷; сонєчко «ладан смажить, аби нарїд ховати, аби трупів не чути»³⁶⁸, загониста рїка пускає срібні нетлі, аби вогонь з обїєстя багача Лївака пригасили, аби газдівський талан рятували. Навїть ворони «харкають із гнїзд — за сєлом уступаютьєся»³⁶⁹, а лїс пїсля страшного бою шєпочє молитву над мерцїями, бо бїльшє нїкому, бо «вже нема села, лиш цвїнтар»³⁷⁰.

Та попри поступове сюжетне нарощування мортальної динаміки, у цїй «антимїлітарній повїстї» Черемшини відчутніший «контраст мїж Буттям і Небуттям»³⁷¹, коли навіть природа не може розвїяти тугу над «убитим сєлом», а смерть сприймаєтьєся як щастя («...йка користь з того, що дєдє лишилися. Приїшла чорна бола та й потєла дядю... а я лежала та й виштрикала зі смерти так, єк вуйна, на свою бїду»³⁷²), автор у цїй «антимїлітарній повїстї» таки утвєрджує помїж рядків вїталїстичну, хоча

³⁶³ Гнідан О. Д. Марко Черемшина: нарис життєя і творчостї. Київ: Днїпро, 1985. С. 83.

³⁶⁴ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 121.

³⁶⁵ Гаврилів Т. Оплакування Галичини: Перша свїтова вїйна й українські письменники [Електронний ресурс]. URL: <http://zbruc.eu/node/26872>

³⁶⁶ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 154.

³⁶⁷ Там само. С. 123.

³⁶⁸ Там само. С. 133.

³⁶⁹ Там само. С. 161.

³⁷⁰ Там само. С. 175.

³⁷¹ Чопик Р. Переступний вїк: українське письменство на зламі ХІХ—ХХ ст.: Іван Франко, Лєся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко, Марко Черемшина, Василь Стефаник, Лєсь Мартович, молодомузївці. С. 43.

³⁷² Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 184.

й не позбавлену трагізму, ідею. Виходячи на інші буттєві обрії, письменник уводить до своїх новел побіжних, «невидимих» персонажів — душі бадіків, що втікали з церковної бані, щоб не дивитися на село³⁷³, Петрову душу, що летіла до села подивитися та побанувати³⁷⁴, невинну душу Василевого сина Андрійка, який з'явився батькові у мить найвищої психоемотивної напруги у символічному образі білої пташки³⁷⁵. Таке сюжетне рішення цілком гармонійно впліталося у світоглядну парадигму мешканців гір та їхню беззастережну віру у безсмертність душі.

Черемшина — єдиний з-поміж вибраних нами авторів гуцульського тексту, хто артикулював тему війни у літературному дискурсі того часу. У своїй широко закроєній військовій повісті художньо відтворив одну з найтрагічніших митей історії у локальному просторі Гуцульщини — закарбував антигуманну суть цього явища в суб'єктивних драмах пересічних гуцулів, бо лише так можна було схопити їхній досвід травм. Війна як найдраматичніший прояв соціального зла у його творах набуває образу штучно створеного безособового деструктивного первня, що кардинально зміщує життєві вектори та природну (зовнішню), морально-духовну (внутрішню) гармонію гуцульського життя.

СМИСЛОВІ КОДИ ГУЦУЛЬСЬКОГО СВІТУ: РЕЛІГІЙНІ ТА МІФОЛОГІЧНІ КОНОТАЦІЇ

Чи не найчіткіше проблематика добра і зла виписана у гуцульському доробку І. Франка, зокрема в його філософських оповіданнях «Терен у нозі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош». О. Єгорова, досліджуючи морально-ціннісні категорії добра і зла, у своїй праці стверджувала, що зміст цих концептів зумовлений світоглядом, світовідчуттям і базовими уявленнями, які сформувалися у свідомості індивідів через діяльний контакт із навколишнім світом різних лінгвокультурних спільнот³⁷⁶. Стає

³⁷³ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 161.

³⁷⁴ Там само. С. 187.

³⁷⁵ Дуже схожий образ віднаходимо у Шевченковому «Сні (У всякого своя доля...)», де душі загиблих козаків являються в образі білої пташки, і в казці Кобринської «Брати», головна антимілітарна ідея якої розкрита у темі братовбивства (*Кобринська Н. Дух часу: оповідання, повість. Львів: Каменяр, 1990. С. 336*).

³⁷⁶ *Егорова О. А. Нравственно-оценочные категории «добро» и «зло» в лингвокогнитивном аспекте: (на материале русского и английского языков): автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.19 / Ульянов. гос. ун-т. Ульяновск, 2005. С. 15.*

очевидним, що саме гуцульська тема як колоритний і добре збережений на той час пласт архаїчної культури дала Франкові потрібний ґрунт для правдивого (істинного, не хибного) відтворення боротьби добрих і злих первнів не лише у трансцендентному світі, а й у душі конкретної людини. Його філософічна релігійність розростається до міфологічних обширів, розширюючи горизонт пізнання цих категорій.

«Терен у нозі» має підзаголовок «Оповідання з гуцульського життя» (хоча сучасні франкознавці визначають його радше як «філософську новелу-притчу»³⁷⁷). Очевидно, цим номенологічним уточненням автор хотів наголосити саме на гуцульському топонімічному, психологічному й міфологічному просторах тексту. На нашу думку, в оповіданні є смислові коди, які в усій своїй універсальності апелюють до понять гуцульського світу. Розпочинаючи оповідання, Франко одразу торкається теми смерті: «Старий, хорий Микола Кучеранюк дожидає смерті» [т. 21, с. 375]. Але ставлення до неї наповнене філософським сенсом: «Я вмру, хіба ж то яке диво? Нажився немало. Чи хочете, щоб я жив вічно? Рушайте і приладжуйте все, що треба для похорону!» [т. 21, с. 375]. Смерть є запорукою душевного спокою, якого гуцул не знав уже кілька десятків: «Мучуся дуже, а вмерти не можу. Щоночі хтось кличе мене геть, а проте щось мов кліщами держить мене на місці. Отак як потемніє, то все чую, як трембіта грає в полонині, і рвуся за її голосом — і не можу» [т. 21, с. 378]. Таке сприйняття закономірного відходу власної душі в небуття, відчуття циклічності часу властиве гуцулам. Згадаймо «Тіні забутих предків» Коцюбинського з похоронним обрядом «грушки», Черемшинині новели, де навіть посеред тріумфу смерті завжди є натяк на продовження життя, чи закінчення «Камінної душі», у якій після страти Марусяка Маруся привела на світ дитину. Про цвинтар як місце, де на Великдень збиралася молодь, згадував П. Шекерик-Доників: молодь у церкві не хотіла стояти («говорили, що до церкви їх по смерті принесут»³⁷⁸), тому «утікали на цвинтар, «бо вни хотіли

³⁷⁷ Тихолоз Б., Тихолоз Н. «Голос духа чути скрізь...»: (міфопоетичні персонажі в структурі Франкового тексту) // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка: (ейдологічні нариси) / авт. колектив: К. Дронь, Б. Тихолоз (керівник), Н. Тихолоз, А. Швець; за наук. ред. Б. Тихолоза; відп. за вип. Є. Нахлік; НАН України, Львів. від-ня Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка. Львів, 2007. С. 184.

³⁷⁸ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 330.

молодого життя й веселости ужити на цвинтарю та побути одні з одними, раді, що си зійшли разом та вздріли укупі, а не скучувати у церкві між старими дідами та бабами»³⁷⁹. Як слушно писав Хоткевич, «гуцул до смерті відноситься цілком філософічно і не боїться ані її самої, ані її царства. Не раз можна бачити на цвинтарі натерховану кобилу, що мирно пасеться між могилками, з'їдаючи траву, порослу, може, з частин тіла попередніх газд її предків. <...> Часом забіжить сюди й закохана пара... і тоді в царстві мертвих совершається таїнство зародження нового життя»³⁸⁰. Миколине містичне відчуття кінця («був певний, що незабаром умре» [т. 21, с. 376]) згодом матиме пояснення — його передвісником стала друга зустріч із потопельником, після якої керманіч зрозумів, що «се була його остання плавба на Черемоші, що хлопець кличе його до себе» [т. 21, с. 386].

Цю зустріч можна розтлумачити, якщо звернутися до «Нарису української міфології» В. Гнатюка, у якому сказано, що потопельник хоче смерті того, кому являється, і після зустрічі з ним людина довго не проживе³⁸¹. Символічний образ цього загадкового хлопця є ще одним кодом до розуміння гуцульського тексту. Попри очевидну релігійну конотацію, яку свого часу цікаво й переконливо обгрунтувала Я. Мельник, спираючись на апокрифічні джерела³⁸², потопельник набуває ще й міфологічної виразності. У Франкових «Людових віруваннях на Підгір'ї» зафіксовано, що «як чоловік утопить в воді, то він сам жие на дні і хапає інших людей за ноги, тягне в воду, щоби й їх потопити»³⁸³. А в Шухевичевій «Гуцульщині» сказано, що потопельники «показуют си біло в містичні ночі у вирах, де хто утопив си. <...> Вони небезпечні і для тих, хто сплавами ідуть; їм показує си усьике»³⁸⁴. Цілком

³⁷⁹ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 330.

³⁸⁰ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 69—70.

³⁸¹ Гнатюк В. Нарис української міфології / Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. С. 218—219.

³⁸² Мельник Я. Іван Франко і biblia аросурпа: до 150-річчя від дня народження Івана Франка / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича; Український Католицький ун-т. Львів: Вид-во УКУ, 2006.

³⁸³ Франко І. Людові вірування на Підгір'ї // Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах / [редкол.: М. Г. Жулинський (голова) [та ін.]]. Київ: Наук. думка, 2006—2010. Т. 54: Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні: 1896—1916 / [ред. тому Є. К. Нахлік]. 2010. С. 199.

³⁸⁴ Шухевич В. Гуцульщина: ч. 3 // Матеріали до українсько-руської етнології: видання Етнографічної комісії Наукового товариства імені Шевченка / [за ред. Хв. Вовка]. 1902. Т. 5. С. 202.

імовірно, що Франко створив релігійне двосвіття — поєднав віру в Бога й водяних духів. Навіть коли Юра розшифровує наприкінці оповідання Божий знак, що навернув Миколу на правильний шлях, навіть коли хлопчика названо примарою, яку «вичарувало» власне сумління Кучеранюка, «щоб дати спасеного штурканця», оте бачення примари апелює саме до міфологічного світогляду гуцулів. Бо уява звичайного християнина навряд чи витворила б цілком реального хлопця, який сів на дарабу Миколи й відповідав кивком голови на його запитання, а потім ще й злорадісно усміхався. І хоч Микола перед тим вихилив чарку, примара була надто реальною — лише повна міфологічних архетипів свідомість гуцула, що населила природу цілою «ровтою» демонічних постатей, серед яких і потопельник, могла повірити в реальність хлопця.

Сам образ утопленика із християнського погляду є Божим знаком-пересторогою, що «шпигнула його в саме серце так, як ще ніколи ніщо в життю» [т. 21, с. 381], символом, який мав дешифрувати персонаж, аби спокійно відійти в небуття — у «браму», відчинену для нього золотими ключами. У міфологічному просторі, за В. Гнатюком, потопельники належать до групи істот з надприродною силою, які можуть і допомагати людям, і завдавати їм шкоди. Цей злорадний, «жасний» усміх хлопчика, оця відсутність «приємного виразу на його лиці» породжують алюзію міфічної, властиво демонічної (від грец. *daimon* — божество, дух) істоти. Щоправда, сніжно-біла рука хлопчика асоціюється зі святою невинністю, а її поява у брудно-жовтій повені символізує душевну чистоту у брудному вирі життя (або ж майже психоаналітично у постаті хлопця Кучеранюк, сам того не усвідомлюючи, впізнає себе: не дарма ж його так сильно вразив факт, що безпосередньо біля нього «нагло запропастилося молоде людське життя» [т. 21, с. 381] — саме так котився й він у бездонне провалля гріха). Варто звернути увагу й на те, що, за віруваннями гуцулів, потопельники з'являються лише вночі, а як «перший когут запіє, то вся погань мусить ховати ся геть і вже тоді не може шкодити чоловікови»³⁸⁵. Франковий персонаж натомість бачив потопельника удень: «— Слухай, Миколо, — сказав він, — а що, як се не був ніякий достеменний хлопець? <...> Як се була лише якась мара, привид? — Що ти кажеш? У яснісінський день? Перед лицем праведного сонця? — Та я не кажу, що се був ли-

³⁸⁵ Франко І. Людові вірування на Підгір'ї. С. 163.

хий дух, Господи заступи!» [т. 21, с. 386—387]. Така подвійна конотація, поєднання міфологічної та релігійної семантики в одному образі, зумовила появу різносторонніх тлумачень Франкового твору. Цікаво, що у своєму ранньому вірші «Керманіч» він також звертався до теми марення на воді. Щоправда, ця поезія має радше баладні, аніж філософські мотиви. Мотив примари — коханої дівчини — присутній і у «Тінях забутих предків» Коцюбинського.

Ще один смисловий код гуцульського тексту письменника — символічні постаті демонів, що з'являються в оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» цілком повноправними персонажами, здатними впливати на долю людей та моделювати їхню поведінку. Г. Хоткевич свого часу зауважив, що «Франко ціле своє життя писав і пише про реалізм, інших способів письма не знає, сам вважає себе реалістом і тільки реалістом і... пише нереально, пише символами. Його характери — символи характерів, його події — символи подій»³⁸⁶. Художньо персоніфіковане в образі Чорного демона зло настільки органічно впліталось у свідомість мешканців гір, що становило для них цілком реальну, не лише духовну, а й фізичну загрозу. Як і в оповіданні «Терен у носі», письменник майстерно передає амбівалентність гуцульської віри, у якій сплелися язичницький і християнський первні. Зображуючи постаті демонів із символічним, антагоністичним забарвленням у біле і чорне, письменник спочатку творить аліюзу діалогу між чортом (швидше дияволом) і ангелом — Божим посланцем, який говорить про волю Творця і силу Господа. Згодом цю думку підтверджує філософсько-релігійний зміст їхнього диспуту. Це дає літературознавцям підстави вести мову про ангелофанію³⁸⁷ (ангелологію³⁸⁸) гуцульського тексту Франка. Проте на релігійний пласт накладено ще й міфологічний — він менш видимий і явно поступається християнському. На нашу думку, першою ознакою міфологічності цих «незримих смертним очам» персонажів є те, що автор зобразив їх велетами³⁸⁹: у

³⁸⁶ Хоткевич Г. Літературні вражіння (за минулий рік): докінченне // Літературно-науковий вісник. 1909. Т. 45. Кн. 2. С. 397.

³⁸⁷ Мельник Я. Іван Франко і biblia аросурґа: до 150-річчя від дня народження Івана Франка. С. 203—223.

³⁸⁸ Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 214—223.

³⁸⁹ Міфологічну розповідь про велетнів, що жили колись в Карпатах, ще з дитинства знав головний персонаж роману П. Шекерика-Доникова: «...то були такі великі й росохаті люде, шо ек у Чьорногорі на стаї сипав окріп на кулешу варити, то аж тогди йшов у місто винести муки засипати тоту куле-

християнстві ангел і чорт за зростом такі ж, як люди, або трішки вищі. У словнику гуцульської міфології Н. Хобзей зазначено, що «у гуцульських говірках слово “велети” стосується поняття “давні міфічні люди велетенського зросту”, а в біблійних розповідях назва “велети” переважно має значення “перші люди, які заселяли землю”», що «виродилися» після Потопу³⁹⁰. Імовірно, знаючи гуцульську міфологію, Франко достосував образ чорта й ангела до гуцульських уявлень про світ. Але зображаючи їх незримими духами, відповідно до релігійних уявлень, уникнув тілесної, матеріальної форми, яку мала більшість гуцульських демонічних істот. Натяк на міфологізм — і у фразі Чорного демона про набутий «за стільки мільйонів літ» досвід [т. 21, с. 443].

Іншою міфологічною ознакою тексту є авторська номінація чорта й ангела демонами. Вжита лише раз в оповіданні, вона накладає відбиток на подальше сприйняття персонажів. Апелюючи до міфологічного словника, зазначимо, що демон у грецькій міфології є сукупним уявленням про деяку невизначену, неоформлену божественну силу, злу, чи рідше добру, яка часто визначає долю людини. Він може несподівано викликати ту чи

шу» (*Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 128*). Про велетнів також розповідає карпатська топонімічна легенда про постання с. Верхне Синьовидне, де сказано, що «люди не все були такі, як зараз. Були такі велети, що як еден стояв на одній горі, а другий на другій, то й си могли руки подати. Великани були» (Писана керниця: топонімічні легенди та перекази українців Карпат [Електронний ресурс] / збір. і впоряд. В. Сокіл. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1994. URL: <http://www.karpaty.com.ua/?chapter=21&item=228>). Очевидно, що уявлення про людей-велетів зумовлювала віра у минулі «золоті часи», за яких, як казав дідо Иванчік, навіть сонце «чисте сходило і заходило» (*Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 14*). Адже з огляду на те, як гуцули люблять і шанують силу («без сили жите, то нічо не варт»), можна зрозуміти, наскільки щирим було їхнє захоплення могутністю велетів. До того ж кожного свого героя, зокрема Довбуша, Пинтю, гуцули зображували високими, дужими чоловіками. Такими ж надприродно високими поставали в їхній уяві й міфологічні істоти — згадаймо Чугайстра, високого, як смерека, з «Тіней забутих предків» чи градового царя з «Діда Иванчіка» — високого широкоплечого чоловіка, що «головов, то майже у саму стелю бивси» (Там само. С. 179). З такої міфологічної гіперболізації випливає цілком закономірне уявлення про те, що з часом люди маліють. Бо коли мізеріє їхня душа, яка забуває за старовітські традиції, то, відповідно, зменшується й тіло. Звідси, певно, постала віра у те, що наприкінці світу «будуть ише менчі люде вид нас. Уни будут такі малі, шо їх буде аж дванацять молотити у печі, тай ше для них там будет за богато місця» (Там само. С. 128).

³⁹⁰ Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник. С. 49.

іншу думку — під його постійним впливом відбуваються усі події людського життя. Демонів також уявляють нижчими божествами — посередниками між Богом та людьми³⁹¹. І лише у ранньому християнстві уявлення про них пов'язують з образом злої сили, відтак прикметник «демонічний» набирає абсолютно негативно-го значення. Тож стає зрозумілим, що демонічна номінація злої та доброї сили у Франковому тексті опирається безпосередньо на міфологію, як, зрештою, і будь-яка релігія. Зміст понять «добро» і «зло» завжди пов'язаний із культурою³⁹², а в конкретному випадку — з традиціями гуцульської етнічної групи.

ТЕОСОФІЯ ФРАНКОВОГО ТЕКСТУ. ПРОБЛЕМА КАТАРСИСУ

Франкові концепти добра і зла насажені водночас морально-етичною, релігійно-філософською, психологічною та соціальною проблематикою, а поєднані в одній художній структурі, вони зв'язують космічний і людський світ в одне ціле. Порушуючи у своїх текстах глобальні теософські теми, зокрема тему одвічного протиборства добра та зла, письменник головно зосереджувався на людині: демони як персоніфіковані засадничі рівні буття в оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» борються за мікроскопічну (у вселенських масштабах) душу Юри. У першому варіанті своєї передмови до перекладу «Фауста» Й.-В. Гете Франко означив, що найвищою ціллю «літератури, поезії, штуки, так як і науки, є чоловік, правдивий, живий чоловік, людська одиниця і людська громада» [т. 26, с. 155—160]. На думку мислителя, саме «вчоловічення надприродного», коли не тільки люди, а й духи, боги та демони стали людьми, «щоб до людських сердець по-людськи заговорити», було «найбільшою перемогою новішого часу над середньовіковою трансцендентальністю» [т. 26, с. 159], відірваною від реального життя. Тому поняття добра і зла Франко все ж базує на антропологічних чинниках.

Ці категорії (добра і зла) у Франкових текстах виявні у двох значеннях: етичному та онтологічному. Як зауважує М. Мазурик, «з одного боку, це предмет оцінки — в такому ракурсі проблема добра і зла виступає як поняття етики. Добро і зло як універсальне та сутнісне самоутвердження будь-якого буття — це вже

³⁹¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва: Наука, 1976. С. 366.

³⁹² Куннас Т. Зло: розкриття сутності зла у літературі та мистецтві. С. 18.

поняття онтологічне»³⁹³. Намагаючись не зосереджуватись винятково на оцінкових судженнях (що є привілеєм моралі), автор параболізує структуру своїх творів, по-філософськи підходить до вирішення проблеми. Якнайповніше осмислюючи природу цих понять, висвітлює багатогранність зв'язків між ними та варіативність проявів у житті персонажів. Алегоричний двобій добра зі злом як полярних моральних первнів письменник зобразив ще у своєму ранньому вірші «Безкраї, чорні і сумні...» (1880), в якому природний перебіг часу, зміну дня і ночі, передав як герць богів перської міфології — лютого Арігмана, Чорного царя, та «ясного, молодого» Ормузда. І попри нескінченність цього змагання світла з темрявою, чорної та білої сил, все ж заманіфестував «віру в торжество правди і добра»³⁹⁴, адже «легкокрилі, мов стріли», хвилі світла зруйнували твердий трон Арігмана [т. 1, с. 48]. У пізній творчості Франко глибше осмислює протиставлення добра і зла, пише про існування вищої інстанції — Бога, який уособлює християнську ідею абсолютного блага, істинного та незбагненого джерела добра³⁹⁵.

Релігійна спрямованість і художнє втілення цієї проблематики у гуцульських текстах автора дає підстави говорити про теодицею (від грец. *theos* — Бог і *dike* — справедливість, право), що обґрунтовує ідею справедливості Бога попри існування у світі зла (цей термін увів у науковий обіг Г.-В. Лейбніц на початку XVIII ст.)³⁹⁶. Нама-

³⁹³ Мазурик М. Онтологічний вимір етичних категорій добра і зла. С. 26.

³⁹⁴ Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії: монографія / НАН України, Львів. від-ня Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка; Міжнар. асоціація франкознавців; ред. В. С. Корнійчук; відп. за вип. Є. К. Нахлік. Львів, 2009. С. 162.

³⁹⁵ До речі, Франкову алегорію про двох демонів підхопив молодомузичець В. Пачовський. Львівська літературознавиця О. Мельник у статті про взаємини Пачовського із Франком для Франківської енциклопедії, яку готують в Інституті Івана Франка НАН України, написала, що у поезії молодомузичця «Два демони» можна відчитати відгомін мотиву боротьби Чорного та Білого демонів за людську душу, розгорненого в оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» (1906) (стаття О. Мельник готується до друку). «Що перший — сей білий, що нас сотворив / І в голові мозок придавив / Що другий — сей чорний, що очи втворив / І смерть за плечима поставив! // Пливуть межі звізди за вітром буйним / І зимно, і дико сміються: / І той чоловік ще гада, що над ним / Два демони світа все б'ються!» (Пачовський В. Зібрані твори. Філадельфія; Нью-Йорк; Торонто, 1984. Т. 1: Поезії. С. 227).

³⁹⁶ Див.: Легкий М. Проза Івана Франка початку XX століття: проблема теодицеї // Слово і Час. 2015. № 6. С. 3—11.

гаючись пояснити той факт, чому всеблагий Бог допустив існування зла, християнський мислитель Аврелій Августин у своїй «Сповіді» писав, що зло відносне («Отже, все, що існує, — добре, а зло, джерела якого я шукав, — це не субстанція»; нечестя — «це не субстанція, а підступність волі, яка відвертається від досконалої субстанції — від Тебе, Боже мій, — до низьких речей...»³⁹⁷), адже Бог допустив виникнення гріховності й гріха для того, щоб укріплювати віру та чесноти. Стверджуючи, що зло не псує світової гармонії, філософ вважав, що світ влаштований за законами порядку і зло, допущене вищою силою, виконує свої функції, необхідні для підтримання та досягнення блага (як всього універсуму, так і окремого суспільства). У поглядах на світ Августин утвердив теоцентризм — «перевагу Бога над творінням і цілковиту залежність творіння від Бога»³⁹⁸. Цю ж ідею відчитуємо у релігійно-філософській концепції гуцульського світу І. Франка — він символічно співвідносить мікрокосм (людину) та макрокосм, у центрі якого — вища трансцендентальна сила, що різними дорогами «тягне людей до добра» [т. 21, с. 472]. Микола Кучеранюк з оповідання «Терен у нозі» вважав потопельника на Черемоші злою з'явою, натомість це була лише спонука обрати правильну дорогу в житті. Згідно із вченням отців церкви, пряме втручання Бога в людську долю, його призначення і настановлення направляє меншість обраних на морально-безгрішний шлях³⁹⁹. Таким обраним був також Юра Шикманюк, за душу якого боролися два демони. Проте їхнє змагання «лежало в Бога на колінах», а тому результат двобою залежав від Божої волі. Білий демон (тобто ангел) у диспуті з Чорним говорить про те, що й він є «слабим твором», що і його «обрій обмежений», бо йому також «велено боротися зі злом у його дрібних і найдрібніших об'явах, а кінцеву перемогу чи кінцеве рішення боротьби полишив для себе той, що держить у руках усі почини і усі кінці» [т. 21, с. 443]. Франко услід за Августином долає маніхейський дуалізм, наголошуючи на тому, що Бог є вище над усіма демонськими іграми, що зло і добро «різко контрастують за своїм онтологічним статусом, за рівнем своєї буттєвої могут-

³⁹⁷ *Святий Августин*. Сповідь / [пер. з лат. Ю. Мушака]. Львів: Свічадо, 2008. С. 142—144.

³⁹⁸ *Татаркевич В.* Історія філософії: [у 3 т.]. Т. 1: Антична і середньовічна філософія / пер. з пол. І. Шкраб'юка. Львів: Свічадо, 1997. С. 241.

³⁹⁹ *Соколов В. В.* Средневековая философия: уч. пособие для студ. и аспирантов философ. фак-тов и отдел. ун-тов. Москва: Высшая шк., 1979. С. 74.

ності»⁴⁰⁰. Тож перед людиною є вибір не між абсолютами добра і зла, а між абсолютним добром, яке втілює Бог, і відносним злом, яке через свободу волі творять люди.

В оповіданні «Терен у носі» Франко зосереджується на духовому катарсисі — межова ситуація зумовлює кардинальну зміну в Миколиній свідомості. Катарсисний процес у душі гуцула тривав фактично все зріле життя — символічні сорок років (що творить алюзію до біблійної легенди про Мойсея; саме стільки часу Бог відвів Миколі для віднаходження «обітованої землі» — душевного спокою). Щоразу, коли «лиха сила» у душі Кучеранюка знову давала про себе знати, йому снівся потопельник як сумне нагадування про його грішне життя і черговий переступ. Микола далі брав на плечі свою покуту — оте вічне марево як «нерозв'язана жасна загадка» [т. 21, с. 383] постійно мучило його, але водночас рятувало від нещасливого кінця. У молоді роки Кучеранюк був п'яницею, марнотратником і забіякою, для якого «зневажити, поганьбити або й побити безневинного чоловіка, знасилувати дівчину» було так легко, як випити чарку горілки. Обравши грішний шлях, він «безтямно летів на свою загибель» і рано чи пізно «скінчив би» від чиеїсь бартки або на шибениці. Але «Бог не хотів йому дати загинути» [т. 21, с. 390] і загнав у Миколине сумління болючу тернову колючку — візію потопельника, у смерті якого гуцул винив себе і не міг позбутися «вічної передсмертної тривоги». Саме цей страх, ця дика тривога, що «перевертала нутро» [т. 21, с. 383], зробила його зовсім іншим — він перестав пити, водитися з п'яницями та опришками, навіть сміятися голосно перестав, а потім одружився й узявся до праці.

У цьому творі Франко скеровує вектор добра і зла у русло взаємодії Бога як найвищого добра і людини, народженої у гріхах. Письменник надає поняттю добра ознак універсальності та всюдисутності, обстоює ідею Божого втручання у людське життя (згадаймо двох демонів з оповідання «Як Юра Шикманюк брів Черемош»). Але якщо перед Юрою Шикманюком стояла дилема морального вибору, то Микола його не мав. Можливо, тут ішлося про ступінь переступу Божого закону: Юра був тільки на півшляху до гріха (справжнім виявленням морального вибору постає не намір, а вчинок⁴⁰¹), а Микола «вже мав тих гріхів

⁴⁰⁰ Малахов В. А. Етика: курс лекцій: навч. посібник для вищих навч. закладів. С. 134.

⁴⁰¹ Етика та естетика: навч. посіб. Львів: Вид-во Нац. ун-ту «Львів. політехніка», 2008. С. 81.

цілий оберемок» і свій вибір на користь зла уже зробив. Отже, щоб перемогти «зло у собі», він мусив перейти випробовування, пережити душевний злам і сильне потрясіння. Франка цікавить не суть зла, а шлях навернення грішника до добра («...шлях до людського в людині пролягає або через переступ і подальше каяття, або через стоїчно пережиті страждання»⁴⁰²) — повернення до іманентного стану людини, яка від природи є доброю. Адже якщо людина створена за Божою подобою, то зло у ній є явищем набутих.

Використавши алегорично-дидактичний жанр притчі (розповідь Кучеранюкового товариша Юри надає оповіданню ознак притчі, параболізує його структуру⁴⁰³), Франко показав, що шлях до досягнення добра неоднозначний і складний: «Чоловік ніколи не може знати, що пригоже для його душі. Та й загалом, добро і зло... Не можемо знати, коли щось робимо, чи на добро то нам, чи на зло. То ми лише свою волю знаємо: хочу зробити добре або хочу зле. <...> Але що довкола нас... про се ніколи не можемо бути певні» [т. 21, с. 387]. Вважаючи людську волю активним чинником, що впливає на вибір життєвого шляху, письменник натякає на можливість лише часткового досягнення цих складних філософських категорій, істина ж відома лише Богові.

Добро і зло у згаданих оповіданнях мають два виміри — земний, конкретно-чуттєвий, та надприродний, метафізичний. Але якщо в оповіданні «Терен у нозі» автор виявляє другий рівень вже наприкінці сюжету, дешифруючи приховану суть тексту притчевою розповіддю про терен, то у творі «Як Юра Шикманюк брів Черемош» поступово розгортає дві паралельні площини. В одній із них невидимі для людського ока демони — втілення двох первнів буття — ведуть зовнішню (себто відкриту) боротьбу у формі інтелектуального філософського диспуту за душу Юри⁴⁰⁴. У другій площині точиться боротьба внутрішньо-

⁴⁰² *Нахлік Є.* Щоб у слові «виднілося людське, щиролюдське лице» // Дивослово. 2013. № 11. С. 22.

⁴⁰³ *Легкий М.* Гуцульський триптих Франкової прози: специфіка моделювання художнього світу. С. 7.

⁴⁰⁴ У ґрунтовній статті про символіку гуцульських оповідань — христофанію «Терну у нозі» та ангелофанію «Як Юра Шикманюк брів Черемош» — львівська франкознавиця Я. Мельник апелює до богословського твору Гермми «Пастир», у якому чільне місце посідає вчення про двох ангелів, що перебувають поруч із кожною людиною. Цю тему, на думку авторки, блискуче опрацював Франко, Чорний і Білий демони якого виступають у тих самих іпостасях — доброго ангела-хранителя та злого демона-спокусника, що й «ан-

психологічна, що відбувається в голові самого Шикманюка. Намагаючись обґрунтувати злочинне рішення Шикманюка вбити Мошка, Франко окреслює основні мотиви, що могли підштовхнути персонажа до такого рішення. Найперше ця мотивація глибоко особистісна, зумовлена екзистенційним переживанням самотності, власної непотрібності, а відтак втратою основної буттєвої цінності — сенсу життя. Після смерті дружини «Юра почув себе самотнім і безутішним у своїй малій хатчині. Всюди йому чогось не ставало, з кожного кутка зівала на нього пуста» [т. 21, с. 425], жура огорнула його, «як кожух узимі», і навіть тримісячне перебування у синовій хаті не заповнили його душевної порожнечі. Навпаки: протягом того часу зазнав «лихої години» від невістки, що «не спочила доти, доки не викидала батькового манаття геть за ворота» [т. 21, с. 427]. До внутрішніх чинників належить і глибока образа на рідню, і бажання відплатити їй тією ж монетою (помста почалася з малого — бажання змусити сина шкодувати про свій вчинок — «як він мені, так я йому» [т. 21, с. 433]). Так Юра став Мошковим годованцем і відступником в очах односельчан. Ці фактори, укупі з думкою про отруйну Мошкову горілку та програваний у суді процес, на якому підкуплені судді віддали все його майно Мошкові, стали причиною злочинного задуму. Відчуття соціальної несправедливості резонувало в душі гуцула і разом з особистими переживаннями та сімейними негодами зродило бажання помститися. «Зовнішнє зло», яке чинить внутрішньо добра людина, у творах Франка «здебільшого проявляється у психології помсти»⁴⁰⁵. Прикметно, що, перебуваючи у цій межовій ситуації, персонаж мотивує потребу свого вчинку користю, яку матимуть опісля люди, бо «то людодід, не чоловік». «За такого й гріха не буду мав», — говорить сам до себе Юра, змішуючи злочинні мотиви з мораллю. Він уподібнював свій намір до чину месника, який ішов не заради «рабунку», а лише «за свою й людську кривду» [т. 21, с. 441]. Але помсти, зрештою, так і не сталося — таким був письменницький задум. І, як спостеріг Є. Нахлік, це була світоглядова позиція пізнього Франка: якщо у ранньому вірші «Смерть убійці» автор «схильний виправдати вбивство лютого поміщика»⁴⁰⁶, то у зрілій

гел справедливості» та «ангел підступності» Герми (*Мельник Я. Іван Франко і biblia аросурна: до 150-річчя від дня народження Івана Франка. С. 220*).

⁴⁰⁵ *Швець А. І. Злочин і катарсис: кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. С. 59.*

⁴⁰⁶ *Нахлік Є. Щоб у слові «виднілося людське, щиролюдське лице». С. 24.*

творчості персонажі, що опинились у критичних стресових ситуаціях, воліють не мстити, а прощати⁴⁰⁷.

На життєвому прикладі Юри Франко показав імовірність того, як добра людина може обрати гріховний шлях і як завдяки втручання вищих сил цей вибір не призводить до злочину, а завдяки образу Мошка Галапаса зумів передати ідею духового очищення морально зіпсованої людини. Бог створив людей за своєю подобою, і хоч би скільки зло їх псувало, вони все одно її зберігають⁴⁰⁸. Щоправда, для каяття цього «люципера», цього «арідника, а не чоловіка» із захланною душею, єдиними цінностями для якого були здобуті підкупом і підступом матеріальні блага, потрібно було створити напружену ситуацію, «струсити до дна його душу жахом смерті» [т. 21, с. 472]. Зрозумівши, що Юра має намір йому помститися — «кроваво, дико, без настанови і милосердя» [т. 21, с. 466], — та згадавши гуцулові очі, «запалені ненавистю і холодною, непохитною злобою» [т. 21, с. 466], єдиний, майже інстинктивний порятунок Мошко бачить у читанні Псалтиря. Можливо, вперше у житті його душа потребувала опори не в земних потребах, а п'ялася вгору, шукала там духовного «скріплення» [т. 21, с. 467]. Слушно акцентує у своїй монографії А. Швець, що для Франкових персонажів етичні принципи особистості пов'язані з її трансцендентним досвідом, з вірою в Бога: «Невипадково момент каяття, катарсису у психології переступника активізує його релігійні переживання»⁴⁰⁹. До цього зауважимо, що віра і приналежність до конкретної конфесії не відіграє важливого значення: вагу має лише щира потреба духовного очищення.

Молитовний порив Мошка освічує «найтайніші закутки, найглибші безодні його нутра і показує йому там усяку погань» [т. 21, с. 468]⁴¹⁰. Він бачить себе в образі «отруйника», «немилосердного гордяка», «поруганого злодія», і, що найстрашніше, відчувається самотнім, витісненим з людської громади. Лише після пережитої хвили сильного психологічного потрясіння Галапас

⁴⁰⁷ *Нахлік Є.* Шоб у слові «виднілося людське, широлюдське лице». С. 26.

⁴⁰⁸ *Соколов В. В.* Средневековая философия: уч. пособие для студ. и аспирантов. фак-тов и отдел. ун-тов. С. 61.

⁴⁰⁹ *Швець А. І.* Злочин і катарсис: кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка. С. 69.

⁴¹⁰ *К. Дронь* зауважує, що це заглиблення зображено монтажем — кінографічним елементом у літературі (*Дронь К.* Міфологізм у художній прозі Івана Франка: (імагологічний аспект). С. 157).

спромігся на гуманний крок — добровільно віддав Юрі його землю. Цей вчинок був не лише виявом каяття і своєрідною покутою за гріхи минулого, а й відплатою за добро Юри, який приніс йому таку бажану головатицю. На думку О. Білецького, «перетворення дрібного хижака Мошка в друга і добродійника селянина Юри Шикманюка» повинно підтвердити переконання, висловлене Франком ще в ранньому вірші «Не люди наші вороги...» (1880): «Не в людях зло, а в путах тих, / Котрі незримими вузлами / Скрутили сильних і слабих / З їх мукою і їх ділами»⁴¹¹. Як бачимо, інтегральний принцип Білого демона примножувати добро між людьми цього разу спрацював якнайкраще. Бог різними дорогами веде людей до добра: «...одних острахом, других жадобою зиску, інших особистою амбіцією, ще інших подразненим самолюб'ям; лише невелика часть робить добро з чистої, високої любові до добра. Божа річ цінити, яке добро вартніше» [т. 21, с. 443], — резюмує свою перемогу ангел.

Якщо в «Терні у нозі» письменник порушує релігійну тему Божого втручання у людську долю, то тут зосереджується на філософській тезі про одвічне протистояння сил добра і зла, згущуючи його сенсовість в останній фразі ангела: «Поборемось!» [т. 21, с. 472]. Як помітила Т. Гундорова, Франко ще у своїй «студії про роман “Варлаам і Йоасаф” простежує джерела і смисл дуалістичних образів ангела-захисника і злого демона»⁴¹². У ній автор писав, що «доброму ангелу-захисникові протиставлено рівноправного супутника — злого демона, і людина постала як вічна іграшка у боротьбі цих двох однаково сильних надприродних сил» [т. 30, с. 649]. Але у своєму оповіданні письменник доходить іншого висновку — доводить Божу мудрість, яка є вищою за будь-які прояви зла. «В премудрій економії творця ти потрібний, та його шляхи темні перед нами так само, як і перед очима смертних» [т. 21, с. 443], — філософує Білий демон, не уймаючи права Чорному брати участь у віковічному герці за людські душі. Показово, що у тексті вони є рівноправними партнерами, «невідступними товаришами» Юри. І корінь цієї рівноправності можна вбачати у їхньому походженні. У своєму «Градї Божому» — коментарі до Книги Буття — святий Августин висловив думку, що добрі та злі ангели не є протилежними

⁴¹¹ Білецький О. Художня проза Івана Франка // Білецький О. Збір. праць: у 5 т. Київ: Наук. думка, 1965. Т. 2: Українська література XIX — початку XX ст. С. 454.

⁴¹² Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 223.

по суті, бо Господь творив тільки добре⁴¹³. Але, вважає він, ангел є світлом не в самому собі, а в Богові, і коли він відвертається від Нього, то стає вже «тьмою» — демоном. Отже, природа всіх ангелів однакова, різниця лише в тому, що злі ангели відмовились від найвищого буття і тому зробились нещасними.

Попри очевидність демонічної гри («...демони вступають у діалог п'ять разів, однак вони не лише дискутують, а й своїми способами... впливають на вчинки персонажів, намагаючись довершити їх історію за своїми правилами, тобто й самі змагаються між собою»⁴¹⁴), основні учасники якої могли реально змінити наміри персонажа, Юрі все ж залишалася можливість вибору. Адже ні Чорний, ні Білий демон не мали абсолютного впливу на нього, вони могли лише апелювати до добрих і злих первнів у людині: «З точки зору Старого Заповіту, людина здатна і до хорошого, і до поганого, вона повинна вибирати між добром і злом. <...> Бог ніколи не втручається в це рішення. Він допомагає, посилає своїх посланців, пророків, щоб давати людям настанови... щоб попередити їх»⁴¹⁵. Таким Божим посланцем і був Білий демон, який змагався з діяльним, винахідливим Злом. Те, що у кінці оповідання Добро бере гору, засвідчує Юрину і навіть Мошкову здатність до нього — вони обоє обрали добро як етичний принцип свого існування.

Гуцульська тематика стала для творчого генія Франка ґрунтом, з якого проростало філософське осмислення таких складних, неоднозначних категорій, як добро та зло. Звертаючись у своїх творах до складних теософських проблем, письменник показував, як абстрактні категорії вселенського масштабу резонують у людському мікрокосмі. Фактично долаючи маніхейський дуалізм, автор утверджує ідею теодицеї — ідею Бога як вищого блага, чий волі підпорядкована навіть гра Чорного демона. У релігійно-філософській концепції своїх гуцульських оповідань автор-мислитель подає власне бачення індивідуального шляху людини до добра, на якому важливу роль відіграють два чинники: особистий вибір персонажа та процес духовного катарсису як внутрішнього переродження.

⁴¹³ *Августин Блаженний*. Творения: в 4 т. / [сост. С. И. Еремеева]. СПб.; Киев: Алетейя; УЦИММ-Пресс, 1998. Т. 3: О граде Божиим. 2000. С. 457.

⁴¹⁴ *Легкий М.* Проза Івана Франка початку ХХ століття: проблема теодицеї. С. 9.

⁴¹⁵ *Фромм Э.* Душа человека. С. 18.

Тож проблематика добра і зла в проаналізованих текстах є однією з центральних у художньо-літературному дискурсі кінця XIX — початку XX ст. У гуцульському тексті добро і зло поділяємо на **природне, людське і метафізичне**. Поняття природного зла продиктоване потребою осмислити первинний внутрішній зв'язок між людиною та середовищем, в якому вона живе, тому одухотворений, максимально наближений до гуцула світ природи синтезує у собі не лише естетичний, а й етичний первень. Зло, розлите у природі, усвідомлюється як хаос, деструктивна сила космогонічних первостихій — води (повінь на Черемоші) та повітря (бурі, що корчують дерева). З іншого боку, природа сама собою є благом, джерелом гармонії (мала проза Г. Хоткевича).

У зв'язку з тим, що добро властиве людині перманентно, більшу увагу звернено на людське зло, тому при аналізі цього тексту виокремлюємо соціальне та моральне, внутрішньо-особистісне зло. У творах на опришківську тематику («Гуцульський король» І. Франка, «За Юріштаном», «Камінна душа», «Довбуш» Г. Хоткевича) засадниче поняття добра засноване на цінностях внутрішньої та зовнішньої свободи, а зло асоціюється із соціальною несправедливістю, суспільною (політичною) та особистою владою, що вироджується у психологічно мотивовану пристрасть до фізичного насилля. В антимілітарних текстах Марка Черемшини війна як наймасштабніший вияв соціального зла уособлює хаос — цілковито абсурдний і штучний у своїй суті чинник, що несе загибель усьому живому. У воєнному просторі нівелюються засадничі принципи етики, губиться духовність і цінність людського життя.

У метафізичній площині зло постає як деперсоніфікована сутність — демонічне «щось», яке виявляється у хтонічному лісі. Противагу цій ефемерній злій силі творить вища, неземна сила Божа, тож метафізичне добро набуває ознак універсальності. Як основна пара дихотомічних цінностей, добро і зло дуже часто втілюється у таких дуальних семантичних варіаціях, як світло/темрява, шум/тиша, невинність/насилля, діти лісів/цивілізовані найманці тощо («Некультурна», «Битва» О. Кобилянської).

Художньо-філософського узагальнення категорії добра і зла набувають у гуцульських оповіданнях І. Франка, де ці дві сили персоніфіковано в наснажених і релігійною, і міфологічною семантикою образах двох демонів. Автор надає поняттю добра ознак універсальності та вищості над злом, підкреслює можливість лише відносного пізнання цих категорій; порушуючи одвіч-

не філософське питання про взаємоіснування добра і зла у людській душі, звертає увагу насамперед на способи примноження добра у світі. Схожої концепції дотримувався у своєму романі і П. Шекерик-Доників: гуцул Иванчік утверджував повноту гуцульського буття через єдність із природою та відданість предковичним традиціям. Екзистенційна проблема вибору між етичними полюсами добра і зла у цьому творі зосереджена у внутрішньому світі персонажа, на боротьбі двох його душ, у якій перемагає правда як найвища цінність людського життя.

Ретельно простудіювавши тогочасну історичну дійсність Гуцульщини, письменники виходили поза локально-просторові рамки на універсальні тематичні обшири, де література як мистецтво перебуває у тісному зв'язку з мораллю як предметом етичної науки. Добро і зло у їхніх творах постають не абстрактними категоріями, а органічною частиною «філософії гуцульського життя». Певно, тому так важко увібгати їхнє часом суперечливе потрактування у чітко визначені поняттєві рамки, надати їм теоретично-структурного вигляду й однозначно їх пояснити.

ЕРОС І ТАНАТОС У ПАРАДИГМІ
ГУЦУЛЬСЬКОГО ТЕКСТУ

Одним із найвагоміших аспектів дослідження гуцульського тексту є проблема еросу і танатосу — їх зіставлення та взаємодія у смисложиттєвому вимірі художньої літератури. Ці поняття як одні з визначальних феноменів буттєвості людини не раз ставали предметом аналізу філософії, літературо- та релігієзнавства, соціології, культурології. Проте парадигми їх сприйняття постійно змінювалися, адже були безпосередньо залежні від дискурсів і напрямів наукових пошукувань.

Європейські культурологи, філософи, літературознавці давно зацікавилися цими феноменами. Різномасштабному осмисленню любові та смерті присвячено чимало ґрунтовних праць, зокрема таких відомих дослідників, як Д. Айдачич («Еротославія. Перетворення Ероса у слов'янських літературах»), Ф. Ар'єс («Людина перед обличчям смерті»), Р. Барт («Фрагменти мови закоханого»), Ж. Батай («Із “Сліз Еросу”»), М. Бердяєв («Ерос і мораль», «Метафізика статі і любові»), Ж. Дельоз («Про смерть людини і про надлюдину»), К. Каламе («Поетика Еросу в античній Греції»), Г. Маркузе («Ерос і цивілізація»), Д. де Ружмон («Любов і західна культура»), М. де Унамуно («Про трагічне відчуття життя»), Е. Фромм («Мистецтво любити»), В. Шестаков («Ерос і культура. Філософія любові і європейське мистецтво»), В. Янкевич («Смерть») та багато інших. Дослідники аналізують види еросу як різновиду любові, вияви танатосу — символічні образи смерті, людське ставлення до неї та до її значення в історії конкретної епохи. Ці категорії мають безпосередню дотичність до національного та морального в кожній культурі. Як влучно спостеріг культуролог Г. Гачев, зважаючи на варіанти еросу, можна описувати і характеризувати обличчя кожної цивілізації, національної культури, епохи, стилю¹. А відтак від загального перехо-

¹ Гачев Г. Д. Национальный Эрос в культуре // Национальный Эрос и культура: в 2 т. / [сост. Г. Д. Гачев, Л. Н. Титова]. Т. 1: Исследования. Москва: Ладомир, 2002.

дити до конкретного, від цілого — до частини, від нації — до її етнічних груп, кожна з яких мала свою особливість у трактуванні еросу як любові і танатосу як смерті та її виявів: «У кожному національному світі є свій варіант Ероса. Як і будь-яка істота, людина є потрійною єдністю тіла, душі і духу, — так і кожна національна цілісність може бути потрактованою як Космо-Психо-Логос, тобто як єдність місцевої природи (Космос), народного характеру (Психея) і типу мислення (Логос)»². Цей висновок можна застосувати і до гуцульського тексту, в якому поняття еросу й танатосу функціонують на рівні міфологічно-релігійного світосприйняття, адже «національний мистецько-етичний смак формується у значній мірі на генотипі фольклору і первісної (язичницької) релігії народу»³.

Зрозуміло, що концепти еросу й танатосу тісно пов'язані з феноменами любові та смерті, проте звернення до грецької міфологічної термінології у дослідженні не випадкове (за В. Шестаковим, історично найстарішим способом осмислення любові була міфологія⁴), адже саме вони допомагають увиразнити і чіткіше окреслити предмет дослідження. Свідомо оминаючи психоаналітичне тлумачення цих концептів як базових людських інстинктів: лібідо (Ерос, енергія сексуального потягу) та інстинкт смерті (Танатос, потяг до агресії, деструкції), — що лежать, на думку Фрейда⁵, в основі розвитку культури⁶, психічної діяльності людини і є загалом визначальними життєвими принципами, осмислюємо ці поняття ширше — як відповідники феноменів любові та смерті, що дають змогу охарактеризувати не стільки психоаналітичні, скільки міфологічні, релігійні, етичні, естетичні й соціальні рівні гуцульського тексту.

² Гачев Г. Д. Национальный Эрос в культуре // Национальный Эрос и культура: в 2 т. Т. 1: Исследования. С. 14.

³ Денисюк І. О. Любовні історії української белетристики // Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка; редкол.: Т. Ю. Салига (голова) [та ін.]. Львів, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Кн. 1. С. 368.

⁴ Шестаков В. П. Эрос и культура: философия любви и европейское искусство. Москва: Республика; ТЕРРА-Книжный клуб, 1999. С. 8.

⁵ Фрейд З. Я и Оно. Москва: МПО «МЕТТЭМ», 1990. С. 36.

⁶ У психоаналітичній літературі інстинкт смерті позначали словом «мортідо», а опозицію лібідо — мортідо вживали «в тому розумінні, що кульмінаційним виявом лібідо є статевий акт, а мортідо (латин. mors — смерть) — вбивство» (Зборовська Н. В. Психоаналіз і літературознавство. — Київ: Академвидав, 2003. С. 32).

Поняття еросу зародилося в період античності. Згідно з «Теогонією» Гесіода, Ерот поряд із Хаосом і Еребом був одним із першобожеств, космогонічних первнів. В одному з найважливіших трактатів європейської теорії кохання — діалозі Платона «Бенкет» («Симпозіон») — Ерос є наймолодшим богом, «великим духом» з подвійною вдачею, «чимось посереднім між богом і смертним», демоном, через якого «чи то на яві, чи в снах відбуваються взаємини та розмови богів із людьми»⁷. За однією з версій він народився від мудрого, багатого батька Пороса і немудрої, бідної матері Пенії, тому природа того духу неоднозначна: «Він полює на всяке добро й красу, відважний, смілий і енергійний, завзятий ловець, невтомний інтригант... страшний чарівник, і отруйник, і софіст, і не має вдачі ані безсмертного, ані смертного»⁸. Так чи інак, він є внутрішньою силою, що впливає на життя людей. Поза тим у поняттєвому вимірі ерос означає пристрасну чуттєвість⁹ і є одним із чотирьох видів любові. Окрім еросу, в античні часи ще вирізняли філію (значення близьке до дружби), агапе (братську, духовну любов), сторге (ніжність, спокійну подружню любов). До того ж словники давньогрецької мови фіксують ще такі поняття, як любов-манія (тобто одержимість, пристрасне захоплення) і любов-латрея (благоговійне поклоніння, культове служіння)¹⁰. Натомість танатос (у давньогрецькій міфології Танатос — бог смерті) є ширшим поняттям за саму смерть: «Це та міра неупорядкованості, міра безладу, міра “атомізації”, розсіювання та хаотизації життя, що чинить руйнівну, розкладаючу дію і на людину, і на людські спільноти»¹¹. Врешті, він виходить далеко за межі смерті як такої — окрім фізичної, ще може бути смерть духовна, метафізичні від-

⁷ Платон. Симпозіон (Бенкет) / [з давньогрец. пер. І. Франко] // Франко І. Додаткові томи до Зібр. тв. у 50 т. / [редкол.: М. Г. Жулинський (голова) [та ін.]]. Київ: Наук. думка, 2006—2010. Т. 51: Прозові переклади 1876—1912; [ред. тому Є. К. Нахлік]. С. 111.

⁸ Там само. С. 112.

⁹ У давньогрецькій мові слово *eros* означало «бажання», і вже від нього утворилося дієслово *erasthenai* — закохатися, сповнитися (сексуальним) бажанням (див. Шестаков В. П. Эрос и культура: философия любви и европейское искусство. С. 8).

¹⁰ Див.: Апресян Р. Г. Слова любви: *agape, eros, philia* // Философия и культура. 2012. № 8 (56). С. 27—40.

¹¹ Кісь Р. Коваріації уявлень про смерть як індикатор типу культури: (спроба крос-культурного бачення) // Народознавчі зошити: двомісячник / [гол. ред. С. Павлюк]; Ін-т народознавства НАН України. Львів, 1995. № 1: Thanatos: Студії з інтегральної культурології. С. 6.

чуття її присутності чи наближення. Категорії еросу й танатосу як два визначальні чинники буття у гуцульському тексті не завжди є антагоністами, іноді вони співіснують, зумовлюють один одного.

За умов радянської дійсності еротична й танатична тематики для гуманітарних досліджень були табуйованими. Лише у 20-ті роки ХХ ст. тему еросу у площині морально-етичної проблематики активно обговорювали у суспільстві¹². О. Слоньовська «цнотливість» нашої літератури вбачає не в історичних обставинах, а в ментальних глибинах, де духовне відчутно домінує над матеріальним, а відтак і над плотським, що спонукало митців «розглядати сексуальну сферу лише під кутом високих почувань нетілесного плану»¹³. Звісно, сороміцький фольклор, зокрема жанр коломиїнок, народні приказки й оповідання з еротичним підтекстом, а також ритуали у календарній, весільній обрядовості, свідчить про те, що ця тема аж ніяк не була чужою українцям, та в художній літературі тема еросу як життєствердної віталістичної сили, яка виявляла себе у чуттєвій (тілесній) любові, зазвучала на повен голос лише на початку минулого століття. Вона деформувала усталені художньо-етичні парадигми, фактично заперечувала стару (бодай на позір аскетичну) систему цінностей та формувала нове розуміння взаємодії людини зі світом. Водночас загострилася увага до теми смерті, популярність якої дослідники пов'язують із філософією та естетикою декадансу¹⁴, з ніцшеанською ідеєю смерті Бога та межовою ситуацією перехідної епохи зламу століть¹⁵. Хоча має рацію О. Новик, стверджуючи, що зацікавленість темою смерті в літературі та мистецтві загалом наро-

¹² Михайлова А. А. Ерос як естетична і поетологічна проблема української прози 20—30-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 / Дніпропетров. нац. ун-т. Дніпропетровськ, 2004. С. 4.

¹³ Слоньовська О. Еротика як особливість міфічного самовияву героїв у прозі Марка Черемшини і Тодося Осьмачки // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ — початку ХХ ст.: зб. наук. праць / [упоряд. С. Хороб]. Івано-Франківськ, 2006. С. 387. Докладніше про еротичну культуру українців див. дослідження М. Махнія «Зачарована етноеротика: метаморфози українського лібідо» (Махній М. Зачарована етноеротика: метаморфози українського лібідо. Чернігів: Видавець Лозовий В. М., 2012), а також есе Л. Ушкалова «Бароко сексуальне» (Ушкалов Л. Сковорода та інші: причинки до історії української літератури. Київ: Факт, 2007).

¹⁴ Демська-Будзуляк Л. Досвід і риторика смерті у творчості молодомузівців. С. 25.

¹⁵ Там само. С. 26.

стає хвилеподібно і зумовлена історичними подіями¹⁶. Відтак цілком закономірно, що тем еросу й танатосу як «підставових екзистенціалів» (за Б. Тихолозом¹⁷) людського існування не могли оминати у своїх творах Марко Черемшина, Хоткевич, Кобилянська, Коцюбинський, Франко та інші письменники. Прикметно, що художнє апелювання до цих категорій зумовлювали не літературна мода чи кон'юнктура, не творчо-суб'єктивні переживання та психобіографічні чинники. Звернутися до еротичних чи (і) танатичних мотивів¹⁸ у гуцульських творах спонукав сам контекст — культурно-історичний, фольклорно-міфологічний простір Гуцульщини, що давав вдячний матеріал, надихав на філософські роздуми та дарував багато готових сюжетів.

ОПОЗИЦІЯ ПРИРОДНОГО Й КУЛЬТУРНОГО (ЦИВІЛІЗАЦІЙНОГО): ЕРОТИЧНО-ТАНАТОЛОГІЧНІ ОСЯГИ

У гуцульських текстах зламу століть присутня складна взаємодія бінарних опозицій природне — культурне, чоловіче — жіноче, матеріальне — духовне, суб'єктивне як приватне — об'єктивне як суспільне тощо¹⁹. Новітні художньо-естетичні пошуки того часу нерідко сублімувалися у художньо-erotичний дискурс, семантику якого увиразнювала гуцульська «любовна філософія», освоєння інтимного простору, природна розкутість у міжстатевих стосунках і пов'язані з цією темою народні звичаї гуцульського

¹⁶ Новик О. П. Трансформація мотиву *memento mori* у творах романтиків [Електронний ресурс] // Наукові записки Бердян. держ. пед. ун-ту: серія «Філологічні науки». 2014. Вип. 1. С. 33. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nzbdpufn_2014_1_6

¹⁷ Тихолоз Б. Логос Еросу: реабілітація *libido sexualis* у пізній ліриці Тараса Шевченка та Івана Франка // Українське літературознавство: зб. наук. праць; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка / [редкол.: Т. Салига (голов. ред.) [та ін.]]. Вип. 67: Іван Франко: статті і матеріали. Львів: Світ, 2006. С. 55.

¹⁸ У сучасній гуманітарній науці існує навіть окрема галузь, що вивчає танатичну тематику, — літературна танатологія (або ж танатологічне літературознавство), що осмислює літературний досвід феномену смерті (див.: Красильников Р. Л. Танатологические мотивы в художественной литературе: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук: спец. 10.01.08 / МГУ им. М. Ломоносова. Москва, 2011).

¹⁹ Різномірні елементарні семантичні опозиції, на думку Є. Мелетинського, формують першооснову міфологічних символічних класифікацій (Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 230). Тому присутність цих опозицій у структурі гуцульського тексту ще раз утворює його автентичність.

краю, що часто не узгоджувалися з усталеними моральними приписами тогочасного українського суспільства.

Проблема еросу й танатосу, порушена у ракурсі цивілізація — природа, певно, найчіткіше звучить у творах О. Кобилянської («Битва», «Природа», «Некультурна») та Г. Хоткевича («Камінна душа», збірки «Гуцульські образки» і «Гірські акварелі»). У цьому аспекті вони почасти перегукуються мотивами, образами, поглядами на природу та культуру. При їх аналізі насамперед впадає у вічі те, що ерос «володіє не лише людськими душами», а й «тілами усіх живих істот і земних ростей», зрештою, цілою природою²⁰. Як приклад цього — коротка новела Хоткевича «Збуджена», в якій мінливий вітер фліртує з молодою смерічкою, будячи її з «дівочого» сну, змушуючи прийняти «зерно нового життя», а потім «з тихим сміхом відлітає пріч, далі шукати — чи не можна би ще комусь відобрати спокою, чи не можна би ще кого затривожити прихильністю»²¹. Загальний настрій «акварелей» Хоткевича просякнутий філософічністю, у якій ерос і танатос прочитуються на рівні життя і смерті. Справді, відкриваючи збірку «Гірські акварелі» новелою «З гір потоки», письменник підкреслює гармонійну дуалістичність природи, у якій життєдайне буяння межує зі смертельною загрозою кінця, приголомшлива краса — з нерозважливою могутністю, де у глибокому і чорному проваллі, немов у «земній рані, ятряній десь унизу чорною кров'ю», виглядає й усміхається «веселенька, та лагідна, та мила смерічка»²². Такі контрасти творять гірську симфонію. Але як тільки у природі з'являється людина — разом із нею порушується гармонія і лунають дисонанси (пригадаймо «Intermezzo» М. Коцюбинського). Зрозуміло, що Хоткевич далекий від того, аби прирівнювати людську діяльність до деструктивної сили — нерідко й природа, у якій благо так легко стає злом, а зло — благом²³, лякає його своєю байдужістю й нестримністю. Але початок ХХ ст. як нова техногенна доба вніс свої корективи у фразу «боротись із природою», і тема «цивілізація contra природа» стала як ніколи актуальною.

Спершу поява людини у місцях, де «одвічно не ступала людська нога», просто порушувала гармонію «первобутньої краси, що її потоптала і понизила людина своєю присутністю» (новела

²⁰ Платон. Симпозіон: (Бенкет). С. 94.

²¹ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 307.

²² Там само. С. 300.

²³ Там само. С. 332.

«Село»). Потім почалися суперечки людей за той чи інший «кавальчик дикої землі», адже «на всіх границях земних виростає злоба і поливається кров'ю»²⁴ («Д'горі!»). Далі почалася «війна» — люди «закували ріки камінням, море залізом покрили, повалили гори, скопили ліси і яруги заповнили»²⁵ («Д'горі!»). А в новелі «Черемош» зіткнення цивілізації та природи породжують передчуття тотальної перемоги першої у майбутньому. І на протигагу природі як «невитій красоті» письменник поставив життя «в кам'яних мішках», себто у місті, де всі дихають «сопухом та мерзотою»²⁶. Такі антиурбаністичні авторські візії зумовлені особливостями художнього мислення кінця ХІХ — початку ХХ ст., зокрема тяжінням Хоткевича до експресіоністської естетики (див. статтю Р. Чопика²⁷). Експресіонізм як модерністичний напрям «зосереджений на глобальних проблемах»²⁸, що стосуються людства і кожного індивіда зокрема. І завдяки утвердженню типу людини, котра змагається зі світом, попри неминучість поразки, з'являється «трагічне світосприйняття». Експресіоністи, за М. Моклицею, будучи противниками технічного прогресу, «створюють страхітливий образ міста як земного пекла і утверджують природність життя»²⁹.

Виписуючи свою тугу за горами та згадуючи гармонійний стан єднання з природою, Хоткевич у новелі «Жаль за горами» роздумує над значенням культури, яка «пожирає» природну невимушеність. При цьому самих гуцулів письменник зачисляє до когорти природних людей, яких «брудною гноївкою залляла... пансько-культурна ріка», і та «завойовнича суспільність» вислала до них у гори «найбрудніших своїх представників»³⁰ («Жаль за горами»). Наочним прикладом цього конфлікту стала ще раніше написана «Битва» О. Кобилянської — художня «картина погибелі величезного пралісу в Кімполунзьких горах, що впав під сокирами промисловців-“культуртрегерів”»³¹.

²⁴ Там само. С. 317.

²⁵ Там само. С. 318.

²⁶ Там само. С. 322.

²⁷ Чопик Р. Гуцульський експресіонізм: від Івана Франка до Гната Хоткевича. С. 722—732.

²⁸ Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. С. 13.

²⁹ Там само.

³⁰ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 375.

³¹ *Леся Українка*. Писателі-русини на Буковині // *Леся Українка*. Зібр. тв.: у 12 т. Київ: Наук. думка, 1977. Т. 8: Літературно-критичні та публіцистичні статті / [упоряд. та прим. М. Л. Гончарука]. С. 278.

У цьому творі Кобилянська впевнено заманіфестувала конфлікт між цивілізацією та природою як провідну ідею тексту, поглибивши його художньою персоніфікацією предковічного лісу³²: «У “Битві” перший раз в українській прозі природа стає головним персонажем. Авторка надає їй людську психіку, вона відчуває, страждає, борониться, зводить бій, вмирає»³³. Ба більше, Кобилянська не вважає за потрібне надавати якихось індивідуальних рис персонажам-людям. Навпаки, намагається дати їм щонайзагальнішу характеристику. Виняток становлять хіба гуцули, але вони, як ми уже згадували, стоять по той бік барикад, себто є органічною частиною природи.

Сюжет «Битви» можна розглядати як алегоричну боротьбу між еросом (у цьому випадку інстинктом життя, яке уособлює праліс) і танатосом (інстинктом смерті, потягом до знищення живого заради корисливої й мінливої вигоди суспільства), яка, на жаль, закінчилася перемогою останньої. Гармонію правічного лісу, описом якої починається авторська розповідь, раптово пронизує свист локомотива, який привіз «горстку людей... наємників». Це поплічники Танатоса: «Один з прибулих ударив залізним топірцем по старій смереці», і пролунало слово «зрубати!»³⁴ Наділивши дерева здатністю відчувати, дихати, бачити, протистояти натиску смерті і, зрештою, вмирати³⁵, письменниця натомість мінімізує все людське у найманцях, демонструє їхню духовну деградацію, навіть здичавіння (їхні «глухі, рівночасно видавані оклики... пригадували скорше окрики диких птахів, чим

³² До Кобилянської битви природи з технократичною культурою та її запланними представниками ще на початку 1880-х років у своїх творах порушував І. Франко. Н. Тихолоз вказує, зокрема, на такі твори письменника, як «Захар Беркут», «Сам собі винен», «Основи суспільності», «Ріпник» та ін., у кожному з яких певною мірою висвітлена екологічна тематика (*Тихолоз Н. «Той ліс — зразок ще первісного світа...»: (міфопоетика лісу) // Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка: (ейдологічні нариси) / авт. колектив: К. Дронь, Б. Тихолоз (керівник), Н. Тихолоз, А. Швець; наук. ред. Б. Тихолоза; відп. за вип. Є. Нахлік; Львів. від-ня Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Львів, 2007. С. 283).*

³³ *Кисілевська-Ткач О. Там, де народилася «Битва» // Збірник на пошану Ольги Кобилянської: (1863—1942) / [за ред. О. Кисілевської-Ткач]. Мюнхен, 1991. С. 78.*

³⁴ *Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 2. С. 302.*

³⁵ Мотив умирання смереки став провідним у пізнішому оповіданні письменниці «Лісова мати», де смерть дерева стала символічною пересторогою, передбаченням майбутніх нещасть, що очікували на гуцулку Докію і гуцульський край загалом.

гармонійні людські звуки»³⁶) і великого значення надає механічним знаряддям — для підкреслення штучності цивілізаційного світу.

Природа бунтує проти втручання в лісову тишу і спокій гірською бурею, стрясаючи гори блискавицями та гуркотом грому, а все живе чинить опір ворогам: брунатно-зелений мох «піддається під грабіжливими руками», кремениста земля «роздроблюється під їх ногами», гидкі комахи «розбігаються їм по руках», «сполошене гаддя» сичить на них, колючі кущі дикої рожі стоять, «мов непохитні стіни», павутиння горбатих павуків «укладаються немилим серпанком на очі», а густі молоді ялинки «колють в лице, рвуть волосся і чіпаються ворожо одежі»³⁷. Натомість у ворогів лісу інші засоби боротьби — вони «озброєні блискучими топорами, тяжкими залізними ланцюгами»³⁸, великими металевими гаками й «прочим знаряддям». Крім цього, зажерливий молох цивілізації уособлював безнастанний «рух, гамір, клики», гарячкову діяльність, «викликувану страшно жужжачим колосом-машиною, від котрої біла майже невиносима спека»³⁹, «роздираючим ухо» виском від десятиножевих пил, які «пірнали в тіло пнів» на фабриці, та гарячими пашами печей, де згорала «кров дерев» — трачиння.

Загалом у творі Кобилянської битви як такої дуже мало, значну частину тексту займає картина лісу після переможної діяльності Танатосу. Зрештою, його торжество передбачалося ще із самого початку, коли у лісі після приїзду найманців «панував якийсь передсмертний настрій». А вже по битві, коли «кусень нетиканої краси» був знищений, скрізь лежали «трупі» ще недавно струнких смерек, яких «обдерто з зеленої одежі». Вони «діставали в голову і в ноги удари сокирами», з них «витікала кров... темно-понсової барви»⁴⁰. Зрубані дерева, що прирівнювались до людського тіла, нагадували «кістяки», великі випалені місця — «рани пожежі», і навіть червоні ягоди крушини асоціювались з «яrkими калюжами крові»⁴¹.

Життєдайний ерос панує в тексті як невинна і всепоглинуща любов до життя. Тут він, немов розлитий у природі, уособлює не пристрасну гру, не сліпу боротьбу за якийсь об'єкт бажання.

³⁶ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 2. С. 309.

³⁷ Там само. С. 147.

³⁸ Там само. С. 304.

³⁹ Там само. С. 315.

⁴⁰ Там само. С. 306.

⁴¹ Там само. С. 317.

Об'єктом любові є саме життя, багатство зелені, «розкіш у вегетації», стоїчний спокій безмежних лісів: «Навіть воздух був повний того бажання! Він пах спрагою о “ще більше” і здався віддихом тисячок і тисячок істот, жадних життя»⁴². Саме таким еротизмом була просякнута природа, весь цнотливий ліс, запах якого нагадував «упоюючу розкіш, саму прегарну повну зрілість»⁴³. Остання ніч перед «боєм зі столітніми» була «упоєна світлом місяця», тоді розкрилися всі непорочні квіти, «безглядно розбуялися їх чуття» і всюди панував перелицьований ерос — «сміх самого здорового життя, змішаний з важкими сльозами жалю», який викликав «щораз більше бажань і любов до життя»⁴⁴. Проте наймити-рубачі мали інше «гасло життя» — їхня життєдайна (за Т. Гундоровою, навіть еротична⁴⁵) енергія була спрямована на знищення. І у своїй здичавілості (ці люди «не сходили ніколи в доли, не стрічалися майже ніколи з жінками»⁴⁶), часами навіть гинучи у цій боротьбі «на життя і смерть», вони набиралися шаленої відваги і «всю енергію — фізичну й еротичну — витрачали на приборкання лісу»⁴⁷.

Закріплені в «Битві» два стани буття — колонізаційний та органічно-іманентний⁴⁸ — представлені найманцями, «котрі не знали ні свята, ні неділі, а о красі не мали й поняття»⁴⁹, і незайманим пралісом. Окрім дітей цивілізації, у тексті фігурують також «діти гір» — гуцули. І якщо попередньо письменниця ототожнювала дерева з людським тілом, то тепер, навпаки, намагаючись якомога органічніше зобразити життя гуцулів посеред гір, порівнює їх із деревами. Адже гуцули, так само як лісові смереки, гармонійно й питомо виростили «в своїх звичаях». Для них ерос був настільки ж природним та безпосереднім, як і для лісу, «нетикану» красу якого упокорили рубачі: «Еротично-оргіастичний фемінно-природний код життя гуцульської спільноти»⁵⁰ підкреслений мовби вирваним

⁴² *Кобилянська О.* Твори: в 5 т. Т. 2. С. 307.

⁴³ Там само.

⁴⁴ Там само. С. 308.

⁴⁵ *Гундорова Т.* *Femina melancholica*: стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. С. 30.

⁴⁶ *Кобилянська О.* Твори: в 5 т. Т. 2. С. 306.

⁴⁷ *Гундорова Т.* *Femina melancholica*: стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. С. 30.

⁴⁸ Там само. С. 28.

⁴⁹ *Кобилянська О.* Твори: в 5 т. Т. 2. С. 310.

⁵⁰ *Гундорова Т.* *Femina melancholica*: стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. С. 31.

із життя фрагментом: як одна гарна вдовиця скакала верхи на молодому півдикому коні, «а за нею мчався, так само шалено, рій молодих хлопців»⁵¹. Але водночас письменниця зауважує, що гуцули, немов діти, не передчувають наступу молоху цивілізації, не вірять чи не хочуть вірити у знищення, у всепоглинущу силу отого «страховища, що неприязно сичить, що приносить своєю появою світло, але — і несказанне горе!»⁵²

Схожими думками сповнені тексти Г. Хоткевича. Він не лише відчуває загрозу з боку цивілізації (культури як її синоніма), а й постійно нагнітає цей конфлікт, прогнозуючи жахливі наслідки її зіткнення з природою. Адже панська культура «з'їсть» гуцульську патріархальність, зробить гуцулів гарматним м'ясом, до музеїв позабирають «порошниці й чепаги» і поставлять там «воскових дівчат у ваших (гуцульських. — О. С.) уплітках, легінів із трембітами в руках і з тупими фарбованими очима й полупленим носом»⁵³ («Жаль за горами»). Як і в Кобилянській, поплічники Танатоса є типовими представниками цивілізації, які прийдуть упокорити природу — цього разу не ліс, а ріку. Це «в новому залізі нові рицарі», які скують Черемош «каменем, і залізом, і новим, ще не відомим... пупом, міцнішим від заліза»⁵⁴ («Черемош»).

Для обох авторів характерна певна сакралізація природи, кожен із них вважає її святою. Щоправда, в Кобилянській та святість лучиться із християнськими мотивами. Лісовий шум у «Битві» письменниця порівнювала з церковним, ліс, що його «Бог створив», — із самою церквою, квіти називала «непорочними», а людей, які нищать все живе, — антихристами, які перед Богом відповідатимуть за свої вчинки. Хоткевич у цьому випадку є радше поганином, який у своїх «акварелях» молиться щирою

⁵¹ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 2. С. 312.

⁵² Там само. С. 313. Битву між природою і цивілізацією у книжці «Мандрівка по гуцульських горах» (1933) описав також Г. Цбінден. Однак у його варіанті у цій битві перемогла природа: через тотальний вируб лісу під час бурі зі стрімкого величезного узбіччя зсунулася земля — і грузька лава засипала фабрику, де обробляли деревину. Про цей реальний випадок Цбіндену розповів гуцул, який вижив після тієї катастрофи. Гуцули вірили, що жадібних підприємців «покарала гора» (див.: Цбінден Г. Мандрівка по гуцульських горах // Подорожі в українські Карпати: збірник / [упоряд. і вступ. ст. М. Вальо]. Львів: Каменяр, 1993. С. 220—270). Після того випадку фабрику не відбудували.

⁵³ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 377.

⁵⁴ Там само. С. 321.

молитвою до природи, благоговіє і відчуває страх перед нею: «І страшно тут — і любо. Чорно під смереками і повно таємниць»⁵⁵ («Д'гори!»). Безконечна велич краси його навіть «пригноблює»⁵⁶. На протигагу Кобилянській, автор дещо міфологізує гірський простір (хоча не такою мірою, як Коцюбинський, наприклад): час від часу згадує про лісові тіні, богів пущі, владик борів і нетрів непрохідних, козлоногих лісовиків, про добрих фей та веселих ельфів⁵⁷ («Два шуми»), про потопельників, нявок і люзонів (водяних демонів. — *О. С.*)⁵⁸. Відтак конфлікт між еросом — потягом до життя і танатосом — руйнівною силою, яка те життя знищує, загострюється сакральним відчуттям природи й абсолютною профанністю цивілізації як штучного чинника, що вороже вдирається у майже священний і непорочний простір гір з єдиним наміром — підкорити його.

У текстах Хоткевича звучить модерністський мотив туги як наслідок амбівалентного відчуття природи, розуміння її величі і водночас людської мізерності й самотності. Адже «яку б найпустотливішу радість не кинув ти сюди в темно-зелену глибіню сього шуму, — вона заплаче тут, а сміх твій розіллється безцільно, як вода пустині, не збудивши до сміху нікого...»⁵⁹ («Два шуми»). У лісі «проносяться різні мотиви, і якое тужно від них стає. Тяжить уже самотність... Рoste, і загострюється, і всевладно огортає внутрішня тривога»⁶⁰ («Д'гори!»). Гори загалом порожують екзистенційне відчуття туги (слово «туга» не оминає у своїх гуцульських творах жоден автор), особливо тоді, коли доводиться їх залишати. У Хоткевичевій акварелі «Жаль за горами» рефреном звучить фраза «Гори мої, гори, любі мої верхи... Ходив я вами — тужу я за вами...»⁶¹, навіуючи читачеві сум за гірським

⁵⁵ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 317.

⁵⁶ Досліджуючи первісні форми релігійного життя, Е. Дюркгайм цитував працю М. Мюллера «Natural Religion» (1889), у якій ідеться про те, що людина не може вступити у стосунки із природою, не усвідомлюючи її величі, і що немає жодного аспекту природи, який не був би здатним розбудити в нас гнітюче почуття якоїсь безкрайності, що огортає і панує над нами (див. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: тотемна система в Австралії. С. 71). Властиво, таке почуття огортало Хоткевича посеред гірського простору, і саме з ним пов'язаний мотив туги, про який йтиметься далі.

⁵⁷ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 304, 305.

⁵⁸ Там само. С. 319—320.

⁵⁹ Там само. С. 304.

⁶⁰ Там само. С. 318.

⁶¹ Там само. С. 374, 375.

простором: «Тужу за тобою, Чорногоро, дика, могутня красуне спляча. Хто збудить тебе?»⁶² або «О-о-ой, тужить душа за вами, гори! За вашою красою несходимою, за вашою поезією невилаканою! А ще гірше тужить душа за людом щирим твоїм, о земле ти рідна, Україно гірська!»⁶³ Таку ж невимовну тугу відчувала й О. Кобилянська, коли її родина переїздила з рідного для неї Кімполунга до села Димка, де мешкали її бабуся й дідусь по материній лінії: «Скоро я назавше виїду з Кімполунга... Назавше... Як дивно це звучить... Ніколи більше не бачити ані гір, понурих, повитих імлюю гір, ані мовчазних ущелин, у яких клубочиться туман, не бачити тихих, чудових вечорів, коли синяві, темні гори огорнуті зелено-блакитним, тьмяним, таємничим світлом, ніби вічна, чарівна казка...» (запис у щоденнику від 27 червня 1889 року)⁶⁴. Гори письменниці називала «любими» і «милими», «рідним краєм», у якому формувалася її дівочий світогляд, тому їй хотілося «кричати» від думки, що їх доведеться назавжди залишити: «Так, останній вечір у рідному краю. Як би мені хотілося назавше затримати тебе в душі, тебе, де я стала тим, чим є. Прощай, милий, незрівняний, незабутній гірський краю, прекрасний улітку й чарівний узимку» (12 липня 1889 р.)⁶⁵. А за кілька днів після переїзду вона писала з Болехова, гостюючи у Н. Кобринської: «Де я? Далеко від своїх милих, високих гір, про які я вмію розповідати тільки найкраще. Так далеко. Я весь час плакала, коли прощалася з ними, і потяг прудко віз мене в мою нову одноманітну, монотонну вітчизну...»⁶⁶ Важливо, що простір буковинських гір став для неї джерелом творчості — саме тут, у Кімполунзі, за словами В. Вознюка, вона опанувала художнє слово — написала свої перші німецькомовні вірші, а життя місцевих гуцулів дало їй матеріал для написання «Природи», «Битви», «Некультурної», «Часу» та інших творів⁶⁷.

⁶² Там само. С. 375.

⁶³ Там само. С. 377.

⁶⁴ *Кобилянська О.* Слова зворушеного серця: Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади. С. 183.

⁶⁵ Там само. С. 184.

⁶⁶ Там само. С. 185.

⁶⁷ Див.: *Вознюк В.* Буковинські адреси Ольги Кобилянської: біографічно-краєзнавча монографія. Чернівці: Книги-XXI, 2006. С. 18. Таке ж відчуття туги за рідним гірським простором — у листах П. Шекерика-Доникова. Від початку Першої світової він служив в австрійському війську далеко від своїх любих гір і рідної землі, тому ностальгія за домівкою вривалася в розмірене військове життя і виливалася на папері. «Одним словом кажучи, — писав

З огляду на біографічні факти, не дивно, що у гуцульських текстах Кобилянської, як і в щоденнику, також відчитуємо тужливі мотиви. Далекосяжний шум лісу для ліричного персонажа «Битви» є «майже завсіди сумовитий», зрештою, той «сум прибував десь з далекої площини, ловився з галуззю, розходився важким зітханням по лісі і боровся з густим гіллям знов о вихід на простір»⁶⁸. З одного боку, він був невіддільним відчуттям при сприйнятті величі природи, з іншого — союзником Танатоса, який розсіював розпач і безнадію. Вже після того, як найманці зрубали всі дерева, на місці колись буйного лісу залишились всіма забуті «смутні й опущені» молоді сосни, які, не маючи змоги до життя, «рішилися вмерти». Немовби підхоплюючи цей мотив і настрій, Хоткевич у творі «Самітня смерічка» виписав ліричний монолог смерічки (у нього смереки теж живі), яка вросла на «голім, холоднім верху». Її любі подруги повмирили — «он лежат їх червоні трупи, і ночами світяться в них робачки»⁶⁹. І вже згодом в образку «Дарабов» автор змінив акценти у порушенні цієї проблеми: замість ліричної туги дає лаконічний епізод соціального зрізу: «Он впереди оголена (далі у тексті «криваво-оголена». — О. С.) гора. Висліди господарки польських панів: вирубати геть ліс до найменшої деревини і надати вітрам повну свободу зв'язати тонку верству землі, нанесену віками на каміння. <...> там же, де торкнулася захвацька рука, — мов дикі номади або сарана пройшла»⁷⁰. До речі, Кобилянська теж не оминула соціального мотиву у своїй «Битві». На фабриці один із робітників (єдиний персонаж-людина у тексті, якому письменниця дала ім'я, себто прізвисько Клевета, тобто виокремила його з-поміж знеособленої маси, чи не тому, що висловив власну думку про вирубку) оповів, що дерева вивозитимуть аж за море («до Батуму») і що гуцульські прекрасні ліси «нищать чужі [!] антихристи»⁷¹.

у листі до Яцкова від 8 січня 1917 р., — не є мені зле жити тут, але однак моя душа летить в наші високі кичири, в ті глибокі долини, за якими тужу-баную, ек нич, так день. Я би наші Гуцульські кичири ни проміняв нізашо в світі. Не міг бих жити без тих наших скал, гир і лісів, як не може жити риба без води» (Відділ рукописних фондів і текстології Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка. Ф. 98. Од. зб. 240).

⁶⁸ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 2. С. 302.

⁶⁹ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 311.

⁷⁰ Там само. С. 400.

⁷¹ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 2. С. 314.

Але цивілізація не завжди бере гору над природою. Некерованість останньої теж призводить до фатальних наслідків. Ось, до прикладу, ріка — символ життя — у Хоткевичевій «Повені» враз стає некерованою стихією, «сліпим і лютим звіром», «шаленою грою шалених сил», яка рве землю і все тягне за собою⁷². Її всемогутність та безконечність символізують «біг і зміну», вічну боротьбу, а іноді — саме гуцульське життя, яке теж схоже на велику ріку, що «реве й гуде, і все в ній тоне. Атом чистоти гине разом із бруду атомом і, здається, ніщо не потрібне — ні чистота, ні бруд»⁷³, — філософує автор у новелі «Життя». А далі, підсумовуючи сказане, описує «злочин природи», яка байдуже забрала життя маленького Івасика: він саме йшов до церкви — «дедя нові постоліки му поморщив, черлені, а неня волічки новіські зсукала» («Злочин природи»)⁷⁴. У цьому тексті водяна стихія «має темну душу», стає агресивною і набуває мало не демонічних рис, а трагізм події підкреслено раптовістю та невинністю жертви. Межова ситуація триває недовго — оповідач мовби збоку спостерігає, як «каламутні хвилі з несамовитою силою пруть й перевертають голубчиком», аж поки дитина не вдарилась голівкою «об камінний гостряк». Василь виніс на берег уже мертва тільце: «...обвисли, як ниточки, рученята, вустонька посиніли, з голівки з-під волоссячка сочилася кров»⁷⁵. Цього разу «на святі природи» торжествував не ерос як любов до життя, а танатос як інший її (природи) бік і невіддільна частина. Проте якщо у «Битві» загибель дерев була наслідком штучного втручання людської, цивілізованої, а відтак ворожої сили у предковичний спокій лісу, то тут, навпаки, жертвою природи стала дитина. Смертоносність стихії — животворящої води — є незбагненним явищем для наратора, що намагається прийняти полярність матері-природи: досі, як і «в передвіки», вона лякає чоловіка «темною силою своїх стихій»⁷⁶ («Злочин природи»).

Іпостасю смерті у творі «Пожарище» виступає вогонь (природна стихія), який спалив усю хату (елемент цивілізації), залишивши після себе лише «червоний, мовби розкривавлений, чотирикутник попаленої цегли»⁷⁷. Але цього разу Хоткевич фіксує

⁷² Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 323.

⁷³ Там само. С. 331.

⁷⁴ Там само. С. 333.

⁷⁵ Там само. С. 335.

⁷⁶ Там само.

⁷⁷ Там само. С. 342.

не лише момент трагедії у житті пересічної гуцульської родини. На попелищі, окрім купи чорного залізя, попалених слив, запаху горілого дерева, чулося «дрібносмішливе джерготіння безжурної дівчорни», яка бавилася і гріла ноги у спопелілих рештках людського майна. Діти як символ прийдешнього не жураються — «знають, що перед ними життя, що набудують ще багато хат»⁷⁸. Поміж серйозних розповідей дорослих про причини пожежі хтось мимоволі кидає геть невинний жарт — «і громада порскає сміхом, мов бризками крапель по воді»⁷⁹. Згодом той сміх переростає у справжній регіт над пожарищем, «переривається сизим димом, гинуть у ньому скорбні думи»⁸⁰. Символічне суміщення таких, здавалося б, несумісних емоцій, як сльози і сміх, горе і радість, становлять основу не лише гуцульських обрядів та звичаїв (тут мимоволі спадає на думку похоронний обряд «грушки»), а й їхніх тихих буднів. І на цьому попелищі Хоткевич штрихово малює сімейну пару — вартового і його жінку, яка принесла чоловікові їсти: «Він харчує, а вона любовно дивиться на свого мужа... Є в їх нужді власна радість, котрої вже ніякі вогні на землі не сплять»⁸¹. Близькість життя і смерті тут очевидна, але цього разу Танатос не тріумфує — гору бере спрагла життя гуцульська філософія. Зрештою, до самої смерті гуцул ставиться філософічно, не боїться «ані її самої, ані її царства». У повісті «Камінна душа» Хоткевич фрагментарно згадує гуцульське кладовище, яке поставало у свідомості гуцула як «кавалок землі», який треба було виділити для «одної конечної потреби життя»⁸². Між могилами паслася худоба (і їла траву, «порослу, може, з частин тіла попередніх газд її предків»⁸³), спали пастухи і «совершала таїнство зародження нового життя» закохана пара. Як влучно зауважив А. Печарський, «несприйняття смерті як такої простежується в багатьох художніх творах на гуцульську тематику»⁸⁴.

Тож художня концепція протиставлення цивілізації та природи у текстах Кобилянської і Хоткевича реалізується на понятте-

⁷⁸ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 348.

⁷⁹ Там само. С. 346.

⁸⁰ Там само. С. 347.

⁸¹ Там само.

⁸² Його ж. Твори: у 8 т. Т. 7 / ред. і передм. А. Березинського. Харків: Рух, 1931. С. 294.

⁸³ Його ж. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 70.

⁸⁴ Його ж. Твори: у 8 т. Т. 7. С. 295.

вій осі матеріального — духовного. Спільним мотивом у обох авторів є трагічне (читай — танатологічне) передчуття наступу цивілізації на природу як таку і на гуцульський світ як її невіддільну частину. З іншого боку, природа як стихія також є амбівалентною, — крім означення життя, є носієм танатосу, байдужою силою, що загрожує людині. Крім цього, опозиція цивілізації contra природа ускладнена мотивами еротичного та просякнута філософічністю, у якій ерос як життєдайний творчий первень і танатос як деструктивна хаотична сила прочитуються на рівні життя і смерті.

ДВОЛИКИЙ ЕРОС: ТЕКСТУАЛЬНІ ВИЯВИ ЧУТТЄВОЇ ТА ДУХОВНОЇ ЛЮБОВІ

Заміри еросу в гуцульському тексті Г. Хоткевича треба починати з його короткого оповідання «Гуцул», де автор дає лаконічну характеристику гуцула-індивідуаліста, який любить силу, простір, «востру» їжу, бійку і «любить теж гостро, на всі боки гостро. Любаску лупцює не жаліючи, бо не жаліючи й пестить»⁸⁵. Звідси бере початок його чоловічий ерос, просякнутий життєдайною енергією, непогамовною завзятістю та витривалістю. Еротичні нотки невинно бринять у творі «Кішня». Вже сама тема сінокосу має любовний підтекст — п'яний дух сіна, який косили сталеві змії кіс, замережані «гори пологам», сміх веселих громадівниць та геть засоромлена хлопцями-косарями, розчервоніла, як червоний мак, Анничка зі «струнками ногами».

Ширший закрій еросу — в «Гуцульських образках», кожен з яких є своєрідним продовженням попереднього. У пліні гуцульських буднів автор багато місця відводить стосункам між жінками і чоловіками, коли у спілкуванні не раз виринають масні жарти й сороміцькі приказки, які в іншому місці були б просто неприпустимі, обридливі і навіть брутальні. Але тут, «на тлі цих зелено-синіх верхів, під шум Черемошу, в цих простих, природних відносинах то все було таке ж саме просте й природне. От хіба тільки що з більшою веселістю та запалом говорилося про одну з функцій людського організму...»⁸⁶ Тут і розшалілі молодичі, які стоять на березі й регочуть, верещать, голосно оповіда-

⁸⁵ *Його ж.* Твори: у 2 т. Т. 2. С. 356.

⁸⁶ Там само. С. 404—405.

ють любовні історії, зачіпають гострим жартом чоловіків на дарабах і показують їм завітаний довгий вузький камінь, і прямі натяки на вільну любов. Здається, жіночий еротичний первень не має меж, але у Хоткевича маскуліне завжди бере гору над фемінним — з уст однієї гуцулки, наприклад, злітає оповідка про те, як одного разу чоловіки спіймали таку жартівницю та добряче вибили.

«Гостра» гуцульська любов — і між головними персонажами образків «Дарабов» та «У корчмі» Марікою і Тимофієм. Їхні стосунки класичні у гуцульській антології кохання: коли чоловіче «я» не бере гору над жіночим, тоді оприявнюється Ерос-бешкетник, що провокує жіночу зраду.

«Невковирний» та дотепний Тимофій, від голосу якого можуть рухнути стіни фортеці, узяв собі за жінку «упругу, здорову, жадну життя» гірську красуню, яка «грає кожною жилкою і, мабуть, не дуже перебирає», бо часто лежала «на мужеських руках і слухала шептів»⁸⁷. Бути спокусницею — її найкраща життєва роль («вихиляється гнучким станом, як змійка», кокетливо «ховзає ногами»⁸⁸), її ерос — це гра, а завдання — вабити чоловіків. І в цьому немає великого гріха, адже безгрішний лише Господь, а тут «вільно любитися», бо такі вітри віють із гір — мовби виправдовує автор поведінку своїх героїв.

Тому Маріка не минає нагоди пофліртувати з Тимофієвим братом Палійчуком — «кучерявим повногубим хлопцем... типовим сільським донжуаном»⁸⁹, і розламати навпіл калач, що мало яскраво виражений еротичний підтекст. Така поведінка дружини провокує еротичне бажання у чоловіка. Він «жадібними очима дивиться на червоні губи, на розпалахкочені шоки і чимось нетерпеливиться»⁹⁰ — його дратує краса жінки, «його власності» (!), він хоче утвердити своє право на неї. Патріархальність гуцульського укладу життя, як завжди, перемагає, і вони, «молоді, сильні, здорові», ідуть шукати менш людного місця, «єк горобці. На льоту». Тілесність еросу у цьому випадку очевидна, про високі духовні почуття Хоткевичеві не йшлося. І коли Тимофій із Марікою повернулися до корчми, у всій його поставі читалося задоволення «самця, ситість якась»⁹¹.

⁸⁷ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 390.

⁸⁸ Там само. С. 391.

⁸⁹ Там само. С. 417.

⁹⁰ Там само. С. 418.

⁹¹ Там само. С. 422.

Цілком свідомо на протигагу цій парі Хоткевич ставить стосунки Миколая, який знає собі ціну, та Параски. Це вже «статочні, солідні газди», і хоч молоді, та у їхньому світогляді і ставленні одне до одного тріумфує не лише фізичний, чуттєвий ерос, а й душевна гармонія — ознака вищого почуття. Жінка Миколая — тиха, ласкава, розумна, щирий друг і вірний товариш своєму чоловікові. Їхні стосунки — зразок для наслідування, а у портретній характеристиці превалює не зовнішній принакний опис, а стійкий характер та розсудливість рішень.

Тож у «Гуцульських образах», а почасти й у «Гірських акварелях», письменник торкається теми тілесного еросу, проте паралельно веде мову й про інший його модус — духовний, який приводить до повної гармонії душ, а не просто до пристрасної гри, що іноді має фатальний кінець.

Ще Платон у «Бенкеті» писав про подвійну природу еросу, поділяючи його на посполитий (любов тіла, непостійна) та небесний (любов душі, безсмертна). Ця двоякість еросу зумовлює його «серединну» природу, адже сам собою він не є ані гарним (добрим), ані поганим (злим), натомість врівноважується гармонійною єдністю, і той, хто вийде за межі цієї гармонії, ризикує потрапити під вплив посполитого еросу, а його «треба приймати дуже обережно», бо, окрім «приємности, яку він приносить», можна втратити «здорове чуття»⁹². Хоткевичів гуцульський текст, образно кажучи, і є тією амбівалентною межею коливання між посполитим та духовним, низьким та високим еросом. Щоправда, ерос як змагання до краси, як абсолютна духовна категорія в нього не набуває такої багатогранності, як ерос тілесний, профанний. Саме цей, другий, іманентно властивий гуцульській психології, звичаям та світогляду, цікавив письменника найбільше. Мовби замикаючись у гірському просторі, на прикладі життя персонажів автор досліджував тілесний ерос як природний вияв майже нічим не стримуваного любовного почуття, що має неабияку владу над людьми, тому опиратися йому надзвичайно складно (у Дені де Ружмона ерос є «тотальним Бажанням», невпинним рухом, який неможливо зупинити⁹³). У текстах Хоткевича, зокрема у повісті «Камінна душа», про який йтиметься далі, цей модус еросу, на відміну від духовного, має чимало виявів, які спробуємо окреслити.

⁹² Платон. Симпозіон (Бенкет). С. 96.

⁹³ Ружмон Дені де. Любов і західна культура / [пер. з фр. Я. Тарасюк]. Львів: Літопис, 2000. С. 56.

Насамперед варто зазначити, що всевладдя еросу в гуцульських текстах Хоткевича продиктоване міфологічною світоглядно-ціннісною парадигмою, яка передбачає апеляцію не до моралі (концепту культури), а до природного, невимушеного вияву пристрасних почуттів, аж ніяк не гріховних («концепція кохання-пристрасті» певною мірою протиставлена християнству, «особливо його доктрині шлюбу у тих душах, де збереглося природне чи успадковане поганство»⁹⁴). Ба більше, Ерос у його повісті набуває ознак божественності (у міфологічному значенні цього слова), він мовби язичницький бог, який пробуджує в душі персонажів природні інстинкти: «Хтось могутній ходив селом від хати до хати і сів одуряючим зіллям. Підійде, кине у відчинене вікно і йде собі далі, а від того зілля шаліють веселим солодким шалом люди, множитися хотять, вічність творити»⁹⁵. Могутній «хтось» у тексті автора набував різних іпостасей: то празника Юрія, який прийшов і «розгрішив. Сказав: “Плодіться і розмножуйтеся, і наповняйте землю, радуючися”, — і жажда життя, жажда любові, жажда єднання розлилися в повітрі»⁹⁶; то місяця, що, «мов злий чарівник, трубив у свій ріг, кличучи до жажди, до польоту, до усолод, і простягав руки, тайну відкрити обіцяючи»⁹⁷; то під маскою «невидимих духів шалу», які літали поміж людьми і від яких бісилися баби, казилися молодичі, розпалювалися газди; то, вже без масок, був «хижим богом», що закрутив-завертів усіх у своїм рвучкім водовороті⁹⁸. В іншому місці автор називає його «богом любові», який поклав «краску радості — легкий поцілунок» на обличчя Катерини, або ж він втілений в ідеалізованому Марусею образі самого Марусяка, «таємного півбога», народженого морем (немов сама Афродіта), «бога-громовержця», який тримав у руках життя і смерть та мав владу над людськими душами — барометр еротичних коливань прямо залежить від характеру персонажа, життєвих обставин чи емоційних відтінків у тексті.

Хай там що, Ерос у гуцульському тексті Хоткевича розлитий у природі, яка завжди є його спільником. Адже Маруся, як наїв-

⁹⁴ *Ружмон Дені де*. Любов і західна культура. С. 69.

⁹⁵ *Хоткевич Г.* Твори: у 2 т. Т. 2. С. 31.

⁹⁶ Там само. С. 30.

⁹⁷ Там само. С. 32. Образ місяця, що везе у срібній чайці голого Івана Купайла, який сів любовіть по землі, з'являється також у новелі Черемшини «На Купала, на Івана».

⁹⁸ Там само. С. 100.

на дитина, піддалася впливові та «відчула його веління» саме навесні, коли «земля запишалася материнством... і легіні фуркали потоками, як молоді олені, викликаючи дівчат»⁹⁹. Знаковим у цьому контексті стає свято Юрія — «празник оновлення», коли «гостра кров приливає гуцулові до тіла, і святкують сини природи спільне свято з матір'ю посполу»¹⁰⁰. Цього дня біля кожного перелазу чулося ніжне шепотіння і звуки щемливих поцілунків, кожен дожидав темної ніченьки, щоб дати волю приспаній за зиму пристрасті¹⁰¹. Філософуючи про минущість життя, Хоткевич веде мову про непроминальність еросу: «...повмирили старі боги, нові народилися, — а сонце все лишилося сонцем, а плоть плоть»¹⁰². Тут посполитий ерос має вияв життєдайної творчої сили, що йде пліч-о-пліч із природою, і наділений ознакою циклічності (якщо Марусина любов зародилася навесні, то почала згасати восени, а потім і зовсім умерла).

Одним із мотивів еротичного сюжету повісті постає ерос як гра — «весела і жорстока, радісна і безжалісна водночас». Грою Хоткевич називає також цикли природного відбору, коли «гинуть слабші, а сильніші торжествують»¹⁰³, і відповідну поведінку суб'єктів любовного загравання (Марусяка з Марусею, Олени Срібнарчучки з чоловіком Андрієм або Палійчуком). Зрозуміло, що еротичне насамперед залежить від спектра людської душі, тому силове поле еросу, в яке потрапляють герої, по-різному впливає на їхню поведінку.

Еротична гра Олени Срібнарчучки — справдешньої гуцулки із сильним характером, має цілком тілесний вимір. Вона «красна — як зірка. Як заспіває, — то з вигуком, як гуляє, — то з викрутом, та ще так, що кожна жилочка в ній говорить. Як сміється, — то легіням мухи по спині повзають»¹⁰⁴. Але її жіночність не

⁹⁹ Там само. С. 31.

¹⁰⁰ Там само. С. 24.

¹⁰¹ До слова, свято Юрія у гуцульських напів'язичницьких звичаях символізує початок весняно-літнього сезону випасання худоби і завершення цілої низки аграрно-магічних обрядів. За повір'ям, у день Юрія вся природа наповнюється родючістю, тому цього дня люди качалися по молодій траві, щоб набратися від неї життєдайних сил (*Войтович В.* Українська міфологія / вид. 4-те. Київ: Либідь, 2015. С. 608—610). Про святкування цього свята також ідеться у повісті Коцюбинського, у романі Хоткевича «Довбуш» і романі Шекерика-Доникова «Дідо Иванчік».

¹⁰² *Хоткевич Г.* Твори: у 2 т. Т. 2. С. 24.

¹⁰³ Там само. С. 42.

¹⁰⁴ Там само. С. 182.

просто улеслива і хитка кокетливість (як, наприклад, Маріки з «Гуцульських образків»), вона має владу над чоловіками. Срібнарчучці достатньо блиснути очима, сказати ласкаве слово чи повести плечем, як гуцули готові були заради неї стрибати у Черемош. Але її чоловік Андрій, «журний» і завжди «оннаковий», був не єдиним «газдюю до своєї жінки». Олену називали «Марусяковою любаскою», і хоч люди подейкували, що в неї «не кежко си допросити», ціну вона собі знала, і ніхто не смів торкнутися її пальцем через гостре слово та влучний дотеп, які лунали услід набридливим залищальникам.

Але попри всю владність свого еротизму, Срібнарчучка була Марусяковою (!) любаскою, тобто в цій любовній грі вибрали її, а не вона. І хоча на побаченні з опришком іноді кепкувала з нього та колола «з'їдливою фразою», все ж притулялася до нього всім тілом, «моцно цілувала», «сильно обіймала», тулила до серця і не хотіла розлучатися на світанку. Її гуцульська жіночність не була абсолютно незалежною, бо потребувала побіч себе чоловічої сили, на яку можна було б опертися. Тому припадала їй коло свого чоловіка, «мов горличка коло голуба», обіймала за шию, притискала його руку до свого чола і грудей, а це вже був «якийсь предвічний жест для означення повної своєї покірливості і рабської любові»¹⁰⁵. Оленина роль у шлюбі (Андрій — об'єкт її любові) була такою само широкою, як і роль любаски (Марусяк — об'єкт бажання), тому її подвійна еротична гра врешті призвела до фатальних наслідків — спершу опришок підступно вбив Андрія (фатальний вияв еросу в тексті Хоткевича відчитуємо ще на початку твору — в алегоричній розповіді каменя про те, як побратим побратимові «відобрав віку за пишну Маріку»¹⁰⁶), а потім Срібнарчучка помстилася Марусякові за смерть чоловіка — зрадила його, розповівши Юріштанові, де найліпше зробити засідку на опришків. Зрештою, отамана зловили і повісили.

Ерос Марусі, не простої гуцулки, а «пані», «з вищого круга жінщини»¹⁰⁷, мав зовсім інший вияв. Окрім тілесності, він лучиться з душевністю, прагненням сповна відчувати те життя, яке залишилося за тісним простором попівської хати, бути «дочкою Великої Матері Природи»¹⁰⁸ і мати право вільно любити. Її ерос

¹⁰⁵ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 198.

¹⁰⁶ Там само. С. 47.

¹⁰⁷ Там само. С. 159.

¹⁰⁸ Там само. С. 49.

набуває ознак ідилічності (а це вже належить до сфери духу), а поведінка психологічно (і навіть фізіологічно) виправдана¹⁰⁹.

На відміну від Олени, Маруся не вела ніякої гри, радше сама стала невинною жертвою в руках бога любові: «стратила волю, стратила свідомість часу, розуміння добра і зла, дала себе на розбух інстинктів»¹¹⁰, «дозволяла гратися собою, як забавкою»¹¹¹. Не зуміла одразу розпізнати жіночою інтуїцією хтивих намірів опришка (бо була сама ще «дівчиною-дитиною»), відрізнити любов від еротичного бажання. Ерос підкрадається до її ніжної жіночої душі поступово. Спочатку вона відчула і полюбила гори, від краси яких «аж дух захоплювало», слухала «безкінечні» оповідання баби Гафійки про життя опришків, ворожила темним вечором із гуцулками напередодні Юрія та чула у снах якісь «злобні, жорстокі, безумно-солодкі і прекрасні» поклики, від яких, здавалося, «шаліла би в танці безумнім, при вогнях, обнажена ціломудрено, жаглива... і молилася би, на холоднім каменю священного підземелля...»¹¹² Ерос набуває естетизації, стає принадиною, «що не залежить від тілесної природи», пориванням, «яке неможливо витлумачити ані розумом, ані здоровим глуздом»¹¹³. А самій людині, за словами К. Хорні, важко відрізнити ідеалізований образ від справжнього — хоча той і «втільює у собі елементи справжніх ідеалів, за своєю суттю є підробкою»¹¹⁴. Тому, коли з'являється Марусяк, «рослий, стрункий, кріпкий і на руку, і на ногу»¹¹⁵, Маруся мимоволі любить ним і бачить у цьому образі лицаря — саме того, який «приходив у неясних мріях місячної ночі». Так він став її ідеалом, що «стояв в уяві» і мав, «обіцяючи незвідану ласку, непережиті солодкі муки»¹¹⁶.

¹⁰⁹ У повісті Хоткевича подано цікавий мотив стосунків невістки зі свекрухою — властиво, порозуміння на гендерному рівні: свекруха — стара їмость — чудово розуміла, що Марусі з її темпераментом треба іншого чоловіка — розумного, твердого, романтичного, а не такого, як її син — отець Василь (Там само. С. 16). Схожий мотив віднаходимо в новелі І. Франка «Неначе сон» (1908), де жіночі стосунки розкрито ще глибше: свекруха, що знається на народній магії і є тією, яка відає, фактично сприяє зраді своєї невістки, бо хоче, аби та народила онука [т. 22, с. 318—322].

¹¹⁰ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 124.

¹¹¹ Там само. С. 175.

¹¹² Там само. С. 33.

¹¹³ Ружмон Дені де. Любов і західна культура. С. 56.

¹¹⁴ Хорни К. Наши внутренние конфликты / [пер. с англ. В. Старовойтова и др.]. Москва: Эскимо, 2003. С. 208.

¹¹⁵ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 51.

¹¹⁶ Там само. С. 56.

Вона не бачила в опришківському бутті нічого, крім чорногірської поезії, «красної казки», і після зустрічей з Марусяком ходила, мов у чаді, в голубім тумані, як «зачарована лісовим богом наяда»¹¹⁷. А коли зрозуміла, що вже не має сили опиратися, — покорилася. Таким чином ідеалізований Ерос-бешкетник, який нещодавно бенкетував на святі природи, вкотре у тексті став причиною зради. Інакше бути не могло — «все одно опришок, як демон, мучив би її привидами півночі, омерзив би кожен крок в домі, затруїв би повітря й їжу»¹¹⁸.

Наступним етапом еротичної гри став медовий місяць Марусі з опришком після втечі — шалене свято плоті в його кульмінації, безперервна вакханалія: спрагла любові, їмость набувалася з опришком, «реготала, мов русалка лісова, що заплуталася в гілках»¹¹⁹, «пила жар поцілуя устами з уст»¹²⁰. Завжди п'яна «то від його любові, то від дурманів чорногірської отруйної краси, котру відчувала впрост фізично», — «весь час в екстазі, в диму якихось жертвоприношень, в якимсь танці вихровім, обнажена, з пернями по руках і ногах...»¹²¹ Але ерос як гра приречений на вичерпність, а Маруся прагнула любові — постійної і тривкої. Вона вірила, що змогла б «оплутати» цього сокола, аби він не літав більше. Але надто вже стрімко котився Марусяк у прірву, надто сильно закам'яніла його душа, аби піддатися на умовляння попаді. Коло замкнулося, вийти за його межі можна було або ціною смерті (у голову Марусі не раз закрадалися думки накласти на себе руки), або ж ціною нового життя. І Хоткевич, «як добрий лікар-психолог, вибудовує з душі дівчини цілющий життєствердний фундамент материнської любові»¹²², що надала сенсу її життю. Такої трансформації у тексті письменника набуває дволикий Ерос, тілесний модус якого (у житті Марусі) співіснує з духовним, а тому гріховність аморальної на перший погляд поведінки попаді затирається — попри еротичну дозованість сюжету, у тексті бере гору духовий людський первень.

Не цурається Хоткевич і примітивного, «потворного» вияву еросу. Як справжній «співець контрастів», він зумів від ідеалу,

¹¹⁷ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 81.

¹¹⁸ Там само. С. 132.

¹¹⁹ Там само. С. 137.

¹²⁰ Там само. С. 138.

¹²¹ Там само. С. 159.

¹²² Печарський А. Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя. С. 301.

від міфологізованого у гуцульських звичаях «празника тіла» (вічного змагання до життя) зійти до найнижчого ступеня людської деградації, до «суспільного підземелля», де немає місця естетиці. Фрагментарно автор згадує про цей вияв, коли характеризує одного з опришків — Бідочука. Його «на диво паскудна мати» зуміла «переховати» жадобу любові і відповідний темперамент до своїх поважних літ, а тому не могла «рівнодушно» дивитися на молодого гарного «легініка». І як, не дивно, — страшна, мов відьма, «з розчепіреним ротом» і очами без вій, брудна не лише зовні, а й у своїх рухах, — найчастіше вона досягала свого. Її клієнти — переважно опришки — були надто пожадливіми на жіноче тіло, а тому йшли за нею до комірчини «шукати щастя»¹²³. Про таку ж «брудну», тілесну, занадто заземлену і позбавлену духовності любов (знову побіжно) пише Хоткевич також в образку «У корчмі». Тут суб'єктом еротичної гри стає жінка корчмаря Манашки — похмура згорблена баба у «смердючому кожуху» і рваній чорній сорочці, яка весь час жила «у сім корчемнім чаду, серед п'яних, з обнаженими почуттями, грубих людей», «в духоті кріпких слів і звірячих почувань»¹²⁴. Солодкі миті життя для неї минули давно, тепер її «ніхто не бере».

До схожих суспільних низин опустився й Марусяк, тілесний ерос якого сягав духовних глибин, хіба коли він «кохався з Катеринков», та в перші миті співжиття з Марусею, і коли грав на флюярі. Тільки під час гри він «виростав недоступно» і був схожим на «падшого ангела в хвилину згадок о загубленім Раю й тоски по нім»¹²⁵. Та з часом, як закам'яніла душа, грубість його почуттів ставала все брутальнішою, серце наповнювала злоба, а еротична гра перетворювалася на «невідзивні поклики плоті» та нічні гвалтування у брудному лігві колись такої бажаної любаски Марусі. Тепер вона була лише «бабою», що, як «кобила: мусить мати свого газду»¹²⁶.

Характерною ознакою всіх виявів еросу в тексті Хоткевича є сміх, який набуває різних емоційних відтінків залежно від контексту (хихотіння, задоволеного усміху, реготу тощо)¹²⁷. Сміх у

¹²³ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 161.

¹²⁴ Там само. С. 414.

¹²⁵ Там само. С. 81.

¹²⁶ Там само. С. 270.

¹²⁷ Докладніше про сміх див. у працях В. Проппа «Проблеми комізму і сміху» (Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха: ритуальный смех в фольклоре: (по поводу сказки о Несмеяне) / науч. ред., коммент. Ю. С. Рассказо-

широкому значенні слова є веселістю, невіддільною частиною світосприйняття, виразом життєствердності на протигагу смерті (у міфології сміх символізує життя, у первісному фольклорі він мав ритуальну спрямованість, ототожнювався з буттям¹²⁸). Там, де панує ерос, свято «фалуса», де бажання рвуться на волю, сміх є «зовучим», молодим і «розкотистим» реготом, принадою, засобом зваблення, таємним «прививним усміхом», що завжди йде в парі з шалом і п'яною солодкістю. В еротичних іграх Марусі й Марусяка сміх (регит) набуває ознак міфологізму (Марусяк реготав, «як фавн», «розбризкуючи заклички»¹²⁹, а Маруся — «мов русалка лісова, що заплуталася в гілках»¹³⁰, мов німфа); сміх, неначе сам ерос, «дика первобутня сила», має владу над людиною. Іноді «нахабний» регит є виявом якоїсь внутрішньої дисгармонії, що прикриває душевну наготу Марусі, а іноді він означає «мужеську» роль, яка не вабить, а навпаки, відштовхує. Регит як ознака фатальності властивий також стихійним явищам природи — бурі, що у безмістовному торжестві «реготала пекельним реготом» і гнала його «в шаленім танці оголеними верхами»¹³¹; міфічним гуцульським велетам та лісовикам, відьмам, водяникам, домовикам і всякій нечисті, якою була пересичена страшна осіння ніч¹³². Його звучання в тексті завжди є демонстрацією внутрішньої сили — еротичної (життєвої) чи фатальної (що має, радше, загрозливий характер).

Сміх у «Природі» Кобилянської теж має еротичний підтекст (сміх і еротизм нерозривно пов'язані¹³³). Але його значення прочитується на різних рівнях залежно від чоловічого чи жіночого сприйняття. Наприклад, гуцул сміється «свавільно», коли згадує про сільських дівчат, які, певно, «тужать за ним», натомість на сумному обличчі героїні «Природи» з'являється лише «ледве помітний усміх», а якщо її уста все ж таки сміються, то тільки «потиху» або «силуваним» сміхом. Усмішка на її устах виникає доволі часто (як на невеликий обсяг новели), символізуючи за-

ва. Москва: Лабиринт, 1999) та А. Бергсона «Сміх» (*Бергсон А. Сміх* / [пер. з фр.]. Київ: Дух і Літера, 1994).

¹²⁸ Див.: *Волицька І. В.* Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX — початку XX ст. Київ: Наук. думка, 1992. С. 489.

¹²⁹ *Хоткевич Г.* Твори: у 2 т. Т. 2. С. 119.

¹³⁰ Там само. С. 137.

¹³¹ Там само. С. 222.

¹³² Там само. С. 273.

¹³³ *Батай Ж.* Литература и Зло / пер. с фр. и коммент. Н. В. Бунтман и Е. Г. Домогацкой; предисл. Н. В. Бунтман. Москва: Изд-во МГУ, 1994. С. 285.

галом культурну вищість (вона сміється, коли гуцул проклинає «панів у долині», кажучи, що він «не до кінця розуміє справу»¹³⁴, коли хвалиться, що всі дівчата за ним гинуть, коли гуцул порівнює її з «образом Матері Божої» тощо). Його філософію («яким кого Бог сотворив, такий він є, яка в кого доля, так і живеться, а як вийде чоловікові час, то вмирає»¹³⁵) і забобонність (віру в щасливу та нещасливу годину) вона сприймає лише як природну наївність, як наслідок неосвіченості («якби-сь був учився, не говорив би-сь такої дурниці»¹³⁶).

Загалом у прозі О. Кобилянської тема еротики була однією зі стрижневих компонентів художньої системи, спрямованих на утвердження нового розуміння людини та її взаємин зі світом¹³⁷. Еротизм гуцульських творів буковинської авторки найяскравіше виявляється у жіночому дискурсі, адже будь-який чоловічий прояв чуттєвої любові тут зумовлений жіночою владною перспективою («моральний ценз чоловіка в неї всюди вимірюється жінкою»¹³⁸). На відміну від повісті Г. Хоткевича «Камінна душа», де еротизм як іманентний вияв любові розкривається у гуцульському просторі побіч основної теми опришківства, у «Природі» — «найскандальнішій чи не в усій українській літературі новелі про вільну жіночу любов»¹³⁹ — Кобилянська заманіфестувала стосунки між чоловіком та жінкою як головну тему, де основним об'єктом студії є «еротичні емоції»¹⁴⁰, психологічний стан та світовідчуття персонажів. Проте чоловічий і жіночий вияви еротизму у творі стоять осібно і розбіжність у погляді на стосунки увиразнена гуцульським контекстом: у будь-якому іншому, зокрема культурному, просторі ця «потроху дразлива» тема не була б такою чистою, невимушеною та природною, адже, за словами письменниці, «природа сама собою свята і чиста» і «лише люди самі здирають з її обличчя ніжну заслону сорому»¹⁴¹.

¹³⁴ *Кобилянська О.* Твори: в 5 т. Т. 5. С. 409.

¹³⁵ Там само. С. 410.

¹³⁶ Там само.

¹³⁷ *Цегельник О.* Еротизм у новелі О. Кобилянської «Природа» // Науковий вісник Чернів. ун-ту. Чернівці: Рута, 1999. Вип. 58/59: Слов'янська філологія. С. 38.

¹³⁸ *Забужко О.* Notre Dame d'Ukraine: українка в конфлікті міфологій / 3-тє вид., випр. Київ: Факт, 2007. С. 367.

¹³⁹ *Гундорова Т.* Femina melancholica: стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. С. 27.

¹⁴⁰ *Денисюк І. О.* Любовні історії української белетристики. С. 374.

¹⁴¹ *Кобилянська О.* Твори: в 5 т. Т. 5. С. 455.

Зрештою, стосунків як таких у тексті немає, авторку цікавить не ідилічна гармонія, а можливість вільної любові і право жіночого вибору.

Любовна пригода розгортається у вузько локалізованому просторі й часі. Вичерпність еросу зумовлена не часовою ознакою, а неможливістю порозуміння між людьми різного стану і духовного обшару: «інтелектуально їх розділяють такі ж глибокі прірви, як ті, на краю яких вони йдуть гірською стежкою», «аристократка не може оселитись в колибі пастуха на високій полонині»¹⁴². У феміністичній концепції авторки образ духовно сильної жінки превалює над фізично сильними чоловіками (ерос у жіночому еротичному дискурсі розпросторюється на ієрархічно вищій ступінь — духовний).

Головна героїня тексту не має імені — так чіткіше вимальовується проблема твору, прозирають психологічні контури персонажів. Вона русинка, «в чертах якої бачилась порода»¹⁴³, тобто аристократизм, самодостатня розумна жінка, яка марила про щастя і «над усе любила природу», гірські пейзажі якої ніяк не могли «вгасити» її спрагу краси. У свої «поверх двадцять років» вона «не знала життя», хіба що з книжок, і жила мов «ростина в теплінях». Проте це не вадило їй прагнути до життєвої «повноти» («життя — це звільнені з-під влади розуму інстинкти»¹⁴⁴), вижидуючи, «витагнувшись на моху» у лісі, чогось нового і далекого. А повне життя, як влучно зауважив свого часу О. Маковей, «не може бути ніщо інше, як заспокоєння всіх потреб духу і тіла»¹⁴⁵.

Еротичний підтекст твору виявляється у жіночому бажанні «укосякати» пишного, чорного, стрункого жеребця з великими ніздрями й іскристими очима, «усмирити звірюку». Тут криється «метафорика жіночої сексуальності»¹⁴⁶ (образ красивого коня символізує чоловічу силу). Проте спроба виявилась невдалою, і свою емоційну збудженість панночка пояснила «зворушенням плебейських інстинктів, котрі через її розніжене життя не мали

¹⁴² Денисюк І. О. Любовні історії української белетристики. С. 374.

¹⁴³ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 1. С. 401.

¹⁴⁴ Ружмон Дені де. Любов і західна культура. С. 225.

¹⁴⁵ Маковей О. Ольга Кобилянська: літературно-критична студія (1898) // Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. Київ: Держ. вид-во худ. літ., 1963. С. 61.

¹⁴⁶ Гундорова Т. *Femina melancholica*: стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. С. 112.

будучності»¹⁴⁷. За кілька хвилин після спроби взяти гору над жеребцем вона вже шкодувала про свій вчинок і роздумувала над тим, чи природа справді «нездавима». Так зав'язується конфлікт. Але тут, у місті, де порядна дівчина мусила б мати вагомий привід, щоб вийти надвір і глянути на чоловіка, «в якому було щось питоменне... щось притягаюче, силуюче, щось таке, що збудило її увагу»¹⁴⁸, цей конфлікт (своєрідний жіночий експеримент над потугою культурного чинника і владою природних поривів) не може мати продовження. Тому далі дія розгортається на природі.

Цікавим у тексті є мотив зустрічі персонажів. І в Хоткевича, і в Кобилянської любовний конфлікт зав'язується біля великого каменя: скелястої лісової гори (у Кобилянської¹⁴⁹), та високої скельки (у Хоткевича¹⁵⁰), і місце зустрічі набуває ознак символічного локусу¹⁵¹. Але якщо в «Камінній душі» Маруся, побачивши опришка, одразу перелякалася і хотіла тікати, то аристократка з «Природи» просто привіталася, втерла хусткою чоло і спокійно пішла далі стрімкою гірською дорогою. У Хоткевича з моменту зустрічі зав'язується еротична гра, яку веде Марусяк (Маруся милується його гарною поставою та пишною «уберею», і цей образ вабить її), у Кобилянської якраз «він пішов за нею» і дивився, як вона «на ходу колисалася злегка у клубах»¹⁵². Жіноча прерогатива та незалежність тут очевидно підкреслені — зваблює жінка. І якщо у «Камінній душі» Ерос був хижим богом любові, з образом якого автор іноді асоціював самого Марусяка, то у «Природі» божественності набуває не чоловік, а жінка — вона була «як образ Матері Божої» у церкві. Але ця асоціація аж ніяк не вимірювалася духовністю, гуцула просто вражала її незвичайність, вабила зовнішня жіноча краса. Зрештою, він назвав героїню прекрасною, чарівною червоноволосою відьмою, демонізувавши Ерос. У цьому дисонансі асоціацій захована не лише гуцульська здатність наділяти всіх сильних і «непробстих» (а отже, не до кінця збагнених, таємничих) людей незвичайними властивостями, а й всюди і завжди «напов-

¹⁴⁷ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 1. С. 403.

¹⁴⁸ Там само. С. 404.

¹⁴⁹ Там само. С. 408.

¹⁵⁰ Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 50.

¹⁵¹ У міфології каміння, скелі, гори й дерева були символічно взаємопов'язані. Камінь як один із першоелементів світу в народній традиції часто наділяли магичними властивостями; він навіть був об'єктом поклоніння (*Войтович В.* Українська міфологія. С. 218—219).

¹⁵² Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 1. С. 408.

нювати любовне бажання релігійним елементом»¹⁵³ (від релігії до міфології — один крок, так само, як і від образу Богородиці до відьми). У цій асоціації до того ж дуже добре проглядається дво-якість еросу.

У міру того, як вони підіймалися вгору, між ними зменшувалася фізична, емоційна та «еротична» відстань: коли вона зупинилася перевести дух, він став перед нею, вони хвильку дивилися одне на одного, аж у їхніх очах «заблисла раптом полумінь і злучилася в огонь»¹⁵⁴. Отже, сходження на гору в новелі стає «розгорнутою метафорою пробудження статевого інстинкту»¹⁵⁵. Еротичне зближення між персонажами відбувається крок за кроком: коли він «притулився до неї близьенько» і доторкнувся крисами капелюха до її волосся, «гаряча полумінь обляла її лице», коли сказав, що «красна», її постать пройняла дрож, а душу охопило невідоме почуття. Якоїсь миті вона зрозуміла, «що її воля не є вільна», проте це не була залежність від конкретного чоловіка («далеко також було їй до того, щоб хотіла лишитися з ним»¹⁵⁶), радше смакування невідомих досі відчуттів (на місці гуцула так само міг бути інший красивий чоловік). І коли вони піднялися на вершину, вона, «здавалося, забула, що він коло неї»¹⁵⁷: спершу її перемогла гірська краса, «повний пишних красок простір», а потім, «утерявши» свою волю від наполегливої чоловічої пристрасі, вона піддалась фізичному еросу — «власті незвісної сили», і природа тріумфально зблисла заходом сонця — «ніжно-яскраві облаки навколо нього перемінилися в яркий червоний жар»¹⁵⁸. За влучним спостереженням Т. Гундорової, «природа запанувала над людьми, зносячи перешкоди цивілізації і відчуження»¹⁵⁹. Чуттєвий, посполитий ерос у жіночій психіці захоплює у свої поняттєві обшири естетичне переживання краси — і навколишньої, природної, і суто людської, тілесної. Пізнавши ще один вимір досягнення «повноти» життя, червоноволоса русинка стала зовсім іншою людиною, проте вплив цієї невідомої сили (читай — еросу), яка забрала в неї волю, вона не змогла

¹⁵³ *Ружмон Дені де*. Любов і західна культура. С. 57.

¹⁵⁴ *Кобилянська О.* Твори: в 5 т. Т. 1. С. 412.

¹⁵⁵ *Цегельник О.* Еротизм у новелі О. Кобилянської «Природа». С. 40.

¹⁵⁶ *Кобилянська О.* Твори: в 5 т. Т. 1. С. 415.

¹⁵⁷ Там само.

¹⁵⁸ Там само. С. 417.

¹⁵⁹ *Гундорова Т.* *Femina melancholica*: стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. С. 39.

назвати любов'ю, бо любов — «то щось інше», щось більше і вище, аніж вияв пристрасті, щось таке, що «лучилося» насамперед із душевністю (як слушно зауважила О. Забужко у студії про творчість Лесі Українки: «над жінками земний Ерос не має тої влади, що над чоловіками», бо «жінки не тілесними “очима” люблять»¹⁶⁰).

Натомість чоловіче переживання еротичного здебільшого обмежене тілесною естетикою жінки. У той момент, коли вона стояла, захоплена навколишніми краєвидами, він краси природи зовсім не помічав, бо бачив лише «пишне її тіло», що прозирило крізь одяг, «всі його форми й зариси», і від цього «кров кружила йому в жилах, мов сказана... його очі горіли, а блідий був як труп»¹⁶¹. І якщо еротичний конфлікт для героїні вичерпався ще там, на горі, то гуцул, як правдивий син гір, перебуває під владою еросу набагато довше¹⁶². Його чоловіча гордість уражена, адже сільські дівчата до нього приходили не раз і не два, іноді він просто казався і зі злості скреготав зубами — хотів її «бачити і знову мати» (жінка як власність!). На відміну від аристократки, свої почуття він називав любов'ю і не міг зрозуміти, що її ерос був естетизованою гармонією духовного та тілесного, тому й не міг збігтися з його «жадобою» за нею.

Конфлікт чоловічого вияву еросу Кобилянська розв'язала у «гуцульсько-карпатському» дусі, розвінчавши його культ фатальним (хоча і вкрай суб'єктивним) викриттям — чарівну незнайомку парубок назвав справжньою відьмою (на початку твору асоціація з відьмою зумовлена жіночою принакністю і є, радше, позитивним елементом еротичної характеристики). Через нав'язливі спогади, навіяні запахом її шовкової хустки, та психічну гарячковість, «що вчепилася його», поки рубав у нічному лісі смереку, гуцулові двічі вчувається жіночий голос («мусиш мене шу-

¹⁶⁰ Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: українка в конфлікті міфологій. С. 367.

¹⁶¹ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 1. С. 416—417.

¹⁶² Американський дослідник Дж. Родес у праці про еротичні діалоги Платона писав, що ерос — це бажання, схоже на людську пристрасть, однак воно набагато глибше за сексуальний потяг (*Rhodes J. M. Eros, Wisdom and Silence. Plato's Erotic Dialogues / University of Missouri Press, 2003. P. 3*). Схожої думки дотримувався також французький філософ Дені де Ружмон. Досліджуючи діалектику любові, він висноував, що ерос впроваджує в життя «щось зовсім не притаманне ритмам сексуальної спокуси», адже еротичне бажання не можна задовольнити, бо воно прагне охопити все (*Ружмон Дені де. Любов і західна культура. С. 56*).

кати!»¹⁶³). Від містичного страху ефект обожнювання швидко змінюється ненавистю до об'єкта бажання: ще мить тому він за нею тужив, а тепер ладен був убити її на місці, як собаку, роздаввити, розтолочити, як черв'яка¹⁶⁴. Вплив еросу прирівнюється до впливу нечистої сили, яка «заволоділа ним» (до слова, у Хоткевича пріоритет володіти об'єктом бажання належить насамперед чоловікові), — додому він ішов «тверезий, такий, як був уперше», а зі своєї любовної пригоди виснував лише необхідність посвятити нову хату, бо забув це зробити, відколи поселився в ній¹⁶⁵ (тому, мовляв, так легко піддався впливові нечисті). Тим часом для дівчини пригода стала еротичним досвідом, новим знанням, вивільненням «плебейських інстинктів», що зробило її «іншою людиною». Цікаве припущення із приводу з такого розвитку сюжету висловила Н. Дзіковська: іноді чоловіки не хочуть усвідомлювати певні позитивні жіночі характеристики чи навіть жіночу перевагу як щось реальне і тому «вдаються до забобонності, приписуючи ці риси потойбічним силам»¹⁶⁶.

На відміну від аристократки з «Природи», «емансипована не по теорії, а по інстинкту»¹⁶⁷, Параска з «Некультурної» набагато сильніше відчувала повноту життя, бо сама була частинкою природи. С. Кирилюк дуже влучно спостерегла, що авторка «Некультурної» не ототожнює культуру з поняттям цивілізації, бо культурна людина, за Шпенглером, спрямовує свою енергію всередину, а цивілізована — назовні¹⁶⁸. Іманентна свобода Параски не потребувала якогось особливого вивільнення, а еротизм як єдність духовного і тілесного був «внутрішньою красою, повною дикого, невиробленого артизму і вічної молодості, що пробивалася ще дотепер однаково сильно в кожному її слові, в погляді її мудрих блискучих очей, в кожному русі її стрункої постаті, а найбільше в живих рухах її голови, що все прибрано кокетливо в червоно-квітчасту хустку»¹⁶⁹. Дівчина вабить чоловіків отим внутрішнім вогнем і вічною молодістю: не раз вона «хлопцям

¹⁶³ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 1. С. 422.

¹⁶⁴ Там само. С. 423.

¹⁶⁵ Там само. С. 424.

¹⁶⁶ Дзіковська Н. Роль природи й соціуму в стосунках між чоловіком і жінкою: (на матеріалі повісті Ольги Кобилянської «Людина» та новели «Природа») // Наук. вісник Чернівецького ун-ту. 2012. Вип. 585/586: Слов'янська філологія. С. 221.

¹⁶⁷ Леся Українка. Писателі-русини на Буковині. С. 279.

¹⁶⁸ Кирилюк С. Д. Світ прози Ольги Кобилянської. С. 71.

¹⁶⁹ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 2. С. 331.

голову завертала» — вони «дуріли» за нею. Натомість свій вибір вона перекинула на плечі Бога і судильниць (доленосиць), її стосунки з чоловіками (паном Кубою, Гаврісаном, сорокалітнім Юрієм, чабаном, Малининим сином і «майстром одним») були наслідком не власного вибору, а радше її пасивного еротизму, що притягав увагу представників сильної статі. Зрештою, Парасчині залицяльники не були для неї тілесно жаданими об'єктами — кожного з них вона сприймала внутрішнім чуттям, а не спогляданням зовнішньої краси. Переживання еротичного відбувається й на підсвідомому, почасти містичному рівні — у снах. Один із них наснився їй напередодні шлюбу з удівцем Юрієм: ніби сиділа вона під якоюсь хатою і пряла куделю, з якої виходила срібна нитка (у найдавніших міфологічних уявленнях нитка символізувала образ життя, долі, шляху, а сам акт прядіння був сакралізований, уподібнювався до космогенезу¹⁷⁰), аж тут прийшла «якась жидівка» і насипала їй в пелену повно булок¹⁷¹. Тієї ж ночі Юрієві наснився сон, як Параска прийшла до нього і дала одну булку, а другу залишила собі. Після цього він остаточно вирішив взяти її собі за жінку.

Влада жінки оприявнюється в еротичній грі Параски й молодого чабана-волоха Іллі — файного мощного «гаргата» (парубка. — *О. С.*), який хотів «отворити» її кулак. Образ «дикого» гуцула з довгим чорним волоссям, яке «теліпалося йому коло ший на плечах»¹⁷², асоціюється у тексті з «голодним вовком», груба й неотесана пристрасть якого була виявом «нечистої сили». Упізнавши Параску на сусідній горі, він одразу «здурів»: «...ревнув... як бугай»¹⁷³, і кинувся, «як бішений», до неї — одразу роздер на грудях сорочку і почав валити до землі. Його грубий чоловічий ерос зазнав поразки і, неначе в гуцула із «Природи», одразу змішався з тугою. Тоді він сумно грав на сопілці, а «пізніше розказував Гаврісанові, що плакав»¹⁷⁴. І хоч Параска оборонила свою честь у двобої з грубим залицяльником, «який, по суті, їй

¹⁷⁰ Див.: *Брацька М.* Польська проза 40-х — 80-х років XIX століття: міф — історія — цінності. С. 23, 33.

¹⁷¹ Міфопоетичне тлумачення цього сну, який у сюжеті стає віщим, дає змогу дешифрувати його приховане значення: хліб, як відомо, є символом розмноження, тому відіграє значну роль у весільному обряді. А ритуальний обмін хлібом на сватанні наші предки вважали «ознакою повної згоди» на єднання в парі (*Митрополит Іларіон.* Дохристиянські вірування українського народу. С. 62, 63).

¹⁷² *Кобилянська О.* Твори: в 5 т. Т. 2. С. 334.

¹⁷³ Там само.

¹⁷⁴ Там само. С. 335.

подобався, але обурював її самовпевненою нав'язливістю»¹⁷⁵, проте не раз бачила його у снах — не могла позбутися туги, яку він вигравав на трембіті. Його образ як символ нездійсненого кохання (певною мірою через грубий вияв пристрасті, який творив дисонанс із її «майже інтелігентною» натурою, бо вона «не з такого роду!») виринає також наприкінці оповідання — у «напівсонку», в якому один чоловік їй сказав, що від неї «відступило щастя». Цікаво, що цю незрозумілу і неохопну тугу, яку навіває мелодія гуцульської пісні, Кобилянська пізнала особисто, мабуть, саме тому змогла так правдоподібно передати її у своїх художніх творах. «Мене охоплює невимовна, незбагненна туга й бентежить мою душу, коли я чую, як молоді гуцули співають своїх сумовитих пісень... Здається, наче кожен окремих звук, перше ніж завмерти, вітається з усіма скелями й вершинами. Мені тоді хочеться сісти й вічно слухати, як безмежно сумна, зворушлива пісня видобувається з молодих, гарячих грудей полум'яного гуцула...»¹⁷⁶ — писала вона у своєму щоденнику у травні 1889 р. А самого гуцула бачила достоту таким, яким змалювала його в образах чабана і гуцула з «Природи»: «...він високий, високий і дужий, ніби сама правічна смерека, з упертими, похмурими очима, що у гніві іскряться й палахкотять, мов ясна блискавка. Мені імponує ця фізична сила. До гір пасує саме така дужа постать у яскраво-червоних штанах і в шапці та осідланий, добре навантажений кінь...»¹⁷⁷ «Дикість» і неприборканість еротичної енергії гуцула, спрямованої на жінку, у цьому гірському просторі цілком виправдана та закономірна. Однак цей факт аж ніяк не суперечить тому, що навіть у такій «дикій» душі, неспроможній погамувати грубі фізичні інстинкти, водночас закладена здатність до вищих почуттів, здатність відчувати і проживати душевну тугу, вилиту у звуках музичного інструмента. Інша річ, що відчитувати оті вищі (за фізичні бажання) порухи душі у гуцульських творах Кобилянської мають здебільшого саме жінки. Як писали Т. Гундорова та Н. Шумило, Кобилянська «тяжіла до творення власної індивідуальної філософії»¹⁷⁸. І коли вона зображувала чоловіків (принаймні гуцулів), то досліджувала

¹⁷⁵ *Леся Українка*. Малорусские писатели на Буковине // Збір. творів: у 12 т. Т. 8: Літературно-критичні та публіцистичні статті. Київ, 1977. С. 71.

¹⁷⁶ *Кобилянська О.* Слова зворушеного серця: щоденники; автобіографії; листи; статті та спогади. С. 182.

¹⁷⁷ Там само.

¹⁷⁸ *Гундорова Т., Шумило Н.* Тенденції розвитку художнього мислення: (початок ХХ ст.) // Слово і Час. 1993. № 1. С. 56.

людську природу, а коли виводила жіночі образи (жінок-гуцулок), то писала про людську душу.

Жіночу філософію життя Кобилянська виклала в новелі «Час», до структури якої так само, як і до «Некультурної», ввела образ жінки-наратора, яка оповідала свою історію знайомства із двома гуцулками — представницями різного покоління¹⁷⁹. Поняття часу в цій новелі надзвичайно широке й багатовимірне. Час як мить спомину, особливе відчуття якого оповідачці давало перебування в горах як у замкненому в собі, окремому світі; час як життя, що, неначе ріка, «мчить вічно вперед і не знає ні супочинку, ні спокою»¹⁸⁰; час як невблаганне наближення до смерті («се ж прецінь смерть — найгірше лихо»¹⁸¹); врешті, час як доля, що повинна дозріти, аби збутися (бо «все має свій час»). У центрі новели — гуцулка Їлінка (бо народилася на святого Їллі), представниця нового покоління, так само, як і Параска, емансипована за інстинктом. На відміну від своєї матері, вона не хоче «віддаватися» без любові (вибір знову за жінкою!) і вже відмовила чотирьом женихам («хлопці гонять за нею, мов яструби»¹⁸²). Гарна, струнка, як усі верховинки, ця молода тигриця віддавала перевагу силі («як чоловік молодий — то має силу, а як старий, то — розум»¹⁸³) і не вмiла боятися. Про цю «скрити» внутрішню силу, що таїлася в очах, свідчив не лише характерний гордовитий усміх («в розмові усміхалася раз по раз... вона спаленіла, оглянулася десь далеко вперед себе, при чім її уста гордо-весело здригнулись»¹⁸⁴) чи навіть сміх («а вона все регочеться з мене»¹⁸⁵), а й невимушена та упевнена поведінка. Якщо аристократка з «Природи» хотіла приборкати чорного жеребця, даючи волю своїм еротичним поривам, то

¹⁷⁹ В. Агеева у передмові до нового видання епістолярію Лесі Українки зазначила, що «одна з рис культури fin de siècle — це творче співробітництво, інтенсивне спілкування жінок-авторок, засвідчені численними художніми творами, листами, мемуарами тощо» (Агеева В. «Я обізвуся до них...» // Леся Українка. Листи: 1876—1897 / упоряд. В. А. Прокіп (Савук). Київ: Кормора, 2016. С. 22). Продовжуючи цю думку, можемо сказати, що ще однією рисою цієї культури зламу століть було введення в сюжет твору жінки-оповідача, що уможливило жіноче спілкування як самовияв безпосередньо на сторінках художніх текстів.

¹⁸⁰ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 1. С. 471.

¹⁸¹ Там само. С. 472.

¹⁸² Там само. С. 473.

¹⁸³ Там само.

¹⁸⁴ Там само. С. 474.

¹⁸⁵ Там само. С. 475.

Їлінка, ідучи дорогою вгору, «вела сильного гуцульського коня недбало за гриву» — її самодостатність виявлялася у внутрішньому спокої та духовній рівновазі. Ця молода гуцулка — представниця «верхів», яка не боялася робити вибір у житті — «плисти проти течії» і вже у 20 років «свій розум мати». Латентні еротичні поривання Їлінки, як змага до життя, крилися не в тілесному, а в сильно вираженому духовному первні — вони символічно проявилися у пісні, яку дзвінким, сміливим, «покликуючим» голосом співала дівчина, безтурботно закликаючи «до щастя й радості».

Схожий образ молодої гуцулки вивів у своєму першому оповіданні з гуцульського життя «Палагна» (1907) буковинський прозаїк Д. Харов'юк. Його художній почерк, як зазначив А. Фаріон, формувався під впливом загальної тенденції до новелізації й психологізації української прози початку ХХ ст., тому автор розробляв такі жанрово-стильові різновиди малої прози, як соціально-психологічна новела, фрагмент-діалог, нарис¹⁸⁶. Як і Кобилянська в новелі «Час», Харов'юк у «Палагні» зводить у діалозі представниць двох поколінь — старшого і молодшого, показуючи, як різняться їхні погляди на світ. Хоча новелу названо за іменем однієї з героїнь, основну увагу читача автор звертає на юну Одокію, дочку Сави Грабишиного — дівчину «на все село», «красну і цікаву». Тема твору — намагання Палагни переконати молоду дівчину в тому, що їй час виходити заміж, і не за будь-кого, а за її сина Николайка. Одокії всього шістнадцять років, вона вважає, що ще зарано думати про заміжжя, а для Палагни це найвідповідніший вік, бо їй було лише чотирнадцять, як віддалася. Та попри всі аргументи жінки (і на стіл весільний буде що поставити, і «золоті царинки» є, «є де кохати маржинку, коби лиш кому»¹⁸⁷), дівчина певна, що «тепер вже не тоті часи», навіть залякування Палагни про минущість молодих літ («...ти входиш в роки. Та нащо, аби на тя легіні пальцем показували?»¹⁸⁸) їй не страшні. «Парубоча мама не пропала. Коби хліб, а зуби найдуться», — філософує дівчина, бо ж не хоче замолоду собі голову в'язати: «Най подівочу! Ще зазнаю того гарзду, що чоловік ме жили, як коса, рвати»¹⁸⁹. Такий вільнодум-

¹⁸⁶ Фаріон А. Данило Харов'юк: (1883—1916). С. 533.

¹⁸⁷ Харов'юк Д. Палагна // Письменники Буковини другої половини ХІХ — першої половини ХХ століття: хрестоматія. Ч. 1 / за ред. Б. Мельничука, М. Юрійчука. Чернівці, 2001. С. 537.

¹⁸⁸ Там само.

¹⁸⁹ Там само. С. 538.

ний погляд на життя Палагні незрозумілий і надто легковажний, адже в її патріархальній свідомості не бита жінка — мов не клепана коса, бо ж мусить мати «огрозу». «Доста рости в стовбір. Вже час своє дупло мати»¹⁹⁰, — кидає останній аргумент Палагна, адже бути берегинею домашнього вогнища — основне призначення жінки. Але Одокія й на це не спокушається: знає, що ще свого діждеться, і вірить, як і Параска з «Некультурної», у правильність свого вибору, бо «все в Божих руках».

Цікаво, що вдовиця Палагна провадить розмови про заміжжя з юною Одокією, зважає на її розмисли і просить, щоб та переповіла розмову нені. Питання про одруження вирішують не чоловіки (Палагна — вдовиця, а про батька Одокії взагалі не згадано), не син Палагни, легінь Николайко, що працює взимку «бутинами, а літом у луплінці», а жінки. І хоча Палагна говорила, що Николайко лиш Одокію «має на гадці», все ж проходила, що її синові трапилася «дівка аж із Єсинова, файна та й багачка. Має щось до триста банок самих грошей»¹⁹¹, але *вона його туди не пускає*, бо не має сили «ходити з ним десь по Єсиновах»¹⁹². Тобто останнє слово — за матір'ю. Коли ж ідеться про Одокію, вибір робить саме вона — молода і вольова натура. Як і в Іллінки з «Часу», у неї достатньо женихів, її хотіли «ще сих м'ясиць заручити із Василем Грималековим із-за Погорілця»¹⁹³, але *вона не схотіла*, бо той любив прихилитися до чарки. Одокія у свої шістнадцять знає собі ціну і вміє робити висновки («Аді генде Гафія Жиликового Василя! Що ми за газдиня? А віддалася у півп'єтнадцята року. Та що з неї? Держиться хати, як чобіт підлоги. Все пішло вніверть!»¹⁹⁴): заради статусу газдині не збиралася собі рано зав'язувати світа тривогами, журую й клопотами. Бо на все свій час.

Д. Харов'юк у цьому фрагменті з гуцульського життя (розмова відбувалася дорогою від церкви додому), побудованого виключно на діалозі, майже без втручання всезнаючого автора (у тексті зовсім мало реплік наратора) показав зміни жіночої психіки — різні способи мислення, неоднакові цінності та ставлення до заміжнього життя у представниць двох поколінь (з одного боку, заміжжя трактується як поважний статус газдині,

¹⁹⁰ Там само.

¹⁹¹ Там само. С. 536.

¹⁹² Там само.

¹⁹³ Там само. С. 537.

¹⁹⁴ Там само. С. 538.

навіть у чотирнадцять років; з іншого — пояснюється як «зав'язування свого світу», свого приватного простору на протигагу солодкому часу юного дівування, який може тривати бодай до двадцяти років). Важливо, що в невеликій художній спадщині серед багатьох порушених проблем автор звернув увагу саме на цей аспект жіночого життя — ставлення до часу, до його приватного відчуття, що змінювалося разом з епохою.

Винятково жіночі образи у ще одній новелі Д. Харов'юка з життя гуцулок — «Баби» (1914). Тут теж ідеться про час, бо ж персонажі — жінки літнього віку, які ловлять утіху від життя недільної днини: гріють на сонці «порохняві кості» і любо гуторять. Бо неділя — сьомий день тижня, а в житті «має бути шість пайок широї роботи, аж семій пайці припадає черга на розривку»¹⁹⁵. До того ж цей день видався погідним, коли «сонячна гаряч мило пестила лускуваті зморшки блідої шкіри», на тих зморшках «відбила своє п'ятно гірка нужда, тяжка жура і довга тривога»¹⁹⁶. Але не для того баби зібралися гожої днини на призьбі, щоб говорити про біль душі й тіла, бо «день такий красний, що ніяк тугу тужити»¹⁹⁷. Селянської нужди і так багато в житті простого гуцула, а тепер час «сидіти на вигрівці та гуторити пусті бесіди», і тієї миті саме в тому полягає суть «бабського щастя». «Баби» — один з небагатьох творів Д. Харов'юка, у якому йдеться про вміння простих гуцулок поважного віку ловити те банальне щастя і вповні проживати ті миті. «Набуваймоси!» — кажуть гуцули, та це до снаги далеко не всім, бо ж «набуватися» — це розмірено, без поспіху відчувати кожну хвилину життя, відчувати те, що вирує навколо, і те, що відбувається всередині. Бо ж щастя бабів не лише в солодкій недільній дрімоті та дружніх розмовах з кумами-сусідками. Щастя у щоденній праці: «...я відколи жити жию, при роботі вітаю день, з роботою стрічаю ніч»¹⁹⁸, «де надія і робота, там і до життя охота»¹⁹⁹, — каже Оксана Федориха Белеїха, якій уже минуло «сімдесят років без сім». У цієї літньої гуцулки досі виразний і різкий голос, у ньому «пізнати жвависть і рішучість душі та тіла жінки, в якій одинока розривка: щира і тривка праця та заєдна і безнастанна робота»²⁰⁰, котра, однак, не є приводом

¹⁹⁵ Харов'юк Д. Баби // Письменники Буковини початку ХХ століття. С. 116.

¹⁹⁶ Там само. С. 114.

¹⁹⁷ Там само.

¹⁹⁸ Там само. С. 115.

¹⁹⁹ Там само. С. 116.

²⁰⁰ Там само. С. 115.

для нарікань, бо в основі життєвої філософії гуцулів — любов і змага до життя, навіть у літніх людей.

М. Зеров писав, що «голос життя кличе, веде за собою багатьох героїв Черемшини»²⁰¹, і за покликом цього голосу ідуть баби з однойменної новели Харов'юка. Як і герої Черемшини, вони відчують радість буття, що нею сповнена вся природа: «мотилики, Божі вістуні, вістять добру погоду, приязний час»²⁰², «із квітного горідчика гнеся любисток ід кучерявій маруні. Своім бічним листком обіймає ніжно зелену таю. Повітря душне, але запашне... Все красне, пишне»²⁰³, «під груником леліє яра пшениця. У саду, лівобіч хати, стоять у три ряди улїї з бджолами. Бджоли бринять, зносять солодкий мід»²⁰⁴, «днинка святая веселиться. Спокійно, приємно... Така утіха, що аж серце з радості трясеться...»²⁰⁵ Не дивно, що, перебуваючи посеред такого розквіту природи та вдивляючись у багатство її плодоносної розкоші, баби ведуть свої «пусті бесіди-хихи» на пікантні теми, бо пишне «окруження» додає їм «жаркої охоти» до життя. «— Ба, чи ви чули, ластівочки, що стара Софрона Артеміцькова віддаєси за Прокопа Чоля?» — звучить репліка котроїсь куми. «— Та дий же ба, его кату, га! От-то єї втіха! — спостерегла Белеїха... Дочекалася стара баба ще й на старість долі»²⁰⁶. Їхня розмова приязна, бо у такій гармонії душі з природою «язик тріпочеться до потішної бесіди», і, дивлячись на сонце, що «опістує» сад, ліс, усю навколишню зелень, вони сухими мозолистими руками «бізівно обіськують» одна одну, пригадуючи жартівливу розповідь про бабу, яка в неділю вибралася до Бога просити роботи. У такому детальному описі погожого недільного пообіддя — повнота життя, яку гуцули відчують незалежно від віку. Бо баби, як і молодиці, живуть у гармонії з природою, і їм так само хочеться хоч хвильку пожити, «як живуть веселі маленькі діти та літні молоденькі квіти, — без жури, у радості...»²⁰⁷ У цьому полягає гедонізм гуцульського життя (де ерос як бажання жити панує над танатосом-старістю²⁰⁸), за яким водночас приховано тугу,

²⁰¹ Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза. С. 433.

²⁰² Харов'юк Д. Баби. С. 115.

²⁰³ Там само. С. 116.

²⁰⁴ Там само. С. 117.

²⁰⁵ Там само. С. 115.

²⁰⁶ Там само. С. 117.

²⁰⁷ Там само. С. 118.

²⁰⁸ Ця ж думка присутня і в романі «Дідо Иванчик», персонажі якого іноді висловлюються про скороминушість життя, але ці процеси вони спри-

бо ж стільки їхньої старечої радості, що в скороплинному по-гожому літньому дні і в безтурботній гутірці. «Хвилі часу качаються», і за милою хорошою дниною може знову настати час тривоги та гіркої нужди. Але то буде потім, тому цей час виведено за рамки тексту.

На відміну від творів Г. Хоткевича та О. Кобилянської, у яких ерос як любовний первень, почуття-пристрасть та інстинкт життя постає у формах еросу як гри, як влади, фатального та ідеалізованого, чоловічого/жіночого, красивого та потворного, а також від новел Д. Харов'юка, у яких порушено тему жіночого заміжжя та проживання радісних митей на схилі віку, у гуцульських творах Марка Черемшини ерос як життєвий первень здебільшого невіддільний від танатосу, адже сюжет кохання й смерті є одним із найпоширеніших та «універсально зворушливих елементів літератури — і найдавніших легенд, і найпрекрасніших пісень. Щасливе кохання не має історії»²⁰⁹.

Щоб збагнути природу цих категорій (еросу й танатосу), варто звернутися до міфологічних переказів і теорії їхнього божественного (неземного) походження. Як слушно висловився Д. де Ружмон, людина завжди наповнювала любовне бажання релігійним елементом: «...язичник мусив зробити Ероса богом: він був наймогутнішою, найнебезпечнішою, найтаємнішою силою і найтісніше пов'язаний з життям»²¹⁰ (божественне походження

ймають як щось цілком природне, з чого можна виснувати, що гуцули не бояться старості і не мають потреби приховувати цього факту від дітей. Дідо Иванчік говорив своєму онукові, що він швидко постаріється, «так, ек трава д'осени борзо достигаєт» (*Шекерик-Доників П.* Дідо Иванчік. С. 26). «— А на лици ек си показует старість?» — допитувався внук. — Отак ек у мене, — засмієвси знов по-шірости дідо. — Зачінаєтси лице ломити, — говорив уже сумовито, — ек на ріці під весну лід. З лици краса излизаєт, присідают зморшки. Шкоропавієт шкіра. Побрекуєт вид. Волос сідина прошиваєт. Повипадают зуби. Таршукуватіє чоловік. Згорбатіє, а нарешті ни стребуєт ні світом, ні йиго красов, тай маєш, синку, готову старість и на тілі, й на души» (Там само). Але старість є лише кінцем молодості, аж ніяк не життя. Хоча молодість минається так швидко, як сонне видіння, «доків чоловік живий, то все живої хочет» — такої філософії дотримуються гуцули. Як говорив Иванчіку в молодості один старий стрілець, «доків ше бізую лундигати ногами, то лундигаю, тай ек то кажут, без баламути світ ни збути, а без смерти ни вмерти», і тому, коли прийшла весна-«покуса», старому «загимзіли мурашки в тілі», в «старім тулубі ожив молодечий порив» — бажання взяти свій старий кріс і піти в ліс на полювання (Там само. С. 270, 271).

²⁰⁹ Ружмон Дені де. Любов і західна культура. С. 14.

²¹⁰ Там само. С. 294.

Танатоса не потрібно було доводити: його перевага над людською долею очевидна і незаперечна²¹¹). Ерос зазвичай проєктують на добро, а танатос стає джерелом зла (пригадаймо слова старої гуцулки з нарису Кобилянської «Час» про те, що «смерть — найгірше лихо», що «на добре не виходить вона нікому»²¹²), «причому обидва етичні полюси містяться в самій людині, у її душі, а не поза нею»²¹³. А от у текстах Черемшини ці категорії не цілком опозиційні: інколи вони взаємодоповнюють одна одну, а подекуди й зовсім не перетинаються. Часто кохання в його творах призводить до смерті, а серед буднів смертоносною війни з'являється Ерос-бешкетник. Якщо вести мову про опозиційність, то Танатос виступатиме руйнівною, проте пасивною силою, а функція Ероса є діяльною, він постійно втручається в життя людей, керує ним, хоча не завжди є носієм позитивного, віталістичного першопочатку: «Суперечлива, амбівалентна природа любові містить у собі “своє інше” — біль, страждання, навіть ненависть і смерть»²¹⁴.

Промовисто еротичною тематикою сповнена новела Черемшини «На Купала, на Івана (Нарис з гуцульського життя)» (цикл «Верховина»)²¹⁵, у якій переплелася язичницьке й християнське світобачення гуцулів. Купало «відьми вночі на раду скликає, мушками світить перед русалками, рікою вінки долів пускає, лісами любовіть підкидає. Та й полонинками 'д газдам присідається»²¹⁶. Недаремно Черемшина називає його святим. Купало мовби перевтілюється у того самого божка Ероса, якого місяць у срібній чайці везе голого понад «горганами». У липневу гарячу пору він леліє птахів, звірів, дише запахами в перекотах, зіллю

²¹¹ У промові Сократа з Платонового «Бенкету» йдеться про те, що Ерос є духом, посередником між богом і смертним, і як посередник він «доповняє обі сторони, так що весь світ в'яжеться ним в одну цілість». Власне, через таких демонів-духів відбуваються взаємини та розмови бога з людьми, й одним з таких духів є Ерос (*Платон*. Симпозіон: (Бенкет). С. 111).

²¹² *Кобилянська О.* Твори: в 5 т. Т. 1. С. 472.

²¹³ *Тихолоз Б.* Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії. С. 172.

²¹⁴ Там само. С. 195.

²¹⁵ *О. Слоньовська* справедливо зазначає, що «до Марка Черемшини справжньої еротики в нашій літературі здебільшого не існувало». *І. Франко, Панаас Мирний, В. Стефаник та М. Коцюбинський* лише фрагментарно порушували проблему плотської любові і несміливо зображували еротичні сцени (*Слоньовська О.* Еротика як особливість міфічного самовияву героїв у прозі Марка Черемшини і Тодося Осьмачки. С. 379–380).

²¹⁶ *Марко Черемшина.* Твори: у 2 т. Т. 1. С. 124.

силу дає, дбає про приплід і «дівчатам личко красить, молодичкам в очі принаду насипає...»²¹⁷ Навіть святий Іван цього дня у церкві «межи челяддю та межи свічками упріває»²¹⁸. Але та любовість, яку Ерос-Купало з небесної піни «по землі сіє», «одно крило біле, а друге темне має» — на цій смисловій дуальності побудований основний еротично-танатичний конфлікт новели. Коли ревізор (польський прикордонник) Збишко Прушковський прагне здобути жінку Івана Шепитарюка, саме темний бік Ероса жене «смертельний голос лісами», спонукаючи кривоустого ревізорчука на підступне вбивство суперника. І тоді Купало — бог любові — змінює купідонівський лук і стріли на золоте перо, щоб записати померлу душу у книгу живих і мертвих — Книгу Буття. Черемшина в цьому творі подає один із варіантів мотиву зради²¹⁹, який розвине у наступних новелах. Причому зрада у творі виходить за межі любовного трикутника і сягає теми державності за умов окупаційного режиму: за проповідь священника, який закликав «усіх хлопів» триматися купи і шанувати Україну та героїв, що загинули в боротьбі за неї, шандарі повели отця «просто до міста», себто до в'язниці.

Ерос-зрадник у своїй повноті введений у новелі «Верховина», основний сюжет якої «набуває вимірів загальнонаціональної трагедії, що розігрується на землі перед лицем карпатської природи»²²⁰. Тут зрада багатогранна й обопільна: чоловіки — комендант та панотець — дурять своїх жінок Рузю і Маню, а ті натомість обманюють їх зі своїми любасами²²¹. Унаслідок цього гуцул Федір Орфенюк стає невинною жертвою чужих інтриг і власної наївності, бо зізнався їмості та комендантовій, що хоче забрати свою землю у дружини покійного сина й переписати її на внуків. Його невістка зраджує свого чоловіка-стрільця з окупантом, шандарем чорнобривим («по смучій війні удовиці походили з розуму та й віддаються за таких барабів, що не варт їм

²¹⁷ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 227.

²¹⁸ Там само. С. 228.

²¹⁹ М. Легкий Черемшину зацікавленість темою жіночої зради мотивує психобіографічним чинником: подружнім комплексом і постійними ревностями (адже мав значно молодшу дружину) (*Легкий М.* Оповідний цикл «Парасочка» Марка Черемшини: реконструкції і спостереження. С. 149).

²²⁰ Хороб С. Проза Марка Черемшини: текст, контекст, метатекст. С. 242.

²²¹ До речі, ксьондз із «Камінної душі» теж був «преподобник по бабській часті», а дві дячихи з однойменного оповідання Хоткевича — такі ж меркантильні у своїх дрібноміщанських інтересах, як і «дві їмостечки» у Черемшининому творі.

за наймитів бути»²²²), і вітцівській землі водночас. У сюжеті «еротична стихія» тексту — «у руках ворогів і колаборантів»²²³, тому ерос стає лише приводом для вбивства, його засобом, а любовний мотив співіснує із соціально-психологічним, моральним.

Художня концепція смерті через пристрасть, втілена у формі подвійної зради, зображена також у новелі «За мачуху молоденьку» з циклу «Парасочка» (циклу «його душі, що, оплакавши вбите Село і закликавши Танатос, прославила Ерос, бо запрагла Села живого»²²⁴), де молодого хлопця Штефана зрадила наречена, вийшовши заміж за його батька. У цьому тексті закладено типу, багаторазово проспівану у фольклорі тему нерівного шлюбу (яку, до речі, сучасні дослідники пов'язують із фактами біографії самого Черемшини). Смерть, про яку читач до самого кінця не здогадується, спричинена помстою, хоча примітно, що син убиває лише батька, а молоденьку мачуху — свою кохану — залишає жити. Поховавши дружину, старий Іван Мотрюк (як і Калина з новели «Зарікайся мід-горівку пити!») жалівся, що його скоро теж точитимуть черви, проте вже за тиждень говорив, що вмерлих ніхто не підведе, а згодом «обмахувався від челяді, гей від мух... як тот кукурудз, що запряв повісьмом межи червоними фасульками»²²⁵, і ніс до церкви заповіді з молодою Єленкою.

У цьому тексті Черемшина колоритними мазками описав еротичні сценки: коли дід стежив через потайну шибку за нареченою, яка «вергла з себе білу одіж» і покvapно перебиралася, коли Єленина матір научала її не тікати від свого газди, а ночувати з ним на постелі, як личить шлюбній жінці, і, коли він «не при охоті», варити «чорногірську підойму», аби був «до газдині прудкіший»²²⁶. Зрештою, в епізодах, коли Єленка відчувала, як облітав її дівочий барвінок, як мовчки піддавалася вибухові бадікової охоти, що ломила її дівочу твердість. Навіть природа у тексті еротизована: черевата гора станула перед їздцями і з-поміж лісів, «як молодиця свої груди, відкрила зелену обіч, пережолоблену срібним потоком»²²⁷. У цьому порівнянні можна

²²² Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 197.

²²³ Чопик Р. Переступний вік: українське письменство на зламі ХІХ—ХХ ст.: Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко, Марко Черемшина, Василь Стефаник, Лесь Мартович, молодомузівці. С. 51.

²²⁴ Там само. С. 44.

²²⁵ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 262.

²²⁶ Там само. С. 273.

²²⁷ Там само. С. 271.

відчитувати фольклорно-міфологічний підтекст, адже народна свідомість часто пов'язувала земні рельєфи з жіночим первнем і плодючістю²²⁸.

Неословлена смерть або її запах, як запах пороху в повітрі перед війною, присутня в новелі «Марічку головка болить», де рушієм зради знову стало пристрасне бажання («суспільство, у якому ми живемо і чий звичай упродовж століть зовсім не змінилися, у дев'яти випадках з десяти зводить кохання-пристрасть до прихованої форми подружньої зради»²²⁹). Тут Ерос виявляє себе у найпідступнішій формі, зумівши втрутитись у життя двох Дуців (Федорів), які «товаришували» і «один за одним пропадали», але навіть сила побратимства не змогла завадити Дуцеві Петровому «пожадати жінки ближнього». Демонічний божок по-містичному взяв гору над чоловічою дружбою: Петрів Федір побачив маревовидіння у клекотні річкової повені, що хотіла забрати його життя²³⁰. Мотивуючи його вчинок, автор робить заспів до еротичного бажання персонажа: «...днинка горить, мушка брениць, пташка шебече, а челядь поскидала киптарики і запасочки на миглу під смерекою і в сорочках увихаєся... тоті сорочечки білі, гей сліди сонця на сні. Тоті бедра різьблені здіймаються, гей лебедині крила...»²³¹. Навіть панотець звертає увагу на жіночі черлені личка та різьблені груди, «що, гей мохнаті гусятка, проколюються крізь тоненькі білі сорочки»²³², а щоб «менша покуса була», священик взяв собі за кухарку не «красну челядину», а «вісповату мазурку»²³³.

Піддавшись впливу такої «гожої челяді», Дуць помічає розпаденість Марічки та «голубу блискавицю» в її очах, що «потинала його ще за молодості», і запашного зоряного вечора вирушає до Маріччиного дому — лише день зігнав їхню любов із постелі. Союзницею Ероса, як завжди, стає природа, яка у Черемшини постійно бенкетує «на святі весни й кохання»²³⁴. Цього разу «ба-

²²⁸ Див.: *Зайць В. Г.* Мовна картина світу гуцула другої половини XIX століття: (за художньою та епістолярною спадщиною Ю. Федьковича). С. 20.

²²⁹ *Ружмон Дені де.* Любов і західна культура. С. 15.

²³⁰ Мотив цього видіння перегукується із Франковими гуцульськими оповіданнями «Терен у носі» та «Як Юра Шикманюк брів Черемош».

²³¹ *Марко Черемшина.* Твори: у 2 т. Т. 1. С. 284.

²³² Там само. С. 285.

²³³ Там само. С. 286.

²³⁴ *Денисюк І. О.* Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини. С. 121.

ладної розв'язки на топірцях не є», але ми інтуїтивно її відчуваємо²³⁵.

Примітно, що в тексті зрада подвійна — Дуця Никифорового зрадив не лише найкращий приятель, а й дружина. Але цього разу авторові залежало, власне, на побратимських стосунках, у жіночій вірності гуцули часто сумнівалися. Як приклад, новела «Козак», у несподіваній розв'язці якої наприкінці твору — знову триумф Ероса: Петрова жінка та дочка «поїхали долів з козаком чорним... Гафія сиділа на коні позаду, Анничька спереду, а козак посередині»²³⁶.

Натяк на жіночу зраду дано і в новелі «Інвалідка», де, як і в більшості Черемшининих новел, тему любові інтерпретовано з погляду моральності. Розвиваючи сюжет сімейної драми Петрихи та її чоловіка-інваліда, автор відверто зачіпає тему інтимного життя, а точніше його відсутності у цій родині. Проживши п'ять років із «не то півчоловіком, не то півгаздою, не то півстовпчиком» Петром, молода Петриха, широкі бедра якої «з-під запасок кидалися, гей живі сарнята», а «живі груди металися у пазусі... як дикі голуби спіймані»²³⁷, стала «юшитися, як львиця», бо її ровесниці колисали вже по третій дитині, а вона досі дівувала біля свого каліки. Тому й винесла на громадський суд своє особисте життя, бо хоч «з тим клеветуном» втратила сором, на прихований від людського ока перелюб не наважувалася. Але єдино правильного рішення тої незвичної справи «судді» ухвалити не могли, бо інтимне життя не в компетенції судового органу: «...ми вас не вінчали, та й не біруємо розлучити». Натомість війт, закривши очі на мораль і почуття гідності, нагадує Петрисі, що вона молода, та й дужа, «та й, казати, таки файна», а село велике. І хоч від тих слів з неї «вся полумінь вибухла», «молодість її силу живо направила», і вже увечері, натанцювавшись до нестями у корчмі, «плескала в долоні і підіймала запаску, наче б ріку брела, і п'яним голосом викрикувала: “Мой, хло’, каже війт, село велике!”»²³⁸ До такої аморальної поведінки ще недавно чесної газдині, яка вийшла заміж за інваліда з надією створити пов-

²³⁵ Чопик Р. Переступний вік: українське письменство на зламі ХІХ—ХХ ст.: Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко, Марко Черемшина, Василь Стефаник, Лесь Мартович, молодомузівці. С. 20.

²³⁶ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 258.

²³⁷ Там само. С. 259—260.

²³⁸ Там само. С. 261.

ноцінну сім'ю, Петриху штовхає безвихідь і помста громадському присуду. Щоправда, аби наважитися на перелюб, мусила залити свій сором горілкою, та навіть тоді «не йшла своєю волею, лиш легіням на шиї повисла»²³⁹. Виставлений на привселюдне обговорення жіночий ерос як потреба повноцінної любові з чоловіком і сильне бажання материнства у новелі набуває трагічних ознак. Адже якщо одним із найвищих призначень шлюбу є продовження роду, то через свідомий обман Петра такий союз позбавлений сенсу (на думку Петрихи, перед тим, як оженитися, він мав зізнатися людям чи попові, що «вже дедем не буде, хоть би-с тріс»²⁴⁰). А тому еротичні бажання незадоволеної у шлюбі жінки з часом набувають деструктивних ознак і можуть врешті спровокувати летальну розв'язку конфлікту: Петриха наперед знає, що її байстрята Петра-каліку колись «в бердо скинут та й село зосоружут»²⁴¹. Тему важкого соціально-економічного стану повоєнного села Черемшина доповнює ще одним нарративом — фактичним браком фізично здорових чоловіків (соціально-психологічну проблему каліцтва внаслідок війни та самогубства молодих демобілізованих хлопців Черемшина порушив у новелі «Село вигибає»). Це морально деформувало поняття про родинні стосунки й спричиняло багато внутрішніх психологічних конфліктів і драм.

Влада Ероса над людською долею і навіть над минущою смертю введена у новелі «Зарікайся мід-горівку пити!». Вдова Калина «так голосила на похороні свого газди, що селу серце тріскало»²⁴², билася в груди, заклиналася і зарікалась, що жити більше ні з ким не буде. Але як тільки «на Юра пукла над ріками лоза», запалали квіти понад лісами, розщебеталася німа діброва, порозлягалися запашні вітри — як сам Господь метав золотом «на Калинину любість» і єднав її в парі з Іваном, побратимом покійника. Зауважмо, що святий Юрій своїм ключем відкривав браму не лише природі, а й людським почуттям — недаремно і в Хоткевича, і в Коцюбинського на цьому святі весни зав'язується один із поворотних пунктів сюжету.

Та, певно, найжиттєствердніше (без жодного летального наслідку через чуттєву пристрасть) тему жіночого еротизму введено в «Парасочці», так само як чоловіче его на повен голос

²³⁹ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 261.

²⁴⁰ Там само. С. 260.

²⁴¹ Там само.

²⁴² Там само. С. 276.

озивається у «Парубоцькій справі»²⁴³. Незважаючи на те, що Параска є «лервою» (саме таку назву спершу дав Черемшина своїй новелі), її зваба врешті-решт бере гору навіть над чесними газдинями, які міряли Саїнку «згідним зором» і при першій нагоді «здоймили з неї гонор». Автор не засуджує поведінку героїні («у Черемшининих новелах немає й натяку на якусь гріховність»²⁴⁴), розкриваючи причину того життя, яке вона собі вибрала: свого часу Параска полюбила хлопця Василя, а «смучя багачка його відібрала»²⁴⁵. Тут розгортається інший сюжет долі дівчини-зведениці, яка не йде топитися (як у новелі «Зведениця»), а гордо мститься багачьким молодцям за ту кривду, яка її зіштовхнула на таку непевну дорогу. Парасчине право скрізь: «...не вільно бабам таку даму омражити, суд каже», бо «тільки хлопської скороми в селі!»²⁴⁶ Точнісінько так само, як і в «Парубоцькій справі», от тільки на місці Параски «Федусь мальований», у якого «жила живо грає», — громадський любас, який ізвів 17 дівчат, зокрема й циганку Цюю. Устами суду автор знову виправдовує Федуся («моральна перевага — на боці поетових улюбленців»²⁴⁷), бо зведення дівчат є парубоцькою справою, «за таке діло нікого не вішають», ба й більше: «державі акуратне таких треба, аби держава росла, аби множилася»²⁴⁸. Але якщо за розвіяні вінки він має всього лише відписати кожній дівчині по моргові поля, то за образу циганського гонору йому довелось заплатити життям — помста, зумовлена еросом, часто є кровною, адже «любов,

²⁴³ С. Процюк у своїй статті про еротично-танатичний конфлікт у прозі Марка Черемшини зауважив, що «із відтінком еротичної демонічності зображує письменник не лише феміністичне, а й маскуліністичне начало (“Козак”, “Парубоцька справа”), тобто сексуальних суперменів» (*Процюк С. Ерос і танатос у прозі Марка Черемшини // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця XIX — початку XX ст.: зб. наук. праць / [упоряд. С. Хороб]. Івано-Франківськ, 2006. С. 100*).

²⁴⁴ *Денисюк І. О. Любовні історії української белетристики. С. 373.*

²⁴⁵ *Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 248.* Драма невлаштованості особистого життя через конфлікт любовного трикутника поширена в гуцульському тексті. Саме з неї починається розгортання образу Марусяка — у втраченій через людські підступи Юріштана любові до Катерини корениться мотивація його пізніших вчинків.

²⁴⁶ Там само. С. 244.

²⁴⁷ *Чопик Р. Переступний вік: українське письменство на зламі XIX—XX ст.: Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко, Марко Черемшина, Василь Стефаник, Лесь Мартинович, молодомузівці. С. 49.*

²⁴⁸ *Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 295.*

як і ненависть, є результатом сильної пристрасті, причому ці два афекти тісно пов'язані; не випадково любов так швидко переходить у ненависть»²⁴⁹.

Із зазначеного вище можна зробити висновок, що Ерос має антиномічну природу, у двоєдиній сутності якої поєдналися первні життя і смерті, тісно сплетені в міфологічному світогляді гуцулів. (В. Шестаков, досліджуючи ерос у мистецтві, зазначав, що ще за римських часів цей божок з'являвся на саркофагах і у сценках похоронної процесії, а в «Орфічних гімнах» зображений не лише крилатим божком, а й богом, що має ключі від земних надр, моря, ефіру й підземного царства²⁵⁰.) Як видно, функції Ероса суттєво змінюються — він стає також богом смерті, еротизм злучається з містицизмом та ідеєю посмертного відродження²⁵¹. Тут варто згадати про образ Купала з новели «На Купала, на Івана (Нарис з гуцульського життя)», зокрема міфологічно забарвлений епізод, у якому місяць (фольклорний образ, пов'язаний зі світом мертвих) віз голого Івана-Купала у срібній чайці. Л. Суворова спостерегла тут символічну паралель із перевізником мертвих душ Хароном²⁵², а відтак висловила припущення про філософський підтекст новели, адже Черемшина фактично поєднав в одному образі полярно протилежні категорії любові і смерті, стверджуючи їхню онтологічну взаємозумовленість.

Як приклад — новела «Грушка» — художнє втілення гуцульського похоронного обряду «посіжин»²⁵³, забав при мерці, якими

²⁴⁹ Шестаков В. П. Эрос и культура: философия любви и европейское искусство. С. 95.

²⁵⁰ Там само. С. 12.

²⁵¹ Там само. С. 37—38.

²⁵² Суворова Л. Еротично-танатичні моделі малої прози Марка Черемшини // Актуальні проблеми слов'янської філології: міжвуз. зб. наук. ст.: серія: «Лінгвістика і літературознавство». Бердянськ: БДПУ, 2013. Вип. 27. Ч. 4. С. 30—31.

²⁵³ Посіжинами цей звичай називали тому, що люди сходилися посидіти біля померлого. П. Шекерик-Доників, який збирав для В. Гнатюка фольклорно-етнографічні матеріали, зокрема й про гуцульські похоронні звичаї, пояснював забави при мерці тим, що хати на Гуцульщині розташовані далеко одна від одної, і через те молодь дуже рідко сходиться на забави. Тому похорони, про які трембітарі сповіщали на все село, були нагодою зустрітися (*Гнатюк В.* Похоронні звичаї й обряди // Етнографічний збірник. Львів: НТШ, 1912. Т. 31/32. С. 278). Такі забави веселили молодь і «робили веселість між людьми» — від того «домашнім», які втратили ближнього, легшало на серці (Там само. С. 265—266). Докладно проаналізувала гуцульські ритуальні забави при покійнику І. Волицька (*Волицька І. В.* Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX — початку XX ст. С. 100—126).

захоплювався не один митець слова, зокрема Коцюбинський, який вперше побував на гуцульській «грушці» у липні 1911 р., а свої враження докладно описав у листі до О. Аплаксіної від 19 липня (1 серпня) того ж року²⁵⁴. Але якщо у повісті «Тіні забутих предків» він лише штрихово описав цей обряд, то Черемшина йому присвятив кілька сторінок, де ерос як джерело життя переплітається з танатосом — виявом смерті. Цей обряд як одне з дуже давніх культурних явищ — найвища нота, епілог містичного єднання, коли на порозі смерті молодь ворожить, щоб дізнатися про свою долю і суджених.

Після голосінь і суму, що стелилися за покійником, до хати сходилися на «грушку» легіні і дівчата: «...уклякали коло тіла, відшпигували молитви, а потому борзо смуток скидали і в хоромах гралися жмурка та лопатки», і «челядь сміялася придушеним сміхом»²⁵⁵ (ритуальні веселощі в обряді проводів на той світ були надзвичайно важливими: магія сміху ґрунтувалася на уявленні, що мертві позбавлені здатності сміятися²⁵⁶). У символічному переході смерті у життя, затиранні суперечності між цими категоріями (у семантиці міфологеми обряду «грушка» С. Андрусів вбачає глибоку ідею перемоги життя над смертю²⁵⁷) — циклічність гуцульської філософії, адже після того, як трембітар сумно «повістував вість» про смерть Ілашки, усміхався і повторював цікаву веселу новину: «Василина піде за Федя, Гафія — за Леся, Калина — за Михайла, а Одокія — за Гната. Так випало на Ілащиній грушці, так сповнитися має»²⁵⁸.

«Контраст між Буттям і Небуттям»²⁵⁹, між життям і смертю, підсилений образом трупарні, разюче відчутний у новелі «Село вигибає» (зауважмо, дієслово вжито недоконаного виду, бо село, хоч і схоже на цвинтар, ще не вигибло!). Поміж мерців, які лежать по всій хаті, сидить «висока і, як старий дуб, грубезна баба,

²⁵⁴ Див.: Коцюбинський М. Листи до Олександри Аплаксіної / упоряд. В. Панченка; ред. кол. С. Білокін, Д. Бовуа, М. Бондар та ін. Київ: Критика, 2008. С. 164—165.

²⁵⁵ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 65.

²⁵⁶ Войтович В. Українська міфологія. С. 489.

²⁵⁷ Див.: Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: львівський текст 30-х років ХХ ст. С. 34.

²⁵⁸ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 68.

²⁵⁹ Чопик Р. Переступний вік: українське письменство на зламі ХІХ—ХХ ст.: Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко, Марко Черемшина, Василь Стефаник, Лесь Мартович, молодомузівці. С. 43.

гей дзвіниця», і ходить струнка чорнобрива дівчина Анничка. Недаремно ця новела закриває воєнний цикл збірки «Село вигибає. Новели з гуцульського життя»; майже кожен її персонаж — збірний образ, символ. І хоч у хаті конають останні мешканці села, за ними ніхто не голосить, бо живий живе гадає. Баба, образ якої у Р. Піхманця викликав дуже влучну асоціацію з казковою Кумою-смертю²⁶⁰, думає про землю, яку їй мають відписати дяк та війт, що скоро помруть, а дівчина, певно, про те, щоб «її газда на талан забрав», про кохання. Але то у майбутньому, а зараз смерть у кожному кутку, і треба принаджувати козаків з дороги, щоб дали трохи їжі та одягу (саме для цього баба її виходила калиною). Вияв еросу тут жорстокий, зумовлений не пристрасстю, а палким бажанням вижити серед жаху війни. Еротичні нотки вловлюються хіба у портреті Аннички, яка, неначе квітка посеред мертвої трави, дивом зосталася і зберегла чистоту душі. Її «кудлаті чорні косиці закрили круглу твар, а її груди, як дві грушці, звисали із синіх ребер над бадіковими головами»²⁶¹. І коли з'являється сліпий Петро, вона не може пересилити свого дівочого сорому і пошепки просить у баби дозволу вбратися, «бо їй стид голій», хай і перед невидючим хлопцем. Натомість бабина душа вже давно затвердла — поняття моралі, чесності, людяності та інших духовних категорій їй взагалі чужі. Коли коначний війт попросив «накрити дівці задницю рубом», аби не світила, як ліхтарня, та хіба сердилася і гостро відповідала: «Аби-с здоров, куме, шо не гидуєш передницев, лиш задницев!»²⁶² А після самогубства Петра уклала його гарненько біля «деді» і заходилась вечеряти з козаком — цього разу Ерос справляв свій (хоч і убогий) бенкет посеред трупарні і, попри все, втілював життєствердність — такі «баби-дзвіниці» не вмирають завдяки своїй дубовій твердості, а такі Аннички — завдяки духовній змозі до життя.

Загалом «ерос Черемшини є ніжний і брутальний, як природа, гарний і безрефлекторний, як вона, і, як вона, безкомпромісовий, хоч укритий, хоч отвертий»²⁶³. Він завжди детермінований гуцульським гедонізмом та філософським, а отже, не закостенілим і догматичним, поглядом на мораль — власне,

²⁶⁰ Див.: *Піхманець Р.* Із Покутської книги буття: засади творчого мислення Василя Стефаніка, Марка Черемшини і Леся Мартовича. С. 316.

²⁶¹ *Марко Черемшина.* Твори: у 2 т. Т. 1. С. 176.

²⁶² Там само. С. 178.

²⁶³ *Донцов Д.* Марко Черемшина // ЛНВ. 1927. Кн. 7/8. С. 318.

з цього боку ерос досліджувати найцікавіше (гедонізм героїв творів Марка Черемшини, а також О. Кобилянської, на думку Л. Горболіс, узгоджується «з психокультурою і духовними запитами народу»²⁶⁴). Але Черемшина не творив нового етичного кодексу, лише зобразив те найяскравіше, що сам бачив щодня. У цьому, певно, й полягає вся принадність еросу в його гуцульських новелах — там усе справжнє, а елементи еротизму, найпікантніше виписані у циклі «Парасочка» (почасти й у «Верховині»), з'являються вже у першій збірці «Карби» і не зникають навіть у циклі про війну.

Але то все любов чуттєва (за Платоном — «земна»), що асоціюється насамперед з бажанням (саме таке значення первинно мало грецьке слово *eros*²⁶⁵), поряд із нею існує ще й істинна («небесна»), майже агаре, яку часто протиставляли еросу як таку, що не містить елементів сексуальності. І М. Коцюбинський у повісті «Тіні забутих предків» зумів поєднати в одному сюжеті ці два види любові, створивши пари Марічки й Івана та Палагни і Юри²⁶⁶. Перша — центральна — проходить повне коло життя (байдуже, що вони не були одружені, «їхня пара — органічна сполука, породження Світу, а не суспільства»²⁶⁷), аж до смерті, або навіть безсмертя, адже та любов була стремлінням до вічності. Їхній ерос зародився ще в дитинстві («вони робили собі курбало у потоці, глибоке місце, і, роздягшись, бовтались в нім, як двоє лісних звірят, що не знають, що таке сором»²⁶⁸), він на-

²⁶⁴ Горболіс Л. М. Художня парадигма моралі в прозі українських письменників кінця ХІХ — початку ХХ ст.: (народнорелігійний аспект). С. 22.

²⁶⁵ Шестаков В. П. Эрос и культура: философия любви и европейское искусство. С. 8.

²⁶⁶ Відомий український літературознавець Л. Білецький в одній зі своїх статей (*Білецький Л. «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського в світлі історичного розвитку // Українське літературознавство. 2011. Вип. 74. С. 278—309*) висловив припущення, що «Тіні забутих предків» Коцюбинський присвятив Франкові і «цілій його психологічній постаті». Серед аргументів на підтвердження цього припущення називав той факт, що Франко (теж Іван) мав здатність бачити духів; що втратив батька, як і Палійчук, у 8—9 років і також не був щасливим у шлюбі (прототипом Палагни вважав дружину Франка О. Хоружинську).

²⁶⁷ Чопик Р. Переступний вік: українське письменство на зламі ХІХ—ХХ ст.: Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко, Марко Черемшина, Василь Стефаник, Лесь Мартович, молодомузівці. С. 165.

²⁶⁸ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. / редкол. М. С. Грицюта та ін.; упоряд. та прим. І. О. Гончара, С. П. Шмаглія. Київ: Наук. думка, 1974. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 185.

ївний, як гін життя, а тому чистий: «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, що жадна нечиста думка не засмітила їй серця»²⁶⁹. А коли вони стали старші і Марічка вже ходила в заплітках, обзивалась на гру Іванової флюяри, «як самичка до дикого голуба, — співанками». «Її круглі литки, обпалені сонцем і од колін голі до червоних онучів, чорніли під полою сорочки, а повні губи мило ламались»²⁷⁰, коли починала співати. Оце й увесь еротизм, невіддільний від естетичного переживання прекрасного, гармонії чуттєвого і духовного.

Натомість стосунки «фудульної» Палагни і чорноокого Юримольфара²⁷¹ пересичені земною пристрастю, в центрі якої — тілесний еротизм: «В первісних умовах еротична насолода належала тільки від привабливості чоловічої фізичної сили та винахідливості, від краси і молодості жінки»²⁷². Справді, у художньому портреті Палагни годі шукати «внутрішніх» достоїнств, вистачає й того, що вона була «фудульна», здорова дівка з багачького роду, із грубим голосом і «воластою» шиєю (себто, на відміну від Марічки, яка належала до глибоко духового людського світу, що творив гармонію з природою, була типовою представницею матеріального, приземленого світу, що уособлював тваринний первень). І коли їй довелось вибирати між чоловіком та Юрою, вона, за інстинктивним жіночим покликом, не вагаючись, вибрала останнього, який згодом став її любасом.

За свідченням В. Гнатюка, М. Коцюбинський, перебуваючи у Криворівні, дуже зацікавився темою вільної любові²⁷³, коли «гу-

²⁶⁹ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 187.

²⁷⁰ Там само.

²⁷¹ Місцевого ворожбита Коцюбинський відвідував улітку 1912 р. у Криворівні. Донька В. Гнатюка О. Піснячевська згодом згадувала, що письменник кілька разів їздив до «бога» і очевидно, що саме він став прототипом мольфара Юри (див.: Коцюбинський М. Листи до Олександри Аплаксіної. С. 541). Лексема «мольфар», як пояснював Р. Кумлик, має негативне забарвлення: «людина, що знається з нечистим і, в деяких випадках, вступає з ним в спілку (має при собі шезника), наділена надзвичайними здібностями, може впливати на стихії та долю людини» (Кумлик Р. Народна магія на Гуцульщині).

²⁷² Батай Ж. Из «Слѣз Эроса» [Электронный ресурс] // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. С. 291. URL: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/bachelard-voda_i_grezu-8l.pdf

²⁷³ Автор коментарів до листування Коцюбинського з О. Аплаксіною С. Захаркін вважає, що вельми показовий сталий інтерес письменника до про-

цули не доховують подружньої вірності і поза легальним подружєм знаходять собі любасів та любасок, з якими проводять далеко кращі хвили, як із вінчаним подругом чи подругою»²⁷⁴. Та й частина його записних книжок, опублікована у 4 томі семи-томника, подає низку цікавих уривків на цю тему²⁷⁵. Врешті, стосунки (як співжиття) Івана та Палагни були радше інерцією соціальної поведінки, а не внутрішнім чуттєвим вибором («Чи кохав він Палагну? Така думка ніколи не займала його голови»²⁷⁶). Тому не дивно, що, їдучи у сусідні села на храмові свята, де «пінилось пиво та лилась горілка, він «обіймав молодичі, Палагну цілували чужі чоловіки», а потім вони, вдоволені, що набулись так файно, вертались додому.

Еротичний конфлікт укотре зав'язується у тих самих часо-просторових координатах — на Теплому Юрія, що відбирав «світлові ключі» від Холодного Дмитра. На відміну од Хоткевича, який у сюжет «Камінної душі» вмонтував досить розлогий опис святкування цього свята, Коцюбинський змалював обряд ранкового ворожіння, коли Палагна, скинувши сорочку, геть голісінька пішла мокрими травами розкопувати муравлисько: «Її туге тіло, що не знало ще материнства, свobodно і гордо плило в молодих травах царинки, таке рожеве і свіже, як позолочена хмара, переповнена теплим весняним дошем»²⁷⁷. Ритуал оголення був важливою частиною магічного дійства. За спостереженням О. Кісь, оголене тіло втрачає символічні маркери культури, особа неначе повертається у до-людський стан і потрапляє під владу законів природи, «стає медіатором поміж світом людей і потойбіччям»²⁷⁸. Звабливу, сповнену передчуття таємничості Палагну помітив мольфар, який одразу скував її вогнистою безоднею очей і спепелив усю волю. Його перевага тут очевидна, чоловічий ерос — владний, хтивість — яскраво виражена: блискучі зуби в «пожад-

блеми вільного кохання ґрунтувався на особистих переживаннях — його родинній драмі та стосунках із самою Аплаксіною (*Коцюбинський М.* Листи до Олександрів Аплаксіної. С. 540).

²⁷⁴ *Коцюбинський М.* Листи до Володимира Гнатюка. С. 23.

²⁷⁵ Див.: *Його ж.* Твори: у 7 т. Т. 4: Статті та нариси: інші редакції. Нотатки. Переклади. Фольклорні записи. С. 314—321.

²⁷⁶ *Його ж.* Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 206.

²⁷⁷ Там само. С. 209—210.

²⁷⁸ *Кісь О.* Жінка в традиційній українській культурі: (друга половина XIX — початок XX ст.). Львів: Вид-во Ін-ту народознавства НАН України, 2008. С. 226.

ливо відкритому роті», тепло тіла, роздуті ніздрі. Та цього разу Палагна з криком вирвалася із «залізних пальців» його рук і побігла до хати, вигинаючи біле тіло на травах. Щоправда, вирватись їй вдалося лише фізично, бо з того часу в думках все частіше зверталась до нього — виходила на царинку, під бук, де Юра вперше побачив її оголеною, і вкотре переживала пікантний момент їхньої зустрічі. З того часу Палагна зрозуміла, що хоче мати його за любаса, бо «він був могутній, потужний, все знав. Од його слова гинула зразу худоба, сохла й чорніла, як дим, людина, він міг наслати смерть і життя, розігнати хмару і сперти град, вогнем чорного ока спопелить ворогів і запалити в жіночому серці кохання»²⁷⁹. Двічі у тексті він названий земним богом (недаремно ж має ім'я переможця — святого Юри), відтак стає немов би демонічною персоніфікацією самого еросу, який спокусив і впокорив собі Іванову жінку.

Потрапивши у вир еротичної пристрасті, Палагна, як і Хоткевичева їмость, набувалася досхочу зі своїм любасом: щодня «запивалася» у корчмі з мольфаром, прилюдно цілувалася та обіймалася з ним, верталася додому пізно, «червона, розтріпана, п'яна неначе... хіба вона перша? Відколи світ світом, не бувало того, щоб тільки одного тримались»²⁸⁰. Гуцульська «любовна філософія» у тексті Коцюбинського сягає свого апофеозу²⁸¹ — Ерос сміливо і відкрито тріумфує навіть на похороні Івана. І справді, якщо порівняти «грушку» Коцюбинського з однойменною новелою Черемшини, то неважко помітити, що автор «Тіней забутих предків» акцентує увагу саме на еротичних (тих, що стосуються тіла і прагнення до життя загалом) моментах гри, а в тексті Черемшини звернено набагато більше уваги на голосіння і жаль за покійницею, лише двічі в художній простір похоронного обряду вриваються репліки гравців та звучить молодечий сміх. У Коцюбинського ж після загальних авторських фраз про смерть одразу вибудовується контраст із життям: на похороні сиве волосся

²⁷⁹ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 211.

²⁸⁰ Там само. С. 214.

²⁸¹ Цікаво, що один із відомих дослідників Гуцульщини М. Ломацький вважав, ніби в «Тінях забутих предків» Коцюбинського «занадто переборшувано гуцульський еротизм», що гуцул насправді ніколи не підходив до дівчини з «грішними» думками — він грішив з нею шойно тоді, коли дівчина виходила заміж і ставала молодницею (див.: Ломацький М. З Гуцульщини: нариси. Лондон: [б. в.], 1956. С. 6).

мішалось з вогнем червоних хусток, здоровий рум'янець — із жовтим воском зморщених облич, похоронне світло сплітало однакову (!) сітку тіней на мертвому і на живих обличчях, «мудрий спокій єднав життя і смерть»²⁸².

А потім «важкі покрови суму» раптово, неначе блискавкою, розтинав високий жіночий сміх, і гомін вибухав «з-під шапки чорного диму»²⁸³ (обрядові дійства при мерці часто мали виразну еротично-сороміцьку символіку і були просякнуті сміховинним первнем²⁸⁴). Світло, яке ще хвилю тому було «смертельним», коливалось від сміху, що переростав у характерний регіт (на завершальному колі земного існування людини «продовжується могутній і всеохопний цикл життя, що не знає меж і не визнає смерті»²⁸⁵). Гору брав життєдайний ерос, який призводив до того, що майже всі, розпалившись охотою, забували про покійника. До веселих ігрищ у сінях «липли» не лише молодіці, які охоче цілувалися з чужими чоловіками, хоч у їхніх очах ще не затерся образ мерця, а й «старші» люди, які, регочучи, допомагали молодшим ловити челядь. Символічне єднання еротики і смерті було структурно-семантичною домінантою «обрядів переходу»²⁸⁶, а не лише ритуальним затиранням болю втрати. «Бо що наше життя? Як блиск на небі, як черешневий цвіт — нетривке і до-часне»²⁸⁷, тому треба встигнути набутися — таке кредо гуцульської філософії, закарбоване у пам'яті її носіїв.

Гуцульський обряд посіжин коло покійного зафіксував у своєму романі й П. Шекерик-Доників (у статті «Похоронні звичаї та обряди в селі Головах Косівського повіту» він пояснював, що на гуцульському похороні молодші чоловіки, жінки, парубки і дівчата влаштовували забави, «шоби себе розвеселити, а най-бирше шоби зробити веселисть мижи людьми, бо тогди и до-

²⁸² Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті (1908—1913). С. 224.

²⁸³ Там само. С. 225.

²⁸⁴ Галета О. Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX — початку XX століття. С. 68.

²⁸⁵ Поліщук Я. І ката, і героя він любив...: Михайло Коцюбинський: літературний портрет. Київ: ВЦ «Академія», 2010. С. 149.

²⁸⁶ Гаврилюк Е. Хаос, Танатос і Ерос у символіці обрядів переходу // Народознавчі зошити: двомісячник / [гол. ред. С. Павлюк]; Ін-т народознавства НАН України. Львів, 1995. № 1: Thanatos: студії з інтегральної культурології. С. 68—69.

²⁸⁷ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 217.

машним лекше стає на серци»²⁸⁸). Щоправда, він писав не лише про «грушку», а й про інші ігри: «огарчік», «галамбезу», «соскало», «на него», «сороку», «білицю» (всі вони описані у названій статті), — у які гралися на великих похоронах. На похороні «великого мальфара» Олексія «умерска» жаліслива гра на флюярі і «плач» трембіт перепліталися зі ширими жартами та голосними сміхами, «що лунали в потемку ночі далеко по кичирах»²⁸⁹. Максимально наближаючи атмосферу посіжин до реальної, не раз баченої на гуцульських похоронах, Шекерик-Доників не робить ухилу ані в бік жартів і смішок, ані надмірного жалю. Бо на посіжинах панує і одне, й друге («...одні плакали, а другі си вискірели, тай усім сум з душі прогонили»²⁹⁰). Старі й молоді чоловіки коло ватри «завзето били галембези, що аж на землю падали з таким голосним криком та реготом, що з хати вибігало ціле посіжинє...», а потім колом оббігали навколо вогню, «захоплювали всередину колеса ту челідь, що си цікаво витрішшела збоку на них, тай разом з нев падали на землю, валеючи фантєчко на царинці в мокрих травах»²⁹¹. До сліз сміялися усі й просили Бога пробачити грішну душу Олексієву і дарувати йому на тому світі «легкий спочивок», а живим — продовжити віку й «дати веселости». У цьому, певно, і крилася суть посіжин: ритуальне згущення сміху й радості в таку сумну мить мало забезпечити тривання життя — і душі померлого, і «живушшій на цім світі». Веселі, іноді еротично присмачені жарти на посіжинах давали змогу вирватися з танатичного кола і продовжувати, власне, тривання, що не обривалося навіть зі смертю. Олексієве мертве тіло на задній лаві в хаті аж здригалося від забав (як і тіло Івана Палійчука, що «скакало на лаві... трясучи жовтим обличчям»²⁹²) і разом з усіма людьми сміялося своєю «мертвою усмішкою» зі своєї смерті, «бо дух його не умер, а жив далі мижи людьми, тай разом з ними веселивси на тім своїм посіжиню»²⁹³. Одразу після похорону гуцули справляли ще один важливий ритуал, що символічно єднав живих і мертвих, — їли і пили на свіжому гробі

²⁸⁸ Шекерик-Доників П. Похоронні звичаї та обряди в селі Головах Косівського повіту // Етнографічний збірник. Львів, 1912. Т. 31/32. С. 266.

²⁸⁹ Його ж. Дідо Иванчік. С. 422.

²⁹⁰ Там само.

²⁹¹ Там само.

²⁹² Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 249.

²⁹³ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 421.

Олексія²⁹⁴ та й споминали його душу, а після того, як їх «підчмелила» горілка-шумівка, почали співати «всеких співанок», їхній смуток «при горівці перемінювався в буйну веселість»²⁹⁵.

Отже, еросу як природному інстинкту життя в гуцульській міфології відведено роль навіть на похоронах, де нібито має право на триумф лише танатос, а тому еротичні ігри у повсякденному чи ритуальному житті гуцулів мисляться як органічний складник буття. Еротичний дискурс у романі П. Шекерика-Доникова розгортається на тлі гуцульської міфології, в руслі тогочасних моральних запитів та досить вільних поглядів гуцулів на любов. Однак авторові йшлося не стільки про відтворення глибинних міфів краю, скільки про осягнення особливої душі персонажа, позначеної печаттю «іншого». Ерос у цьому творі, як і в гуцульському тексті загалом, нерозривно пов'язаний із танатосом через те, що вся чоловіча сексуальна енергія персонажа спрямована у сферу демонічного. Фактично всі еротичні сцени роману, що стосувалися Иванчіка, відбувалися на межі контакту двох світів: світу людей і світу духів (Иванчіка з лісною). Відтак засадничий конфлікт між коханням та смертю як протилежними онтологічними категоріями проявляється специфічно і навіть парадоксально: Иванчік *любить*ся з лісною, яка є представником світу мертвих (у гуцульських говірках слова «лісна», «лісовиця» часто вживають як синонім до слова «мавка»²⁹⁶).

А водночас світ духів хоча й навіював страх і асоціювався з таємничим, все ж був видимим для ока (чи слуху) звичайного, не обдарованого особливими знаннями гуцула. Ще на початку роману оповідач зазначив, що змалку наслухався багато розповідей про лісну і не раз *чує*, як дідо Иванчік вночі солодко любився з нею, як шепотів до неї на печі, а потім цілувався, пестився з нею і сміявся. Про лісну знала й Иванчікова невістка («то дідо упустив з надвіря ид собі свою любаску, лісну “изчезла

²⁹⁴ Схожий ритуал як невіддільна частина древнього культу мертвих був поширений і в Давньому Єгипті. Пишучи про релігійну пам'ять, А. Ассман згадувала, що у цій країні щороку відбувалося «прекрасне свято долини пустелі», під час якого «родина прямувала до могил своїх родичів, щоб там, у присутності мертвих, разом із ними влаштувати урочисту трапезу. Їжа та питво — це елементарна форма утворення спільноти, яка на могилі стає ритуальним єднанням живих та мертвих» (Ассман А. Простори спогаду: форми та трансформації культурної пам'яті. С. 40).

²⁹⁵ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 427.

²⁹⁶ Див.: Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник. С. 139.

би», тай пеститси з нев тепер за коменом на печі»²⁹⁷), котра переконувала малого хлопця, щоб не боявся, бо лісна лиш «діда си держит», а не їх, хрещених. Иванчік любився з нею «великі роки», хвалив її, бо не раз «уна дала йиму видіти світа» — крадькома розповідала все, «шо би хтос шось на него лихом важив»²⁹⁸, хоча й знав про її суть («желю ми ни будет, шо си з нев буду до гробної дошки сходити тай любити так, ек з правдивов жінков, хоть вна лиш є лісна-мара, а ни жінка, бо то варт си й з таков любити»²⁹⁹). Як і Іван Палійчук з «Тіней забутих предків», він спокусився на поклик лісної лише тому, що вона набула подоби його жаданої жінки — Марічки Палинюкової. Але про кохання як найвищий вияв духовної любові (як в Івана й Марічки з повісті Коцюбинського) йому не йшлося: Марічка претендувала на роль любаски, а отже, мовилося найперше про тілесну «любу». Зрештою, любов духовна була міцно пов'язана з любов'ю до тіла: бувало, що й наречені за весільним столом по ширості одне одного не любили, «бо перед тим си вни ни знали тай ни любили», а тому не було між ними «тої тривкої любовної петельки»³⁰⁰.

Не було любові й у сім'ї Иванчіка: як тільки він одружився зі Шкиндівською Оленою, одразу їм обом «ни пишли роги докуппи», і хоча всі заздрили їхньому достатку, у родинному житті вони не мали щастя, «бо мижі ними не було такої любви, ек уна би повинна мижі вінченими бути»³⁰¹. Вони були людьми різного темпераменту і керувалися неоднаковими життєвими цінностями. Єлена (як і Палійчукова «фудульна» жінка Палагна) дуже любила газдівство і раділа багатству; була «флудовата, видгониста, офуклива», не любила жартів, не мала охоти «до играшок» і вічно ходила похмура, «з гудзом мижі очіма», «остра була жінка, майже мушшінської натури»³⁰² та ще й «золила» свого чоловіка словом, як зола сорочку. А Иванчік був «до усего охочей», любив жартовувати й між людьми набутися, мав «пилку вдачу», «кортіло йиго й з чюжев чілідинов нираз у воросі си набути», попеститися та й «масно си подивити»³⁰³. Але з натури був дуже сором'язливий: в душі міг сохнути за гарною жінкою, але «заче-

²⁹⁷ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 43.

²⁹⁸ Там само. С. 119.

²⁹⁹ Там само. С. 431.

³⁰⁰ Там само. С. 241.

³⁰¹ Там само. С. 141.

³⁰² Там само.

³⁰³ Там само. С. 142.

пити її онимавси». І така сором'язливість у поєднанні з пристрасстю («мав велику охіть на челідини, але онимавси зачепити її навіть на бесіду, а ни токма на любасковане»³⁰⁴) робили його дуже замкнутим чоловіком. А саме на таких і звертали увагу лісні: «...кажут, шо лісна ніколи би си не вселепила тих мушшін, шо вни ни є стегливі до челідини»³⁰⁵.

Оскільки гуцули жили на верхах, їхній спосіб життя не давав їм змоги часто зустрічатися, тому навіть зі своїми недалекими сусідами і родичами вони бачилися, як правило, тільки на свята у церкві, на весіллі чи похороні. Тому й не дивно, що під час церковних відправ люди не слухали «попа тай деків», а постійно між собою розмовляли, «раді, шо вздрілиси, разом зійшлиси бодай у церкві»³⁰⁶. Але крім невинних гутірок про життя-буття, чоловіки й жінки в цей час також нишком вибирали собі любасів та любасок. Гуцули вірили, що чорт (немов Ерос-бешкетник) чатує на грішну душу навіть у Божому храмі: вишукує і зводить до купи коханців «тай спліскуєт на грішне діло люблю»³⁰⁷. Саме у церкві Иванчік побачив Марічку Палинюкову — цікаву молодицю, що «шпурела мушшіньми в играшках, ек карапузами», і коли їхні погляди зустрілися, вони «засвітилиси одно одному очіма так, шо аж їх то у п'єтах заскоботало... бо очіма заговорили мижи собов и їх серця»³⁰⁸.

Марічка була охоча до любощів і тішилася, що її чоловік Федько, який мав стільки любасок, «ек фої та листу в лісі», дозволяв і їй знатися з чужими чоловіками (а вона «рідко де знала» такого розумного чоловіка, який з любові до жінки дозволяв «любитися з любасами»³⁰⁹). Вольова й рішуча, вона сама вибирала собі коханця, бо хотіла, щоб він був для неї любчиком, а не вона для нього. Казала, що «без любаса в житю би ни була», бо любить «двох нараз любити, а й то так, аби вни оба про це знали»³¹⁰, але нікого, крім неї, не сміли любити. Єдиний фізичний контакт, вияв шаленої пристрассті між нею й Иванчіком відбувся у Великодній понеділок, коли вони буйно танцювали перед

³⁰⁴ Там само. С. 143.

³⁰⁵ Там само.

³⁰⁶ Там само. С. 306.

³⁰⁷ Там само. С. 308.

³⁰⁸ Там само.

³⁰⁹ *Його ж.* Дідо Иванчік: частина III // Українознавчі студії: Науково-теоретичний журнал Інституту українознавства при Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника. № 12. 2010—2011. С. 419.

³¹⁰ *Його ж.* Дідо Иванчік. С. 314.

корчмою. Особисту пристрасть, тілесну розпаленість та гостроту відчуттів підігрівали і цілком об'єктивні факти: через тривалий Великий піст люди жадали веселощів, а підхмелені горілкою, танцювали ще завзятіше. У палкому танці Марічка крадькома поцілувала Иванчіка і тим поцілунком взяла «його розум собі під ноги», і він, незважаючи на людей (зокрема, й на Федька), впився своїми палкими вустами у її «тверді губи», люто притискаючи її до себе в гарячих обіймах. Цей спонтанний і неконтрольований вияв пристрасті мало не коштував йому життя («Федько морснув Иванчіка по голові мосежнов бартков»³¹¹), бо ж попри вільну гуцульську мораль і негласний звичай мати стосунки поза шлюбом, ревності («ек уна полюбит Иванчіка ліпше вид мене, тай подаст йиму ни лиш свій розум, але й серце?»³¹²) і гонор («— Ива-а-а! <...> ни бери мене мой межи людьми під ноги! Тай ни май мнє на очех оцего всего народу за никого, бо то я, а ни ти до неї чьоловік, тай так»³¹³) брали гору над раціональністю у запальній гуцульській натурі. Що характерно: Федько не докоряв своїй жінці за прихильність до чужого чоловіка, бо знав, що «ни одна челідина на лице силов ни одного любаса д'собі ни тєгнет, лиш мушінин д'челідині набивом лізет»³¹⁴, а жіноцтво звинувачувало у всьому «вийгру» Марічку, ревнуючи її до своїх чоловіків і заздрячи її красі та «буйності».

Між чоловіками зав'язалася бійка, яка б закінчилася «головництвом», тобто чиєюсь смертю, якби не Шкиндя з Довгим, що розборонили сусідів. Втручання в любовний конфлікт Иванчікових ворогів не випадковий. Цей доволі несподіваний сюжетний поворот дає змогу авторові висловити думку про специфіку ворожнечі між гуцулами, яка не виходить за рамки гуманізму. «— Видиш, Ива! Над чім смих зайшли у борбу, то лиш над тим борбуймоси, хто кого передужієт. А у цим ділі то ек смих були добрі, тай далі будьмо, бо ми *люди...*»³¹⁵ (курсив наш. — О. С.).

Відтоді Иванчік вирішив любити Марічку «насухо» — душевно, бо тим поцілунком вона навіки «приковала до себе» його серце і розум. З цього моменту любовні переживання стають виключно односпрямованими: переносяться в душу персонажа, провокують містичні візії, а відтак видозмінюються у контакт із

³¹¹ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік: частина III. С. 420.

³¹² Його ж. Дідо Иванчік. С. 335.

³¹³ Його ж. Дідо Иванчік: частина III. С. 421.

³¹⁴ Там само.

³¹⁵ Там само.

демонічною істотою — лісною. Еротичний потяг Иванчіка стає його фатальною пристрастю, і хоча не призводить до смерті, однак кардинально змінює його життя. Адже він прагнув повноти буття й духовної гармонії, що становила його людську сутність, а цієї гармонії годі було досягнути без вираження і реалізації чоловічої енергії, спрямованої на задоволення тілесних інстинктів. Як людину глибоко духовну і моральну Иванчіка не задовольняли інтимні стосунки з дружиною Єленою: відколи вони між собою «уводно ишли на джурждю», жили не так, як чоловік із жінкою, а як «вів из коровов». А згодом Иванчік уникав будь-якої близькості з нею (говорив, що вона «прикірними словами» спустошує всі почуття до неї, «вбиває охить чоловіка до жінки», бо слово гірше від стріли³¹⁶), адже, згідно з настановами його тонкої натури, за відсутності душевної близькості не міг жадати навіть жінчиного тіла.

Гуцули переказували, лісна чіпляється до тих, хто самотою живе «по стаях на полонинах», хто не має доброго життя зі своїми жінками, і до таких, які «мают охить на чілідину, але її зачепити ни мают видваги»³¹⁷. А відколи Иванчік вирішив любити Марічку «на сухо» (щоб Федько через нього не бив своєї дружини та й «аби миж ними двома над нев головництво си ни стало»³¹⁸), він постійно про неї думав, і вона почала снитися йому щонаочі, «тай так ййго за ніч пестила та вмчювала», що наступного дня не міг взятися до жодної роботи і втікав у ліс, де також «любубавси нею гадками»³¹⁹. Відтак перший контакт з еротично-демонічним відбувається на лоні природи, адже лісна має тісний зв'язок з природним середовищем, яке є її домом. Але гуцульська міфопоетична свідомість завжди обумовлювала зустріч із надприродними істотами сакральним часом. І в символічній точці просторово-часових контамінацій відбувалося зіткнення з раніше не видимими для людського ока істотами. Як правило, йшлося про конкретні святкові дні (сакральний час), кожен із яких мав свої звичаї, вимагав певної поведінки. Таким днем були, зокрема, й Розигри, які завжди відзначаються через тиждень після Зеленого понеділка і є першим днем Петрівського посту. Розигри, що асоціюються з ідеєю плодючості, відтворення й оновлення природи, вважають останнім святом весни, тому цьо-

³¹⁶ *Його ж.* Дідо Иванчік. С. 395.

³¹⁷ Там само. С. 142.

³¹⁸ *Його ж.* Дідо Иванчік: частина III. С. 421.

³¹⁹ *Його ж.* Дідо Иванчік. С. 348.

го дня, за гуцульськими віруваннями, все в природі «розігрується». Але найголовнішим є цей день для мавок — «тих красних, майже ніколи не видимих голим оком лісових дівиц», які в полудень полюють на сплячих чоловіків «тай хапают їх у сні в безвісти на своїх коханців — любих любасів»³²⁰. Того дня, згідно з місцевими віруваннями, не можна було спати надворі, але замряний Иванчік про це забув і піддався спокусі солодкого марення. Спочатку мавки, мов грецькі сирени, вабили його слух (він спросоння почув якусь дивну музику і «шораз то виразніший, прекрасний, черуючий душу жіночий спів»³²¹), потім — зір (бачив, як над землею летіли просто до нього багато прекрасних, як сонце, жінок, які, «ніби стадо пташок, крутилися в повітрі» навколо пританцьовуючи), а далі — душу, бо попереду всіх цих жінок була його Марічка. Опритомніти від дивного марення Иванчікові допоміг розум: в одну мить він помітив в однієї молодиці-нявки на плечах під кептарем «кишки» (мавки — то такі бісиці, що спереду «йик чельидина, а ззаду видко їх утробу»³²²), а врятував його випадковий звук трембіти — «Божий голос». Відтоді носив при собі обереги: «лук-чеснок», «одолен-зіле», бо знав, що хоч був уже старшим чоловіком, не тільки жінки, але й мавки мали «на него охіть»³²³.

Але якщо од випадкових мавок він врятувався, то від Марічки-лісної не зміг. Втекти від неї, як і від самого себе, було неможливо. Лісна для нього була метафоричним образним втіленням пригніченої чуттєвості, яка «проривається з глибин підсвідомості і поглинає особистість»³²⁴. Такі почуття, які первинно мали бути спрямовані назовні, на об'єкт пожадання, через нерозділеність скеровуються всередину і мають деструктивний, руйнівний вплив на людину. У цьому разі деструкція проявлялася через контакт із лісною, тісно пов'язаною з танатичним світом. Образ мавки «стоїть на межі між космосом та хаосом, між культурою і природою, між соціальним і біологічним у самій людині», тому, за О. Кісь, застерігає погамувати голос еросу, «бо в ньому віддунює поклик танатосу»³²⁵.

³²⁰ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 349.

³²¹ Там само.

³²² Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник. С. 138.

³²³ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 350.

³²⁴ Кісь О. Дівчина-русалка: зваба безодні (імпліцитний код) // Народознавчі зошити: двомісячник / [гол. ред. С. Павлюк]; Ін-т народознавства НАН України. Львів, 1995. № 1: Thanatos: студії з інтегральної культурології. С. 110.

³²⁵ Там само. С. 112.

Зв'язок еросу з танатосом у сюжеті роману тісно сплетений з уявленнями про добро і зло, адже Іванчікові вороги Шкиндя та Довгий хотіли йому помститися за стрілецтво і звернулися по допомогу до мольфара Дарадуди, який наслав йому лісну і «стрілу в голову», що мала його «карнувати ціле жите»³²⁶. Після того як Іванчік через наслання пролежав два тижні без пам'яті, змагаючись зі смертю, і завдяки примівкам свого брата Джюнди потрохи оклигав, одразу подався до лісу, аби позбутися насланної лісної. Як і першого разу, коли витесував на смереках образи Бога й чорта, тепер вирізав еротичний символ — голу жінку-стрілу, в яку мав поцілити з кріса «почерез плече, навгадь»³²⁷. Але збутися такого наслання було непросто: коли почав вдивлятися у прострелене місце («поцілив її саме під пуп, у волосечко»³²⁸), його думки заповнили образи оголених жінок, і тієї ж миті до нього озвалася з лісу Марічка-лісна. Підкреслено-еротична мова мавки одразу оголила всі плотські бажання гуцула, і після обіцянок любитися з нею до смерті, не лягати спати з Єленою і не ходити до церкви, вони почали до безтями пеститися на землі.

Любки-лісної, як і страшного наслання Дарадуди, Іванчік не зміг спекатися до кінця життя — знову ж таки через свою м'яку вдачу («через ті пестошші проклеті він и в гріб пишов з ліснов, бо через своє мнеке сумліне ни зміг си оперти покусі мари»³²⁹). Головний ворожбит з Волощини Лелітка, до якого він звернувся по допомогу, одразу збагнув, у чому річ: щоб вилікуватись від лісної, «треба мати тверду волю» і «кам'яне серце на любу», а проникливо глянувши на Іванчіка, побачив, що він людина «слабої волі тай поданчливого мнекого серця чоловік до чілідіни»³³⁰. За таким мольфарським висновком прочитується гуцульська філософія життя: по-перше, без особистих зусиль людина не зможе досягнути мети навіть з допомогою мольфара-чарівника; по-друге, людина м'якої вдачі, із серцем, сповненим любові до світу, не повинна змушувати те серце «кам'янити»; по-третє, за все в цьому житті треба платити, бо і добро, й зло бумерангом повертаються до людини. Коли герой дякував братові Джюнді за порятунок від стріли-смерті, той згадав, як Іванчік,

³²⁶ Шекерик-Доників П. Дідо Іванчік. С. 369.

³²⁷ Там само. С. 393.

³²⁸ Там само.

³²⁹ Там само. С. 435.

³³⁰ Там само. С. 430.

який був у сім'ї найстаршим, колись широко ділився землею з меншими братами, ще й свого ґрунту «попустив»; а Шкиндя, котрий разом із Довгим продав чортові душу, від нечистої сили й загинув («зчезник так ним тріснув на плиту, що й ни теннувси, лиш йойкнувси тай сконав»³³¹).

Ерос у романі Шекерика-Доникова тісно пов'язаний з танатосом: насамперед тому, що лісна у контексті міфопоетичного гуцульського світогляду асоціювалася зі світом духів і становила не лише фізичну, а й духовну загрозу для людини (відколи Иванчік дізнався, що любить не з Марічкою, а з лісною, «дивною марою», ніколи не мав спокою «у своїм сумлінню»). Але, на відміну від інших аналізованих тут творів, ерос у романі таки не стає причиною смерті персонажів.

Літа Иванчіка минали в постійній боротьбі, в якій його «присідала» старість. Ота боротьба є метою, кредо людського життя, і коли зникає її сенс, тоді людина помирає. Власне, так і сталося з Иванчіком, який засумував за «старовічиною», коли лишився «на світі без тих людей, що з ними жив, воювали та пізмували и любивси»³³², і помалу «занепав» на самоті. Його ерос розпросторується за межі особистих почуттів, а сам персонаж уособлює любов до життя і, що характерно, до давнини, якій був вірним аж до останнього подиху.

Як бачимо, дволикість еросу в гуцульському тексті оприявнюється через вияв тілесності: еротичне бажання, пристрасний фізіологічний потяг, опис зовнішніх принад, іноді навмисно звulгаризованих, і духовне, наближене до естетичного ідеалу почуття, повністю або частково звільнене від чуттєвості. Найорганічніші людські стосунки охоплюють і тіло, і душу, бо лише так можна вповні пізнати любов. Основним мотивом еротичного сюжету постає ерос як гра, що в окремих художніх текстах проковує головний конфлікт (як правило, заснований на зраді) і смертельну розв'язку. Характерною ознакою еросу постає сміх, що означає певний емоційний стан персонажа і формує семантичні підтексти конкретних епізодів. Дволикість еросу прочитується й на гендерному рівні: тему жіночого й чоловічого проживання еротичних моментів розвиває у своїх творах О. Кобилянська, почасти про неї писав і П. Шекерик-Доників. Неприхований жіночий еротизм та емоції, викликані цим почуттям, у Кобилянської розкрито через внутрішнє вглядання в жінку, під-

³³¹ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 472.

³³² Там само. С. 474.

свічування усіх порухів її душі, а у Шекерика-Доникова — через портретування ідеальної гуцульської жінки — красивої, здорової, вдатної і до газдування, й до «люби» з чоловіком. Натомість у Черемшини ерос, а одночасно й смерть, є складником колективного світовідчуття, переживанням, до сфери якого залучена наснажена міфопоетикою природа. Навіть коли прототипами його персонажів стають реальні люди, образ кожного з них щоразу набуває узагальнення і семантично розпросторується далеко за межі Гуцульщини — до вселюдських масштабів. Еротичні мотиви проявляються не лише у людських стосунках, а й в антропоморфізованій, персоніфікованій природі, гірський простір естетизує людське світосприйняття і відіграє значну роль в еротичних пориваннях персонажів.

ДОРОГА ДО СМЕРТІ: ПРОСТОРОВІ ВИЯВИ ТАНАТОСУ

Ю. Шевельов у листі до О. Забужко від 22 квітня 1999 р. писав: «...не “опрацьовується” в нас проблема смерті. Ніби боїмося. Ніби треба зберігати соцреалістичну проблематику, а от про смерть, крім, звичайно, героїчної, мовчимо»³³³. Цікаво, що саме ця тема була якщо не провідною, то однією з центральних у гуцульському тексті початку ХХ ст. Її спровоковано різними чинниками: соціально-історичними, психологічними, історико-культурними тощо. На думку М. Легкого, феномен смерті можна розглядати в кількох аспектах: фізіологічному (пов'язаному з поступовим чи раптовим завмиранням життєдайних функцій), психологічному (що єднається із проблемами сприймання особистістю чужої і проектуванням власної смерті), філософському (зокрема, в онтологічному, екзистенційному, морально-етичному та метафізичному його вимірі), соціальному³³⁴. Усі вони тісно пов'язані і залежать від авторської системи поглядів на явище смерті. Та в гуцульських текстах М. Коцюбинського (як і І. Франка) філософський, а почасти й психологічний аспекти, очевидно, превалюють над усіма іншими, які відіграють радше фактологічну роль. Наприклад, зі смертю як суто фізіологічним явищем

³³³ *Забужко О., Шевельов Ю.* Вибране листування на тлі доби: 1992—2002: з додатками, творами, коментарями, причинками до біографій та іншими документами. Київ: ВД «Факт», 2011. С. 253.

³³⁴ *Легкий М.* Танатологічні виміри Франкового тексту // *Записки НТШ: праці філологічної секції*. Т. 250. Львів, 2005. С. 243—244.

у «Тінях забутих предків» зустрічаємося чотири рази: коли у ретроспективній згадці дізнаємося, що Іванового брата Олексу «роздушило» дерево в лісі і що брат Василь загинув у бійці з ворожим родом, коли помер старий Палійчук і коли Марічку «забрала вода» (французький філософ та дослідник психології художньої творчості Г. Башляр, досліджуючи смертельну стихію води та її зв'язок з жінкою, зазначав, що вода є справжньою матерією «жіночної» смерті, стихією юної і прекрасної «смерті в цвіту, а в життєвих і літературних драмах — ще й стихією смерті без гордині та помсти...»³³⁵). Натомість Івановій фізіологічній смерті передували довга (життєва) і коротка (хтонічна, обмежена лісовим простором) дороги.

Життя Івана Палійчука можна сміливо трактувати як символічну дорогу до смерті, що почалася від його народження (як влучно спостеріг В. Войтович, дорога як символ єднання, блукань, спогадів «співвідноситься з життєвим шляхом, шляхом душі у потойбічний світ і семантично виділяється у перехідних ритуалах: похоронах, деяких сімейних обрядах... дорога — різновид межі між “своїм” і “чужим” простором»³³⁶). Ще з дитинства він мав доступ до сакрального, був помазаником «іншого», бачив те, чого не бачили інші, і навіть рідна матір вважала його обмінником («Іван все плакав, кричав по ночах, погано ріс і дивився на неню таким глибоким, старечо розумним зором, що мати в тривозі одвертала од нього очі», потай думаючи, що «хитра бісиця встигла обміняти її дитину на своє бісеня»³³⁷). Він єдиний у творі, хто мав глибокий внутрішній світ, потребував гармонії з природою і був чужим у світі людей³³⁸. На думку М. Моклиці,

³³⁵ Башляр Г. Вода и грезы: опыт о воображении материи / [пер. с фр. Б. М. Скуратова]. М.: Изд-во гуманитарной лит., 1998. С. 122.

³³⁶ Войтович В. Українська міфологія. С. 163.

³³⁷ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 178.

³³⁸ Як і Іван Палійчук, «инчий з натури вид других дітей» був Иванчік. Навіть його мати Маріка Палійчучка дивувалася і не раз думала, що він тому такий дивний удався, що був первістком, «а через того міг видіти навіть й “того — зчез би”», а батько Процьо «джвиндів» матері, ревнуючи, що Иванчік не його дитина (*Шекерик-Доників П.* Дідо Иванчік. С. 122). Хоча обмінником його не вважали, бо Люпайлючка «знала сокотити все, що треба при злогах, аби бісиця ни підмінула дитину їй», до того ж він ріс здоровим хлопцем (Там само. С. 123). Інакшість і незрозумілість Иванчіка вбачали у його «фіглях» та «мідрішках»: змалку «заченав він розказувати так усекі прехтики, екби ни знати екий був старий та розумний чьоловік» — самих лиш казок та загадок знав він «без кінця та міри» (Там само). Гуцули вірили, що

його інакшість підкреслено відчуттям самотності і трагічності, що неабияк загострилася після загибелі Марічки³³⁹. Відтак Іван щораз частіше занурювався у потойбіччя, реально перебуваючи у двох вимірах — профанному й сакральному, «на грані двох світів»³⁴⁰ — міг бачити і відчувати невидиме. Втративши сенс в одному з них, власне в реальному («...і от тепер нічого того нема. Нема й не вернеться вже, як не може ніколи вернутись на ріці піна, що сплила за водою»³⁴¹), він надав перевагу танатичному, відчуваючи гостру потребу доступу до таємничого («...туксок обіймав серце Івана, душа банувала за чимось кращим, хоч невідомим, тяглася в інші, кращі світи, де можна б спочити»³⁴²).

Дорога до смерті у тексті чітко окреслена міфопоетичним простором (за Топоровим³⁴³); спілкування з таємничим (Марічкою-мавкою, чугайстром³⁴⁴) «набуває вигляду порогового переходу»³⁴⁵, переступивши який, немає вороття назад, і врешті таки призводить до смерті («...гостра смертельна цікавість обпекла мозок: об що стукнеться голова? Почув ще тріск кісті, гострий до нестерпучості біль, що скорчив тіло, — і все розплилось в червонім вогні, в якому згоріло його життя»³⁴⁶). І хоча хронологічні та просторові межі тексту окреслити неможливо (місце і

здатність людини бачити і розуміти інший, невидимий світ духів була закладена з пелюшок — непробними не ставали, ними народжувались, а тому їх ніхто ніколи не міг «ні збагнути, ні зміркувати» (Там само).

³³⁹ Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: монографія. Луцьк: Вежа, 1998. С. 62—63.

³⁴⁰ Кісь Р. Коваріації уявлень про смерть як індикатор типу культури: (спроба крос-культурного бачення). С. 10.

³⁴¹ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 216.

³⁴² Там само. С. 217.

³⁴³ Див.: Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура / [отв. ред. Т. В. Цивьян]; АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики. Москва: Наука, 1983. С. 227—284.

³⁴⁴ Вірування про цю міфологічну істоту поширені лише на Гуцульщині, де чугайстром вважають чоловіка, якого прокляв сусід (див.: Опишук А. Матеріали до гуцульської демонології: записані у Зелениці Надвірнянського повіту: 1907—1908. С. 59). Докладніше про цього персонажа гуцульської міфології — у статті С. Пушика «Чугайстер: міфічний персонаж народної поезії Карпат» (Народна творчість та етнографія. 1994. № 2/3 (березень — червень). С. 53—63).

³⁴⁵ Кісь Р. Коваріації уявлень про смерть як індикатор типу культури: (спроба крос-культурного бачення). С. 11.

³⁴⁶ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 223—224.

час дії доволі умовні), але «бажання сконструювати модель світу (власне міфопоетичну. — О. С.)», досить чітко виявне. Гуцульську тематику для створення цієї моделі Коцюбинський підібрав дуже влучно, адже «все, що трапляється або може трапитися у світі міфопоетичної свідомості, хронотопне за своєю суттю»³⁴⁷.

Концепт дороги як «горизонтального шляху» до «чужої периферії» (у «горизонтальній площині» простір сакралізується з рухом до центру, усередину³⁴⁸) із самого початку означений містично-демонічним: «Іван відчув, що сили ворожі сильніші за нього, що він вже поліг у боротьбі»³⁴⁹, — і відгукнувся на поклик чи то Марічки, чи мавки, чи підсвідомості (русалчин спів символізує поклик підсвідомих імпульсів³⁵⁰). Образ мавки набуває танатичних ознак: культ русалок безпосередньо пов'язаний із культом покійників. Ними зазвичай ставали душі дівчат-потопельниць, та й саме слово «мавка» має слов'янський корінь *навъ* — «мрець, труп», демонічна сила³⁵¹. Контакт із нею часто смертоносний, проте ця смерть не насильницька, вона — особистий вибір персонажа, «самогубство, добровільне “пірнання” у “той” світ»³⁵². Зауважмо: вступивши в контакт з мавкою, обравши дорогу смерті, Іван одразу знав, «що то не Марічка», «що це хтось інший веде його у безвісті, у недеї, щоб там загубити»³⁵³, ба більше — весь час боявся пустити її вперед, «щоб не побачить криваву діру ззаду у неї»³⁵⁴, бо після того він уже не міг би піддатись ілюзії короткочасного щастя — міфічної зустрічі з покійною коханою.

Весь мотив шляху — і душевного, внутрішнього, і тілесного, зовнішнього — виведено на межі світу людей та світу демонів — через «зловісний ліс, що набуває значень лабіринту»³⁵⁵, своєрідного поділу між двома світами (у Франка цей поділ означений водяною стихією — річкою): «Ліс все густішав. Прілий дух гни-

³⁴⁷ *Топоров В. Н.* Пространство и текст. С. 232.

³⁴⁸ Там само. С. 256.

³⁴⁹ *Коцюбинський М.* Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 217.

³⁵⁰ *Кісь О.* Дівчина-русалка: зваба безодні: (імплицитний код). С. 112.

³⁵¹ *Хобзей Н.* Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник. С. 140.

³⁵² *Кісь О.* Дівчина-русалка: зваба безодні: (імплицитний код). С. 112.

³⁵³ *Коцюбинський М.* Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 218.

³⁵⁴ Там само. С. 217.

³⁵⁵ *Бестюк І. А.* «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського: феномен тексту в контексті міфологізму української літератури початку ХХ століття. С. 7.

лих пнів, запах кладовища лісного йшов на них з пущі, де трухліли мертві смереки та гніздилися погані гриби»³⁵⁶. Динаміка танатосу увиразнюється специфічним пейзажем. І в цьому демонічному просторі відбувається ще один контакт персонажа з таємничим світом духів — він зустрічає чугайстра, що полює на мавок (семантичне поле смерті поглиблюється: на міфологічному рівні вона стає можливою й у світі демонічних істот). Вирішивши потанцювати з чугайстром, Іван рятує мавку від загибелі і тим наближає момент своєї кончини. Сам лейтмотив танцю як свідчення безпосереднього контакту з «тамтим» світом, на самій межі з ним, стає символічним: з одного боку, засвідчує «втрату інтересу до життя, входження у смерть»³⁵⁷, а з другого — стає певним відтягуванням тієї смерті (смерті Марічки-мавки), можливістю повернення до життя. Сама ж фізична кончина Івана (душевної він вже давно зазнав), так само метафорично-символічна, хоча й двояка, позначена відчуттям холоду, зловісним диханням безодні, «яка одкривала на нього свою ненажерливу пашу», хапала за шию, дурманила «гарячим туманом бажання», в якому йому вчувався «дорогий голос» (русалка завжди має еротизовану зовнішність). Таким чином, танатичні пошукування Коцюбинського реалізуються через освоєння міфопоетичного простору — хтонічного лісу і демонічних істот, зокрема русалки, в образі якої єднаються еротичний та смертоносний первні.

Концепт дороги до смерті як «горизонтальний шлях» до невідомого крізь той-таки зловісний ліс — *locus horridus* — відчитуємо також у новелі «Некультурна» О. Кобилянської. Щоправда, ерос як потяг до життя у тексті письменниці перемагає танатос — і смерть не тріумфує. Дорога до *moaga dracului* (чортівського млина) була лихою, пролягала крізь «старий, густий, як сито, темний» ліс, характерною ознакою якого був містичний демонічний шум. Як і у творі Коцюбинського, долання лісу як переходу простору відбувається уночі, у час, коли демонічні сили мають найбільшу владу над людиною. Момент найвищої напруги відчувається тоді, коли Параска «входить між дві височезні кам'яні стіни, що мов ждуть на яку людську душу, аби її таки зараз здушити»³⁵⁸. Пройшовши між ними, як крізь браму, гуцул-

³⁵⁶ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 219.

³⁵⁷ Бестюк І. А. «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського: феномен тексту в контексті міфологізму української літератури початку ХХ століття. С. 11.

³⁵⁸ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 2. С. 343.

ка потрапляє до «чужої і страшної периферії» і насилу виривається з-під влади демонічного «щось». Перебування у царстві Танатоса («...о́круг неї темінь, і спадає щось, як хмара; страшно так... з лісу дише сама чернь... смерть!»³⁵⁹) окреслює не міфопоетичну, а радше, цілком реальну модель простору, що навіює сильне відчуття страху та породжує жаскі асоціації з образами танатичного світу. Водночас такі внутрішні переживання навколишнього простору спонукають героїню до руху: ще раз здолати цей шлях у зворотному напрямку, щоб врятувати свою душу від божевілья і демонічного шуму *moara dracului*.

Вже зовсім інший, недемонічний ліс як *locus amoenus* Кобилянська вивела у своїй пізнішій, досі мало відомій і свого часу несправедливо «репресованій» через нібито австрофільський дух, новелі «Лісова мати»³⁶⁰, яку дослідники називають «своєрідним прологом до розмови про війну»³⁶¹. У творі авторка художньо узагальнила сприйняття історичного факту вбивства австро-угорської королеви Єлизавети (дружину цісаря Франца-Йосифа вбито у Женеві 10 вересня 1898 р.) та порушила наболілу тему мобілізації. Як і в «Некультурній», у «Лісовій матері» людина та природа перебувають у дуже тісному зв'язку, за якого частини природи антропоморфізуються (смерека має душу, голос, руки, може, як істота, вмерти), а людина уподібнюється до дерева (обличчя Докії наче з дерева вирізьблене, її висока постать похилена, мов стовбур). Тому не дивує той факт, що саме загибель найбільшої смереки стає знаменням смерті, яке вміла відчитати гуцулка Докія. Властиво, смерть як деструктивну, метафізичну силу, проявлену завдяки стихії бурі, виокремлено з природного (читай — живого) світу — втілення гармонії й порядку. Наголошуючи на пантеїстичних уявленнях мешканця буковинських Карпат, у романтично-стилізованому вступі до новели авторка

³⁵⁹ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 2. С. 344.

³⁶⁰ У цьому творі письменниця змодельовала тогочасні австрофільські настрої, адже перед початком війни «галицький люд» був «переважно лояльний до Австрійської імперії» (*Дзюба-Погребняк О.* Перша світова і українська література. С. 49). То вже після розпаду Австро-угорської монархії образи австрійців в українській літературі «стали обростати негативними атрибутами» (*Голік Р.* Рідна душа і чужий дух: етнічні та соціальні стереотипи і міждисциплінарні контакти в Галичині кін. XIX — першої половини XX ст. // Письменство Галичини в міжкультурній взаємодії / за ред. Т. Гаврилів. Львів: ВНТЛ-Класика, 2015. С. 260).

³⁶¹ *Мельничук Я.* На вечірньому прюзі: Ольга Кобилянська в останній період творчості: (від 1914 р.). Чернівці: ВД «Букрек», 2006. С. 109.

пише про гірські «пропасті», де «живуть божки й русалки», чародійне зілля арніку, що має лікувальну силу і водночас містить отруту, про мрійливий шум лісу, спокійне коливання у вітрі і одночасно про стогін і гудіння під час бурі. У міфологічний горизонт гуцульського світобачення вписується цілий пантеон лісових божків: забобонна Докія вірить, що «багато різного у лісі живе», що її може обвіяти «поганий вітер» і що її синові Юркові не треба блукати по лісі, бо кожної миті може трапитись щось «доброго і злого». Але всі ці антиномії співіснують виключно у життєвій сфері людини. Гуцулка, у світогляді якої міцно сплелися дохристиянські вірування і християнська релігія, знала: все на землі, що створив Бог, «було одно. Все був один віддих»³⁶², а смерть була хоч і цілком реальним, та сепарованим від життя явищем.

Уперше віддих смерті Докія почувала в охопленому бурєю лісі, коли загинула «лісова мати». Та не тоді, коли навколо вирувала стихія, «вибухали» блискавки й страшні удари грому сипалися з неба, а опісля, коли негода втихла. Тоді «оголомшена» жінка «наслушувала й молилася» і чула, як лісом «ішло щось мов хлипання... наче величезний серпанок з мряки, вставало воно з пропастей, з гірських кітлин і гнало вгору верхами гір і смерек»³⁶³. Вслухаючись у післябуремну акустику лісу, Докія чула, як лісовим простором блукала містична смерть, що не мала ймення: «Воно йде крок за кроком... пристане... дещось рушається... дещось зашумить і — наслухає. Щось вона ще мусить узяти з собою. Кудись мусить вона далі йти»³⁶⁴. Бо смерть без пари не ходить. Такі закони коловороту, такі знання наївної гуцулки — дитини природи: «В уявленні Докії-деревопоклонниці випадіння однієї ланки у ланцюзі взаємозв'язку “людина і природа” неминуче призводить до інших втрат»³⁶⁵.

Знаменно, що присутність смерті гуцулка відчула саме в лісі, що уособлює «чи не найбільш міфогенний топос», бо ліс — «ідеальне місце зустрічі реального та ірреального, перехрестя фантазії і дійсності»³⁶⁶. У новелі Кобилянської семантичне наповнення

³⁶² Кобилянська О. Твори: Природа й інші оповідання. Харків: Рух, 1929. Т. 2. С. 232.

³⁶³ Там само. С. 231, 232.

³⁶⁴ Там само. С. 232.

³⁶⁵ Мельничук-Роман Я. Конкретно-реалістичне та узагальнено-міфологічне у призабутій новелі О. Кобилянської «Лісова мати» // Біблія і культура. 2001. Вип. 3. С. 185.

³⁶⁶ Тихолоз Н. «Той ліс — зразок ще первісного світа...»: (міфопоетика лісу). С. 268.

цього локусу набуває глибинного, архетипного значення, що поєднується з культом деревопоклонства: найбільшу лісову смереку номеновано «мама» («дерева особливо великого розміру поважали ще з глибокої давнини»³⁶⁷), а в її передсмертному стогоні дешифровано погане знамення. Вслухання в акустику лісу й розуміння мови дерева тут не випадкове: цей епізод, очевидно, навіяний фольклорними ремінісценціями, адже в багатьох народних оповіданнях дерево вважалося живим і могло розмовляти, а в піснях-баладах дерева говорили людською мовою, якщо їх хотіли зрубати³⁶⁸. Отже, мова лісу, яку Докія розуміла завдяки молодому наставникові, виражала якусь засторогу, попереджала про майбутні тривоги: смерека «ніколи не стогне дурно. Коли вона шумить, а крім того, ще й стогне, то, певно, треба очікувати чогось злого»³⁶⁹. Цим злом стає аномальна смерть цесаревої (у сприйнятті гуцулки — теж «мама»)³⁷⁰, а сімнадцять літ по тому — звістка про початок війни і примусову мобілізацію. Так сповнюється зловіще знамення, яке змогла відчитати Докія у загибелі найстаршої у лісі смереки: кількома нарративними штрихами й короткими діалоговими репліками письменниця зображає материнське горе — проводи свого одинака Юрія на війну — і передчуття неминучої втрати. Свічка на дорогу, глибина лісу, в яку «навігди» пірнув її син, і холод, що обтулив Докію «ледяним плащем» — знаки-символи, які наповнюють смислове поле категорії «смерть». Отож, значення концепту «дорога до смерті» у тексті Кобилянської поглиблюється антивоєнними мотивами і від конкретно-суб'єктивного розростається до загального, історично значущого.

«У багатьох міфопоетичних і релігійних традиціях міфологема шляху виступає не лише у формі зримої реальної дороги, а й метафорично — як означення лінії поведінки (особливо моральної,

³⁶⁷ Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. С. 52.

³⁶⁸ Там само. С. 52—53.

³⁶⁹ Кобилянська О. Твори: природа й інші оповідання. С. 229.

³⁷⁰ Семантична пов'язаність смереки зі смертю підкріплена міфологією. Адже сосна, як і ялина, символізувала покірність і вважалася надгробним деревом. Як зазначає В. Войтович, згідно з повір'ями, саме з цього дерева (а також із клена) мала бути зроблена домовина (Войтович В. Українська міфологія. С. 138). З іншого боку, хвойні — вічнозелені дерева, що символізували молодість, тому їх використовували у весільних обрядах. У цьому символі знову відчитуємо пов'язаність життя і смерті: з ялини робили весільну гірлянду і тесали труну.

духовної), як своєрідна збірка правил, як закон, вчення, своєрідне віровчення, релігія. У багатьох випадках цінність шляху полягає... в ньому самому»³⁷¹. На нашу думку, ця цитата зі статті В. Топорова дуже влучно передає розуміння концепту дороги до смерті в гуцульських текстах І. Франка, зокрема в оповіданні «Терен у нозі», де цей концепт переходить у метафору життєвого шляху, шляху душі. Весь сюжет оповідання зосереджено на межі переходу життя у смерть, у душевно-психологічній точці порогового моменту та релігійно-філософського переживання. Її присутність окреслює головну тему твору вже з першого речення: «Старий, хорий Микола Кучеранюк дожидав смерті» [т. 21, с. 375], і в оцьому недоконаному «дожиданні», що кодує весь сюжет, розгортаються основні події твору. Врешті, людина може осмислювати лише наближення до цієї межі, бо те, що перебуває за нею, закрите сімома печатками і є лише філософуванням із приводу. І хоча таємницею смерті філософія цікавилася із самого початку виникнення любові до мудрості, давньогрецький філософ Епікур висловив радикальну думку про смерть у листі до Менекея. Він зазначив, що смерть не має до людей жодного стосунку, бо «поки ми існуємо, смерть іще не присутня, а коли смерть присутня, тоді нас нема»³⁷².

Смерть у тексті Франка набуває індивідуального статусу, проте вона не протиставлена життю, а мовби легко вписана в його закони (є, так би мовити, «смертю своєю... котра приходить до персонажа після виконання його земного призначення»³⁷³), тому факт її сприйняття дуже очевидний для Миколи Кучеранюка: «Я вмру, хіба ж то яке диво? Нажився немало. Чи хочете, щоб я жив вічно? Рушайте і приладжуйте все, що треба для похорону» [т. 21, с. 375]. Смерть надає сенсу людському існуванню, дешифрує його приховані смисли; для головного персонажа вона стала «корелятом таких моральних “величин”, як сумління, гідність та честь»³⁷⁴. Кучеранюкова дорога до смерті є циклічним завершенням життєвого шляху, останнім шаблем, природним

³⁷¹ Топоров В. Н. Пространство и текст. С. 268.

³⁷² Цит. за: Малахов В. А. Етика: курс лекцій: навч. посіб. для вищих навч. закладів. С. 166.

³⁷³ Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація / НАН України, Ін-т Івана Франка. Київ: Наук. думка, 2011. С. 114.

³⁷⁴ Кісь Р. Переднє слово // Народознавчі зошити: двомісячник / [гол. ред. С. Павлюк]; Ін-т народознавства НАН України. Львів, 1995. № 1: Thanatos: студії з інтегральної культурології. С. 6.

явищем, утіленням вищої волі як незбагненого для людини закону справедливості й цілісності універсуму³⁷⁵. Її передчуття не загрозливе, не страшне, як у Коцюбинського чи Кобилянської, навпаки, очікуване й навіть бажане («...смерть як свобода, як розкіш, як звільнення від важких життєвих проблем і страждань — таке потрактування її характерне для творчості Франка»³⁷⁶). Простір цієї дороги наскрізь метафоричний, зосереджений у внутрішньому світі — у душевних переживаннях Миколи. При цьому смерть в оповіданні сакралізується, вивершується над профанним (сакральне більше відтворене крізь релігійне світосприйняття). Розуміння смерті наближається не так до раціонального, логічного кінця, як до ірраціонального (того, чого не можна збагнути розумом): «Микола все був “при смерті”, вважав себе чужинцем, відлученим, а все-таки не вмирав», — не міг, йому здавалося, що «якась велика провина» не пускала його душу від тіла і що хтось золотими ключами замикав перед ним небесну браму [т. 21, с. 377].

Але основна ідея твору не у постулаті смерті, а у проблемі сенсу життя, потреба осмислити яке значно загострюється з наближенням до межі смерті: «Вона вимальовує перед людиною зворотну перспективу: змушує її оглядатися, підсумовуючи зроблене, підбиваючи певні (остаточні чи проміжні) підсумки. Смерть, урешті, вирішує невіршальні суперечності людського буття»³⁷⁷. Саме вагомість останньої, яка «шпигонула» Миколу в саме серце так, «як ще ніколи ніщо в життю» [т. 21, с. 381], змусила його обрати цілком інший життєвий шлях, адже коли б він і надалі був п'яницею, забіякою і марнотратником, то кепсько закінчив би — «або від чийогось топірця, або на шибениці» [т. 21, с. 389].

Внутрішній діалог зі смертю у тексті вибудовується на «вертикальній осі простору», яка має ієрархічну структуру³⁷⁸. Головними суб'єктами на цьому шляху є символічна тріада персонажів: Микола Кучеранюк — потопельник — Бог. Власне, нав-

³⁷⁵ Просту й водночас глибоку мудрість про потребу вмирання всього живого на землі висловив П. Шекерик-Доників у своїх «Похоронних звичаях та обрядах в селі Головах Косівського повіту»: «Кождий, що вродивси на цей світ, муси умерти, бо екби й ніхто не умирав, то не було би де си містити на цим світі, бо то й так тісно стає. Бог знає, що роби. Одні родетси, другі умирают і так слобожєют одни одним місце» (Етнографічний збірник. Т. 31/32. 1912. С. 253).

³⁷⁶ *Легкий М.* Танатологічні виміри Франкового тексту. С. 252.

³⁷⁷ Там само. С. 241.

³⁷⁸ *Топоров В. Н.* Пространство и текст. С. 257.

коло амбівалентного, символічного образу потопельника (як демонічної істоти і як Божого знаку згори) зосереджується основна загадка сюжету, яку декодовано наприкінці твору у притчі про терен. Саме завдяки йому Микола майже все свідоме життя перебував у стані переживання смерті (він фізично відчував її щоразу, коли проїжджав повз нещасне місце: «холодний піт» покривав усе тіло, «морозна пропасниця» біла і «телепала» його, він «дзвонив» зубами і «не мав відваги нікому прохожому глянути просто в очі» [т. 21, с. 382]). З того часу, як затонув хлопець, його життя було сповнене «вічної передсмертної тривоги», адже «тільки в певних межових ситуаціях людина намагається усвідомити необхідність переростання свого повсякденного життєвого світу, розширюючи “горизонти” вгору — до божественного — і вглиб — до сутності речей»³⁷⁹. З часом це відчуття модифікується: страх переростає у глибокий смуток, а далі — у потребу покути (сповіді) і «горячої» молитви, яка врешті допомогла позбутися нав'язливих думок про «втопленого хлопчища». Та відколи Кучеранюк укотре переступив межі дозволеного — взявся за старе та добряче побив свою жінку, відтоді знову виринає містична поява як загроза душевному спокою, але цього разу набагато глибше — у підсвідомості, «мортальному» сні (за М. Легким) — «танатопоетика зливається тут із поетикою сновидінь, і таке злиття дає авторові змогу природніше продемонструвати психологію персонажа...»³⁸⁰ Таким чином образ потопельника стає символом самої смерті. Ж.-П. Рішар означає істоту, якої торкнулася смерть, привидом, що розташований між існуванням і не-існуванням: «Нематеріальний, але видимий; мовчазний, але активний — він прослизає під поглядом, водночас є і нема»³⁸¹. Але так само, як поняття смерті у тексті не протиставлене життю, а навпаки, допомагає його увиразнити, так і образ потопельника-привида не є прямою асоціацією з «лихою силою» («не одно видається нам лихом, а воно може бути для нас великим добром» [т. 21, с. 387]). Як виявилось, це була «ласка Бога», яка стала «болючим терновим шпиганням». Притча про терен — це

³⁷⁹ *Кучер (Король) Л. С.* Феномен смерті як філософсько-антропологічна проблема сучасності: автореф. дис. ... канд. філософ. наук: спец. 09.00.04 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2010. С. 12.

³⁸⁰ *Легкий М.* Танатологічні виміри Франкового тексту. С. 258.

³⁸¹ *Рішар Ж.-П.* Смерть та її постаті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./[за ред. М. Зубрицької]. 2-ге вид., допов. Львів: Літопис, 2002. С. 221.

символічно сконструйована дорога до смерті, в яку втрутилася Божа сила, як і в життя самого Миколи Кучеранюка.

На тій-таки вертикальній, ієрархічній просторовій осі вибудовується сюжет іншого гуцульського тексту І. Франка — «Як Юра Шикманюк брів Черемош». Концепт дороги до смерті тут окреслений хронотопно чіткіше (покладений на конкретний часовий і просторовий відтинок), існує у двох паралельних площинах, які смислово накладаються: цілком реалістичній (Юровому соціально зумовленому намірі вбити Мошка) та трансцендентній (боротьбі двох демонів за його душу). При цьому трансцендентна площина ускладнена появою ще одного суб'єкта на ієрархічній осі — Бога, який через свого посередника Білого демона (ангела) втручається у перебіг земних подій (бо «хоче направити чоловіка»).

Схожим у структурі обох текстів є звернення до стихії води, яка, власне, модифікує ставлення до смерті (свідоме, коли персонаж безпосередньо контактує з потойбічними силами, зокрема потопельником, та несвідоме, коли боротьба за Юрову душу точиться в міфічно сконструйованому демонічному світі). «На рівні глибинних сенсів вода є символом народження... потенційною можливістю буття»³⁸², «пасивною первісною матерією жіночої сутності»³⁸³, яка має амбівалентну природу — здатності до очищення, творення і водночас руйнування³⁸⁴ (ця амбівалентність почасти висвітлена в гуцульських текстах Г. Хоткевича, де Черемош стає некерованою стихією, що все знищує на своєму шляху). У Франкових творах символ ріки також набуває танатичного забарвлення (Черемош поглинув невинних дітей, які «плюскалися в купелі», «як пару галушок», і покотився з ними далі), стає можливістю контакту між живими і мертвими, пере-

³⁸² Кісь О. Дівчина-русалка: зваба безодні: (імпліцитний код). С. 107.

³⁸³ Костомаров М. І. Слов'янська міфологія: вибр. праці з фольклористики й літературознавства / упоряд. і прим. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступ. ст. М. Т. Яценка]. Київ: Либідь, 1994. С. 217.

³⁸⁴ Знаково, що осмислення феномену смерті у Франковому творі пов'язане з водною стихією. Таким чином, у міфологічно-символічному образі ріки (води) як однієї з чотирьох первісних стихій світу поєднуються такі, начебто цілком протилежні виміри людського буття, як життя і смерть. Відчуття минулості, на думку Ж.-П. Рішара, часто асоціюється з плинністю. А все, що змінюється, «втікає від самого себе, перевтілюється у щось інше — так, як пливе вода в ріці <...> Жити — значить, піддатися рухливій текучості води». А захоплений течією (читай — утоплений у воді. — О. С.) змінює «хіба що річку» (Рішар Ж.-П. Смерть та її постаті. С. 216).

ходом, «причетним до вічності», «пов'язаним з ірраціональними таємничими силами»³⁸⁵. Певною мірою вода в оповіданнях Франка протиставляється хтонічному лісу Коцюбинського та Кобилянської, зловісні лабіринти якого становили реальну загрозу людському життю.

Вода є своєрідним «запрошенням до особливої смерті», після якої ми знову знаходимо пристановище в матеріальній стихії (за Башляром³⁸⁶), відшукуємо внутрішню рівновагу і здатність до очищення, вивільнення (від страхів життя — у випадку Кучеранюка, чи злих намірів — на прикладі Юри Шикманюка). Дорога до смерті пролягає крізь водяний простір як долання межі між «цим» і «тим» світами (у міфах багатьох народів річка є межею між світом живих і мертвих³⁸⁷), як символічний перехід з минулого життя в інше — непевне майбутнє. І хоча річка в оповіданні «Терен у носі» каламутна, а маніхейське співвідношення між чистою і нечистою водою, як міркує Г. Башляр, далеке від рівноваги, та «моральний баланс, безсумнівно, схиляється на бік добра. Вода має нахил до блага»³⁸⁸. Тому Микола Кучеранюк наприкінці життя врешті осягає глибинний сенс тієї містичної з'яви посеред води, що мучила і психологічно напружувала його. Постійне повернення в думках до того зловіщого місця, де втопився невинний хлопець, спонукало його вкотре переживати, перепускаючи крізь себе, чужу смерть. А отже, не допускати до себе смерті власної (спочатку духовної, а потім фізичної). Тож саме завдяки воді, завдяки символічному (умовному, пережитому через образ потопельника) зануренню у каламутні хвилі Черемошу³⁸⁹ відбувається духовне переродження персонажа (карпатські мольфари вірили, що перехід через воду, що біжить, здатен змити силу замовляння і загалом будь-які наслідки магічних дій³⁹⁰). Як пояснює М. Еліаде, мотив занурення у воду «на людському рівні дорівнює смерті», бо те, що занурюється, вмирає, а

³⁸⁵ 100 найвідоміших образів української міфології / [під заг. ред. О. Таланчука, Ю. Бедрика]. 2-ге вид., випр. та допов. Київ: ТОВ «Автограф», ТОВ «КД “Орфей”», 2006. С. 71.

³⁸⁶ Башляр Г. Вода и грезы: опыт о воображении материи. С. 88.

³⁸⁷ Див.: Мусіхіна Л. Магія українців устами очевидця. С. 302.

³⁸⁸ Башляр Г. Вода и грезы: опыт о воображении материи. С. 196.

³⁸⁹ Як зауважує К. Дронь, «локус Черемоша переростає ще у символічну стихію перемоги добра над злом» (Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка: (імагологічний аспект) / НАН України, Ін-т Івана Франка. Київ: Наук. думка, 2013. С. 109).

³⁹⁰ Див.: Мусіхіна Л. Магія українців устами очевидця. С. 302.

відтак зумовлює тотальне відродження і навіть народження нової людини³⁹¹ (схоже твердження віднаходимо у В. Войтовича: «Річка, яку ти перейшов, — це границя смерті»³⁹²). Значення дороги до смерті водна стихія набуває й у творі «Як Юра Шикманюк брів Черемош»: перехід водного рубікону в кінцевому результаті стає для персонажа морально-духовим катарсисом, віднайденням своєї справжньої, гуманної суті. Щоб віднайти в річці оте сакральне джерело (умовно кажучи — щоб здобути «живу воду» для зілнення душі), Микола повинен був (за М. Еліаде) пройти серію посвячень та випробувань, бо водою «володіють демони, божества і т. д.»³⁹³ З отими внутрішніми, аж ніяк не фольклорно-міфологічними, а власне психологічними демонами й довелося зіткнутися персонажам Франкових творів у водному просторі. Для Миколи Кучеранюка це був пошук життєвого сенсу, боротьба з тяжкою душевною провиною, що колола його терновою шпичкою протягом усього життєвого шляху (на думку К. Дронь, ясенівський утопленик був антропоморфним утіленням провини, що тяжіла на сумлінні гуцула³⁹⁴); для Юри Шикманюка — намір втілити страшний злочин, але завдяки втручанню вищих сил дорога до вбивства стала дорогою його духовного спасіння.

Як бачимо, Франко осмислює тему смерті у філософсько-релігійному, психологічному, почасти міфологічному та соціальному аспектах. Дорога до смерті в його творах відтворена на вертикальній ієрархічній осі, за допомогою якої письменникові вдається реалізувати ідею Божого втручання у людське життя, а саме розуміння смерті означити як звільнення від тілесних страждань. Крім цього, наближення до смерті (і в прямому, і в переносному значеннях) стає можливістю внутрішнього переродження, що формує нові життєві цінності.

Смерть від розбурханої водної стихії — центральна тема оповідання Д. Харов'юка «Смерть Сороканюкового Юри», весь сюжет якого становить символічну дорогу персонажа до сумної кончини. Не лише заголовок, а й зав'язка твору, що є своєрідним заспівом, дає змогу зрозуміти, що врятуватися Юра не змо-

³⁹¹ Еліаде М. Трактат з історії релігій / [пер. з фр. О. Панича]. Київ: Дух і літера, 2016. С. 219, 225.

³⁹² Войтович В. Антологія українського міфу: у 3 т. Тернопіль: Навч. кн. «Богдан», 2007. Т. 3: Потойбіччя. С. 20.

³⁹³ Еліаде М. Трактат з історії релігій. С. 224.

³⁹⁴ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка: (імагологічний аспект). С. 110.

же, бо загроза криється в самій природі: «Ген, ген високо-далеко сині, темно-сині хмари. Здіймаються вони із-за отих гір високими горами, лімними³⁹⁵ сторонами далеко-високо попід небо-склін»³⁹⁶, — починається гроза. «Слота-слотенна» триває цілу добу, ріка стає бистрою, скаженою струєю, що стрімголов «рветься» на доли, до синього моря. Такої повені ще не було, такого не пам'ятала навіть Марійка Ясениха, а їй «вже дев'ятдесят років без півчверта», і жінка вона «пам'ятлива на всі верхівські жінки»³⁹⁷. Опис страшної річкової повені, що несе всяку-всячину: ковбки, дараби, смереки і навіть хати, — дуже схожий до описів у акварелях Г. Хоткевича, але у творі Харов'юка більше драматизму, його погляд на диво-ріку стереометричний; за допомогою розгорнутих метафор, гіперболізованих порівнянь та звертань до читача автор максимально оживлює образ Черемошу в свідомості реципієнта, передаючи настрій особливої схвильованості від цього видовища. І попри загрозливість ріки, яка за кілька митей стала страшною, попри звертання до неї і прохання не тривожити братів-гуцулів, Черемош як некерована стихія не постає ворогом людині (згадаймо Хоткевичеву новелу «Злочин природи»). Навпаки, у свідомості гуцула річка волелюбна, як і сам гуцул, тільки під час повені і буває вільною. Тому й «гуляє він (Черемош. — О. С.) собі хвилями, струями, скоками, габами геть-геть. Гуляє-баює, як гуцул-легінь з топором по храму, весіллю»³⁹⁸. Гуцули відчують і розуміють свій буйний Черемош (вони захоплюються не лише людською силою, а навіть силою смертоносних стихій), бо ж він їхній брат, вони знають, що «завтра чий-чий вода впаде, а ріка стягнеться у свої береги»³⁹⁹, тому не винуватять воду у смерті керманича. Юру в цю страшну повінь погнав на ріку немилий обов'язок «сокотити» дараби чужоземця-промисловця Берка Крумгольца, який пригрозив віддати його до суду, коли лише «одно-однісіньке бервено втопиться»⁴⁰⁰. А з промисловцем мати справу важко: він вмить «виверже» гуцулів з хати, забере ґрунт і весь «гіркий приобріток». Тому Юра, порадившись з любою жінкою Василюною, пішов «пазити, бере-

³⁹⁵ Лімний (діал.) — ламаний.

³⁹⁶ Харов'юк Д. Смерть Сороканюкового Юри // Письменники Буковини другої половини ХІХ — першої половини ХХ століття: хрестоматія: ч. 1. С. 540.

³⁹⁷ Там само. С. 541.

³⁹⁸ Там само. С. 543.

³⁹⁹ Там само. С. 545.

⁴⁰⁰ Там само. С. 544.

чи, сокотити, щоб не попасти в суд, в каліцтво на старість»⁴⁰¹, Крумгольцові дараби, біля яких «кривавив і мозолив» три тижні.

З концептом смерті у творі асоціативно пов'язана нічна пора («дозирай, як можеш, ще хоч цю, ненадійно-прикру ніч»⁴⁰²), відчуття холоду («я вже так перемерз, надряг, що онь тіло в один синець посиніло»⁴⁰³) і безнадії («а як тут розікласти огонь-ватру, як виночуватися серед отакої беззмінної слоти-плюти. Тяжко...»⁴⁰⁴). Навіть в оніричних візіях Юриної дружини Василина, яка тієї зловісної ночі передчувала щось погане («її душі тривожно, а серцю тужно-тяжко»⁴⁰⁵), з'явилася *чорна* ріка у віщому сні: вона бачила, як її чоловік тонує «у великих-величезних, бистрих, чорнорічних хвилях-габах», аж поки не зник у «буйнім, шиплячим гирлі води»⁴⁰⁶. Кольорова символіка, як помітила Т. Бикова, посилила передчуття смерті «своїм темним забарвленням»⁴⁰⁷. Прокинувшись від жаского сну («той сон — то смерть»), Василина побігла на берег ріки, але нічого не змогла побачити: в той час на небі не видно було жодного астрального тіла: «ні живого чарівного світла золота-сонця, ні зір небесних, ні їх короля-місяця»⁴⁰⁸, скрізь було «чорно-темно», як у її душі, збуреній страшною сонною візією.

Юрина дорога до смерті пролягала водним шляхом і була тим страшна, що він, у нестямі скочивши на дарабу, яку вже несла вода, кричав про допомогу «Рятуйте!.. ловіть!..», а на березі стояли люди, які «ломили руки з жалю», та нічим не могли зарадити. Тієї миті вода «славного чорногірського Черемошу» шаліла, ревла, і здавалося, що «своїм горлом» хотіла «пожертви, ликнути світ»⁴⁰⁹. Він ще встиг побачити страшний вид — місце своєї кончини, де була велика скеля і «наглий скрут води»: «...крутіж... плесо... безодня... а там клекіт водних хвиль»⁴¹⁰, — останньої миті попрощався з цим світом і з усім найріднішим його серцю:

⁴⁰¹ Харов 'юк Д. Смерть Сороканюкового Юри. С. 545.

⁴⁰² Там само.

⁴⁰³ Там само.

⁴⁰⁴ Там само. С. 546.

⁴⁰⁵ Там само. С. 548.

⁴⁰⁶ Там само.

⁴⁰⁷ Бикова Т. «Верховино, світку ти наш...»: гуцульський текст української літератури першої третини ХХ століття. С. 344.

⁴⁰⁸ Харов 'юк Д. Смерть Сороканюкового Юри. С. 548.

⁴⁰⁹ Там само. С. 547.

⁴¹⁰ Там само.

рідним Жаб'єм, любою Василюкою, сином Васильком і з чорною рікою, на якій провів керманичем значну частину свого життя. Момент усвідомлення блискавичного наближення смерті відчитуємо і в «Тінях забутих предків», але Коцюбинський зосередив свою увагу на індивідуальних тілесних відчуттях Палійчука («почув ще тріск кості, гострий до нестерпучості біль, що скорчив тіло»⁴¹¹), а Харов'юкові ішлося про етичні модуси гуцульської свідомості — потребу попроситися з рідною стороною і відчуття себе частиною колективного цілого.

Д. Харов'юк виписує страшний некропортрет утопленика, даючи читачеві можливість відчуття вповні трагізм людської смерті у хвилях Черемошу. Самих лише голосінь удовиці, що побивалася за чоловіком у тяжких риданнях, було недостатньо. Автор немовби максимально наближає смерть до реципієнта і показує страшне натуралістичне видиво: «...здуте тіло синяво-червоне, аж чорне. Usta синьо-бліді. Очі залиті кров'ю, рот нароствір, а в нім повно ріні, піску, намулу, чоло розбите. Уха пірвані. На потилиці підлупилася шкіра, білів череп. Груди обтовчені. Скрізь повно ран, залитих кров'ю, почорнілих. Тіло — не тіло»⁴¹². Нестерпного болю втрати цього разу не змогли приглушити навіть традиційні похоронні гуцульські ритуали, бо ж ховали Юру як втопленика, тому трембіта не промовляла всім «остатнє прощальне слово». Крім того, його поклали в темну труну не в ріднім Жаб'ї, з яким так широко прощався напередодні загибелі, «не на цвинтарі коло його славнозної родини предків, не коло прадіда, діда й деді», а як «сторонського втопленика, ген-ген попід скали на устеріцькім цвинтарі», бо така тут «старосвітська установа»⁴¹³. Смерть увиразнила зв'язок гуцула з рідною закутиною: попри зовнішню територіальну окремішність гуцульського регіону, в його межах панують локальні розрізнення, що виявляються, зокрема, в характерних елементах традиції. Тому не дивно, що Василюка називає лаву, на якій лежав її мертвий чоловік, «чужою» і бідкається, що його труна «не писана пишними гуцульськими візерунками, оздобами» за звичаєм, що прижився лише у Жаб'ї. Така вузька локалізація і відчуття приватної вітчизни лише посилює зв'язок гуцула зі своєю рід-

⁴¹¹ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 246.

⁴¹² Харов'юк Д. Смерть Сороканюкового Юри. С. 550.

⁴¹³ Там само. С. 551.

ною землею, дає змогу глибше вкоренитися у безмежному і такому суворому просторі гуцульських гір.

Не своєю смертю гине й персонаж мініатюри «Ліцитація» — твору, в якому виразні такі композиційно-стильові прикмети Харов'юкової прози, як «гранична лаконічність, ущільненість письма, композиційна завершеність, драматизм, ліризм, діалогічна форма викладу»⁴¹⁴. Щоправда, в лабетах смерті він опиняється не через природну стихію, а через суїцидальний акт. Про кончину гуцула Семена, який заподіяв собі наглої смерті — повисився перед загрозою примусового продажу свого майна за борги, тривожно розмовляють два газди — Олексій Матеїв і Василь Тришуків. Тривожно, бо смерть Семена не перша («знов свіжа сира могила в поконечу цвинтара зо страху перед ліцитацією»⁴¹⁵) і, певно, не остання. Крім того, ця смерть страшна: «— Їх-х!! Як нагадаю, то аж! аж!.. аж млість б'є до серця! Виступила піна з рота. Вивалив язик. Вишкірив зуби. Перевернув очі. Аж волос стає дубом. — Телембається на жердці. Ех-х! йой-йой!» — такий образ жертви нових суспільних порядків надовго закарбувався у пам'яті гуцулів, бо обидва бачили її «на свої очі». Та страшна вона ще й тому, що такий покійник не має права на традиційний похорон («ні попа, ні дяка, ні процесій, ні хреста, ні світича, ні свічки»⁴¹⁶), а отже, його душа приречена на вічні муки і неспокій. В останню путь Семена ніхто не прийшов провести, навіть рідний брат. Лише жінка і діти бігли голосячи за труною. У Харов'юка, як і в Черемшини, людській втраті завжди суголосні настрої природи: по смерті Семена сонце не світило, не гріло, небо було хмарне, повітря вогке, а в день похорону лив дощ, як із цебра, була «страшна буря» і «грузь без кінця-міри», як саме життя простого гуцула.

Психологічні злами людей від неспроможності витримати життєвий тягар, що нависав над ними загрозою розорення через ліцитації та хитрощі спритних лихварів, на початку ХХ ст. були частим явищем у житті буковинських гуцулів. Про це не міг не писати Д. Харов'юк. Його новела «Послідне верем'я», як і Черемшинин мортальний образок «Після бою», — своєрідне узагальнення всіх тих суїцидальних та насильницьких смертей. У цьому тексті немає місця для голосінь та похоронних обрядів,

⁴¹⁴ Фарион А. Данило Харов'юк: (1883—1916). С. 533.

⁴¹⁵ Харов'юк Д. Ліцитація // Письменники Буковини другої половини ХІХ — першої половини ХХ століття: хрестоматія: ч. 1. С. 540.

⁴¹⁶ Там само.

тут лише статистика людської нужди та марно загублених життів. «Лихварське коріне», що міцно вросло в гуцульські села, місцеві мешканці порівнюють з дияволом, що морочить людські голови. І не лише тому, що через здирства тих лихварів і їхні шахрайства, «допущені велебними державними урядниками»⁴¹⁷, гуцули йдуть з торбами по світу. А насамперед через те, що такий безлад у горах ламає колись незламну волю горян: персонажеві «аж серце мліло, що ті єго брати, бідні мужики, котрих він ще добре тямить цікавими, рослими, відважними, стають тепер вже безсильні приземки, бліді, ослаблені, а при тім усім, розумієси, і байдужні, ліниві, нездалі до праці, темні та знишені п'єнством...»⁴¹⁸ Гуцульську землю, що з діда-прадіда належала місцевим мешканцям, скуповують за фальшиві векселі лихварі й вороги, оті «зайди-вітрогони», що живуть під цісарською опікою, а гуцули, порядні і працьовиті газди, через це з розпуки йдуть «в сирину землю гнити». Як-от покійний Іван Тінкало, якому ще дванадцять років тому належали «оті безкраї верхи, ліси, полонини! Єк золото, Божа земниця»⁴¹⁹. Але через підступність єврея Йойлика Дудикова, що вчепився до гуцула, як «машкара», і зробив його боржником «на три тисячі петсот баночок без пару левів», він помер від розпачу та безнадії («без свічки застиг покійничок на опецку»⁴²⁰) услід за своєю дружиною Тінкалихою («Стара, сирітка, єк учула за такий фальш, так зараз-таки до тижня заковезнула»⁴²¹). Бо земля для гуцула — то святая святых, адже споконвіку годувала селянина на долах і газду на верхах, тому її втрата одразу дорівнює смерті — чи то суїцидальній (як, приміром, Микитки Ціцейлишина, який повісився «у стаєнці на поді» через сфабриковані євреями-шахраями борги), а чи природній, спричиненій шоком і тривогою за своє майбутнє. Однак щоразу кожна з таких смертей була насильницькою. Саме такий посил давав буковинський письменник своїм твором: від смертей індивідуальних, спричинених психологічним зламом особистості, яку позбавили найбільшої цінності у житті — рідної землі, до втрати колективної ідентичності, яка, власне, і формується на основі генетичного зв'язку із землею — життєвим

⁴¹⁷ Харов 'юк Д. Послідне верем'я // Письменники Буковини початку ХХ століття. С. 93.

⁴¹⁸ Там само.

⁴¹⁹ Там само. С. 94.

⁴²⁰ Там само. С. 95.

⁴²¹ Там само.

простором. У цьому, на думку Д. Харов'юка, й крилася одна з найбільших небезпек для гуцульського автентичного світу. І ця ідея розкодовує есхатологічну назву новели «Послідне верем'я», яке бачиться як остання фаза життя пригноблених лихварями гуцулів на території своїх «колись свобідних гір».

У гуцульських текстах Марка Черемшини, які становлять майже весь художній доробок письменника, концепт дороги до смерті реалізовується багатовимірно. Танатос домінує у збірках «Карби» (1901), «Село вигибає. Новели з гуцульського життя» (1925), «Верховина» (1929) та «Парасочка» (1937). В автобіографії 1927 р. Черемшина зазначив, що його обличчя ділиться на дві половини: «...одна весела і промінна, а друга сувора і понура та темна, як ніч»⁴²². Ці половини творили цілісність однієї особистості. Психодухова дуалістичність письменника глибоко вкоренилася у його творчості, провідні теми еросу й танатосу якої відтворювали психологічний портрет автора (ще М. Зеров помітив, що письменник «зумів у своїй творчій манері якось сполучити, злутувати і сонячний гумор <...> і трагічні картини вигибання цілих сіл»⁴²³). Смерть у Черемшини — це не той внутрішній досвід, який надає сенсу людському існуванню, а радше темна барва у кольоровій палітрі верховинського життя; і немає значення, чи вона є логічним кінцем життя, чи абсурдним убивством через ревності, захланність або антигуманні закони війни. Черемшина — «скептик до філософії», а тому онтологізацію смерті замінює естетизмом, доводячи абсурдність останньої і утверджуючи цінність життя.

Уже в першому гуцульському (до того ж автобіографічному) творі «Карби» з однойменної збірки письменник порушує тему смерті, символічно втіленої в образі карбів — поміток, зарубин, які гуцули ставлять на трунах покійників. Тут і факт тілесної смерті, і її психологічне переживання, і віра у потойбічне життя, і християнський страх перед вагою гріхів. Карбів (власне, у значенні людських гріхів) «навіть старші люди лякалися» і «на згадку про них сумно зітхали, як перед чорною зловіщою тучею або чумою»⁴²⁴. У творі увага акцентується саме на тому, як смерть резонує у свідомості Петрика. Смерть близьких людей для головного персонажа (прототипом якого є сам автор) стала своєрідною проекцією його власної, болем, досвід якого «кервавою раною» поділив його життя на дві половини, але «болю не пере-

⁴²² Марко Черемшина. Моя автобіографія. С. 384.

⁴²³ Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза. С. 430.

⁴²⁴ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 34.

болів, рани не загоїв», і ще довго він «бачив леваду, могилами укриту, червоною луною забагнену; чув жасні стони карбованих кістяків голих, пізнавав їх і плакав»⁴²⁵. Через образ карбів художня рецепція смерті у творах письменника виходить за межі конкретно-суб'єктивного сприйняття й осмислюється як онтологічна категорія людського буття. Цікаве спостереження щодо цього образу зробив Р. Мних, який звернув увагу на збіг символічних значень слова «карби» й однієї з центральних категорій філософії Е. Кассіра — *symbolische Prägnanz*, що дослівно означає «символічний карб». Таке карбування набуває конкретного вираження у слові, що буквально охоплює людські переживання і приховані сенси⁴²⁶. Саме так в українській літературі початку ХХ ст. вдавалося писати свої твори лише двом письменникам — В. Стефаникові та Маркові Черемшині.

Одночасно із карбами тлом смерті у тексті стає тиша, «сльозами обмита», характерне «воскове забарвлення лица» (що перегується з некропортретом Івана Палійчука) та відповідні настроєві природні мікрообрази — сухі надмогильні квітки «на цвинтарних, струпішілих хрестах», чорні хмари та ожеледь. Віра в потойбічне означена не лише християнським страхом перед смертю як невідомим, а й цілком закономірним продовженням життя після тілесної кончини («на рівні тілесної есхатології цей світ мовби вривається у потойбіччя, — він тільки продовжує своє буття у звичних для себе формах і вимірах»⁴²⁷): «Бабина душа вибігала на верховіття дерев, перескакувала з листка на листок, стручувала росу і тріпотіла голими порубаними крильцями. Боялася з карбами ще далше 'д горі летіти, але *вітер здохмив її* (курсив наш. — О. С.) силоміць»⁴²⁸. Образ душі як іншої форми існування після смерті присутній також у новелах «Бодай їм путь пропала!», де «душі страчених бадіків... утікають із церковної бані у темні бори, аби на село не дивитися», та «Село вигибає»,

⁴²⁵ Там само. С. 35.

⁴²⁶ Мних Р. Українська класична новела як символічна форма: (маргінальні штрихи до поетики Марка Черемшини) // «Покутська трійця» й літературний процес в Україні кінця ХІХ — початку ХХ століть: (до 130-річчя від дня народження Василя Стефаника і Леся Мартовича): матеріали наук. конф. (14—15 трав. 2001 р., м. Дрогобич); МОН України: каф. теорії та історії укр. літ-ри Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. І. Франка, Укр. іст. т-во ім. М. Грушевського. Дрогобич: Вимір, 2001. С. 202.

⁴²⁷ Кісь Р. Коваріації уявлень про смерть як індикатор типу культури: (спроба крос-культурного бачення). С. 12.

⁴²⁸ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 39.

у якому «зряча» душа сліпого Петра після смерті «летіла у село подивитися і побанувати. Але схопилася з вугла дедева душа і її подогнала та й завернула на зелене смеріччя, аби селом *не смутилася*, аби *не з'їдалася* (курсив наш. — О. С.)»⁴²⁹.

Виписуючи тему смерті, Черемшина не лише констатує її факт, а й сягає певного психологічного ефекту, чим поглиблює суть тексту. За допомогою зондування людських душ письменник мотивує (не виправдовує) поведінку персонажів, які вирішують закінчити життя самогубством. Етюд «Зведениці» І. Денисюк обґрунтовано називає «експериментом психологічної новели, базованої на внутрішньому монологі»⁴³⁰. Смерть як така присутня на рівні переживання і витікає з логічного викладу подій, вона — поза текстом, як єдиний вихід зі складної життєвої ситуації. Суїцид як явище аномальної смерті обрав і старий Чюрей — головний герой новели «Дід», якому просто не знайшлося місця у цьому житті, бо завчасу переписав хату на зятя й дочку — «такий розум мав». Цей мотив перегукується із Франковим оповіданням «Як Юра Шикманюк брів Черемош», хоча Юра обрав інший шлях помсти дітям, ставши Мошковим годованцем. Мотив самогубства як смерті-звільнення від людських страждань зображений у сюжеті новели «Село вигибає»: сліпий Петро обрав смерть через фізичну і душевну безвихідь: втративши зір, «хотів дома найти собі друге сонце», а воно «утекло від нього», згасло посеред воєнного жахіття, тому й «не варта жити сліпому, аби так здоров, що не варта!»⁴³¹ (Тему старості, відчуття себе тягарем у молодій сім'ї сина введено у соціально-психологічній новелі М. Коцюбинського «Що записано в книгу життя» (1911).)

Наближення до смерті, її передчуття, а не доконаний факт (танатичний мотив гуцульського тексту виявляється у двох значеннях: дороги, що приводить до смерті, і дороги-смерті⁴³²) відчитуємо у новелах «Лік», «Бабин хід», «На Боже». Крізь гірку іронію (її в Черемшини помітив ще Д. Донцов — один із перших критиків⁴³³) автор описує візит хворого Миколи до лікаря («Лік»), але завчасу подає його портрет, який асоціативно нагадує перед-

⁴²⁹ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 188.

⁴³⁰ Денисюк І. О. Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини. С. 118.

⁴³¹ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 186.

⁴³² Див.: Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація. С. 125.

⁴³³ Донцов Д. Марко Черемшина.

смертний стан: «...сухе воскове лице сивавого згорбленого гуцула», який «мутними, глибокими очима дивився наперед себе»⁴³⁴. До того ж, попри всі надії на життя, він усвідомлював, що його свічка догорає, і дорогою додому «роздумував, звідки би то взяти грошей на свій похорон». Розмірковування про самотню старість, маргінальність людського існування на схилі літ, витіснення людини із суспільства шляхом ігнорування — такі роздуми навіює новела «Бабин хід». У короткому епізоді бабиного крокування твердою гуцульською дорогою дешифровано смисл важкого життєвого шляху, наприкінці якого людина невагоміє, фізично маліє («така, гей хрущик, маленька, як грудочка глини під тичкою...»⁴³⁵), стає зайвою не лише для рідного сина, який збиткується з неї, «за пометіне» її має, але й для природи (краплі осіннього дощу «начеб хотіли її з-під стовпа у пропасть змити»⁴³⁶). Лише телеграфний стовп («такий потужний, такий високий!») як атрибут сучасної цивілізації на цьому прикінцевому відтинку життя залишається для неї єдиною опорою, що, на відміну від байдужих людей, жаліє її і приговорює, щоб не подавалася. Цей мікрообраз фіксує очевидну зміну суспільства, яке зазнало деформації разом із технократичними нововведеннями: можливо, у ті часи, коли замість телеграфних стовпів на вулиці ще стояли дерева, люди не були настільки байдужими до чужої немочі, а сини так не зневажали своїх матерів. Дорога самотньої старої людини у цій новелі стає метафоричним шляхом згасання, екзистенційною дорогою до смерті («віді, не зайду», «віді, не збірую»⁴³⁷, «прийдеться на дорозі вмерти»⁴³⁸), на якій дуже швидко затреться бабин слід.

Новела «На Боже» своїм мотивом перегукується з твором О. Кобилянської «Лісова мати», де матір виряджала на війну свого сина і давала останні п'ять левів «на Боже» за цісареву. Асоціативний ряд схожий: цісарева-мама (у Кобилянської) і найясніший цісар-тато (у Черемшини); щоправда, смислові акценти обох творів різняться, бо в авторки «Лісової матері», на відміну від Черемшини, не було і крихти іронії. Але в обох випадках син з війни не повернувся, бо у той час, поки в повітрі

⁴³⁴ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 76.

⁴³⁵ Там само. С. 80.

⁴³⁶ Там само.

⁴³⁷ Там само. С. 82.

⁴³⁸ Там само. С. 81.

літатимуть ворони, «крові шукаючи», буде «баталія», і «її сина кулею поцілють»⁴³⁹.

Та гуцул «банує» не лише за сином, матір'ю чи сільськими «бадіками», він голосить над конякою Чічкою, проєктуючи її смерть на свою, бо вона єдина його годувальниця. Спостереження за смертю, переживання її близькості переливається у біль та знаходить відгомін у довкіллі: «мертволиций місяць вибалушив свої совині очі з-поза набрезклої хмари»⁴⁴⁰, «темний понурий ліс» дивився на гуцула «великими очима» і допитувався «всіма ротами: де Чічка?»⁴⁴¹ Явища природи у творах Черемшини антропоморфізуються, набувають здатності співчувати, розраджувати, стають німими свідками людського болю, страждання і смерті. Некропортрету тварини передує процес умирання: «...шкапа простягнулася, як дрiт, й трутила агонічним рухом властителя, що лементував над нею. Очі її відімкнулися і станули лубом. Вже більше не кивається...»⁴⁴² (мотив застигання життя в очах — і в мортальному портреті баби з «Карбів»: «...бабині очі останній раз подивилися приязно і ласкаво на Петрика як на самотнього рятівника і помаленьки ледом замерзали»⁴⁴³).

Друга збірка Черемшини «просочена “смертельною” тематикою»⁴⁴⁴ — тут смерть означена війною, а її мотиви реалізуються у різних виявах. Смерть від пострілу як несподіваний поворот сюжету, як контраст до звичного плину життя і святкування великого храмового свята Покрови (навіть попри те, що навколо окопи і жовніри) — у «Перших стрілах», поки що випадкових, ненавмисних, спричинених внутрішньою напругою і страхом перед ворогом, коли в гурт «розохочених» пушкарів та молодичь поцілили свої ж — «перелякані жовніри», і першими жертвами стали два пушкарики та чорнобрива молодичка. Але найвищої абсурдності смерть сягає у новелі «Зрадник» — «методичний тон оповіді переконує в тім, що фіксовані жахи є на війні справою звичною, і тим жажливіші стократ»⁴⁴⁵. Тиху ідилію подружнього

⁴³⁹ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 116.

⁴⁴⁰ Там само. С. 112.

⁴⁴¹ Там само. С. 113.

⁴⁴² Там само. С. 110.

⁴⁴³ Там само. С. 38.

⁴⁴⁴ Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація. С. 125.

⁴⁴⁵ Чопик Р. Переступний вік: українське письменство на зламі ХІХ—ХХ ст.: Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський, Володимир Винниченко, Марко Черемшина, Василь Стефаник, Лесь Мартович, молодомузівці. С. 42.

життя війна враз перетворила на пекло. Момент найвищої психологічної напруги — у напівмареннях, напівснах Василя, якого жовніри вели на страту через те, що його корова перебігла через шанці, а то «був знак для неприятеля». Дорога до смерті уможливорює появу покійної матері, яка «тримала його гарячу голову і холодила сина», її поява — символічне віщування смерті, як заспокоєння і запевнення, що скоро все закінчиться. Символічності набуває й образ його маленького сина Андрійка, який у збожеволілій свідомості Василя стає білою пташкою з перебитими крильцями. Це вимір святих, чистих і зраних почуттів, яким немає місця у світі війни, так само, як і в сімейній ідилії: навіть Марійчині плачі по чоловікові «вояцькі кулі доганяли і наскрізь пробивали...»⁴⁴⁶

Мотив розмови з покійником «як уособлення самої смерті, що “танцює” з живими»⁴⁴⁷, — і у «Верховині», де син являється батькові уві сні у вигляді сокола. Цей орнітологічний образ тут не випадковий: слов'яни вірили, що душа померлого може втілитися у птаха, а сокіл має божественне походження, може знати минуле і передбачати майбутнє⁴⁴⁸. Тому цілком обґрунтованим (принаймні з фольклорно-етнографічного погляду) є знання Николи-сокола про те, що його зрадила колишня газдиня, що батькова свічка догорає і що треба переписати ґрунт на онуків, а не на невістку⁴⁴⁹. Та змовницька смерть від пострілу, почасти спричинена еросом та соціально зумовлена, раптово руйнує життєві плани старого Орфенюка. Моральну звироднілість і внутрішню розбещеність представників тогочасного окупаційного режиму та панівної верхівки знову увінчує аномальна смерть. Відтак гуцулова подорож до Краснолісся як «символічний шлях до розуміння правди»⁴⁵⁰ прямо провадить його до загибелі від зрадливого пострілу «зеленюка».

⁴⁴⁶ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 171.

⁴⁴⁷ Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація. С. 130.

⁴⁴⁸ 100 найвідоміших образів української міфології. С. 311.

⁴⁴⁹ Один із перших дослідників творчості Марка Черемшини А. Музичка спостеріг, що подібний мотив віщого сну є й у збірці «Народні пісні Галицької і Угорської Русі, зібрані Я. Головацьким» (Музичка А. Марко Черемшина: (Іван Семанюк). Одеса: Держвидав України, 1928. С. 235).

⁴⁵⁰ Гулевич Л. Рефлексія «Верховинця» М. Устияновича у новелі Марка Черемшини «Верховина» // «Покутська трійця» й літературний процес в Україні кінця ХІХ — початку ХХ століть. С. 98—99.

Фрагмент «Після бою» — мортальний образок: «серед покаліченого села, серед перевалених лісів смерть собі палі вбила, своє поле відгородила, свою землю мерцями вкрила», і навіть шанці нагадують «покинені гроби». Некропортрети узагальнюються, сягаючи свого трагічного апогею: «...одні лиця — то попіл темний, другі — то кровця синя, а он ті стрільці, білі-біленькі, ще крісом цілять, а он ті біля них — ніби кров з чола витирають»⁴⁵¹. Головним персонажем твору стає узагальнений образ «вбитої Гуцулії», що «текучими очима мухи годує», — «Черемшина здобувається на широке дихання, масштабний розмах пензля, панорамну всеосяжність»⁴⁵². «Сувору голизну новели» та її «темний колорит»⁴⁵³ естетично обрамлює природа, яка завжди співчуває персонажам, облагороджує і вивершує близький кінець людини: смеречина «дихає холодом на поморщені чола мерців», потолочена травиця убирає чічками мертві обличчя, «бджілки цвітами ридують, смерть із ліса проганяючи»⁴⁵⁴. Авторська чуттєвість не zdeформована жахіттями війни, не перенасичена натуралізмом.

Широко закроєна, хоч і вузько локалізована тема смерті й у трагічній новелі «Село вигибає», де сама смерть, означена війною, стає буденністю, а напівживі бадіки у хаті-трупарні не навіюють страху. «Смерть поставлено в один ряд із такими справами, як їжа, відпочинок, спання», вона відірвана від духовного первня, стала банальністю повсякдення⁴⁵⁵. Некропортретів вже немає, як і психологічного переживання смерті. Іншого, відчуття порожнечі натомість корениться в описах довкілля — кругом на снігу лежать «перевалені» печі, «як непоховані велетні з роззявленими ротами», на звалищах ходять чорний кіт і приземкуваті коні. Та в цьому цвинтарному образку як у текстуальному втіленні дуальності Черемшиної природи сконцентрована не лише смерть (по черзі вмирають дяк, вїйт, Петро і решта селян), а й життя, надія, потреба бути і навіть смачно вечеряти (нехай і побіч покійників). Врешті, дорогу до смерті корелює не лише

⁴⁵¹ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 172.

⁴⁵² Денисюк І. О. Дивний лад його пісень: до 100-річчя з дня народження Марка Черемшини // Літературознавчі та фольклористичні праці: у 3 т., 4 кн. / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка; редкол.: Т. Ю. Салига (голова) [та ін.]. Львів, 2005. Т. 1: Літературознавчі дослідження. Кн. 1. С. 152.

⁴⁵³ Зеров М. Марко Черемшина й галицька проза. С. 420.

⁴⁵⁴ Марко Черемшина. Твори: у 2 т. Т. 1. С. 173.

⁴⁵⁵ Легкий М. Танатологічні виміри Франкового тексту. С. 249.

смертоносна війна, а й життєствердний ерос. «Чорною гостею» на «апофеозі діонісійського» свята є вона у «Перших стрілах», набуває візії психологічно мотивованого вбивства-помсти у межових ситуаціях новел «Парубоцька справа», «За мачуху молоденьку», стає союзницею Ероса-розпусника у «Зведениці», заручившись підтримкою самого святого, фігурує у підступному вчинку ревізорчука з новели «На Купала, на Івана».

У такій еротично-танатичній діалектиці виформовується зовнішній і внутрішній простір концепту дороги до смерті, зазвичай психологічно забарвлений та етично спрямований. У творчому світі письменника тема смерті широка, означена війною та потрактована на рівні особистого переживання як власного досвіду, прибрана у форму мортального образка, змови, смерті внаслідок зрадливої помсти, абсурдної та буденної смерті, смерті аномальної — убивства і самогубства, передчуття її наближення та віщування через символічні образи, фольклорно-традиційні лейтмотиви, психологічні візії контакту з потойбічним світом, смерті, зумовленої соціально та еротично.

Тож на початку ХХ ст. у художній літературній традиції відбулося переосмислення багатьох культурно-філософських, містечьких явищ, зокрема й таких основних буттєвих категорій, як любов та смерть. Цьому сприяла не лише зміна художньо-естетичної парадигми, нові віяння з Європи й відчуття наближення вагомих суспільно-історичних подій. Відповідною реакцією митців на сучасні їм процеси було символічне повернення назад, углиб, *ad fontes* — до пошуків чогось автентичного, того, що апелювало б до глибин пізнання себе як частини цілого. Притаманне гуцулам філософське ставлення до смерті та оригінальне бачення міжстатевих стосунків давало вдячний матеріал для художніх проєкцій.

Осмислення еротично-танатичної проблематики в гуцульському тексті виразно прочитується у таких тематично-символічних блоках, як опозиції природного й цивілізаційного станів буття, заснованій на трагічному передчутті наступу технократичної доби на природу й гуцульський світ; в амбівалентних еротичних виявах — пристрасному фізіологічному бажанні та духовному почутті, злютованому з естетичними переживаннями; у художньому концепті дороги до смерті, що реалізується на фізіологічному, психологічному і філософському рівнях.

Художній погляд на ерос і танатос у гуцульському тексті залежить від світоглядно-ціннісної парадигми кожного з авторів та більшою чи меншою мірою сформований ментальністю гірських

мешканців з їхніми первісними розкутими поглядами на інтимне життя, поєднанням міфологічного світогляду з релігійним, органічним колообіговим відтворенням природного, а водночас людського часу.

Прикметно, що натуралістичного, «оголеного» зображення смерті як такої у гуцульському тексті немає, є її переживання, передчуття, оплакування, наближення до неї крізь відчуття внутрішнього спустошення та містичне віщування через сили природи чи оніричні візії. Немає страху перед смертю, є лише її глибокодуховне прийняття, трагізм нещасного випадку, самогубства чи зловмисного вчинку. Та попри те, що танатична тематика в окремих творах може кодувати весь сюжет, у жодному разі не акцентовано на марності земного існування — віталістичність і гедонізм гуцульського світогляду виявляються навіть у песимістичні, не лише особисто, а й історично складні миті життя персонажів. При цьому закладені у зміст твору проблематика та його ідея завжди виходять поза межі локальності гуцульського тексту — на загальноукраїнські й вселюдські обшири.

**ДИСКУРС МІСТИЧНОГО:
ВІД ЗОВНІШНЬО-ПРОСТОРОВИХ ВИЯВІВ
ДО ПСИХОЛОГІЧНОГО ОСЯГНЕННЯ**

Містичне світовідчуття властиве тим письменникам, які занурюються у філософські проблеми сутності та призначення людського буття, намагаючись прогледіти тонку грань між реальним та ірреальним. Очевидно, поняття містичного тісно пов'язане з типом світогляду, для якого світ існує як цілість, сукупність, як певна тотожність реального буття та внутрішнього світу особи. На формування такого світогляду має вплив не лише раціонально-логічне пояснення світу, а й воля, інстинкт, інтуїція, віра — елементи ірраціонального способу пізнання. Саме маркований поняттям міфологічного світогляд властивий гуцулам і відтворений у художніх гуцульських текстах. Доведено, що такий спосіб світорозуміння найдавніший: з міфу походить віра у вищих істот, наділених надприродними здібностями, а отже, і поняття містичного (у період пізньої архаїки містичні та міфологічні мотиви єднались «у поетико-метафоричному витлумаченні реальності»¹). У давнину містика жила як «архетипний матеріал», і митець, розробляючи у творчості міфологічну тематику, так чи інакше актуалізував наявний у ній містичний субстрат². З часом містика стала складовою релігійного світогляду (релігійна містика є пізнанням Бога через досвід), апелюючи до сфери трансцендентного, того, що перебуває поза межами людського земного буття, чогось таємничого та надприродного. Відтак у більшості літературних текстів містика пов'язана з релігійною тематикою і дає змогу передати закладений у творі ідейно-символічний сенс.

¹ *Mnich R.* Категория символа и библейская символика в поэзии XX века. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002. С. 8.

² *Шалагінов Б.* Німецький романтизм і містичне // *Поетика містичного* / [упоряд. О. Червінської]. Чернівці: Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2011. С. 119.

Загалом у своїй суті невимовне містичне (етимологія цього слова пов'язана з грецьким коренем $\mu\sigma\tau\eta\varsigma$, що означає осягнення таємниці через мовчання, буквально — «із закритим ротом та очима»³) у художніх творах часто передається через символи (чи метафори), які давали змогу виразити почуття, що супроводжували містичний досвід. Представники містичних релігійних чи філософських напрямів (а говорити про містику мовою науки можна лише через філософію) не раз заявляли про «неможливість передати повний смисл містики іншим шляхом, аніж через неадекватний натяк чи мовчання»⁴. Р. Дзик взагалі вважає, що лише література є чи не єдиним доступним «вербальним інструментом проникнення у сферу містичного»⁵. Щодо гуцульських текстів, то в них містичне підсилене своєю світотрядною діалогічністю релігійних (християнських) та поганських (міфологічних) елементів, а відтак символів та їх неоднозначних трактувань.

Щодо самого у своїй суті філософського поняття містичного, то в сучасному літературознавчому та філософському дискурсі його вживають у вузькому і широкому значеннях. Перше з них трактує містику як «спілкування душі з Богом... пряме, інтуїтивне переживання Бога»⁶, «подолання розриву між кінечним і безкінечним, між часовим і вічним, земним і небесним»⁷, друге пов'язує містичне із загадковим та незрозумілим, таємничим, вірою у надприродне, божественне, «здатність людини вступати в безпосереднє спілкування з потойбічним світом»⁸. Схоже тлумачення містики, поділене на кілька груп, подала у своїй статті український філософ Ю. Шабанова, проаналізувавши різні ен-

³ *Spurgeon C.* *Mysticism in English Literature* [Electronic resource]. Kessinger Publishing, LLC, 2010. P. 2. URL: <http://www.gutenberg.org/files/11935/11935-h/11935-h.htm>

⁴ Мифологический словарь / [глав. ред. Е. М. Мелетинский, ред. кол. С. С. Аверинцев [и др.]]. Москва: Сов. энциклопедия, 1990. С. 368.

⁵ *Дзик Р.* Трансгресія містичної реальності Ф. Достоевського у практику письма Жоржа Бернаноса // *Поетика містичного* / [упоряд. О. Червінської]. Чернівці: Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2011. С. 267.

⁶ *Larkin E.* *Mysticism in Literature* [Electronic resource] // *New Catholic Encyclopedia*. 2003. P. 214. URL: <http://carmelnet.org/larkin/larkin049.pdf>

⁷ *Философия: энциклопедический словарь* / [под ред. А. А. Ивина]. Москва: Гардарики, 2006. С. 504.

⁸ *Сучасний словник іншомовних слів: близько 20 тис. слів і словосполучень* / [авт.-уклад. О. І. Скопненко, Т. В. Цимбалюк]. Київ: Довіра, 2006. С. 460.

циклопедичні визначення. Дослідниця розглядає містику як сукупність явищ, ритуально-культових дій, що сприяють зв'язку людини з таємними істотами чи силами (таке визначення пов'язано з архаїчними культурами та пріоритетом міфосвідомості); різні форми окультизму (магія, спиритичні явища тощо); вчення про внутрішнє єднання людського духу з абсолютним Духом як адекватне пізнання онтологічної першооснови світу через індивідуальний досвід⁹. З огляду на тему дослідження, частково звертатимемося до всіх зазначених семантичних полів художнього поняття містики, визначаючи його також як феномен ірраціонального пізнання дійсності, як таємницю, в яку автор посвячує вибраного персонажа і читача.

Природою містичного свого часу цікавилися філософи XIX—XX ст. А. Шопенгауер, Ф. В. Шеллінг, К. Юнг, Е. Фромм, К. Ясперс, У. Еко, ґрунтовні наукові праці з проблем містики й містичного написали М. Бердяєв, У. Джеймс, П. Флоренський, Р. Штейнер, а сьогодні містика перебуває в контексті сучасних філософських та релігієзнавчих досліджень (Г. Неня, М. Мурашкін, Т. Любасюк, В. Кондзьолка, Ю. Шабанова): «Містицизм став предметом окремого розгляду у “філософії релігії”, починаючи з філософії Нового часу Гегеля, і отримав достатньо різнобічне вчення і трактування в концепціях Н. Дейвіса, М. Еліаде, Б. Матусяк, Р. Отто та інших»¹⁰.

В українській літературі містичні мотиви присутні ще в давніх її зразках, особливо в жанрі поезії (зокрема, у Г. Сковороди); вони зазвичай беруть свій початок або в язичницьких віруваннях, міфології або у християнстві (релігійно-містична тематика була стрижневою у літературі доби Середньовіччя), а відтак у творчості письменників епохи Романтизму (Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, О. Стороженка, М. Гоголя) і часу *fin de siècle*. «Відхилення в бік містицизму» І. Качуровський вбачає навіть у «реалістичних творах» Франка («Мойсей», «Іван Вишенський», елементи — у «Перехресних стежках») та Лесі Українки (у драмі

⁹ Шабанова Ю. О. Філософська містика як можливість нової метафізики [Електронний ресурс] // Мультиверсум: філософський альманах. Київ: Центр духовної культури, 2005. № 45. URL: https://www.filosof.com.ua/Jornel/M_45/Shabanova.htm

¹⁰ Любасюк Т. І. Містичне спрямування духовної практики християнського Середньовіччя: автореф. дис. ... канд. філософ. наук: спец. 09.00.05 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2007. С. 2.

«Камінний господар», у постаті головного персонажа якої сама письменниця бачила щось містичне¹¹). Містичні горизонти української духовної культури досліджував Д. Чижевський, вважаючи, що «єство містики — у практичній сфері й полягає в науці про цю або ту форму виходу людини поза межі її власного єства та зближення її — в цій або тій формі — до Божественного буття...»¹² У дискурсі містичного творчість українських та закордонних письменників ХХ ст. розглядали Т. Гундорова, О. Забужко, С. Павличко, І. Качуровський, Р. Мних, О. Червінська, Б. Шалагінов; на цю тему навіть відбувалися наукові конференції (до прикладу, Міжнародна наукова конференція «Поетика містичного», Чернівці, ЧНУ ім. Ю. Федьковича, 7—8 жовтня 2011 р.). Попри те, що проблема містичного викликає інтерес, в українській літературі вона є малодослідженою, хоча такі літературознавці, як Р. Мних¹³, О. Червінська¹⁴, О. Корабльов¹⁵ у своїх наукових працях намагалися якомога чіткіше визначити теоретичні контури цієї багатозначної проблеми та аспекти її інтерпретації в художній літературі.

Як слушно зауважив Р. Мних, ренесанс містичних настроїв у суспільстві, мистецтві та культурі припадає на кінець ХІХ — початок ХХ ст. Пов'язано це насамперед із тенденціями розвитку європейської культури, історичним перебігом подій, «і така ситуація відобразилась у всій культурній парадигмі епохи: від повсякденного життя, містичних гуртків, філософії до мистецтва і літератури»¹⁶. М. Ільницький зазначає, що «на світоглядній ос-

¹¹ Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Слово і Час. 1992. № 10. С. 37.

¹² Чижевський Д. Філософія Г. С. Сковороди / підгот. й передне слово Л. Ушкалова. Харків: Прапор, 2004. С. 209.

¹³ Мних Р. Категорія символу і біблейська символіка в поезії ХХ века; Мних Р. Декілька зауважень про категорію містичного у літературі // Поетика містичного / [упоряд. О. Червінської]. Чернівці: Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2011. С. 47—58.

¹⁴ Червінська О. Ризиковані контури та парадокси містичного // Поетика містичного / [упоряд. О. Червінської]. Чернівці: Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2011. С. 13—46.

¹⁵ Корабльов О. «Від екзальтації до роздратування»: що повинна сказати про містику філологія? // Поетика містичного / [упоряд. О. Червінської]. Чернівці: Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2011. С. 302—311.

¹⁶ Мних Р. Декілька зауважень про категорію містичного у літературі. С. 50.

нові містичного в кінці XIX — на початку XX ст. ґрунтувалася система модернізму», адже в літературі того часу «стала відчутною криза позитивістського світогляду й утверджувалася “філософія життя” з домінантою інтуїтивізму й ірраціональності»¹⁷. Інтерес до містики могло викликати несприйняття стрімкого цивілізаційного розвитку тогочасних суспільств та впровадження новітніх, як правило, машинних технологій. Це породжувало не лише відчуття загрози живому світу природи, а й цілком виправдане побоювання, що механічність цивілізації спричинить бездуховність у суспільстві.

Наявність містики в художніх гуцульських текстах тієї доби зумовлена й специфікою гуцульського світогляду, в який містичне входило як реальна складова. Тому вважатимемо за доцільне не ототожнювати поняття містичного та ірреального, фантастичного (ірреальне є категорією заперечення реальності, «до неї відноситься все уявне, неіснуюче в дійсності, неможливе»¹⁸) — в гуцульському тексті містичне є радше ірраціональним, тим, чого не можна збагнути та пояснити розумом (С. Балей вважав, що містичним є те пізнання, яке «не ґрунтується на ніяких логічних аргументах, на умовім процесі міркування, а є безпосереднім огляданням правди»¹⁹), і водночас явищем, в існуванні якого гуцул як персонаж твору не сумнівається. В основі містичного лежить таємничий (а не фантастичний) первень, відчуття присутності в реальному світі надприродної сили, яку не можна до кінця пояснити, а лише відчутти. Недарма дослідники, які цікавляться цією тематикою, вважають, що містиці властива невимовність («туманність» містичного явища, неможливість чітко пояснити його словами), інтуїтивність (осягнення не розумом, а почуттями, через прозріння, зокрема віщі сни) та індивідуальність (істину можуть збагнути лише обрані)²⁰.

¹⁷ *Льницький М.* Поруч із ним ішли два велетні — Білий і Чорний: (міфологічна основа оповідання Івана Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош») // Слово і Час. 2017. № 7. С. 41–42.

¹⁸ *Кравець М. В.* Семантика ірреального: текстовий вимір // *Studia linguistica: зб. наук. праць / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка.* Київ, 2014. Вип. 8. С. 83.

¹⁹ *Балей С.* Зібрання праць: у 5 т. Т. 1. Львів; Одеса: Cogito, 2002. С. 208.

²⁰ Див.: *Клейн Л.* Рациональный взгляд на успехи мистики [Электронный ресурс]. URL: <http://razumru.ru/humanism/journal/59/klein.htm>

Ще В. Соловйов у релігійно-християнському дусі поділяв містику на три види: божественну, природну і демонічну²¹, — які умовно можна накласти на схему сакруму, профануму і антисакруму (за Л. Гонтарук²²). Та в гуцульських текстах містика є не лише релігійною, тобто такою, що оприявнюється в осягненні Бога як творця, у духовно-символічному спілкуванні з Ним, а й нерелігійною, у якій містичне, пов'язане з міфологічними образами, виражається у безпосередньому контакті з надприродними, потойбічними силами (духами) (містика актуалізує міфологічні, сакральні знання про світ²³). Тож якщо асоціювати релігійне, зокрема християнське, зі сферою сакруму (божественного), то демонічну містику гуцулів потрібно було б називати антисакральною (згідно з християнською доктриною демонічний світ не належить до площини сакруму²⁴). Але, зважаючи на те, що в гуцульській культурі християнство сплелось з міфологічною системою вірувань, демонічну містику зараховуємо до нерелігійної, що дає можливість вважати демонічних істот частиною сакральної сфери (тим паче що ланки антисакруму в міфологічній свідомості не існує²⁵). Зрештою, майже всі «представники» гуцульської демонології сприймаються як частина природи, а природи (зокрема, гори, земля, вогонь, а також сонце, місяць, зорі) разом із християнським Богом належить до сакральної ритуально-звичаєвої системи нашого народу²⁶. Тому, аналізуючи конкретні твори, дотримуватимемося саме такого трактування містичних сфер та видів містики.

²¹ Соловьев В. С. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 10: (1897—1900) [Электронный ресурс]. 2-е изд. / под ред. и с библиограф. прим. С. М. Соловьева, Э. Л. Радлова. СПб.: Просвещение, 1914. С. 244. URL: <http://www.runivers.ru/bookreader/book18653/#page/1/mode/1up>

²² Гонтарук Л. Сфера сакрум — профанум у системі культура — мова // Вісник ЛНУ ім. І. Франка: зб. наук. праць: серія філологічна / [редкол.: Т. Салига (гол. ред.) та ін.]; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2011. Вип. 52. С. 46—58.

²³ Косарева А. Б. Мировоззренческие парадигмы фантастики: (на примере отечественной фантастики XX века) [Электронный ресурс] // Российская массовая культура конца XX века: материалы круглого стола, 4 декабря 2001. СПб.: Санкт-Петербург. философ. об-во, 2001. (Серия «Symposium»; вып. 15). URL: <http://anthropology.ru/ru/text/kosareva-ab/mirovozzrencheskie-paradigmy-fantastiki>

²⁴ Гонтарук Л. Сфера сакрум — профанум у системі культура — мова. С. 46.

²⁵ Там само. С. 52.

²⁶ Горболіс Л. М. Художня парадигма моралі в прозі українських письменників кінця XIX — початку XX ст.: (народнорелігійний аспект). С. 17.

ЧАСОПРОСТОРОВІ АСПЕКТИ ДИСКУРСУ ГУЦУЛЬСЬКОЇ МІСТИКИ

Певно, одним із найцікавіших аспектів вивчення містичного дискурсу²⁷ гуцульських текстів є аспект художнього часопростору (врешті, зосібна часу і простору як окремих категорій). Адже простір (і реальний, і художній) «є не лише місцем та тлом дії, а й чинником, який впливає на людську свідомість, почуття, формує характер, фізичне і духовне обличчя дитини та дорослої особи»²⁸. Власне, з простору гуцульського краю народжувалась реальна містика появи цих текстів, коли час автора і художній час його твору накладалися одне на одного. І завдяки «душевному ландшафту»²⁹, який творили довколишні пейзажі та фольклорно-міфологічний дух місцевої культури, у письменників виникало бажання змоделювати реальний простір у художньому вимірі літератури, тобто створити суб'єктивну картину об'єктивного світу. Врешті, без апелювання до категорії простору неможливо окреслити семантичні поля містики в гуцульському художньому

²⁷ З огляду на полісемантичність поняття «дискурс» та на його міждисциплінарний характер, вважаємо за доцільне трактувати його як літературознавчу категорію, тобто «як сукупність висловлювань, що стосуються певної проблематики; розглядаються у взаємних зв'язках з цією проблематикою, а також у взаємозв'язках між собою» (Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванюка, П. Рихла; Буковинський центр гуманітарних досліджень. Чернівці: Золоті литаври, 2001. С. 148). Дискурс має ознаки завершеності, зв'язності і розглядається як процес (мовленнєвий акт) та результат (зафіксований на письмі текст) (*Лвицька І.* Дискурс як елемент літературознавчої метамови [Електронний ресурс] // Наукові записки КДПУ. 2010. Вип. 89 (5). С. 259 (Серія: Філологічні науки. Мовознавство). URL: http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Nz/89_5/statti/60.pdf). Українська мовознавиця Т. Єщенко, розмежовуючи поняття тексту й дискурсу, поміж іншим зазначає, що текст є елементарною базовою одиницею дискурсу, а дискурс натомість — континуумом, корпусом текстів, об'єднаних сферою знань, часовим періодом, предметом та спільною темою (*Єщенко Т.* Концептуальні виміри тексту, дискурсу і твору [Електронний ресурс] // Філологічний вісник Уманського державного педагогічного університету ім. П. Тичини: зб. наук. праць. Умань: ВПЦ «Візаві», 2011. С. 357—363. URL: <http://ea.donntu.org:8080/jspui/bitstream/123456789/16997/1/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%80%D1%81.pdf>).

²⁸ *Копистянська Н.* Час і простір у мистецтві слова: монографія. Львів: ПАІС, 2012. С. 8.

²⁹ *Бахтин М. М.* Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5: Работы 1940-х — нач. 1960-х гг. / [под ред. С. Г. Бочарова, Л. А. Гоготышвили]. Москва: Русские словари, 1997. С. 364.

тексті. Адже лише через певний контакт із простором, в якому перебуває персонаж, можна визначити й ословити пережитий містичний досвід.

**Ольга Кобилянська:
чужий простір антисакруму**

Зовнішній простір містичного як чітко детермінована певними межами територія, найчіткіше окреслений у новелі О. Кобилянської «Некультурна» — єдиному гуцульському творі письменниці, у художню тканину якого вживлено містичний елемент³⁰. Уведена в сюжет містика існує цілком незалежно від релігійних чи міфологічних уявлень головної героїні гуцулки Параски в профанному (секуляризованому) світі і розкривається не в можливості пізнання сакрального існування Бога, а навпаки, у пізнанні антисакральної, демонічної сили і у внутрішній здатності Параски вистояти у психологічному та фізичному зіткненні з нею. Примітно, що письменниця не наважується дати ймення цій темній силі, маркуючи її займенником «щось», немовби знаючи про те, що персоналізоване містичне мимоволі переходить у площину фантастичного³¹. Щоправда, вже сама назва поняття «щось» (чи його неназваність) є містичною — таємниче, невідоме і незбагненне почасти асоціюється не так з гуцульською міфологією, як з релігійно-християнською вірою в нечисте. У тексті доволі чітко визначений і навіть названий простір, у якому те «щось» перебуває — *moara dracului* — чортівський млин коло пасовиська Шандру, куди Параску послали її сестра і Малинин син, аби позбавити її життя. Ба більше, саме цей простір, а не психологічний стан персонажа чи факт втручання у його життя Вищої сили детермінує містику тексту. Зосереджений він (простір) у лісі, при чому авторка відрізняє ліс «веселий, доступ-

³⁰ У листі до О. Маковея від 15 грудня 1902 р. О. Кобилянська згадувала про містичне у своїх творах, реагуючи на відому статтю С. Єфремова «В поисках новой красоты». Вона писала, що Єфремов «закидує» її роману «Земля» містицизм, і зазначала, що коли б критик «знав, яку поважну і глибоку роль грає містицизм, сни, ворожки і т. п. в нашого мужика, — може би, не розмахувався так дуже проти нього», адже містицизм, на думку письменниці, «все буде мав своє місце між людьми, доки вони існувати будуть», бо «всякі реалізми і натуралізми відіграли вже свою роль і сповнили свою задачу в літературі» (*Кобилянська О. Слова зворушеного серця: Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади. С. 281*).

³¹ *Шалагінов Б. Німецький романтизм і містичне. С. 133.*

ний», який «засіяла сама рука Бога святого, коли творила світ»³², від «старого», «густого, як сито», і «темного»³³. Цей ліс, крізь який пролягала дорога до *moara dracului*, уособлював «інший світ» — чужий хтонічний³⁴ простір, який відрізнявся від звичайного лісу кількома ознаками. По-перше, він був акустично маркований: дуже дивно і голосно шумів, і то так, «що таки падай і молися, щоби що нечисте не вхопило»³⁵. Очевидно, поняття шуму в тексті є не лише маркером містичної складової: «...у давнину ліс називали *шумом*, а ще раніше — *шумлячим*». Зрештою, згідно з давніми віруваннями українців, «ліс-шум був одним з основних місць перебування ворожих для людини сил; через нього проходив шлях у потойбічний світ»³⁶. По-друге, в цьому лісі не було ні дороги, ні стежки, ані сліду людського, лише холодний потік із гострим камінням та «рвучою, розпіненою» водою, яка була «втіленням небезпеки чи метафорою смерті»³⁷. А край лісу росло щось високе, буйне і сильне, що «переросло і розум людський»³⁸. Поміж густі сплетені дерева, які на шляху Параски подекуди лежали повалені і спорохнявілі, не проникало ні сонячне проміння, ні місячне сяйво. Непривітна атмосфера чужого, ворожого простору, що навівала страх навіть сміливій гуцулці, значно згустилась поміж двох височезних кам'яних стін, які неначе «ждали на яку людську душу, аби її таки зараз здушити»³⁹. Пройшовши між ними як через своєрідний містичний поріг, межову «скалисту браму», Параска зрозуміла, що попереду

³² *Кобилянська О.* Твори: в 5 т. Т. 2. С. 342.

³³ Там само.

³⁴ Хтонічний (від грец. — земний, підземний) — такий, що стосується землі і підземного світу. Хтонічна міфологія — назва усіх божеств, яких уява давніх греків пов'язувала з лоном землі і яким у жертву приносили тварин з чорною шерстю (Великий тлумачний словник сучасної української мови: (з дод., допов. та CD) / уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: Перун, 2007. С. 1575).

³⁵ *Кобилянська О.* Твори: в 5 т. Т. 2. С. 342.

³⁶ *Войтович В.* Генеалогія богів давньої України. Рівне, 2007. С. 421. Колись ліс називали шум-шумлячий. У такому таємничому і водночас небезпечному лісі могли жити і добрі, і грізні духи. Віру в існування останніх навівали такі звуки, як пугукання сов, скрипіння дерева, лісовий шум (див.: *Волицька І. В.* Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX — початку XX ст. С. 602).

³⁷ *Іванов В. В.* Вода // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. 2-е изд. / гл. ред. С. А. Токарев. Москва: Сов. энциклопедия, 1991. Т. 1: А—К. С. 240.

³⁸ *Кобилянська О.* Твори: в 5 т. Т. 2. С. 342.

³⁹ Там само. С. 343.

на неї чигає лише смерть: замість очікуваного млина, де вона сподівалася відпочити з далекої і страшної дороги, її зору відкрився той самий краєвид: темний, розрослий, тихий ліс. «А з лісу вже десь недалеко... перед нею вганяються вгору... дві височенні скали... Рарив!» (у примітці Кобилянська зазначила, що гора Рарив — то Pietrele doamnei поблизу Кімполунга)⁴⁰. Це місце аж ніяк не вигадане, його письменниця не раз згадувала у своєму щоденнику. «А вчора я востаннє була в ущелині, потім забралася аж на вершину Чорної гори, оглянулася і востаннє привіталася з високим Раривом, що піднявся під самі хмари...»⁴¹ — нотувала Кобилянська у липні 1889 р. Або ж описувала свої враження від подорожі любимими карпатськими горами у травні того ж року: «Ми підіймалися вузькою, кам'янистою, небезпечною дорогою. Коні ступали повільно й обережно, а ми з мамцею сиділи, заглиблені в свої думки. І все ж таки, все ж таки я кидала оком на лісисті гори, з яких витикалися голі скелі, схожі на гігантські руїни замків, оточені велетенськими, неприступними мурами.... Гори тяглися одна за одною суцільним пасмом, високі й могутні, моторошно прекрасні...»⁴² В. Вознюк писав, що письменниця з подругами С. Окуневською й А. Кохановською дуже часто мандрувала горами і що найбільше її вабив Рарив (вершина тамтешніх гір, своєрідний кордон між Буковиною і Молдовою): «гордістю і похмурістю велетенських кам'яних валів, легендами, що пов'язувалися з цією горою, початок яких сягав сивої давнини»⁴³. Очевидно, образ високих скелястих стін,

⁴⁰ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 2. С. 342.

⁴¹ *Її ж.* Слова зворушеного серця: Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади. С. 184.

⁴² Там само. С. 182.

⁴³ *Вознюк В.* Буковинські адреси Ольги Кобилянської: біографічно-краєзнавча монографія. С. 22. Під час однієї з таких прогулянок письменниця знайшла едельвейс — квітку, яка росте лише на скелях і, за повір'ям, приносить щастя тому, хто її знайде і збереже. У Чернівецькому музеї О. Кобилянської зберігається гербарій тих едельвейсів, що вона знайшла на Рариві (*Вознюк В.* Буковинські адреси Ольги Кобилянської: біографічно-краєзнавча монографія. С. 23). Оцей начебто незначний факт з життя письменниці насправді стає ще одним ключем до розуміння глибокого зв'язку її творів з контекстом, реальним простором. Як бачимо, у «Некультурній» закладено ідею пошуку безумовного щастя, що була близька письменниці та її художньому персонажеві — гуцулці Парасці. От тільки Кобилянській у реальному житті щастя мала би принести символічна едельвейс-квітка, яку вона зберігала як спогад про юні дні, прожиті у рідних горах, а Параска вже мала щастя від Бога, у своїй душі, тому воно її ніколи не могло покинути.

за якими містився *moaga d'gacului* — символічне втілення демонічного простору, Кобилянська не випадково ввела у сюжет «Некультурної»: в гуцульській міфології і в народному демоніконі загалом скелі були осідком нечисті (у «Лісовій пісні» Лесі Українки злий дух уособлював Той, що в скалі сидить). Якщо ж звернутися до давніх вірувань, варто згадати про те, що деякі камені колись вважали священними. Як пише М. Еліаде, скеля чи кремій були предметами шанобливого поклоніння, тому що скеля «відкриває людині щось вище за мінливість її людського стану: спосіб абсолютного буття. <...> У величч і твердості, формі чи кольорі скелі людина зустрічається з реальністю та силою, які належать іншому, ніж профанний, світові, частиною якого є вона сама»⁴⁴.

Містичну атмосферу цього майже потойбічного замкненого простору увиразнюють оксюморонні характеристики простору: попри могильну «закляту» тишу, в лісовому повітрі «літав сильний шум». Він «давив», «наливався в уха», «гудів», а проте навколо було тихо: «тишина душу витягала в себе»⁴⁵. З цього порогового моменту чужий простір стає простором «іншого», місцем перебування нечистої сили: «...її душу щось затьмило і роз'яснило, мов прошибла її лиха блискавиця, а в серце пірнуло ножем... се чортівський млин, се його шум заливає воздух, як меле!...»⁴⁶ Отож, простір лісу набуває ознак лабіринту, а Параску охоплює страх заблукати: «В воді холод, над водою холод, сонце і звідси щезло... що се за нещастя? Чи вона заблудила? Не зайшла, як було треба? Що за нечисте провадить її?»⁴⁷ Тут імпліцитно присутній натяк на віру гуцулів у нечистого духа — блуд, що, згідно з міфологічними уявленнями, найчастіше чіплявся до людини вночі як покарання «за необережне вторгнення» у місця, які належать демонам⁴⁸.

⁴⁴ Еліаде М. Трактат з історії релігій. С. 249—250.

⁴⁵ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 2. С. 343.

⁴⁶ Там само. С. 344.

⁴⁷ Там само. С. 343.

⁴⁸ Див.: Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця ХІХ — початку ХХ ст. С. 32. Коротке оповідання нарисового характеру під заголовком «Блуд» помістив у збірці «Гуцульські образки» Г. Хоткевич: «То є нечисть така, що си ловит чоловіка, та й мусиш ізблудити, хуч би ек дорогу знав. Звет ци блуд...» (Хоткевич Г. Твори: у 2 т. Т. 2. С. 442). Хоча в цьому творі авторів не йшлося про жодні містичні переживання: із самоіронією і тонким гумором письменник розповів про те, як мало не заблукав у горах.

Страх у межах лісу посилюється часовою ознакою — настанням ночі. Ниткою Аріадни в цьому просторовому лабіринті стає холодний потік, і навіть місяць (один із найуживаніших у творчості Кобилянської символів⁴⁹), який у фольклорі часто «постає вісником підземного світу... деструктивним первнем нічного неба»⁵⁰, у тексті символізує небесне світло, бліде мерехкотіння якого поміж густим лісовим гіллям не раз рятувало Параску від гострого каміння. Таким чином, у нічному відрізку часу Кобилянська структурує простір за опозицією неба і землі. Земному демонічно-містичному локусу чортівського млина протиставлено астральні символи, що уособлювали сакральне (священне): «небо було засіяне *святими* зорями»⁵¹. Зрештою, місяць і зорі в цьому контексті були природним джерелом небесного світла, що розріджувало густу темряву землі, а відтак позбавляли паралізуючого страху: «...тут світив місяць ясно, як у днину, і вона увиділа світ»⁵².

Часовий відтинок ночі, зокрема наближення півночі («волосся стає їй нараз дубом... настане північ, і вона без свічки умре! Ох, як їй тяжко!»⁵³) зумовлює появу нечисті (у міфічній свідомості темрява асоціювалася із хтонічними силами, що населяли чужий простір): від цілком реальної «вогкої і холодної» істоти, «яка прохонзнула блискавкою по її руці»⁵⁴, до семантично невизначеного, містичного «щось», яке фізично відчувала на своїх плечах: «...не обглядалася, їй здавалося, що несе щось страшно тяжке на плечах і що її туй-туй щось до сміху заскобоче»⁵⁵ (у підтексті цього образу можемо відчитувати міфологічні уявлення про мавку, яка, за віруваннями гуцулів, могла залоскотати людину до смерті).

Окрім тягаря, який Параска відчувала фізично, страшний пейзаж нічного лісу вияскравлювали психологічні переживання, що збурювали уяву: «...де дерева рідшали і саме близько над водою, тиснулося щось з лісу; прозорі білі страхопуди виростали з

⁴⁹ Каменська І. В. Концепт подвійного семантичного поля у творчості Ольги Кобилянської / Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2003. С. 66.

⁵⁰ Дронь К. «Останки первісного світогляду...»: (міфопоетична модель світу у творчості Івана Франка). С. 103.

⁵¹ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 2. С. 346.

⁵² Там само.

⁵³ Там само. С. 344.

⁵⁴ Там само. С. 345.

⁵⁵ Там само.

землі і розлазилися в гіллі». Ці містичні з'яви тиснули їй на груди, «щоб задавити»: відчуття безвиході із зовнішнього простору нічного лісу перемістилося у внутрішній простір — психологічний. Б. Шалагінов зазначає, що містичне переживання завжди апелює до тілесної чуттєвості (може таїти певну фізичну загрозу), а душа в цей час перебуває у стані заціпеніння: непередбачуваність ситуації, саме усвідомлення містичного моменту «містить якусь внутрішню розгубленість» і «ставить під питання» психологічну ідентичність людини⁵⁶. Тому рятунком від цієї фізично прочутої демонічної сили стає долання межі між хтонічним та профанним світом, вихід із лімінальної зони⁵⁷ на олюднений простір пасовиськ та левад, де стояли колиби, куди вітер заносив собачий гавкіт, врешті, де ясно світив місяць і небо було «засіяне святими зорями». Натомість не втратити психологічну рівновагу і не збожеволіти від пережитого Парасці допомогла емоційна реакція — власний регіт, що «привів її до розуму». Коли виходила з лісу, оглянулася в його глибіню (а заборона оглядатися назад, як відомо, має дуже давнє походження: згадаймо Святе Письмо і жінку Лотову, яка озирнулася на Содом та Гоморру «і стала стовпом соляним»⁵⁸) і в цю мить її «щось» міцно залоскотало: «...їй хотіло щось розум відібрати — того, що сиділо їй на плечах і скоботило і що вона через цілий ліс несла... вірить їй отсе хто, чи ні?»⁵⁹ Містична часопросторовість твору таким чином охоплює дві реальності: одна з них зосереджена у зовнішньому, об'єктивному світі, друга — у внутрішньому, індивідуальному. При цьому суттєво деформується суб'єктивне відчуття часу. За спостереженням О. Червінської, час у містичну мить взагалі перестає існувати: «...це або зупинена мить, або, навпаки, мить, тягла до нескінченності»⁶⁰.

Тож Парасчине зіткнення із надприродною силою, виявленою у конкретному локусі, стало частиною її життєвого досвіду:

⁵⁶ Шалагінов Б. Німецький романтизм і містичне. С. 126—128.

⁵⁷ Лімінальний — пороговий, перехідний; лімінальна зона як межа між світами, перехідний міфопростір, рівновіддалений як від життя, так і від смерті. За В. Давидюком, ця зона локалізована у різних «невгідях»: хашах, болотах, непрохідних лісах, ярах, на безлісих вершинах гір (Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. С. 78).

⁵⁸ Книга Буття 19: 24—26 // Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповітів: із мови давньоєврейської та грецької на українську дослівно наново перекладена / пер. І. Огієнко. Київ: Укр. Біблійне Т-во, 2002.

⁵⁹ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 2. С. 345.

⁶⁰ Червінська О. Ризиковані контури та парадокси містичного. С. 38.

містичні переживання не мали летального наслідку (такі очікування реципієнта випереджає ретроспективна форма викладу — всі ці події Параска згадує в розмові з панею). У такій розв'язці сюжетного епізоду письменниця втілила основну ідею твору: над людською долею тяжіє якась вища сила, сумарність якої охоплює Божу волю, віру в міфічних судильниць, що плетуть людську долю, у можливість народитися у щасливу годину та віру у себе — внутрішню, психологічно і фізично мотивовану (жіночу) силу.

**Михайло Коцюбинський:
містичний простір самотності**

Натомість для Івана Палійчука — головного персонажа «Тіней забутих предків» — контакт із містичним став причиною його смерті. Її, до речі, традиційно вважають одним із центральних містичних символів⁶¹. У гуцульських текстах містичний досвід також дотичний до смерті (адже сам контакт із потойбіччям несе певну загрозу людському життю — фізичному чи духовному): «...навіть в уявному акті поєднання з чимось вищим ми повинні допустити знищення свого “я” як умову такого поєднання»⁶².

У «Тінях забутих предків» містичне виявляється не лише в конкретній просторовій площині. Воно є невіддільною частиною всього художнього простору тексту, визначальною складовою гуцульського буття загалом. За спостереженням Р. Дзика, повноту реальності можливо досягнути лише беручи до уваги її містичний елемент⁶³, який автор (Коцюбинський) вживлює в текст за допомогою міфологічних образів. Зважаючи на те, що містичне переживання потребує певного зв'язку із надприродним, потойбічним, а потойбічне як таке у міфологічній свідомості гуцулів (персонажів «Тіней забутих предків» зокрема) сприймалося як невіддільна частина земного (чуттєвого) світу (Іван *знав*, що «на світі панує нечиста сила», «в лісах повно лісовиків», «всякі злі духи заповнюють скелі, ліси, провалля»⁶⁴), можемо твердити, що містика у творі Коцюбинського була цілком реальним явищем.

⁶¹ Мифологический словарь / [глав. ред. Е. М. Мелетинский, ред. кол. С. С. Аверинцев [и др.]]. Москва: Сов. энциклопедия, 1990. С. 368.

⁶² *Mnich R.* Категорія символу і біблейська символіка в поезії ХХ века. С. 114.

⁶³ *Дзик Р.* Трансгресія містичної реальності Ф. Достоевського у практику письма Жоржа Бернаноса. С. 272.

⁶⁴ *Коцюбинський М.* Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 179.

Іван бачив щезника, розмовляв із Марічкою-мавкою, танцював із чугайстром. Усі ці дії потребували тактильного, фізично-чуттєвого контакту, який можливий лише в реальному вимірі, нехай навіть дещо містифікованого простору.

Загалом у творі виокремлюємо кілька рівнів містичного, які можна досягнути лише індивідуально, перебуваючи на самоті (Іван бачив містичних персонажів лише тоді, коли сам блукав лісом; Палагнине ворожіння було б успішним, якби її ніхто не побачив; Юра сам на сам боровся із хмарою на високім безлюднім верху). У зовнішньому вияві можна виділити демонічну містику та обрядову магію, у внутрішньому — містичні переживання на психологічному рівні. Містика тексту народжується разом з Іваном Палійчуком і втілюється у його відчутті самотності. Він з дитинства був «чудний», відкритий до містичної сфери життя: «...дивиться перед себе, а бачить якесь далеке і не відоме нікому або без причини кричить»⁶⁵, весь світ для нього був «як казка, повна чудес, таємнича, цікава й страшна»⁶⁶. Самотніми на далеких горбах йому здавалися людські оселі і навіть природа («було так тихо і сумно, чорні смереки безперестанку спускали свій сум в Черемош, а він ніс його долом й оповідав»⁶⁷; «зажуреними» виглядали і гори, «напоєні сумом тіней од хмар»⁶⁸, самотнім був навіть сум⁶⁹). З часом самотність Івана як один з мотивів містики переростає у відчуття глибинної туги («самота, як біль зубів, починає ссать йому серце»⁷⁰), яка загострюється після смерті Марічки, позбавляє його життя сенсу. Відтак у просторі самотності зароджується *трагічна містика*, зосереджена у внутрішньому світі персонажа. Містичні переживання, спроектовані на зовнішній світ, стають внутрішнім досвідом персонажа, психологізуються і врешті стають причиною його смерті.

У *просторі самотності* Іван зазнає свого першого містичного досвіду, який розкривається через потребу відтворити «неясні і невловимі мелодії, що жили в ньому»⁷¹. Видряпавшись одного разу на самий верх, серед пустки самотнього лісу він почув тиху музику, що «невловимо вилась круг його вуха». Містична приро-

⁶⁵ Там само. С. 178.

⁶⁶ Там само. С. 180.

⁶⁷ Там само. С. 179.

⁶⁸ Там само. С. 180.

⁶⁹ Там само. С. 193.

⁷⁰ Там само. С. 202.

⁷¹ Там само. С. 180.

да тієї мелодії дала зрозуміти, що це грає не людина — «той», шезник з гострою борідкою, сидів на скелі і «дув у флюяру»⁷² (у народних оповіданнях збереглися згадки про те, що саме чорт навчив людину музики⁷³). Зустріч із демонічним персонажем одразу породжує відчуття жаху, який людина інстинктивно долає криком: «...коли врешті видобув голос, шезник звинувся і пропав раптом у скелі»⁷⁴ (Параска, нагадаємо, теж проганяла містичне «щось» голосним реготом). Страх, врешті, викликає і сильне бажання бігти — вирватись із цього містичного *демонічного простору*: «Іван гнав тепер вниз, без тями, наосліп, рвав зрадливі обійми ожин, ламав сухі гіллячки, котився по слизьких мхах і з жахом чув, що за ним щось женеться»⁷⁵ (те саме відчуття охопило й «некультурну» Параску: «...ну, але відтак, як стала вона бігти! Бігла, бігла, цілу дорогу бігла, що тяглася вже межі горами, аж доки не прибігла між пасовиська і левади»⁷⁶). Як і в тексті Кобилянської, містичне (демонічне) оприявнюється в лабіринтах густого лісу (згідно з народними уявленнями, чорти, шезники та інша нечисть водяться у безлюдних, запущених місцях). Ліс вважають «чи не найбільш міфогенним топосом», «таємничим, містичним простором», «локусом помежів'я між світом живих і світом мертвих (чи ненароджених), між реальним і фантастичним... він стає топосом *чарівних містифікацій, магії та пророцтва*»⁷⁷. Саме в лісі, «в хаосі поламаних скель, списаних лишаями»⁷⁸, Іван побачив шезника, серед густої зарослі смерічок розмовляв з Марічкою-мавкою, на галявині серед непривітних верховинських лісів танцював разом із чугайстром. При цьому містичні локуси лісового простору означені замкненістю, яку візуально творили не лише густі хащі смерічок («смереки наче замкнули поза собою чорність глибокої ночі»⁷⁹), а й внутрішнє відчуття самотності (навколо нього «*зімкнулась розбита тиша*»⁸⁰).

⁷² Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 181.

⁷³ 100 найвідоміших образів української міфології. С. 200.

⁷⁴ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 181.

⁷⁵ Там само. С. 181.

⁷⁶ Кобилянська О. Твори: в 5 т. Т. 2. С. 345.

⁷⁷ Тихолоз Н. «Той ліс — зразок ще первісного світа...»: (міфопоетика лісу). С. 293.

⁷⁸ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 180.

⁷⁹ Там само. С. 219.

⁸⁰ Там само. С. 202.

До речі, у тексті Коцюбинського тиша, мряка та музика були важливим означником надприродного, невіддільною поетичною ремаркою містичного простору. У «дзвінкій тиші» (в «Некультурній» вона теж «гула» і «шуміла») він уперше почув пісню щезника; «тихо дзвонила хвоя смерек», тихо шептали «ліси холодні сні літньої ночі»⁸¹, коли Іван таємно зустрічався з Марічкою; посеред тиші на далекій полонині до нього крізь сон приходила лісна, а іншого разу, посеред ночі, коли Іванові хотілося «зламати тишу» криком та гвалтом вівчарок, вона надила його «у чорну безодню». З акустичним образом тиші пов'язаний містичний час твору, позначений філософським поняттям вічності, індивідуально-психологічним відчуттям самотності, а звідси — бачення себе маленькою істотою посеред великих гір («стоїш тут маленький, як бадилина в полі»⁸²; «він хотів крикнути на всі легені, щоб луна покотилась з гори на гору, аж до крайнеба, щоб захитати море верхів, але раптом почув, що його голос пропав би у сих просторах, як комариний писк»⁸³. (Порівняймо, у Франка: «...а серед того плеса не пеньок котиться, не дрібна комашка борикається, але він сам, Юра Шикманюк...» [т. 21, с. 452].) Філософські рефлексії про час під дією зовнішнього чинника навіяні особливостями гірського простору, самотнім життям пастухів на полонині, серед буднів якого відчуття часовості стиралося як таке: «...тут, в полонині, де небо накриває безлюдні простори, що живуть в самотині тільки для себе, вікує тиша»⁸⁴, здавалося, «в безконечних просторах загинув час»⁸⁵, втрагою сенсу життя й усвідомленням своєї минущості (тимчасовості). Недавно напередодні доленосної зустрічі з мавкою Іван розмірковував про те, що наше життя, «як блиск на небі, як черешневий цвіт... нетривке й дочасне»⁸⁶ (ця фраза стає своєрідним рефреном у гуцульському тексті — її в дещо зміненому вигляді використав Г. Хоткевич у п'єсі «Непрóсте»⁸⁷, а також П. Шекерик-Доників у романі «Дідо Иванчік», де життя людини майже по-кальдеронівськи порівняно зі сном: «Тай ціле жите чоловіка — то сон. Бо

⁸¹ Там само. С. 186.

⁸² Там само. С. 195.

⁸³ Там само. С. 190.

⁸⁴ Там само. С. 197.

⁸⁵ Там само. С. 95.

⁸⁶ Там само. С. 217.

⁸⁷ Хоткевич Г. Непрóсте // Неопубліковані гуцульські п'єси. Луцьк: Терен, 2005. С. 216.

чоловік так, як би ні жив на світі, а лиш спав тай снів, а про-шумавси, а то нічо нема, лиш смерть стоїт перед очіма»⁸⁸).

Пейзажні описи з ознаками філософічності породжували *містичку природну* (de nature), пов'язану з певними природними явищами (для містичного переживання загалом важливою є «зустріч з природою як апріорі неживим явищем», бо містичне «тісно пов'язане з відчуттям певної *живої сили в неживому*»⁸⁹). А природні явища, своєю чергою, творили відчуття присутності демонічного. Містичним відтінком позначена «дивна картина», яку Іван побачив у *мряці*, що укутала ліс. Тоді на близькому верху він помітив, як із самотньої смереки виступив високий білий чоловік, що пас рогату «худібку» — оленів та серн. Це, безперечно, був чугайстер, хоча сам письменник не розшифровує містичної з'яви (згідно з гуцульською демонологією, чугайстер був «звірним пастухом, що пас “лісову худобу”», такий високий, як смерека⁹⁰). Дивне марево бачив лише Палійчук, воно різко зникло, як тільки з'явився вітер (потойбічне у тексті Коцюбинського, як і Кобилянської, з'являється здебільшого посеред ночі чи мряки і зникає за найменшої спроби порушити криком чи реготом містичну тишу).

Містичного відтінку у творі набуває й музика — символічний «посередник між поцейбичним та потойбічним світами», засіб «спілкування з померлими предками»⁹¹ — як вживлене в сюжет та узалежене від часопросторових контурів поняття і як поетичний засіб, що допомагає сугестувати містичні переживання. Власне, з музики починається містика тексту, коли Іван, підслухавши пісню щезника, яка забриніла в ньому самому, переживає ритуал ініціації. Цю ж містичну мелодію (а природа музичного звучання апріорі містична), у якій циклічно віддзеркалювались усі пори року, він грав на флюярі Марічці і, граючи, «встромляв очі кудись поза гори, неначе видів, чого не бачили другі»⁹². Незважаючи на те, що ці музичні мотиви були навіяні нечистим («холодно було і мороз йшов поза шкуру, коли виліта-

⁸⁸ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчик. С. 270.

⁸⁹ Шалагінов Б. Німецький романтизм і містичне. С. 126.

⁹⁰ 100 найвідоміших образів української міфології. С. 163.

⁹¹ Зварич І. Міф у генезі художнього мислення: монографія / МОН України, Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. Чернівці: Золоті литаври, 2002. С. 106.

⁹² Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 186.

ли перші свистячі згуки»⁹³), дивна мелодія допомагала Іванові розвіяти полонинську тугу, але часом надто людські, часові «згуки флюяри» глушили («розмечували») просторові звуки самотності («Дз-з-и-и... Дз-зі-і-і...»), породжені чи то вітром, а чи самим щезником. За допомогою звуконаслідувальних вигуків «Птруа!... Птруа!...», «Хрум-хрусь... Бе-е... ме-е!... Хрусь-хрусь...»⁹⁴, монотонність яких підкреслювала самотність живих істот на суворих, диких верхах, авторові вдавалося викликати відчуття присутності містичного посеред пастуших буднів⁹⁵. А протяжне мавчине «Іва-а!..», що означувало вже не так природне, як демонічне, стало кульмінаційним виявом трагічної містики тексту. Властиво, у цьому сюжетному фрагменті дуже добре видно сам механізм, за допомогою якого автор намагається викликати у реципієнта містичні переживання (оце і є вербалізація надприродного, яку Коцюбинському вдалося схопити і блискуче передати за допомогою сугестій музичних асоціацій).

Зі структурою простору пов'язані й бінарні опозиції розмежування верх — низ, спереду — ззаду, зі структурою часу — протиставлення дня — ночі⁹⁶ (щоправда, цю часову комбінацію використовували у містичних сценах і Коцюбинський, і Кобилянська, і Франко). Опозиція верх — низ у гірському просторі буквально асоціюється з горою (грунем), вкритою темними лісами, полонинами на «близьких й далеких верхах», низ — із долинами, зокрема з Черемошем («під ним, в долині, кипів холодний Черемош... знизу підіймався до Івана і затоплював гори глухий гомін ріки»⁹⁷), який врешті забрав його Марічку. Лише на горі, наодинці з природою, Іван міг зазнати містичного досвіду (за М. Еліаде, гора як центр світу уособлює зв'язок неба і землі⁹⁸):

⁹³ Там само.

⁹⁴ Там само. С. 193.

⁹⁵ До речі, ці звуконаслідувані «междометті» якраз дуже не сподобалися Г. Хоткевичу, який у своїй розлогій нищівній статті про «Тіні забутих предків» (1912) писав, що таке «звукоподражання» свідчить про «убожество мислі» і аж ніяк не є художнім прийомом (див.: Хоткевич Г. «Тіні забутих предків...». С. 6).

⁹⁶ Гончарук Т. Л. Вербально-символічна об'єктивація бінарних опозицій у фольклорних текстах // *Studia linguistica*: зб. наук. праць. Вип. 6. Ч. 2. Київ: ВПЦ «Київ. ун-т», 2012. С. 31.

⁹⁷ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 79, 180.

⁹⁸ Еліаде М. Священне і мирське // Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / пер. з нім. Г. Кьорян. Київ: Основи, 2001. С. 21.

на самому ґруні, серед пустки він уперше почув пісню щезника, на високих полонинах до нього в образі Марічки двічі приходила лісна, на близькому верху він бачив, як чугайстер пас лісових тварин, зрештою, з Марічкою-мавкою вони все здіймалися вгору та «заглиблялися в ліс». Навіть Юра-мольфар, щоб побороти зловісну грозову хмару, мусив «дряпатись на гору»: «...боровся з вітром, розкидав ноги, неначе рак, хапався руками за камінь і все дерся на верх»⁹⁹.

Містичною символікою забарвлена й фольклорна опозиція спереду — ззаду. Для міфосвідомості те, що перебуває позаду людини, є невидимим, а отже, може становити фізичну загрозу. Це протиставлення вважається «найбільш архаїчною горизонтальною опозицією і обумовлене будовою людського органу зору: простір, що можна побачити, сприймається як безпечний; простір, що не можна побачити, — небезпечний»¹⁰⁰. Ця небезпека особливо відчутна в чужому просторі, а надто посеред темряви чи мряки білого дня. Пригадаймо Параску, яка боялася оглянутися у страшному нічному лісі, бо їй «щось» сиділо на плечах (у Франка, до речі, ця бінарність теж прочитується: в оповіданні «Терен у нозі» містична поява хлопця локалізована «на заднім кінці дараби»). Палійчук побачив щезника, лише коли «озирнувся назад, на скелі», чугайстра — коли ненароком оглянувся на близький верх і боявся, «аби не лишитися ззаду» Марічки, щоб не побачити «криваву діру» (цей образ перенесений з гуцульської демонології, згідно з якою «нявки виглядають ізпереду як дівчата, а ззаду тіло отворене і видно утробу»¹⁰¹).

Якщо демонічна містика оприявнюється насамперед у містичному просторі, то «містику» *обрядову* визначає час. Властиво, говорячи про обрядову містику, дещо модифікуємо термінологічний апарат, адже коли йдеться про обряд, то маємо на увазі насамперед *магічну* дію, за допомогою якої люди намагаються освоїти світ, змінити перебіг подій. Якщо містика пов'язана з таємницею, з потойбічними силами, які мають особливу міць у певних місцях, то магія (зокрема, обрядова) не виникає

⁹⁹ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 212.

¹⁰⁰ Новикова М. А. Символика в художественном тексте: символика пространства: (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя и их английских переводов). Запорожье: Верже, 1996. С. 362—364.

¹⁰¹ Гнатюк В. Нарис української міфології. С. 127.

сама по собі, її потрібно творити (як правило, у визначені дні місяця, певний час доби тощо). Єдиною точкою перетину цих понять є сфера надприродного: магичні обряди «покликані надприродним шляхом вплинути на світ (явища природи, людей, духів)»¹⁰², подолати межу між профанним (світським) та сакральним (священним) часом.

Отож, магичні обряди визначає містичний час¹⁰³. Тут ідеться не так про добовий відтинок (опозиція день — ніч), як про час календарно-обрядовий, у якому суб'єкти, які живуть у буденному (секуляризованому) світі, долучаються до творення циклічного часу, підпорядковуючись часовій сакральності (у магії «періодичність означає насамперед невизначене застосування містичного часу, який стає теперішнім»¹⁰⁴). Адже «через ритуали віруюча людина може без перешкод “перейти” зі звичайного часу в час священний»¹⁰⁵. Тоді, коли Іван Палійчук був єдиним «посвяченим» персонажем, що мав доступ до містичної (таємної) сфери разом зі всіма її демонічними істотами, усі інші персонажі долучалися до містичного у певну пору (час) року через обряди, намагалися наблизити містику чи вкотре її пережити. Вагому роль тут відігравала віра у те, що конкретні ритуальні дії виконуватимуть певну захисну функцію: наприклад, часник, над яким пошептала ворожка, мав вберегти Марічку від передчасної вагітності, «живий» вогонь на полонині — захистити пастухів та отару від нечисті, що водилася в горах тощо. Магічні ритуальні дії у тексті розгортаються у сакрально-релігійному часі Святвечора —

¹⁰² Мифологический словарь. С. 332.

¹⁰³ Цікаво, що первинно містику розуміли як сукупність ритуально-культурних (магічних) дій, пов'язаних з архаїчними культурами. Через містерії передавались езотеричні знання про духовний світ (*Шабанова Ю. О.* Філософська містика як можливість нової метафізики). Однак з часом кожне з цих понять зайняло окрему нішу. Як зазначає Ю. Шабанова, форми магії за своєю метою кардинально відрізняються від містики як *філософського вчення*, хоча, будучи різноманітними в основі свого методу, вони володіють технікою проникнення в таємний надприродний світ: «Магія і містика являють собою протилежні вектори діяльності людини, орієнтованої на проникнення в духовну реальність. Принципове розходження між ними полягає в кінцевій меті, а саме: магія прагне здобути знання про духовний світ з метою прагматичного застосування. Містика ж через апофатизм як обов'язкову умову містичної спрямованості відмовляється від будь-якого прагматизму, прагнучи перебороти суб'єкт-об'єктні розходження» (Там само).

¹⁰⁴ *Еліаде М.* Трактат з історії релігій. С. 440.

¹⁰⁵ *Його ж.* Священне і мирське. С. 37.

Різдва, коли Іван, «переповнений чимсь таємничим і священним», поважно, «неначе Службу Божу служив», обкурював хату ладаном, запрошував на таємну вечерю усі ворожі сили, здував невидимі душі з лави; Маланки, коли «до маржини у загороду приходив сам Бог»; та на свято Теплового Юрія, коли люди переганяли через жар ватри худобу, щоб множилась, «як од вогню попіл»¹⁰⁶. Велике значення в цих діях має обряд ворожіння, який можна поділити на сакральний («для праці — будні, для ворожіння — свято»¹⁰⁷), пов'язаний із конкретним обрядовим часом: ворожіння Палагни на Маланки чи Юрія (ще на Благовіщення вона «закопала у муравльсько сіль, булку й намисто, і нині треба було все те звідти дістати»¹⁰⁸), та антисакральний, коли та ж Палагна разом із мольфаром намагалася звести зі світу Івана («Юра, зігнувшись, тримав перед Палагнуою глиняну ляльку і тикав пальцями в неї од ніг до голови. — Б'ю кілок тут, — шептав зловісно, — і сохнуть руки та й ноги. В живіт — карається на живіт»¹⁰⁹) або коли відьма Хима «спивала місяць» і крала молоко в чужої худоби. І сакральний обряд ворожіння, й антисакральна ворожба стосуються містичної — ірраціональної сфери життя.

Окрім священного часу святкувань — «вічного повторення» (за М. Еліаде), сакральним змістом сповнений обряд запалювання «живої» ватри на полонині, обкурювання вогнем стоїща, яке здійснював високий ватаг із поважним, «як у жерця», обличчям¹¹⁰. Майже магічним актом було «народження» будза (овечого сиру), яке потребувало не лише цілковитої зосередженості ватага, а й таємничої тиші (ознаки містичного!) у стаї: «...все наче застигло в німому чеканні, бербениці затаїли у собі голос, притаїлись будзи на полицях, поснули сном чорним стіни і лави...»¹¹¹ Поетичним епілогом трагічної містики тексту став останній епізод гуцульського похоронного обряду «грушки», семантичні виміри якого сягають культу предків та бажання утвердити життєдайне навіть перед обличчям самої смерті. Тобто містичним був не сам обряд як такий, а його значення і причетність до смерті як одного з центральних символів художньої

¹⁰⁶ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті (1908—1913). С. 207—209.

¹⁰⁷ Там само. С. 207.

¹⁰⁸ Там само. С. 209.

¹⁰⁹ Там само. С. 216.

¹¹⁰ Там само. С. 191.

¹¹¹ Там само. С. 198.

містики. Як влучно зазначив з цього приводу В. Топоров, ритуал як центр життя і діяльності в архаїчних культурах — «перш за все суть, смислова повнота, яка співвідноситься з головним завданням колективу; він перш за все зміст (а не форма), внутрішнє, активне, живе і розвиваюче (а не зовнішнє, пасивне, мертво і застигле)»¹¹².

Ірраціональну сферу тексту репрезентують не лише дії — ритуальні, обрядові, — а й самі суб'єкти — так звані непробі, наділені надприродними властивостями, які ставали медіумами між реальним та потойбічним світами. Незважаючи на те, що ці люди жили звичайним життям, їх зараховували до представників демонічного простору¹¹³. У «Тінях забутих предків» є два непробі-персонажі — популярна в українському фольклорі родима відьма (Хима) та мольфар-ворожбит (Юра), який замовлянням відвертає дощову хмару. Хима — «стара улеслива баба», зображена в фольклорній традиції такою, що завдає шкоди й клопоту людям, проте не викликає містичного відчуття жаху. Натомість образ Юри, «знаючого і сильного градівника», що тримав у своїх дужих руках «сили небесні й земні, смерть і життя»¹¹⁴, амбівалентний: його потребували і боялись водночас. Навіть Іван, перехоплюючи погляд його чорних «пекучих» очей, непомітно спльовував. І якщо дрібні бешкетування Хими та її ірреальне перетворення на різних істот просто зазначені в контексті сімейних буднів Палагни та Івана, то мольфарові відводиться цілий епізод боротьби з хмарою, поданий у формі містичного діалогу.

Як бачимо, містика «Тіней забутих предків» цілковито зумовлена міфологічною свідомістю персонажів. Містичне (демонічне) проявляється у специфічному зовнішньому просторі: лабіринтах лісу, хащах, у мряці; супроводжується характерною акустикою: тиша та музика є важливим означником надприродного, яке можна побачити/відчути лише на самоті. Окрім містичного простору, у творі особливої ваги набуває час, що визначає обрядову магію та ритуали як один з основних складових гуцульського буття.

У внутрішньому світі персонажа зосереджена трагічна містика, яка через душевні переживання та візії призводить до його

¹¹² Топоров В. Н. О ритуале: введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. Москва: Наука, 1988. С. 22.

¹¹³ Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник. С. 3.

¹¹⁴ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 205.

загубелі. Та смерть, що є одним із основних містичних символів, не означає кінця, а навпаки, символізує містичне поєднання закоханих душ.

Іван Франко:
двоїстість світу. Діалог з Богом

Якщо у «Тінях забутих предків» містичне визначало цілком реальну складову буття у проекції міфологічного мислення гуцулів, у «Некультурній» було зосереджене навколо архаїчного поняття неосвоєного (страшного) лісу як «чужого» простору на межі людського й потойбічного, то в гуцульських творах І. Франка воно розгортається у релігійно-філософській сфері дотичності, взаємозалежності людини й Трансценденту. Художній світ цих творів письменник наповнює ірраціональним змістом, показує, як релігія, зокрема її містичний елемент, співвідноситься із самим життям, змінює його, впливає на буденні вчинки і на всю подальшу долю персонажів. У концентрованих сюжетах його оповідань проглядається система символічно-образного знання про світ, у якому співіснує земне та потойбічне. А суть містичного світорозуміння, власне, й зводиться «до уявлення про двоїстість світу», коли «за звичним, повсякденним, вгадується інше буття»¹¹⁵.

Містичний простір у Франкових текстах розгортається у двох вимірах: земному — зовнішньому та внутрішньому, що має часову фіксацію буття, і позаземному, який цієї часової організації не має. У новелі-притчі «Терен у нозі» він зосереджений довкола межової ситуації життя і смерті: старий Микола Кучеранюк «був певний, що незабаром умре» [т. 21, с. 376], «вважав себе чужинцем, відлученим, а все-таки не вмирав» [т. 21, с. 377]. Містичне відчуття наближення власної кончини супроводжується внутрішнім прагненням персонажа віднайти причину свого душевного неспокою, відчуття великої провини, що «не пускала його душу від тіла» і не давала вмерти [т. 21, с. 377], а також метафорично марковане такими символічними уявленнями, як «хтось золотими ключами» замикає перед ним *браму* [т. 21, с. 377], що *хтось* кличе його геть, а проте *щось* мов кліщами держить на місці [т. 21, с. 378]. Загалом містика у творі зображена в кількох зрізах часопросторових площин. Перший із них розгортається у те-

¹¹⁵ Гуревич П. Мистика как культурная традиция [Электронный ресурс]. С. 138. URL: <http://ecsocman.hse.ru/data/599/139/1231/014Gurevich.pdf>

перішньому профанному часі, коли Микола на смертному одрі намагається збагнути сенс прожитого життя, без чого він не може спокійно померти. Другий — у часовій ретроспекції — подіях сорокалітньої давнини, коли розбишацьке життя молодого ще персонажа різко змінилося через містичне самогубство у водах Черемошу дивного хлопчища. Третій — у морально-дидактичному, притчевому (теж ретроспективному) тлумаченні образу потопельника, яке зміщує демонічні акценти твору у сферу релігійного, сакрального, дає ключ до розгадки Миколиного неспокою, а відтак і до всієї містики тексту.

Для того, щоб ввести у сюжет оповідання елемент містичного, Франкові не потрібно було створювати уявного простору. Ба більше, на відміну від Коцюбинського чи Кобилянської, які у своїх творах навіть приблизно не уточнювали місця дії, письменник згадує цілком реальні гуцульські топоніми (Кути, Жаб'є, Вижниця, Краснолів, Устеріки, Сучава), локалізує містичне видіння Кучеранюка у річці «коло Ясенова». Отож, містична дія розгортається у реальному відкритому просторі мінливих течій Черемошу посеред білого дня. Поява хлопця на дарабі не була незвичною: коли керманичі «імілися» берега, ціла юрба дітей повскакувала на дарабу, «бігали по ній, гойдалися на кльоцах або скакали з них у воду і випливали на берег» [т. 21, с. 379]. Микола навіть запам'ятав, що одним із них був бідно одягнений підліток 14—15 років «в брудній сорочці зрібного полотна та в чорнім повстянім капелюсі — звичайно, пастушок» [т. 21, с. 379]. Дивною була хіба мовчазна поведінка хлопця, що скулений «вдивлявся в хлюпання зеленкувато-сірої каламутної води» [т. 21, с. 379], та «незвичайно біла рука» — зрозуміло, що пастушки, які щодня пасли худобу під гарячим сонцем на високих полонинах, були добре засмагли. Легким символічним натяком, означником містичного можна вважати появу хлопця «на заднім кінці дараби» та простягнену *ліву* руку, яка показувала на протилежний берег. Поняття «ззаду» та «зліва» у цьому контексті (як і в українському фольклорі загалом) акумулювало негативний смисл: ліве «у первісних семіотичних системах... співвідносилось із “заднім”, тобто невидимим, нічним континуумом, потойбіччям, простором мертвих»¹¹⁶. Зрештою, протилежний берег теж асоціювався із семантикою потойбіччя. Дивною Миколі здалася покваплива поведінка хлопця, який раптом «схватився зі свого

¹¹⁶ Гончарук Т. Л. Вербально-символічна об'єктивація бінарних опозицій у фольклорних текстах. С. 34.

місця», підкотив штани і почав помалу зсуватися з дараби у воду, а потім моментально, без звуку у ній щез. Останнім прижиттєвим натяком на демонічну природу цієї містичної появи був «якийсь дивний, холодний і злорадний усміх», що «заграв» на його обличчі [т. 21, с. 380] (до слова, такий самий сухий зловісний сміх Іван Палійчук чув з уст Марічки-мавки¹¹⁷). Із цього моменту зовнішній простір містичного, який мав дуже короткий часовий вимір, переноситься у внутрішній світ персонажа, маркуючи все його подальше життя «смертельною», «дикою» тривоогою.

У суб'єктивно-психологічному просторі містична, ірраціональна поява хлопчища постійно повторюється, змушуючи Миколу знову і знову «зазнавати того самого переполоху та тої самої муки» [т. 21, с. 383]. Отже, і місце, де він втопився, асоціюється із «проклятим» (нечистим) локусом, а всю цю дивну подію сам Кучеранюк трактує як свій великий гріх (відтоді, як з ним трапилася ця дивна пригода, почував себе злочинцем), за який так і не зміг спокутувати провини. Пласт містично-психологічного нашарування спочатку накладається на панічне шукання у зовнішньому просторі бодай якогось сліду втопленого хлопця, а потім поглиблюється у снах персонажа («у переважній більшості видіння з'являються під час сну або подібного до нього психічного стану особи, яка переживає візію»¹¹⁸), де віддзеркалено страх Кучеранюка перед «нерозв'язаною жасною загадкою» [т. 21, с. 383]. Містичне переживання часто супроводжуване страхом перед таємничою живою силою, «в ньому завжди таїться неусвідомлене почуття *смирнення, покори*»¹¹⁹. При цьому містичні сни — не звичайні підсвідомі візії-проекції психологічних переживань персонажа; вони викликані чи то гріховною поведінкою (першого разу «ясенівський хлопчище» наснився Миколі після того, як він «добре-таки» побив свою жінку), чи мали безпосередній стосунок до смерті («а коли вмерла моя жінка, і зараз тої ж ночі втопленик знов показався мені у сні» [т. 21, с. 385]).

У цій площині підсвідомості символіко-семантичного виміру набуває водний простір Черемошу, який із реального «хлюпання зеленкувато-сірої каламутної води» у снах переростає в каламутну «брудно-жовту» повінь, що «рве і клекоче». Вода набуває зна-

¹¹⁷ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 219.

¹¹⁸ Любасюк Т. І. Містичне спрямування духовної практики християнського Середньовіччя. С. 13.

¹¹⁹ Шалагінов Б. Німецький романтизм і містичне. С. 128.

чення смертоносної стихії, яка в міфологічній свідомості «втілює первинний хаос... означає місце перебування нечистої сили»¹²⁰, «чужого» простору, крізь який можна потрапити до потойбічного світу¹²¹. Алегорично водну символіку можна трактувати як прообраз каламутної Миколиної душі, яка ніколи не знала смиренного спокою і душевної чистоти. Але, незважаючи на демонологічне маркування, річка як уособлення плинності життя акумулює здатність до очищення, і, власне, ця семантика водяного простору переважає у гуцульських текстах Франка.

Містичний досвід, якого зазнав персонаж у зовнішньому просторі, проектується на психологічні переживання містичного, основними повторюваними ознаками якого є каламутна вода, сніжно-біла рука потопельника, його жасний усміх і таємнича мовчазність. При цьому, коли реальна подія — самогубство відбувається вдень, то її підсвідома проекція — у нічних снах.

Востаннє Микола бачив потопельника за два тижні до часу його розповіді. Але цього разу свою візію Кучеранюк назвав знаком: та рука, появи якої у своїй «розбурханій уяві» він так боявся 40 років тому, таки з'явилася йому в реальності: «...морозом ударило на мене, я витріщив очі, і ади, рука знов виринає з води, мов блискавка з хмари, і ніби судорожно хапає за щось — достоту так, як той, що топиться у воді» [т. 21, с. 386]. Цього разу містична з'ява віщувала близьку смерть — керманич відчув у собі певність, що це була його остання виправа Черемошем.

Наступний пласт містичного розгортається у морально-духовному просторі, де демонічна (антисакральна) природа потопельника декодується через ретроспективну притчеву розповідь Миколиного приятеля Юри на сакральний (Божий) знак перестороги, що спрямував життя колись молодого розбишаки на праведний, хоч і тернистий шлях. Сенс цієї цілком автономної у структурі твору «маленької історії» знову ж таки розкривається через образ смертоносної водної стихії — завдяки художньому прийому повторюваності, «перегравання різних смислових варіантів однієї й тієї ж події... Франко виробляє структуру літературної притчі»¹²² (жанр притчі, до речі, І. Качуровський справедливо вважає одним із жанрів містичної літератури¹²³). Власне, че-

¹²⁰ Дронь К. «Останки первісного світогляду...»: (міфопоетична модель світу у творчості Івана Франка). С. 48.

¹²¹ Там само.

¹²² Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. С. 130.

¹²³ Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія // Слово і Час. 1992. № 10. С. 34.

рез мораль, яка стає аксіологічним критерієм тексту, письменник зміщує значення всієї Миколиної розповіді. Розтлумачуючи її у релігійно-філософському руслі, усталює переконання, «що людина вічна, що вона не просто земна тварина, а пов'язана з іншими світами»¹²⁴.

У філософському декодуванні основних подій сюжету набуває амбівалентності й центральний образ потопельника: із цілком реальної постаті бідного пастушка завдяки містичному зникненню у водах Черемошу («хлопчище без звука, моментально шез у каламутній воді» [т. 21, с. 380]) та психологізованому проникненню автора в його сни він постає «марою», «привидом», духом, персоніфікованою формою втілення тернового шпигання Миколиної совісті. Таким чином Франко мовби ставить під сумнів реальність побаченого, намагаючись якщо не раціоналізувати містичний елемент новели, то пояснити його у релігійно-філософському дусі. При цьому амбівалентність образу, який із демонічного перекодується на сферу сакрального, лише посилюється. Адже попри те, що його можна асоціювати із християнською символікою¹²⁵, образ потопельника побутує у гуцульській міфології. У «Гуцульщині» В. Шухевича зазначено, що потопельники — це душі тих, хто втопився, які «показують си біло» (так можемо дешифрувати сніжно-білий колір руки потопельника) в місячні ночі у вирах. Вони небезпечні і для тих, «що сплавами йдуть»¹²⁶. А в «Нарисі української міфології» В. Гнатюка згадано про те, що потопельник «показується на тім місці, де утопиться», а коли «побачить чоловіка, зараз регочеться»¹²⁷ (до цього демонічного реготу можемо апелювати, пояснюючи дивний жасний усміх хлопчища).

Ірраціональний дискурс твору «Як Юра Шикманюк брів Черемош» має складнішу структуру, адже розгортається у двох часопросторових площинах: земній, яка має часову фіксацію буття, та потойбічній, де час не має конкретного виміру. Земний простір тексту дворівневий: зовнішній (локальний) та внутрішній (психологічний). Потойбічний простір є невидимим світом ви-

¹²⁴ Дзик Р. Трансгресія містичної реальності Ф. Достоєвського у практику письма Жоржа Бернаноса. С. 272.

¹²⁵ Докладніше див. розділ монографії Я. Мельник «Іван Франко й biblia аросгурна» (Мельник Я. Іван Франко і biblia аросгурна: до 150-річчя від дня народження Івана Франка. С. 203—223).

¹²⁶ Хобзей Н. Гуцульська міфологія: етнолінгвістичний словник. С. 154—156.

¹²⁷ Гнатюк В. Нарис української міфології. С. 218.

щих сил, який існує паралельно як окремий універсум і оприявнюється у земному через психологічні переживання головного персонажа. На відміну від «Терну у нозі», сюжет якого із самого початку овіяний якоюсь містичною таємничістю, цей, на перший погляд, цілком реалістичний твір з лінійним соціально-побутовим хронотопом зовсім не натякає на присутність ірраціонального. Лише несподівана поява двох демонів «різко переводить реалістично-побутову історію в ірреальні виміри, надає творові параболічного характеру, глибинного філософського звучання»¹²⁸. Містику гуцульських текстів Кобилянської, Коцюбинського і навіть Франкового «Терну у нозі» визначав внутрішній світ персонажа, переживання містичного досвіду було рефлексією на зовнішні події, а у творі «Як Юра Шикманюк брів Черемош» її визначає зовнішній простір, на який спроектовано переживання персонажа. Серед основних ознак містичного (чи передмістичного) — часова символіка (демони з'являються в містичну пору — в сутінки, Юра брів Черемош опівночі), кольористичні контрасти (червоний, як кров, «шматочок заходового неба», «кровава заграва» на «снігових шпильях далекої Чорногори», сива мла) та звукові протиставлення (голосний шум смерек [т. 21, с. 424, 440], тиша), присутні в інших гуцульських текстах («кровоаво-червоні хмари» в «Терні у нозі», демонічний шум лісу і тиша в «Некультурній», мряка у Коцюбинського), відчуженість персонажа від цього світу, туга («втєкло все те, чим він жив досі, держався на світі» [т. 21, с. 425], «жура обгорнула мене, як кожух узимі» [т. 21, с. 426]), мотив демонічного реготу (присутній також у творах інших письменників). Часто пейзажі відтворюють стан Юриної неспокійної душі, локальний простір переходить у метафоричний план: «...великі, грізні хвилі серед того каміння ревли та товклися сердито. Юрі здавалося, що чує в них сердитий крик власного серця: “Не дарую нехристові! Най буде, що буде”», — або двопланово, символічно зображає непростий період життя персонажа, ситуацію вибору: «Юра йшов неначе вузенькою кладкою, завішеною між темним, ще лиш декуди рум'янцем відтіненим небом і далеко темнішою безоднею» [т. 21, с. 441]. Містичне у творах Франка має психологічну основу, демонічні (видимі чи невидимі) суб'єкти є не реальними істотами, а «грою уяви», промислом Вищої сили. За їх допомогою письменник порушує глибоку філософську проблему людини

¹²⁸ Мельник Я. Іван Франко і biblia аросурпа: до 150-річчя від дня народження Івана Франка. С. 214.

і Трансценденту. Адже, окрім центральної теми одвічної боротьби добра і зла, у філософській канві сюжету закладена ідея подвійності цього світу, віра в існування Творця, «сильного Господа», божественні промисли якого невідомі навіть ангелам, а людина у порівнянні з ним — лише «малесенька комашка» [т. 21, с. 441].

Пейзаж як зовнішній закритий простір також детермінує появу демонів: вперше вони з'явилися, коли Юра йшов смерековими та ялівцевими корчами, символічною стежкою-кладкою понад глибоким проваллям, іншого — стежкою, яка «поринала в темній гушавині вільшини та ліщини» [т. 21, с. 447]. Вторинним, внутрішнім чинником демонічної з'яви також був «важкий керманицький топір», що мав служити знаряддям убивства: двічі духи починали свій діалог після того, як Юра «стискав в мозолистій руці» обух. Ліс (гушавина) як хаотичний простір, що уможливорює контакт з ірраціональними силами, як межовий локус у тексті також означає психологічний стан персонажа: після того, як в Юрині «заіскрені злобою» очі заглянув ангел, йому здалося, що «входив у величезний, темний непрозорий ліс, де повно гнилих вивертів, де холодно й вогко... І сумно йому на душі, немовби й сам він у тім безмежнім лісі мусив блукати та пропадати до суду-віку» [т. 21, с. 445] (мотив вічного покаяння за вчинені злочини молодості фрагментарно згаданий і в оповіданні «Терен у нозі»: Микола Кучеранюк, пропливаючи прокляте місце, постійно переживав ті самі муки сумління і порівнював себе з «отрутоїдом, що не може жити без вічної передсмертної тривоги» [т. 21, с. 383]).

Наступного разу невидимі демони продовжать свій диспут у кульмінаційній точці сюжету — під час переходу Черемошу (незважаючи на те, що появу духів у потойбічному паралельному вимірі аж ніяк не обумовлює земний простір, Франко все ж дотримувався цієї фольклорно-міфологізованої моделі). Водний, свій, такий знайомий простір («тисячі разів на своїм віці він переходив сюди, нічого не думаючи, не вагаючись» [т. 21, с. 450]) у непростому психологічному стані Юра сприймає як чужий, відокремлений від людського світу. Його містичність зумовлює сива мряка, що сховала від зору другий берег¹²⁹, та швидкі хвильки, що пліли, здавалося, у безвість («блід видався йому широким-

¹²⁹ Як зазначає дослідниця міфологізму в художній прозі Франка К. Дронь, два береги річки у цьому оповіданні — то символи минулого й майбутнього Юри (*Дронь К.* Міфологізм у художній прозі Івана Франка: (імагологічний аспект). С. 108.

широким, удвоє, вдсятеро ширшим супроти звичайного» [т. 21, с. 450]). Недавній підсвідомий страх заблукати у безмежному лісі, який йому навів Білий демон, реактуалізується у реальному просторі: «...похилений на свою паличку, важко підіймаючи заморожені ноги, бреде, бреде, визирає берега і не може знайти його» [т. 21, с. 452]. Образ Черемошу як один із центральних семантично-символічних полів Франкової містики, з'являється ще на початку сюжету — в короткому аквапейзажі мимохідь описаний дивний закрут ріки як метафоричне уособлення Юриного життя. Саме це місце, в яке він, бувало, цілими годинами «німо й непорушно вдивлявся» [т. 21, с. 430] з відчиненого вікна Мошкового шинку, символізувало перехід життєвого рубікону: «Перехід через Черемош — се ж для нього перехід з одного життя, з того, в якому він зріс і постарівся, в якому інше, невідоме, далеке і страшне» [т. 21, с. 451]. Ця знакова у житті гуцулів річка в оповіданні переростає «в алегорію ріки життя, по якій бреде людина, шукаючи берега»¹³⁰. Як і в «Терні у нозі», вода тут символізує очищення (нехай навіть страхом), катарсис, семантика якого має глибокий міфологічний підтекст (воду застосовували в обрядах переходу з одного стану в інший — при хрещенні, на весіллі, в ритуальному обмиванні покійника¹³¹). Подолання водної перешкоди є обов'язковою умовою духовного переродження: «контакт з водою завжди дає можливість відродитися: за розпадом іде “нове народження”, а занурення запліднює і збільшує потенціал життя»¹³². Щоправда, самого водного простору замало, має бути якийсь сакральний знак, опорна точка вендепункту, що знаменує початок очищення, змивання гріхів. У новелі-притчі «Терен у нозі» цим знаком-символом був привид-потопельник, що все життя змушував Миколу знову і знову переживати містичну мить і нести важку покуту за старі й нові гріхи, в оповіданні ж «Як Юра Шикманюк брів Черемош» «емблемою морально-духовного переродження»¹³³ була риба, що збудила в Юриній душі «сліпе бажання», наповнила її «предковіцьким почуттям ловецького задоволення» [т. 21, с. 457], яке зовсім витіснило з його свідомості жагучу потребу помсти. Якщо семантика образу Кучеранюкового потопельника є амбівалентною, то образ риби в

¹³⁰ Денисюк І. О. Гуцульські оповідання Івана Франка. С. 102.

¹³¹ 100 найвідоміших образів української міфології. С. 69.

¹³² Еліаде М. Священне і мирське. С. 69.

¹³³ Дронь К. Міфологізм у художній прозі Івана Франка: (імагологічний аспект). С. 109.

цьому контексті має біблійну конотацію. Символ риби побутує у всіх великих релігіях, асоціюється з мудрістю і спасінням¹³⁴. Справді, спіймавши головатицю¹³⁵, Юра, навіть не підозрюючи того, врятував свою душу. Метафорично висловлюючись, цей випадок можна порівняти з рибальськими сітями, якими Господь ловить людські душі. Врешті, в ранньому християнстві риба символізувала Христа, грецька абrevіатура його імені ΙΧΘΙΟΣ (Ісус Христос, син Божий, Спаситель) так і перекладається — «риба».

Паралельно з Юрою, який завдяки доленосному випадку (очевидно, не без підказки демонів) позбувається гріховного наміру (нехай навіть через власну захланність і бажання вигідно продати головатицю), катарсис переживає Мошко Галапас. Та якщо спасінню Юриної душі посприяла випадковість («“час випадку” — це специфічний час втручання ірраціональних сил в людське життя»¹³⁶), то Мошко, на сумлінні якого, на відміну від Шикманюка, висіло чимало гріхів, переживає справжнє духовне очищення страхом смерті і самотності. Закрившись пізно вночі у своїй кімнаті (містичне тісно пов'язане з темрявою і його можливо вповні осягнути лише на самоті), Галапас аналізує події прожитого дня і здогадується про лихий намір Шикманюка. Знаючи, що гуцул у хвилях помсти «дикий, кровожадний... без застанови і без милосердя» [т. 21, с. 466], Мошко тетеріє з наглою переляку, який душить його за горло, тисне в грудях, спирає дух. У цьому стані пароксизму він шукає порятунку в сакральному тексті — старому гебрейському Псалтирі та гарячій молитві. Мить містичного переживання втілюється у сконденсованому психологічно-алегоричному образі якоїсь окремої незалежної сутності, що живе в його нутрі: «...щось сильне, острє, жорстоке, що во-

¹³⁴ Образ риби фігурує в переказах і міфах про потоп, де вона рятує життя людей; у Китаї та Індії риба символізує нове народження, а у християнстві є символом віри, чистоти, Діви Марії, хрещення й причастя (*Топоров В. Н. Рыба // Мифы народов мира: энциклопедия / глав. ред. С. А. Токарев. 2-е изд. Москва: Сов. энциклопедия, 1992. Т. 2: Л—Я. С. 391—393*).

¹³⁵ П. Франко у спогадах згадував, що гуцули не раз приносили його батькові, який приїздив до Криворівні на вакації, головатиці. А «одну дуже гарну головатицю» прислав був Франкові аж до Львова Процьо Мігчук з Криворівні, у якого мешкала родина Франків під час відпочинку в горах (*Франко П. Спогади про батька // Спогади про Івана Франка: 2-ге вид., допов., переробл.; упоряд. М. Гнатюк. Львів: Каменяр, 2011. С. 651*).

¹³⁶ *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. Москва: Худ. лит-ра, 1975. С. 242—243.*

дить його очима по сих словах і обертає важку, болючу машину в його голові, а та машина, мов чародійська ліхтарня, освічує найтайніші закутки, найглибші безодні його нутра і показує йому там усяку погань, усякі страховища і всякі кари» [т. 21, с. 467—468]. За допомогою цього ірраціонального невизначеного «щось», яке можна вважати совістю, другою, світлою половиною людського «я», чи новою, народженою в ширій молитві сутністю, Мошко бачить себе ізсередини в образі «гордяка», «злодія», «отруйника» і, що найстрашніше, вигнаного з людської громади самотника, кругом якого «безлюддя, мертве каміння та ще мертвіші білі кості» [т. 21, с. 468]. І в цьому глибокому самоаналізі, у містичному переживанні духовної смерті та передчутті смерті фізичної йому, як і Миколі Кучеранюку, відкривається нова істина життя, під сильним впливом якої він відмовляється від Юриної хати і ґрунту. Таким чином, Франко ще раз утверджує релігійно-філософське переконання, що долею людей керує вища сила — Бог, який різними дорогами веде їх до добра, а людські моральні принципи пов'язує з ірраціональним досвідом.

Містичну атмосферу тексту найповніше передають алегоричні, амбівалентні образи Білого і Чорного демонів — художнє уособлення категорій добра і зла. Властиво, їхня амбівалентність стосується не так значеннєвого наповнення образу (ми ні на мить не сумніваємося у добрих намірах Білого демона, чи навпаки, у підступних злодіяннях Чорного), як формального, зовнішнього означника, їхньої приналежності чи то до міфологічного демонікону, чи до християнської ангелології. Франко називає їх велетами (а велети, як відомо, є міфологічними персонажами), «вищими головами над смереки» (зі смереками, до речі, порівнювали зріст гуцульського чугайстра), незримими смертним очам, а відтак духами, «таємними невідступними товаришами», які йшли по обидва його боки. Не важко здогадатися, що Чорний ішов ліворуч, а Білий — праворуч; образи структуровані відповідно до фольклорних опозицій лівого як носія нечистого і правого, що має сакральний сенс. Не протиставляючи їх одразу у біблійно-християнському ракурсі та провокуючи читача називати їх обох демонами, автор, однак, вже в перших репліках діалогу згадує ласку й доброту Творця, а короткі радощі Чорного називає «куцоногими» (куций — одна з десятків назв чорта). Їхня невидимість для людського ока свідчила про приналежність до сфери духів, адже демони гуцульської міфології належали до земного світу, а тому повністю чи частково були видимими. До

міфологічних апокрифічних легенд про сотворення світу, згідно з якими Бог творив його разом із Сатанайлом, аридником (одна з них, до речі, вплетена в сюжет «Гіней забутих предків»¹³⁷), апелює фраза Чорного про мільйони літ, протягом яких він навчився «бачити дещо далі свого носа» [т. 21, с. 443], про «віковічну гру» за людські душі та те, що він двічі називає Білого «синоньком», вважаючи його значно молодшим. Проте Франко жодного разу не називає Білого демоном, а наприкінці твору демаскує його природу сценою дружнього потиску «білих, світляних рук ангела», від якого його чорний товариш «запоров рогами в шутер на подвір'ї» [т. 21, с. 471]. Тобто попри виразну релігійну спрямованість (демон та ангел є біблійними персонажами), ці образи все ж таки акумулюють міфологічно-фольклорну семантику. На думку М. Ільницького, наявність містичного первня в оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош» засвідчує, що Франко «не пройшов мимо» модерністського процесу, «прямуючи до синтезу реалістичного і символічного начал у творчій практиці», сфера містичного «єднала індивідуальну свідомість із непізнаваним, космічним»¹³⁸.

Прикметно, що персоніфіковані філософські «постаті-антагоністи» (за Б. Тихолозом та Н. Тихолоз¹³⁹) фігурують також у ранній незакінченій поемі Франка «Наймит», щоправда, ангел Житті тут безапеляційно виконує жорстокі присуди Єгови, а ангелу Смерті властиве милосердя над людською долею [т. 21, с. 387—396]. А в алегоричній, теж ранній казці «Як пан собі біди шукав» вже з'являється не демон і не ангел, а парубок «з ясним лицем» і волоссям до плечей — символіко-алегоричний образ Ісуса Христа. Боротьба за людські душі ангелів та демонів оприямлена також у ще одному гуцульському тексті початку ХХ ст. — у драмі Г. Хоткевича «Непробсте», в якій демонологічні персонажі та люди з надприродними властивостями мають не ірраціональну, а радше ірреальну природу, адже у підзаголовку драми Хоткевич визначає її фантастичний (читай — вигаданий) характер.

¹³⁷ Див.: Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 200.

¹³⁸ Ільницький М. Поруч із ним ішли два велетні — Білий і Чорний: (міфологічна основа оповідання Івана Франка «Як Юра Шикманюк брів Черемош»). С. 41, 42.

¹³⁹ Тихолоз Б., Тихолоз Н. «Голос духа чути скрізь...»: (міфологічні персонажі в структурі Франкового тексту). С. 174.

Петро Шекерик-Доників: наближення до правди

Дещо іншого вияву містика набуває у романі П. Шекерика-Доникова, де вона зосереджена на зв'язку людини з надприродними істотами, на різних ритуально-культових діях, магії, що пов'язано з міфопоетичною гуцульською свідомістю. Вона відрізняється від містики Кобилянської чи Коцюбинського, бо автор застосовував її не для загострення сюжету, відтворення екзотики в місцевому колориті чи створення ефекту сюжетної напруги, а для правдивого (з акцентом на *правду* як етичну категорію) зображення дійсності, апелювання до безумовної цінності — гуцульської «старовіччини», відтворення органічного гуцульського світу, в якому людина цілковито злита з природою, а також задля не лише зовнішнього, а й внутрішнього осягнення повноти людського буття. До того ж, цей роман, за спостереженням В. Зеленчука, має автобіографічний характер, тому *правда*, закладена в ньому, є апіорною, а містика, що лежить в основі творчої манери письменника, «надає романові рис магічного реалізму чи бароковості»¹⁴⁰, наближає його до жанру химерного роману. Лише наближає, бо «одним із центральних питань поетики химерної прози є умовність або нежиттєподібність»¹⁴¹, «фантазмагоричне перетворення реальної дійсності, де спрацьовує принцип “учуднення”»¹⁴². Ознаки химерної прози та риси магічного реалізму в романі «Дідо Иванчик» приховані у глибинному осмисленні фольклорного світогляду, що виявляє здатність до узагальнення, дає змогу впритул наблизитися до життєвої правди, через міфологічні образи посилити відчуття національної ідентичності, створити заклик до збереження рідної культури, зокрема локальних традицій. Шекерик-Доників, як і письменники, які працюють у стилі магічного реалізму, надає реальному й надприродному однаковий статус, посилюючи «бажання ідентифікуватися з “магічним” світом минулого [зокрема, з міфологізованою старовіччиною. — О. С.], якого більше нема»¹⁴³.

¹⁴⁰ Зеленчук В. Літературний шедевр Гуцульщини. С. 4.

¹⁴¹ Чайковська В. Т. Українська химерна проза: історія народження терміна [Електронний ресурс] // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. № 26. С. 79—82. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/991/1/06chbtnt.pdf>

¹⁴² Горнятко-Шумилович А. Український химерний роман у контексті латиноамериканського магічного реалізму // Вісник Львівського університету: серія філологічна. 2004. Вип. 33. Ч. 2. С. 228.

¹⁴³ Там само. С. 231.

Майже всі містичні епізоди, пов'язані з надприродними явищами, міфологічними особами, магічними діями, у тексті твору викладено цілком реалістичною оповіддю, деталізованим описом не лише відчуттів, які персонажеві навіював контакт з містично-ворожим світом злих духів, а й самих персоніфікованих надприродних сил чи образу Бога Ісуса Христа.

Коли Иванчік вперше зустрів Олексу — «нипробстого дідка», головного мольфара з Пласкої, звіялася страшна буря («ударила раптова плова, а витак зачев падати град, і то такий великий, ек куречі жовтки»¹⁴⁴), і той почав «спирати хмару» — сікти магічним чепеликом (зробленим з вістря коси у сакральний час — вдосвіта на Святий вечір) і заклинати «потаємними словами ничісту силу»¹⁴⁵. Тоді в корчму, де вони сиділи, явився сам градовий цар¹⁴⁶, який в чорногірських озерах вічно кує град «грішними душами». Був високий, широкоплечий, жвавий чоловік, «роздутий ек кичера», «черлений у лице», простоволосий («чюприна, то так си наїжила, ек шьотина в дика на хорбаці»¹⁴⁷), одягнений «лиш у раці тай портеничках», розперезаний і босий. Таким в уявленнях гуцула виглядав «чужосторонський чоловік». Але не лише зовнішній опис дає змогу уявити цього «царя», а й такі деталі портретування, як його дихання («видко було, шо надсідно йшов, бо пудно засипси, дихав так, ек би у циганський міх дув»¹⁴⁸), відчуття холоду від мішка з градом, який він тримав за плечима («на плечох держев обіруч такий тежкий міх, шо аж угинавси під ним, причекаючі майже до самої земні. Від того міха тегло таков студіньов, екби січня морозом вид ріки»¹⁴⁹), і сама мова, відтворена у цілком земному діалозі з мольфаром. Таке нюансування міфологічного образу давало змогу художньо подати цю ситуацію як частину реальності, в яку втрутилося надприродне. Проте на унікальності і непересічності ситуації все ж

¹⁴⁴ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 175.

¹⁴⁵ Там само. С. 177.

¹⁴⁶ У гуцульській міфології, як писав П. Шекерик-Доників, нечиста сила втілювалася в образах чотирьох царів (природних стихій): градового, вітрового, вогняного і водяного. На Святий вечір Иванчік примівкою запрошував їх усіх на Святу вечерю, «кликав из тридев'ятого моря, дев'ятьденного морского дна-спода» (Там само. С. 32). Якщо ж вони не приходили, то вважалося, що протягом року також не матимуть сили і права приносити нещастя родині. Цей ритуал вважався дуже важливим оберегом.

¹⁴⁷ Там само. С. 179.

¹⁴⁸ Там само.

¹⁴⁹ Там само.

наголошено: Олекса пошепки говорив Иванчіку, щоб той надивився на «царя», бо вмре, а його більше не побачить, хіба зустріне на тому світі.

Ще містичнішим, несподіваним і сповненим таємничості було видіння, яке Иванчік побачив у лісі, коли намірився стати головним стрільцем і мав для цього вистрелити причастям у хрест. При появі Ісуса Христа дуже злякався, як і зустрівши градового царя, на якого «затривожено і перепуджено глипав»¹⁵⁰, бо «аж сплатинковатів у лице, ек на тим місци, де був вирізаний на лубі смереки кіліх и хрест, з'явивси сам Хрестос»¹⁵¹. Але поява персоніфікованої нечистої сили — градового царя — не стосувалася його безпосередньо, адже то була боротьба між Олексієм і нечистою, а тепер ішлося про Иванчікову власну душу — образ Ісуса символізував добро, від якого Иванчік збирався навіки відректися. Від опису Ісусового одягу (був одягнений у «злотний опарат, такий єсний, шо мовня била вид него в очі», під «опаратом» мав біленьку сорочку — символ чистоти, а в руках над головою тримав золотий келих¹⁵²) письменник перейшов до Його внутрішнього образу (Ісус дивився на Иванчіка «повними благодати й желю, великими, синими, ек небо, а глібокими, ек море, очіма»¹⁵³); ефект присутності підсилювали такі деталі, як жовте кучеряве волосся (теж ясне!), довжиною нижче плечей, що «рихтіло» від вітру, та ледь помітна усмішка, що «міціцько» здригалася (після того, як Иванчік вирішив не ставати на гріховний шлях, «Хрестос, весело усміхаючіси... поблагословив йиго злотним кіліхом, тай знимидів з-під смереки, ек привид»¹⁵⁴). Таким чином письменник максимально наближав містично-таємничі візії та персоніфіковані міфологічні образи до реальності (за Є. Мелетинським, первісна людина, взаємодіючи із соціальним і природним середовищем, не виділяла себе з нього, тому часто уявляла природу в людських формах¹⁵⁵) і певною мірою намагався пояснити їхню присутність у житті гуцулів. Адже образ Ісуса Христа з'явився в ту кульмінаційну в житті Иванчіка мить,

¹⁵⁰ Там само.

¹⁵¹ Там само. С. 298.

¹⁵² Там само.

¹⁵³ Там само.

¹⁵⁴ Там само. С. 303.

¹⁵⁵ Мелетинский Е. М. Аналитическая психология и происхождение архетипических сюжетов [Электронный ресурс] // Бессознательное: сборник. Новочеркасск, 1994. URL: <http://www.aquarun.ru/psih/tvor/tvor4.html>

коли він обирає свій життєвий шлях, вагаючись між добром і злом, поборюючи дводушшя. Контакт із лісною, про яку йшлося вище, письменник обґрунтовував мало не на прикладах психоаналітичного комплексу, коли витіснені у світ думок і фантазій еротичні бажання проривалися на волю міфологічно мотивованими мареннями. А мольфарські чари Олексія стають частково зрозумілими через його здатність вдивлятися в людську душу, пізнаючи яку він «угадував, що кому хебуєт, тай лічів від того»¹⁵⁶.

Містика найчастіше пов'язана з демонічними силами, а контакт із нею, як правило, загрожує смертю, особливо для непробстих, які знали, що злих духів є так багато, «ек фої та листу в лісах»¹⁵⁷. Тому Иванчік мусив постійно «класти оборону» і вмиватися чудодійною водою, «що відберав він її з дев'ятьох головиц шодень оперед заходом сонця»¹⁵⁸. Але одна річ — боронитися від нечисті, яка чигає на кожну християнську душу, і зовсім інша — боротися проти наслання — нечистої сили, спрямованої на знешкодження конкретної людини. Коли Иванчік «вбився на великого стрільця, що майже всі стрільці зачели лиш про него бесіду мати»¹⁵⁹, то подався на полювання на полонини. Цілий день «стрільчив лісами», а ночував у «курненці з маленькими віконцями». Саме тут відбулася його перша зустріч з нечистим, якого послали до нього Шкиндя з Довгим. Цьому передували недобрі душевні передчуття і зловісні віщування вуглика з грані, що раптово «порс з печі» під хатній поріг («старики приказували, бувало, що ек штрикнет з печі вугол просто пид поріг, так, ек отот, то мусит прийти в хату гість»¹⁶⁰). Непроханий з'явився близько опівночі, адже, як переказують гуцули, ніч має своє право: від заходу до сходу сонця скрізь панують ворожі сили (Шекерик-Доників писав, що нечисть набирає сили тоді, «ек изитнетци ніч из днинов тай передужіє над днинов и потемнієт надворі, то тогди аж стаєт бійно нечистої сили»¹⁶¹). Спочатку Иванчіку причулося, що хтось ходить «хатнім подом», потім він відчув на собі силу нечисті («йиго так шворкнуло драницев по

¹⁵⁶ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 405.

¹⁵⁷ Там само. С. 118.

¹⁵⁸ Там само. С. 436.

¹⁵⁹ Там само. С. 194.

¹⁶⁰ Там само. С. 198.

¹⁶¹ *Його ж.* Рік полудь звичеїв и віровань гуцулів // Рік у віруваннях гуцулів: вибр. тв. Верховина: Гуцульщина, 2009. С. 10.

голові, що йиму видразу потемніло ув очех»¹⁶²), а коли почав примовляти і зробив обертин проти насланя, здалося, що шезники «укрівлю з хати здоймают, так шош затришшело на поду, а надворі, то звіеласи така фіфола, шо аж хата у вуглах рипіла»¹⁶³. Окрім часового відтинка — ночі, для зустрічі з нечистою силою велике значення має простір. Оскільки Иванчік перебував у хаті (хоч і на полонині), злий дух не мав до нього доступу, адже хата відіграла роль оберегу, «свого» простору, відмежованого від «чужого», потенційно небезпечного¹⁶⁴. Якщо апелювати до символіки тлумачення дому, то, на переконання Х. Керлота, дім викликає стійкі асоціації з людським тілом і думками, особливо його архітектурні деталі, пов'язані з виходом¹⁶⁵. І якщо спробувати пояснити перший контакт Иванчіка з нечистою, можна припустити, що на тому етапі нечиста сила ще не мала доступу до символічного дому Иванчікової душі. Це вже пізніше, коли він вирішив заручитися підтримкою чорта і стрілити законом у Христа, у його душі (а не на її порозі) зло боролось з добром.

Містичні з'яви ще не раз виринатимуть у романі: під час другого насланя недругів, коли Иванчік на порозі побачив великого чорного пса, який «світив на него так пудно очіма, ек вовк»¹⁶⁶, і коли вночі зустрів двох односельчан на дорозі, які раптово «здиміли йиму з-перед ич», як заспівав «по опівночі когут» (тоді йому «зостраха на голові волосе аж крисаню пидоймило д'горі, бо він спам'ятавси, шо вни оба вже давно вмерли»¹⁶⁷). Від початку до кінця в сюжеті роману помітна містична градація, кульмінація якої зосереджена в наприкінцевій розв'язці, коли мольфар Дарадуда зробив на Иванчіка «смертєвне насланне» — послав до нього своїх слуг, які мали ще до опівночі «запечатати йому навіки гріб»¹⁶⁸. Тоді Иванчіка, який спав коло бджіл на пасіці, збудив чи то внутрішній голос, а чи добрий дух, і він побачив страшне видовище: в повітрі, понад горами «ставав шо раз, то довший вогнений міст вид Дарадуди до йиго хати», а тим

¹⁶² *Його ж.* Дідо Иванчік. С. 200.

¹⁶³ Там само. С. 202.

¹⁶⁴ Див.: *Мусіхіна Л.* Магія українців устами очевидця. С. 63—70.

¹⁶⁵ *Керлот Х. Э.* Словарь символов / отв. ред. С. В. Пролеев; пер. Н. А. Богун, Ю. А. Данько, С. Г. Козунина [и др.]. Москва: REFL-book, 1994. С. 179—180.

¹⁶⁶ С. 205.

¹⁶⁷ Там само. С. 464.

¹⁶⁸ Там само. С. 467.

мостом «на вогненій бричці, запреженій вогненими кіньми»¹⁶⁹, їхали швидше за вітер два чорти з вогняними мечами в руках. А міст у фольклорі, як відомо, є місцем битви богатиря зі змієм¹⁷⁰, він з'єднує два світи, в багатьох культурах символізує зв'язок чогось зрозумілого і прийнятного з неосяжним, невідомим і означає перехід з одного стану в інший¹⁷¹. Тому закономірно, що Иванчік почав боротися з нечистою — цього разу в цілком реальному протистоянні. Як правдивий мольфар, який для боротьби з градовою хмарою мусить зійти на символічну гору, він «поліз на побій пасіки», на даху поклав оборону і почав робити обертин, «аби завернути назад туди то пудне Дарадудино наслане, відків вно до него летіло»¹⁷². Містичний сенс вершини полягає в тому, що вона є центром, через який проходить світова вісь; крім того, вершина, як і міст, символізує зв'язок між різними світами¹⁷³, тому є сакральною точкою. Вимовляючи заклинання, Иванчік «рейвахував на даху пасіки» та орудував Олексієвим градовим «чіпеликом». У ту мить його сила крилася і в слові — первічних примівок-заклинаннях, і у внутрішній енергії — вірі у правду й заступництво вищої сили, і в успадкованих від Олексія мольфарських предметах, зокрема у найсакральнішому дерев'яному хрестіку. У цьому хресті, «в цім дереві», як говорив Олексій перед смертю, «закопана головна річ», що має у собі велику «незмірковану» силу, і хто буде її знати «тай вміти нев орудувати, то годен будет поводити на світі всев силов»¹⁷⁴. Згідно з Олексієвим заповітом, Иванчік мав берегти хрестик до кінця життя і передати його лиш тому, хто шанує «стародавну віру» і «первовічну молитву». Бо саме у вмінні берегти традицію як найсокровеннішу річ криється секрет Иванчікової сили і його мольфарських чарів. Озброївшись Олексієвим чепеликом та «клябучков», він «зухвало сік ничістїй силї в очї та в зуби»¹⁷⁵ і, доклавши особистих зусиль, легко здолав її. Бо лише озброївшись символічною «старовічиною», силою віри та духовних надбань, можна здолати навіть найстрашнішу персоніфіковану нечисть. У цьому й крилася провідна ідея тексту, його сенсо-творна надбудова і підтекст.

¹⁶⁹ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 467.

¹⁷⁰ Див.: Мусіхіна Л. Магія українців устами очевидця. С. 59—60.

¹⁷¹ Керлот Х. Э. Словарь символов. С. 330.

¹⁷² Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 468.

¹⁷³ Керлот Х. Э. Словарь символов. С. 146—147.

¹⁷⁴ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 416.

¹⁷⁵ Там само. С. 469.

МІСТИЧНА МОВА ІРРАЦІОНАЛЬНОГО

Ірраціональний дискурс містичного в гуцульських текстах, виражений у просторових і часопросторових аспектах, розкривається в мовних партіях суб'єктів містичної мови. Попри те, що однією з ознак містики поряд із індивідуальністю та інтуїтивністю є невимовність; попри те, що мова є логічно впорядкованим засобом вираження на протиположності нелогічній містиці, в художніх текстах містичне розкривається, власне, у діалогах. Хоча містична мова дискурсу ірраціонального також виявляється через мову мовчання, мову жестів, символів, снів та видінь.

У «Некультурній» О. Кобилянської демонічне «щось» у містичному лісовому локусі *moaga dracului* загрожувало життю Параски, хотіло їй «розум відібрати». Містична мова нечистого, яке панувало у просторі «чортівського млина», виражена його таємничою присутністю, фізичним відчуттям — тягарем на плечах героїні, страхом, візуально втіленим в образі «прозорих білих страхопудів». Порушивши внутрішню, міфологічно зумовлену заборону оглядатися назад («коли виходила з лісу... обглянулася вперше в його глибін»¹⁷⁶), відчула, як її щось сильно залоскотало — контакт із демонічним вилився у божевільний регіт, який, власне, і врятував її від смерті. Цю сюжетну лінію також можемо інтерпретувати як символічну боротьбу нечистої і Божої сили за життя Параски. Адже саме Бог Святий зробив так, що Парасчин регіт, який мав стати причиною її смерті «без свічки» у страшному лісі, «добився чутно до неї і привів її до розуму»¹⁷⁷. Власне, віра в те, що у цьому світі панує Божа воля, а долю людей визначають судильниці (доленосиці), теж є проявом містичної мови: «Але я все мала на думці іти до Буковини, так присудили вже мені судильниці»¹⁷⁸. На думку Параски, Бог промовляв до неї через сни («Се дав Бог мені такий сон»¹⁷⁹), у яких вона могла побачити майбутнє — свого судженого, та минуле — чабана з чорним волоссям, зажуреного через нерозділене кохання. При цьому містика сновидінь як «матриць містичного»¹⁸⁰ оприявнювалася через сновидні міфологізовані символи (локус сухого лісу, брами, образ ні старого ні молодого чоловіка з місяцем в руках,

¹⁷⁶ *Кобилянська О.* Твори: в 5 т. Т. 2. С. 345.

¹⁷⁷ Там само.

¹⁷⁸ Там само. С. 332.

¹⁷⁹ Там само. С. 328.

¹⁸⁰ *Червінська О.* Ризиковані контури та парадокси містичного. С. 41.

куделі зі срібною ниткою, булок як символів весільного пшеничного хліба), втілення їх у реальності і навіть явища паралельних сновидінь (які персонажам сняться водночас). Тієї ж самої ночі «з п'ятниці на суботу», коли Парасці наснилося, нібито пряла кужіль під хатою, до неї прийшла «якась жидівка» та насипала їй повну полу булок, її майбутній чоловік Юра снів, що Параска «прийшла до нього і дала йому одну булку, а одну затримала собі»¹⁸¹. Також елементом містичної мови став Парасчин проклін Малининого сина, який змовився з її сестрою Теклею та «вислав її, Параску, на другий світ»¹⁸² — до «чортівського млина» змолоти кукурудзу. Саме в тому «млині» гуцулка прокляла свого залицяльника. «Сам Бог чи нечистий вложили їй той проклін в губи, бо він достиг його»¹⁸³ — втікаючи від правосуддя до Молдови, зламав руку, витратив усі гроші і мусив «ходити по жebraх». Містична мова в цьому випадку виражена не через діалог із потойбічним (нечистим), а через магічну дію слова.

На відміну від «Некультурної», у «Тінях забутих предків» М. Коцюбинського діалог між суб'єктами містичної мови відтворено не лише у відчуттях, на рівні стосунків «я — воно», а й у конкретно окреслених образах («я — вони»), фразах, жестах, рухах тощо. Можна навіть говорити про певну градацію оприявлення містичної мови в тексті. Спочатку «чудність» маленького Івана полягала в його здатності *бачити* щось далеке і не відоме нікому, згодом він *почув* радісні «згуки» таємничої пісні шезника: «Нема моїх кіз... Нема моїх кіз...», «Є мої кози... Є мої кози...», потім його *кликала* лісна («“Іва-а!” — хтось його кликав. О! Знову: “Іва-а!..”»), і, нарешті, він *розмовляв* зі своєю Марічкою-мавкою і *танцював* з чугайстром. Отже, містична мова реалізується через пісню (мелодію), голос лісної, дивне видиво крізь мряку на близькому верху, діалог і танець. До окремої групи зараховують боротьбу мольфара із хмарою, у символічному вияві якого виражене бажання людини впливати на сили природи, зокрема і на грізні стихії. Містичний діалог між його суб'єктами — «земним богом» Юрою та важкою «синьо-біластою хмарою» — спочатку має різні форми вираження: Юра закликає хмару, завертаючи її від царинок, на яких сохнуть покоси сіна, бігає за нею, бореться з вітром, а хмара натомість пускає йому у

¹⁸¹ *Кобилянська О.* Твори: в 5 т. Т. 2. С. 337.

¹⁸² Там само. С. 342.

¹⁸³ Там само. С. 344.

відповідь «вогняні стріли», гарчить, «завертає у очі дощем», «плюскає» громом. Однак наприкінці двобій переростає у мовний діалог, у якому відчутна магічна сила мольфара: «Пусти! Де ся подіну? — Не пущу! — Пусти, бо гинем!»¹⁸⁴ Містичне увиразнюється гуцульськими віруваннями в те, що град із грозової хмари розсівають по землі душі страчених. Тож алегорична розмова із хмарою є, по суті, розмовою із суб'єктами потойбічного світу — душами, які просили в Юри помилування, «згинаючись під вагою переповнених градом мішків»¹⁸⁵.

Діалог Івана з Мавкою також є спілкуванням із потойбічним, а не лише виявом міфологічного. Якщо, до прикладу, чугайстер був лісовиком із блакитними очима¹⁸⁶, то мавками ставали дівчата-потопельниці, які часом заманювали людей і заводили їх у безвісті¹⁸⁷. Подвійність мавчиної природи, яка зовнішньо нагадувала живу Марічку, але насправді належала до світу мертвих, накладалася на двоїстість Іванової свідомості: «Чув, що коло нього Марічка, і знав, що Марічки нема на світі, що се хтось інший веде його у безвісті, у недеї, щоб там загубити»¹⁸⁸. Неоднозначним було й потойбічне мовлення мавки: посеред теплих спогадів із далекої юності, у яких вчувався ширий жаль за втраченим життям і любов'ю, у містичному діалозі раптом виникав зловісний сміх як прояв демонічного і водночас лукава насмішка над останніми хвилинами Іванового існування.

Та попри діалог із Марічкою-мавкою, найвищого ступеня символізації містична мова зазнає у танці з добрим лісовим духом чугайстром, у якому зосередились і остання змага до життя, і бажання захистити мавку, і обов'язок віддати належне цьому лісовому духові (кожна людина, яка його зустріне, повинна з ним потанцювати), позмагатися з ним (перетанцювати), і навіть момент зустрічі зі смертю¹⁸⁹. Структура танцю як елемент містичної мови (зародження танцю та його символічних первнів

¹⁸⁴ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 213—214.

¹⁸⁵ Там само. С. 214.

¹⁸⁶ 100 найвідоміших образів української міфології. С. 162.

¹⁸⁷ Онищук А. Матеріали до гуцульської демонології. Записані у Зелениці Надвірнянського повіту, 1907—1908. С. 58.

¹⁸⁸ Коцюбинський М. Твори: у 7 т. Т. 3: Оповідання. Повісті: (1908—1913). С. 218.

¹⁸⁹ Тихонова Є. Історія танцю: від міфів до реальності // Українська культура. 2004. № 10. С. 33—35.

дослідники пояснюють як «шукання ідеї спілкування»¹⁹⁰), як спосіб відтворення ірраціонального ускладнюється, коли Іван вирішує заграти на флюярі пісню шезника, що колись підслухав у лісі. Ця пісня ознаменувала початок віднайдення Іванового «я»: почувши її вперше, знайшовши те, що шукав, він станцював свій містичний танець. А тепер ця пісня у поєднанні з танцем чугайстра символізувала втрату його «я», завершення буттєвого кола Іванового життя, яке через похоронний обряд «грушки» перетікало в небуття, залишаючи за собою веселі ігрища живих людей.

Мова ірраціонального в романі П. Шекерика-Доникова, як і в «Тінях забутих предків», розгортається під час мольфарової боротьби із градовим царем, безпосереднього спілкування Иванчика з лісною та контакту з нечистою силою. Сюжет боротьби із градовою хмарою не поодинокий у літературі того часу: окрім «Тіней забутих предків» Коцюбинського, він присутній у творах «Під оборогом» І. Франка, «Хмарниця» Н. Кобринської, «Градобур» М. Петрушевича. Але тільки у романі Шекерика-Доникова ця повітряна стихія повністю олюднюється, тому стає можливим повноцінний діалог між цими «непробстими» і «несамовитими» людьми. Містичну мову увиразнюють зумисно вжиті автором контрасти, як-от зовнішність Олексія, який був «такий слабенький, ек павутинка»¹⁹¹, а володів такою силою, що «звертав з ніг» навіть головних мольфарів і був «біршим паном» від усіх злих духів; натомість велет градовий цар, що міг умиць засипати градом гуцульські гори, падав на коліна перед «дідиком» і «майже з слизами в очех»¹⁹² благав Олексія «отворити» йому дорогу — дозволити випустити град, який він тримав у мішку за плечима. У діалозі проведено хоч і тонку, але чітку межу між «шим» і «тим» світами: градовий цар був «чужосторонським» чоловіком, владарював у потенційно небезпечному для людини просторі — хтонічному краї — столиці Чорногорі, де вічно кував град «грішними душами». Але абсолютної влади на землі не мав, бо мусив служити «на цім світі» мольфарам, які записали йому душі.

Дуже промовистою в тексті є семантика бурі, яка завжди викликала страх у людини, а тому асоціювалася з нечистим

¹⁹⁰ Марусик Н. Символіка гуцульських форм танцю в дослідженнях Романа Герасимчука [Електронний ресурс]. URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Npd/2012_2/2marusic.pdf

¹⁹¹ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчик. С. 184.

¹⁹² Там само. С. 181.

(«у хмарах шуміло так, що аж дзвонило, бо там варилася нечиста сила»¹⁹³). В одному семантичному ряді зі словом «буря» стоять такі лексеми, як «сіраво-чорнева» мряка, холод, яким віяло від градових хмар, гуркіт («аж земня стогнала. Глас из громив видбивавси попод небеса. Йграв кичерами та долинами. Викручювавси мижи горами, ниугаваючі воркотіти так, що аж си причювало, що то жорна мижи кечерами. Шумів-ш-ш-ш, та гуркотів: грррр-грр, бурррр бур бу-у-урррр р-р-р»¹⁹⁴). Уся нечиста сила, як вірили гуцули, зосереджувалась у чорних хмарах, коли на землі помирав «непробстий». Так само нечисті нетерпляче чekali на Олексієву душу, по смерті якого звівся «пудний» вітролом, що повикорчовував у горах прадавні ліси. Ця стихія у тексті твору також уособлює містичну непряму мову, адже у ній виявлялася сила нечисті: «одні говорили, що виділи в тім вітроломі чортів, що в хмарах летіли на бистрих конех»¹⁹⁵, а другі присягалися, що бачили високо в хмарах «убраного в усім черленим убраню... здоровенного, зарослого, отеж жид, чорнов довгов бородов... найстаршого чорногірського градового царя, проклетого Пекуна, що сидів у вогненій тарниці на вороним кони» і тримав у вогненних пазурах «маленьку дитинку» — Олексієву душу¹⁹⁶. Довкола такої мало не есхатологічної візії зі збереженням символічної кольористики вибудовується уявлення про угоду з дияволом та втілюється ідея кари за смертні гріхи. Ба більше, ще за життя Олексій мусив спокутувати свої вчинки. Після зустрічі із градовим царем він повинен був випити повний «погар» крові, бо саме стільки її пролили «невинні градівникові слуги», поки він розмовляв із чорнокнижником і не пускав град на людські поля. Очевидно, цей ритуал пов'язаний із віруваннями «про перебування душі в крові»¹⁹⁷ (адже слугами Пекуна були грішні *душі*, а серед них і побратими Олексія — мольфари і мольфарки), а також з уявленнями про кров як жертву, найдорожчу ціну, що потрібно було заплатити за мольфарські чари.

Символічним виявом містично-демонічного в романі є також зловісний регіт, який часто характеризує чи супроводжує мову нечистої сили. До прикладу, коли Иванчік зіткнувся з першим насланням Шкинді і Довгого, в його свідомість в'ївся «страшний

¹⁹³ Там само. С. 186.

¹⁹⁴ Там само. С. 187.

¹⁹⁵ Там само. С. 432.

¹⁹⁶ Там само. С. 432—433.

¹⁹⁷ *Мусіхіна Л.* Магія українців устами очевидця. С. 250.

регіт з поду», бо був такий «пудний», «єкби стадо коний на полонині рзало»¹⁹⁸. Загалом голосні звуки, крики, шум як одна з форм вияву хаосу, притаманні різного роду нечисті. По смерті Олексія на горищі його хати почався «страшний гвавт», аж людям кров у жилах застигала: «...на подах дзвеніло та дзубоніло... лускало, трішшело та свистало»¹⁹⁹. Зловісний, «пудний» усміх мав і побратим Шкинді — головний стрілець Довгий, який усміхався так, «єк всміхаєтси чесом з-пид земні пекло вогнем»²⁰⁰, а іноді його сміх був схожий «до реготу бурі вночі»²⁰¹. Здатністю реготати у романі наділена й сама ніч: «отворела свою безденну пажеру й понуро реготаласи з усього весіля, тай укривала собов на тім весілю й на усім світі все — добре і зле», бо ніч «свое право має»²⁰². Такій семантиці реготу надприродних сил протиставлено лагідний усміх Ісуса Христа, який уособлював містичну мову Божої сили, адже функція мови первинно спрямована на порозуміння, налагодження контакту, у ній закладено спосіб впливу на слухача. І саме такий вплив на Иванчікову душу мав оцей емоційний вираз Божого обличчя: «...з Хрестової твари вдарила на него єсна й тепла мовня, єкби само сонечко просто лиш на него самого загірло. Тота Божа мовня огріла відразу згризену його душу»²⁰³.

Містичними голосами з того світу озивалися нехрещені душі й до пересічних гуцулів. Хоча контакт із випадковим містичним не був безумовним: для цього потрібен і неосвоєний (а тому ворожий) простір — ліс, особливий нічний час «назгибку місяця». Иванчікова Єлена хоч і знала, що на християнську душу вночі чигає різна нечисть, проте все ж подалася до брата Шкинді просити, аби він допоміг її чоловікові позбутися насланної лісної. У «семненівській буковині» вона почула пискливий дитячий голос збігленяти²⁰⁴, яке «просило крижми», і вона, дрижучи з остраху («студений пит її збив»²⁰⁵), відірвавши від сорочки «ліву шінку» і кинувши її позад себе, сказала потрібну примівку і врятувала ту дитячу нехрещену душу, яка раз на сім років «перемінювалася» з

¹⁹⁸ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 200.

¹⁹⁹ Там само. С. 419.

²⁰⁰ Там само. С. 401.

²⁰¹ Там само. С. 267.

²⁰² Там само. С. 269.

²⁰³ Там само. С. 303.

²⁰⁴ Збігленя — викидень (див.: Словарь української мови: в 4 т. / за ред.

Б. Грінченка. Київ, 1907—1909. Т. 2. С. 124).

²⁰⁵ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік: частина III. С. 422.

ангела на чорта («Єлена вергла йиму крижму тай зговорила форму, то з того бігленети став ангел, а ни чьорт»²⁰⁶). На відміну від «Некультурної» Кобилянської, Шекерикові персонажі-гуцули олюднювали майже кожен містично-демонічну силу, знали, як вберегтися від неї і навіть як їй самій допомогти. Очевидно, що такі міні-ритуали мали ефект впливу на людську психіку: змушували думати про потрібну в ту мить поведінку, про слова і дії, що виконували функцію оберегу не лише для тіла, а й людської душі.

Містична мова лісної, як і градового царя, максимально наближена до реальної, поцейбічної, як і сам її міфологічний образ. Лісна у романі не набуває того демонічно-фатального значення в житті персонажа, яке відіграла Марічка-мавка для Івана Палійчука з «Тіней забутих предків». Її фатальність крилася хіба в самообмані Иванчіка, який довго вірив, що то «правдива чілідина», яку він «потайма в своїй душі полюбив»²⁰⁷, а також у тому, що не зміг її позбутися протягом усього життя, бо то була не проста лісна, що чіпляється до чоловіка на самоті, а голловна, наслана «пізьмаками почерез головне стрілецтво»²⁰⁸. Через те, що її основна функція як насланої демонічної істоти виявлялася в інтимному зв'язку з Иванчіком (бо «бешшість проклетя» так само щиро його любила, як і він Марічку Палинюкову), майже вся містична мова лісної еротизована, спрямована на зваблення чоловіка («— Иванчіку солоденький, екби ти знав, ек шшире я тебе люб'ю? З люби великої, то аж дурію за тобов», — такі слова йому шепотіла, «обчепаючі та цулюючі йиго так любо та екос мило, шо ніколи в житю вінчена жінка йиго так ні обчепила, ні поцулувала»²⁰⁹, «тай обчепаючі руками поза шию йиго, сильно притиснула лицем до своїх білих грудий»²¹⁰).

Містичного значення набуває в романі і музика, що передує дивному маренню Иванчіка на Розігри, коли його сонного хотіли забрати мавки собі за любаса. Гіпнотична мелодія-зваба спочатку лунала десь далеко й була «дивною», долинала щораз голосніше й виразніше, з подихом вітру, і «вколисувала до сну, ек мама дитину»²¹¹. Окрім дивної мелодії, Иванчік чув пісню:

²⁰⁶ Там само.

²⁰⁷ *Його ж.* Дідо Иванчік. С. 429.

²⁰⁸ Там само.

²⁰⁹ Там само. С. 394.

²¹⁰ Там само. С. 395.

²¹¹ Там само. С. 349.

«Єк би ни лук-чеснок, ни одолен-зіле, / То ни робила би мамка через нас весіле»²¹², яку, як і Іван Палійчук з повісті Коцюбинського, наспівував вечорами, «играючи у флюєру» і «сумовито всміхаючися»²¹³. Спосіб зваблення чоловіка чарівною піснею мимоволі нагадує міфологічний образ сирен, які, за словами Х. Керлота, символізують нижчі жіночі сили, а в широкому розумінні — різноманітні спокуси, що трапляються на життєвому шляху (у символічному плаванні) героя і заважають розвиватися його духові через чари, які відвертають увагу і змушують залишитись на умовному чарівному острові²¹⁴. Таким символічним, добровільно обраним островом для Иванчіка є його кохання, «суха» любов, замкнена у душевному просторі. Її неспроможність вирватися з цього простору зумовлена специфікою його «м'якої» натури.

Крім того, особливе ставлення до музики як одухотворених і до кінця не збагнених звуків у романі підкреслено тим сенсом, яким гуцули наділяли певні музичні інструменти. Трембіту, як і флюєру, вважали Божими, а скрипку і дудку — чортовими. Звучання цих інструментів було великою спокусою: скрипка й дудка, говорили гуцули, — «то юда, бо ни одного хрестенина до гріха скуражуют... ни раз и головництво си виводит при скрипці на набутку, почерез челідь»²¹⁵. Певно, надання окремим музичним інструментам демонічного значення було пов'язано не лише з вірою в те, що й чортові буває скучно «самоу на самоті сидіти» в порожніх колибах та «зимарках» на полонині, де він «пигичить собі в скрипочку або играет в дудку»²¹⁶, а й із самим їхнім звучанням і специфікою використання у побуті. Адже трембіта була ритуальним інструментом, який, зокрема, використовували на похоронах, а на скрипці і дудці гуцули часто грали на весіллях, де бійки були звичайним явищем (у романі «Дідо Иванчік» навіть відтворено ворожнечу між двома скрипалями, які змагалися між собою і в майстерності гри, й у вмінні так ворожити, щоби рвалися струни на скрипці суперника).

Містичну мову гуцульських текстів І. Франка узагальнено можна назвати діалогом із Богом, адже містичні мотиви творів, пов'язані із символікою смерті, межовості, переходу, апелюють

²¹² Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 349.

²¹³ Там само. С. 350.

²¹⁴ Керлот Х. Э. Словарь символов. С. 469—470.

²¹⁵ Шекерик-Доників П. Дідо Иванчік. С. 204.

²¹⁶ Там само.

не до індивідуальної, а загальної, сакральної, релігійно-філософської містики. Сама наявність у структурі сюжету «Терну у нозі» притчевої історії, яка допомагає змістити акценти з поняття гріха за смерть невинної душі на болюче тернове шпигання, Божу ласку, є певною мірою міжтекстовим діалогом, що допомагає декодувати площини сприймання з демонічної у релігійну.

Інтерпретуючи містичні аспекти художнього твору, дуже важливо розрізнити релігійне і містичне²¹⁷, основна різниця між якими полягає у тому, що в основі першого поняття — знання «згори», віра, за допомогою якої відкривається істина. Друге ж базується на знанні «знизу», що виникає із внутрішнього досвіду, набутого шляхом попереднього очищення, аскези: «Містичне розуміння основане на досвідному знанні: його здобули силою розуму і волі через уяву»²¹⁸. Отже, образ потопельника з «Терну у нозі» є ідеальним прикладом поєднання містичного, що базувалось на знанні «знизу» (антисакруму), а тому породжувало так багато сумнівів і страхів у душі Кучеранюка, і релігійного, сакрального, яке через 40-літню покуту-аскезу та віру в Бога відкрило Миколі істину й подарувало блаженний спокій напередодні смерті.

Містична мова цього глибокого образу-символу реалізувалася через семантичні виміри жестів, знаків, поведінки, «мову» мовчання. Скуленість, відстороненість, сидіння хлопця спиною до керманіча на задньому кінці керми, тихе вдвляння в каламутні води Черемошу символізували відреченість від цього світу, а то й непричетність до нього. Містичність навіювало й загострене відчуття закритого індивідуального простору: на будь-які спроби Миколи заговорити із хлопцем той нічого не відповідав і не показував свого обличчя. Лише коли він ізсувався з кльоца у воду, щоб назавжди зникнути і посіяти муку «передсмертної тривоги» у Кучеранюковій душі, гуцул побачив його обличчя, найхарактернішою ознакою якого був «холодний і злорадний усміх» [т. 21, с. 380]. Жести хлопця теж мали двояку семантику: ліва рука (ліве «як деструктивне начало: безвість, провалля, небуття, хаос...»²¹⁹, як знак «нечистої совісті»²²⁰), її дивний сніжно-білий

²¹⁷ Мних Р. Декілька зауважень про категорію містичного у літературі. С. 57.

²¹⁸ Голосовкер Я. Э. Логика мифа / [сост. Н. В. Брагинская, Д. Н. Леонов]. Москва: Наука, 1987. С. 155.

²¹⁹ Бестюк І. Міфологема лабіринту в модерній і постмодерній інтерпретаціях // Актуальні проблеми сучасної філології. 2008. Вип. 17: Лінгвістика і літературознавство. С. 139.

колір (білий як символ чистоти, непорочності, що збагачує семантику образу біблійною конотацією [298, с. 210], і неприродність білизни як ознака приналежності до світу мертвих), протилежний берег, на який вказував пальцем цей дивний хлопчище (символ зміни, іншого життя, уособлення потойбічності, згідно з міфологічно-фольклорними уявленнями про річку як вододіл між живими і мертвими²²¹).

Опісля мова містичного зміщується у сферу психологічного, де Миколі протягом багатьох років хлопчище «набивається на сон» (сновидіння є обов'язковою складовою візії): «У переважній більшості видіння з'являються під час сну або подібного до нього психічного стану особи»²²². Удруге і востаннє Микола побачив (а не наснив) містичну візію на схилі віку. Тепер це була лише рука, яка схопилася за кінець його керми, «але в найближчій хвилі сховзнула поміалу зі слизької дошки і зникла в воді» [т. 21, с. 386]. Дешифруючи містичну мову цього знаку, Кучеранюк «почув у собі певність», що це була його остання плавба Черемошем — вже скоро він помре. Але наприкінці твору «заземлена» мова містичного дискурсу переводиться у площину сакрального і стає узагальненою формою символічного діалогу вищої Божої сили із грішною людиною.

У творі «Як Юра Шикманюк брів Черемош» цей діалог теж реалізовується через посередників — споконвічних антагоністів, алегоричне втілення боротьби добра і зла — Білого та Чорного демонів. Їхня нечутна для людського вуха словесна гра, схожа на філософський змагальний диспут, дещо ускладнює містичну мову тексту. Насамперед це мова потойбічного, паралельного виміру, яка дотикає до земної реальності лише через спосіб віддзеркалення у Юриній душі і в природному (водному) просторі. Її тональність передають звукові характеристики голосових тембрів: голос Білого «сумний, жалісливий, мов голос сопліки, загубленої серед непроглядної, безлюдної полонини», а Чорний говорив «хрипливим», «насмішливим», «брутальним та зневажливым» тоном [т. 21, с. 442]. Тому, коли Білий заглянув у Юрині заіскрені очі своїми небесними очима, йому «зробилося боязко, сумно і жалко на душі» [т. 21, с. 445], а коли брів Черемош і

²²⁰ *Кайуа Р.* Миф и человек. Человек и сакральное / пер. с фр. и вступ. ст. С. Зенкин. Москва: ОГИ, 2003. С. 172.

²²¹ 100 найвідоміших образів української міфології. С. 71.

²²² *Любасюк Т. І.* Містичне спрямування духовної практики християнського Середньовіччя. С. 13.

«мовну партію» брав Чорний демон, посеред великих грізних хвиль йому вчувався «сердитий крик власного серця: “Не дарую нехрестові! Най буде, що буде!”» [т. 21, с. 447]. І хоч Юра не чув жодного слова із суперечки демонів, потойбічну «пробу вплинути на його психологію» відчував фізично: «Мороз пройшов по його тілі, і він, натискаючи лівою рукою крисаню на голові, а правою держачись поруччя, пустився бігцем по кладці...» [т. 21, с. 447].

Розгортаючи у драматизованому діалозі альтернативний розвиток подій, демони демонструють здатність втручатися не лише у духовно-психологічний, а й у земний, матеріальний світ людей: Чорний демон (який, як зауважує Т. Гундорова, є рушійною силою у Франка²²³) зламав колесо панові судді перед самою корчмою Мошка, а Білий натомість, складаючи план порятунку Юриної душі, каже, що може розірвати кляузи (греблі. — О. С.) на озері Шибенім. Отак через містичну мову тексту Франко відхиляє поняття життєвої випадковості, доводячи, що мало не кожна буденна подія, вчинок чи думка можуть кардинально змінити все подальше життя, адже доля людини, як і її важливі рішення, лежать у Бога на колінах і залежать від вищої волі.

То ж містичне у творах О. Кобилянської, М. Коцюбинського, П. Шекерика-Доникова та І. Франка постає невіддільною частиною художнього осмислення гуцульського феномену в українській літературі. Пропонуючи власні версії можливості ірраціонального пізнання, автори апелювали як до релігійної, так і до міфологічної сфери тлумачення, що дало підстави умовно поділити містику цих текстів на релігійну та нерелігійну, а також виокремити такі її види: у зовнішньому часопросторовому вимірі — містику демонічну й природну, у внутрішньому — психологічно мотивовану, трагічну, увиразнену простором самотності. Містичне у цих текстах втілене у конкретних міфологічних образах щезника, мавки, чугайстра, градового царя, у невизначеному демонічному «щось» та в амбівалентних постатях потопельника і духів-демонів, появу яких визначали символічні локуси лісу, води і характерна містична мова, виражена через сни, видіння, жести, символи, драматизовані діалоги. При цьому містичний простір Франкових текстів ускладнений дворівневою структурою: земним — його зовнішнім та внутрішнім вимірами, і позаземним, потойбічним, за допомогою якого й відбувається філософ-

²²³ Гундорова Т. Франко не Каменярь. Франко і Каменярь. С. 217.

ський «діалог з Богом». Ірраціональне у повісті М. Коцюбинського є проекцією міфологічного, поганського, воно ще не знає надприродного «духового світу» і є таким самим первозданним, як і дитина природи гуцул, для якого лісові духи та демонічні істоти були частиною реальності. У творах Кобилянської ірраціональне визначає семантичні акценти у стосунках між людським і потойбічним. Містика, як і у Франка, подана в ретроспекції, є сюжетно-ситуативною, лише однією зі складових гуцульського тексту, а не його домінантною рисою. За спрямуванням — ближча до релігійного, аніж до міфологічного потрактування. Містичний суб'єкт — таємниче «щось» — проявляється на рівні профануму в зустрічі Параски з «нечистим» у «чортівському млині» і за своєю суттю належить до сфери антисакруму. А Франкова містика натомість, розгортаючись у релігійно-філософській площині, зосереджена навколо теми взаємозалежності людини й трансценденту. Містичне у новелі-притчі «Терен у нозі», як і в оповіданні «Як Юра Шикманюк брів Черемош», спрямоване вгору, до сакрального пізнання Божих замислів. У романі П. Шекерика-Доникова завдяки містиці відтворено міфопоетичну гуцульську свідомість і водночас показано глибоку релігійність гуцула, його здатність до розв'язання складних внутрішніх конфліктів. Автор «Тіней забутих предків» та авторка «Некультурної» залишають відкритою можливість існування ірраціональних сил у просторі помежів'я, Франко вважав за доцільне пояснити, певною мірою раціоналізувати містику своїх гуцульських текстів, через яку відкривається можливість сакрального пізнання існування Бога, а Шекерик-Доників зобразив містичне й міфологічне як цілком природну частину гуцульського мікрокосму, у якій Божа з'ява можлива так само, як і матеріалізація повітряної стихії — градового царя.

В И С Н О В К И

Гуцульський текст як ще зовсім неусталене поняття відкриває нові дослідницькі горизонти в українському літературознавстві, зокрема у вивченні локальних текстів, і дає змогу осмислити Гуцульщину як духовний феномен та культурно значущий простір. Зародження поняття і сам факт його появи став важливим у процесі самопізнання української нації, адже первинно твори про Гуцульщину виникли через потребу вписати цей простір в українську культуру.

Текст як категорія літературознавча має тісний зв'язок із позатекстовою реальністю — широким культурологічним та історичним контекстом. А Гуцульщина завдяки семіотичній та смисловій наснаженості її зовнішнього середовища здатна породжувати тексти про себе — художні твори, у яких постає цілісний образ краю.

За допомогою семіотичного підходу ці твори можна досліджувати як єдиний центрично організований текст. Усі вони, мають спільні ознаки та один семантичний центр — топос Гуцульщини.

Смисловими маркерами, що дають змогу чітко ідентифікувати належність певного досліджуваного художнього твору до цієї структури, є:

— чітка локалізованість подієвого сюжету в межах Гуцульщини як етнографічного регіону України;

— єдина мова опису (а також її діалектологічні варіанти), яка формує спільну картину світу, схоплену в конкретних образах, смислових поняттях та ідіомах;

— наявність у тексті твору етноніма «гуцул», що може виступати головним персонажем чи бути в центрі уваги розповіді наратора;

— знаковість фольклору, тобто відповідність гуцульського матеріалу, який автор використовує у творі, тодішнім фольклорно-етнографічним записам;

— конкретні гуцульські локуси, описані у творі (села, рідше міста, гори, річки та інші ландшафтні об'єкти) виступають особливими об'єктами або сприймаються як точки сакрального простору (на противагу профанним місцям), з якими пов'язана доля персонажа;

— у гуцульському тексті (у кожному художньому творі, що входить до його структури як субтекст) відчитується ментальна пов'язаність гуцула-персонажа з Гуцульщиною як зі «своїм» світом, середовищем, що формує його світобачення, погляди на природу й етику стосунків з людьми.

У художніх творах, що входять до гуцульського тексту, втілено авторське, суб'єктивне бачення гуцульського буття як культурного феномену. Цей локальний текст певною мірою корелює з об'єктивними чинниками, адже міцно пов'язаний із тогочасними історичними, суспільно-побутовими реаліями, проте його художній простір, як і література загалом, творить окрему реальність і формує нові культурні посилання.

Гуцульський текст є не тільки текстом про конкретний регіон, сукупністю творів із певним набором формальних ознак — упізнаними описами гірських ландшафтів та регіональних локусів чи художньо обробленим гуцульським міфологічним сюжетом. Насамперед це текст про *genius loci* — сутність гуцульського краю, його винятковість, що виявляється в історичних, звичаєвих, соціально-побутових, ландшафтних, релігійних і міфологічних особливостях.

В утворенні і формуванні гуцульського локального тексту визначальними є:

— наявність міфопоетичного матеріалу. Місцеві легенди, міфи й перекази, вірування у надприродні істоти, збережені в уснопоетичній традиції, а згодом зафіксовані на письмі, були первинним локальним текстом Гуцульщини. Тому всі автори, твори яких стали об'єктом цього дослідження, апелювали до фольклору і міфології: збагачували свої тексти міфопоетичними образами, вводили до сюжетної структури елементи гуцульських магичних ритуалів тощо;

— наявність місць, що зберігають живу історичну пам'ять, тобто становлять культурний *locus memo*, який потрібно зафіксувати й осмислити. Ці точки можуть мати і макро-, й мікроісторичне значення, наприклад виявлятися в опришківському русі, що набув подієвого сенсу всеукраїнського виміру, зосереджуватися навколо однієї історичної постаті й через заглиблення у її внутрішній світ виходити на ширші філософські обрії;

— особистий зв'язок письменників із простором Гуцульщини. Адже гуцульський текст завжди твориться на перетині суб'єктивного з об'єктивним. Кожен із авторів заходив у цей текст через особисте, писав на гуцульському матеріалі власну літературну історію і лише завдяки цьому долучався до творення загального літературного міфу про край. Тільки особиста історія забезпечувала унікальний авторський погляд на Гуцульщину, і походження письменника (чи то з Харківщини, чи з Вінниччини, а чи із самого серця Гуцульщини — Верховинщини) не мало жодного значення й не визначало автентичність гуцульського тексту. Гуцульська тематика відгукувалась у душах митців та живила їхнього внутрішнього генія, кожен з них віднаходив щось суголосне в цьому матеріалі, вплітаючи власну неповторну нитку у текстуру гуцульського художнього світу.

Гуцульський текст визначає внутрішня логіка творів, що входять до його структури. Його сенсовірну цілісність забезпечують:

— смислові коди, зокрема *історичний, міфологічний, релігійно-філософський, соціальний* (чи соціально-побутовий) та *природний* (просторово-пейзажний), що можуть накладатися і переплітатися в межах одного твору;

— повторювані сюжетні мотиви, що «добровільно нав'язувало» історичне, культурне, фольклорно-міфологічне тло краю (*тема опришківства, влади*, зокрема деспотичної, *тема людських взаємин*, у тім числі інтимно-особистісних, *амбівалентна тема природи і цивілізації, тема гуцульської демонології*, осмислена у міфопоетичному аспекті чи в межах релігійно-філософських світоглядних засад).

Усі мотиви та основні коди гуцульського тексту, які забезпечують його структурну й семантичну єдність, проаналізовано у таких тематичних площинах, як проблематика добра і зла, еросу й танатосу, присутність містичного горизонту, що розкриває можливості простору та поглиблює внутрішній світ персонажів. Апелювання до таких антитетичних категорій аж ніяк не випадкове. Саме вони передають загальні філософсько-естетичні пошуки доби і водночас є художньою проекцією світоглядних переконань письменників. Проблеми добра і зла, любові та смерті, містичного (іраціонального) й реального є універсальними в усіх культурах, але водночас постають явищами (категоріями, темами, проблемами) унікальними, особливо якщо йдеться про локальний культурний вияв, адже на цьому рівні проявляється специфіка етносу. Ставлення до смерті та її зв'язку з любов'ю, формування уявлень про зло в людині, його зовнішні прояви,

віра в силу магічної дії та реальність співжиття в одному просторі з лісовими духами формуються на ґрунті етнічному, виростають із релігійних, міфологічних або, ширше, культурних особливостей народу. Те, що письменники апелювали до цих тем, свідчить про існування спільного проблемно-тематичного нарратива, якого не міг оминати жоден автор, котрий писав про гуцульський *genius loci*. Ї дуже характерно, що саме наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст., коли тривали модерністичні пошуки, відомі письменники того часу апробували гуцульську тематику. Відбувся символічний рух назустріч: від модерністичних шукань нового способу вислову думки до Гуцульщини як насиченого автентикою культурного простору, що давав багатий матеріал для втілення тих пошуків.

Отже, до універсальної дихотомічної пари «добро — зло» зверталися майже всі автори гуцульського тексту. А з огляду на вагомість гірського ландшафту як основного простору, де розгортаються усі важливі події, особливу увагу звернено на тему **природного зла**, що уособлюють стихії (повені й бурі). Проте злою природа постає лише через оцінювальне ставлення людини до світу: часто злим марковано все, що загрожує людському існуванню. Водночас у гуцульському тексті розгортається протилежний сюжет, у якому природа сама є втіленням світового ладу й порядку, який руйнує деструктивна сила цивілізації, зокрема «найманці залізного Молоха». Гуцул постає як дитина гір — невіддільна частинка матері-природи. У зображенні засадничого конфлікту між людиною (представником «нової» техногенної доби) та природою Кобилянська і Хоткевич зафіксували час змін перехідної епохи, коли Гуцульщині через модерний культ споживацтва загрожувала втрата унікальності.

Крім того, зло оприявлено на метафізичному рівні: його безособовість в оповіданні «Некультурна» О. Кобилянської підкреслено невизначеним «щось», яке становить фізичну і психологічну загрозу для персонажа. Метафізичне зло письменниці обмежує конкретним простором — хтонічним лісом і на противагу йому ставить вищу, так само метафізичну силу — Бога.

Безперечно, набагато ширше проблематика добра і зла розгортається у людському світі, адже добро і зло є засадничими поняттями системи, що регулює поведінку людей у суспільстві, — моралі. Антропологічна аксіологія гуцульського тексту апелює до тем, які показують неможливість однозначного потрактування того, що є зле, а що добре. Дуже часто в одному моральному вердикті криються соціальні, культурно-історичні, психо-

логічні суперечності. У висвітленні проблеми добра і зла письменники рухаються від індивідуального до загального, виводять на яв не лише зовнішні, а й внутрішні конфлікти та особисті драми персонажів.

Дуже виразно зазначена проблематика прочитується у творах на опришківську тему, де основний конфлікт передано через людські взаємини — стосунки людей як *homo socius*. Зasadниче поняття добра у цих творах («Гуцульський король» І. Франка, «За Юріштаном», «Камінна душа», «Довбуш» Г. Хоткевича, почасти роман «Дідо Иванчік» П. Шекерика-Доникова) базується на цінностях внутрішньої та зовнішньої свободи, а зло асоціюється із соціальною несправедливістю, політичною та особистою владою, що вироджується у психологічно мотивоване явище деспотизму. Психологію влади як втілення індивідуальної злої волі увиразнено крізь риторичну насильства: нагнітання страху в суспільстві, вербальну і фізичну агресію. Ця тематика звучить не лише у художніх текстах, її можна відчитувати на рівні особистого життя письменника, зокрема Гната Хоткевича, простежуючи зміни в образі Олекси Довбуша у його творчості. Зважаючи на нові соцреалістичні канони, у своєму пізньому романі «Довбуш» Хоткевич відійшов від фольклорної традиції (а одночасно від життєвої правди), змістивши ідеологічні акценти, саме тому говорити про цей роман як зразок гуцульського тексту можна лише з погляду трансформації гуцульського художнього світу під насильницьким впливом радянської тоталітарної системи.

У ще більших масштабах соціальне зло постає в антимілітарних творах Марка Черемшини, що художньо узагальнюють трагічні наслідки Першої світової війни. Як і стихійна природа, війна уособлює хаос, цілковито абсурдне і штучне начало, що несе загибель усьому живому, тому місця для поняттєвого утвердження добра у цих творах немає. У воєнному просторі нівелюються основоположні принципи етики, втрачається вартість людського життя. А смерть, що у світоглядній парадигмі гуцулів символізує перехід у вічність і в'яжеться з колообіговим відновленням життя, асоціюється лише із деструктивною силою, бо вона насильницька.

Значно поглибив художньо-філософську рецепцію добра і зла у своїх гуцульських творах І. Франко, який персоніфікував ці універсальні категорії у класичних дуально-протиставних образах Білого та Чорного демонів. Філософічна релігійність його творів, відповідно до гуцульського світогляду, сягає міфологічних глибин, що розширює горизонт пізнання цих категорій. Боротьба

доброго і злого первнів розгортається у двох паралельних площинах: трансцендентній, метафізичній, та земній — у реальному світі людей. Порушуючи складну теософську проблему, Франко зосереджується на людині, показуючи, як абстрактні категорії вселенського масштабу резонують у людському мікрокосмі. Крізь постулат теодицеї Франко-мислитель надає поняттю добра ознак універсальності та обґрунтовує вторинність зла як такого.

Органічну повноту гуцульського буття через єдність із рідним гірським простором утверджував у своєму романі П. Шекерик-Доників. Екзистенційна проблема вибору між етичними полюсами добра і зла у цьому творі зосереджена у внутрішньому світі персонажа — на боротьбі двох його душ, у якій перемагає правда як найвища цінність людського життя. Гуцульське розуміння понять добра і зла вибудовується у синкретичній площині міфологічних уявлень та християнської віри. Моделюючи художню гуцульську дійсність, Шекерик-Доників показує, наскільки хистким і непевним може бути людське рішення на роздоріжжі між добром та злом, якщо в основах людського виховання і світогляду не лежать елементи духовних традицій, закорінених у «старовіччину».

Із проблемами добра та зла як основних понять, що визначають ціннісні загальнолюдські орієнтири, тісно пов'язаний і другий тематично-смісловий блок дослідження — **еротично-танатична** парадигма гуцульського тексту. Спроба переосмислити одні з основоположних буттєвих категорій людського життя на гуцульському матеріалі була зумовлена назрілою потребою звернутися до джерел (*ad fontes*) і видобути щось унікальне, автентичне, навіть україноцентричне, таке, що апелювало б до глибин пізнання себе як частини цілого. Адже погляди на любов і ставлення до смерті, як відомо, визначають світоглядні парадигми представників конкретної культури.

Поняття еросу й танатосу в гуцульському тексті насамперед пояснено через ментальність гірських мешканців, через їхні досить вільні погляди на інтимне життя, що часто контрастували з усталеними моральними приписами тогочасного позагуцульського українського суспільства, унікальне поєднання міфологічного (читай — поганського) світогляду з релігійним (християнським), та циклічне відтворення природного, а одночасно людського, обрядово-магічного часу.

Опозиція **природного й цивілізаційного** стану буття в аналізованих творах заснована на трагічному передчутті наступу технократичної доби на природу та гуцульський світ. Це протиставлення ускладнене еротичними мотивами і просякнуте філософічністю, у

якій ерос як творчий первень і танатос як деструктивна хаотична сила прочитуються на рівні життя та смерті. Ідею гармонії в природі, де життєдайне буяння межує зі смертельною загрозою, а приголомшлива краса — із нерозважливою могутністю, розвиває у своїх «акварелях» Г. Хоткевич. А сюжет «Битви» О. Кобилянської розгортає алегоричну боротьбу між еросом як життєдайним інстинктом (об'єктом любові постає саме життя) і танатосом як потягом до знищення всього живого заради мінливої вигоди (його поплічники — безликі представники цивілізованого світу, озброєні «залізом»). Для творів обох авторів характерне сакральне відчуття природи (гірський простір завжди священний і незайманий) та підкреслена профанність цивілізації як штучного чинника. Натомість для Иванчіка — головного персонажа роману П. Шекерика-Доникова — основна загроза для тривання гуцульського світу крилася не у протистоянні природи і цивілізації, а в занедбанні прадідівських вірувань і звичаїв, які мислились як джерело життя, сакральний спадок, і якщо гуцули зможуть їх зберегти, жодна цивілізація не зруйнує гармонії їхнього природного життя.

Дволикість гуцульського еросу виявляється через тілесну любов — пристрасний фізіологічний потяг і духовне, наближене до естетичного ідеалу почуття. Найорганічніші людські стосунки охоплюють і тіло, і душу, бо лише так можна вповні пізнати любов. Основним мотивом еротичного сюжету постає ерос як гра, як влада, як фатальне начало, що в окремих художніх текстах прокує головний конфлікт і смертельну розв'язку. Еротичні мотиви проявляються не лише на рівні людина — людина, а й в антропоморфізованій, персоніфікованій природі. Дволикість еросу прочитується й на гендерному рівні: неприхований жіночий еротизм у творах О. Кобилянської розкрито через внутрішнє вглядання в жінку, через підсвічування усіх порухів її індивідуальної душі. Різні аспекти жіночого життя, зокрема ставлення до часу, до його приватного відчуття, що змінювалося разом з епохою, проблема заміжжя та проживання радісних митей на схилі віку порушує у своїх новелах і Д. Харов'юк. Автор утверджує повноту гуцульського життя, у якій ерос як бажання жити панує над танатосом-старістю.

Тимчасом у творах Черемшини еротично-танатичний конфлікт є виразником власне колективного світовідчуття, еротичні глибини його антивоєнних новел зумовлює палке бажання вижити серед жаху війни. Свого апофеозу гуцульська любовна філософія сягає у повісті М. Коцюбинського, де чуттєвий еротизм зрслий воєдино з духовною любов'ю, що розкриває межі двосвіття. Саме

у цьому творі можна простежити символічний зв'язок між еросом і танатосом як структурно-семантичною домінантою гуцульської філософії. Адже із сильного любовного почуття починається дорога до смерті головного персонажа, і навіть на його похороні в межах гуцульських традицій відкрито тріумфує Ерос. Так само веселі, еротично присмачені жарти на посіжинах, відтворені у романі П. Шекерика-Доникова «Дідо Иванчік», означають вихід із танатичного кола і тривання людини у часі, яке не обривалося навіть зі смертю. Загалом еротичний дискурс у романі П. Шекерика-Доникова розгортається на тлі гуцульської міфології, в руслі тогочасних моральних запитів та досить вільних поглядів гуцулів на любов. Ерос у романі виходить за межі особистих почуттів, він є любов'ю до життя і давнини («старовіччини»), якій головний персонаж був вірним до останнього подиху.

Танатичні пошукування у гуцульському тексті реалізуються через освоєння міфопоетичного простору — хтонічного лісу, де відбувається контакт із демонічними істотами («Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, «Некультурна» О. Кобилянської), через індивідуальний простір дороги до смерті, що надає сенсу людському існуванню. Смерть у тексті І. Франка індивідуалізована, не протиставлена життю, є одним з органічних складників людського існування, дешифрує його приховані смисли («Терен у носі»), розгортаючись у символічному діалозі з Богом («Як Юра Шикманюк брів Черемош»).

Тема смерті, означена війною, прибрана у форму мортального образка, смерті аномальної (убивства, самогубства) чи соціально-зумовленої, присутня у творчому світі Марка Черемшини. Прикметно, що натуралістичного, «оголеного» зображення смерті в гуцульському тексті нема, є її переживання, оплакування, наближення до неї крізь відчуття внутрішньої спустошеності та містичне віщування смерті через сили природи чи оніричні візії. Немає страху перед смертю, є лише її глибокодуховне чи приречене, іноді пояснене через концепт Божої волі прийняття. Попри те, що танатична тематика в окремих творах може кодувати весь сюжет, віталізм та гедонізм гуцульського світогляду проявляється навіть у найскладніші моменти життя гуцулів, а закладена у зміст твору проблематика та його ідея завжди виходять поза локальні межі гуцульського світу.

У новелах Д. Харов'юка тема смерті посилює зв'язок гуцула з рідною землею, дає змогу глибше вкоренитися у безмежний і суворий простір гуцульських гір. Тому навіть образ грізної і буйної ріки, у хвилях якої тоне керманич, не набуває негативного

значення (Черемош не постає ворогом людині, навпаки, мислиться як волелюбна стихія). Мортальна тематика у творах цього автора сигналізує про одну з найбільших небезпек для гуцульського автентичного світу — загрозу втратити колективну ідентичність, що формується на основі генетичного зв'язку із землею — життєвим простором горян.

З екзистенційною проблемою смерті безпосередньо пов'язаний ще один тематичний пласт нашого дослідження — дискурс **містичного**, адже смерть традиційно вважають центральним містичним символом. Пропонуючи власні версії можливості ірраціонального пізнання, письменники (О. Кобилянська, М. Коцюбинський, П. Шекерик-Доників та І. Франко) апелювали до релігійної і міфологічної сфери, що дало підстави умовно поділити містику їхніх текстів на релігійну та нерелігійну, а також виокремити такі її види: у зовнішньому, часопросторовому вимірі — демонічну й природну, у внутрішньому — психологічно мотивовану, трагічну, увиразнену простором самотності. Містичний компонент дозволяє заглибитись у психічні відчуття персонажа, сягнути символічної глибини тексту, розширити його смислове наповнення. На образному рівні містичне у розглянутих творах письменників втілене у конкретних міфологічних персонажах щезника, мавки, чугайстра, градового царя, у невизначеному демонічному «щось», в амбівалентних постатях потопельника, духів-демонів та матеріалізованій появі Ісуса Христа. Кожному з них притаманна містична мова, виражена через сни, видіння, жести, символи, драматизовані діалоги.

Тож оперуючи локальним матеріалом, ретельно студіюючи тогочасну історичну, суспільно-економічну, фольклорно-етнографічну дійсність Гуцульщини, І. Франко, Г. Хоткевич, О. Кобилянська, М. Коцюбинський, Марко Черемшина, Д. Харов'юк та П. Шекерик-Доників виходили на універсальні тематичні обшири, де література як мистецтво перебуває у тісному зв'язку з мораллю як предметом етичної науки. Проблеми добра і зла, еросу й танатосу, ословлення містичного у їхніх творах постають не як абстрактні категорії, а як невіддільна й унікальна частина «філософії гуцульського життя». Звертаючись у своїй творчості до топосу Гуцульщини та описуючи його *genius loci*, письменники формували образ краю, подавали авторські інваріантні моделі художнього осмислення гуцульського простору, фактично долучали його до інтелектуально-мистецьких обширів нашої культури та спонукали до творення нових текстів і нових смислів про цей винятковий, самотутній український регіон.

СЛОВНИК МАЛОВЖИВАНОЇ ЛЕКСИКИ¹

бадіка — голова сім'ї; мужчина по-
важного віку
банка — народна назва двокронової
монети та купюри
баталія — війна, битва
бешиість — мерзотник
бисаги — вовняні торби (сакви), які
носять через плече
бізівно — напевне, неодмінно
бірше — більше
бола — хвороба
борзо — швидко
бортавіти — дуплавіти
бутин — лісова ділянка, призначена
на зруб
вергти — із силою кинути, шпур-
нути

верем'я — гарна погода
видгонистий — непривітний, непокір-
ний, гонористий (про характер)
видорчетиси — зректисся
віді — мабуть, може
вніверть — стати нічим, розвіятися
волічка — нитка з високоякісної
вовни
втерханий — навантажений
гадер — чоловік, який замовляє від
укусу гадюки або має владу над
зм'ями
гайтаж (у один *гайтаж*) — постійно
гаранник — нагай, довгий батіг
гелембеза — журавель; тут: назва гри
гляба — годі, неможливо
говіне — піст

¹ Під час укладання словника використано, зокрема, такі видання: Гу-
цульські говірки: короткий словник / відп. ред. Я. Закревська. Львів, 1997;
Словник українських говірок Карпатського регіону: пояснення та похо-
дження слів / уклад Д. Савчук. Київ; Косів: Писаний Камінь, 2012; Пояс-
нювання до слів Гуцульської говірки до книги «Старовіцкі повісторьке» /
уклала П. Плитка-Горицвіт // Плитка-Горицвіт П. Старовіцкі повісторьке /
ред. кол.: Д. Кірашук (голова), Д. Ватаманюк, П. Шкрібляк, І. Зеленчук,
В. Зеленчук, М. Дзурак та ін. Косів: Писаний Камінь, 2008. С. 97—112; Ко-
роткий гуцульський словничок / уклад В. Зеленчук // Там само. С. 415—
433; Пояснення незрозумілих слів та виразів // Марко Черемшина. Твори: у
2 т. / ред. кол.: О. Є. Засенко (голова), О. В. Мишанич, Ф. П. Погребенник,
упоряд. та прим. О. В. Мишанича, ред. Ф. П. Погребенник. Київ: Наук.
думка, 1974. Т. 2. С. 292—295.

Авторка висловлює щирю подяку за допомогу у з'ясуванні окремих слів
та виразів старшому науковому співробітнику Літературно-меморіального
музею Івана Франка у с. Криворівня Верховинського району Івано-Фран-
ківської області Василеві Зеленчуку.

- головатиця* — риба, лосось дунайський
- головиця* — природне джерело, яке не замерзає
- головництво* — убивство, злочин
- громовиця* — дерево, у яке влучила блискавка
- дараба* — сплав, пліт з однієї талби
- дедя* — батько
- джвиндіти* — безперервно дорікати, сваритися
- джюрждя* — сварка
- дик* — дикий вепр
- драниця* — дошка для покриття будинку; гонт
- жсереп* — гірська карликова сосна
- жовнір* — військовик, солдат
- загимзїти* — заворухитися
- заказати* — заборонити
- закїн* — причастя, тобто тіло і кров Ісуса Христа у вигляді хліба і вина
- заков'єзнути* — задубіти від холоду
- збіглене* — викидень, передчасно народжена дитина
- збізувати* — понадіятись
- збірувати* — змогти
- зеленок* — прикордонник; охоронець
- зрїбний* — витканий домашнім способом (про полотно)
- зурититиси* — набриднути
- іскетї* — стяти, зрубати; тут: вбити
- карб* — зарубка, рубець, вирізьблений або витиснутий спеціальним знаряддям на поверхні чого-небудь
- катуш* — в'язниця, катівня
- кашиця* — дерев'яне укріплення берегів річки
- керва* — кров
- кеватиси* — рухатися, ворухитися
- кежжа* — вагітна
- кичера* — стрімка гора, вкрита лісом, крім вершини
- кішня* — косовиця
- клевицун* — низький на зріст, присадкуватий, незграба
- клябука* — палиця із загнутою рукою
- клявза* — загата на річці переважно для сплаву лісу; шлюз
- креминар* — кримінал, в'язниця
- крїс* — гвинтівка
- крїтко* — тихо
- куражитиси* — вабити; дражнити(ся)
- курненка* — курна хата
- лев* — грошова одиниця, лей
- ленка* — пан, містянин
- ликнути* — ковтнути
- лісна* — мавка
- ліцитація* — продаж за борги
- луб* — кора; лубом стати — бути твердим, цупким
- луплінка* — здирання кори з дерева
- лучетиси* — траплятися
- люба* — любов, кохання, любові
- магура* — мала гора
- мальфи* — чари
- мандатор* — австрійський поліцейний і судовий урядовець, призначений урядом начальник громади, до якої входило кілька сіл
- маннистий* — жирний (про молоко); про корову, що дає жирне молоко
- маржина* — худоба
- мигла* — купа
- мовня* — тут: відблиск
- мосежний* — мідний
- надсїдно* — понад силу
- невковирний* — вайлуватий, неповороткий
- низаконюваний* — особа, яка не прийняла причастя після сповіді (див. «закїн»)
- нісчіти* — робитися ніяким, псуватися, зводиться нанівець
- обертин* — заклинання для захисту від насланя
- обцас* — підбора
- омраза* — мерзота

опецьок — місце на печі
опістувати — пестити
оснедія — примара, страховисько
офукливий — неприязний
ошкальок — тонка скіпка, якою світили в хаті

пажєра — ненажера; тут: рот
пазити — пильнувати, стежити
перебійці — засік, відгороджене місце в коморі для зерна
під — горище
пізьмак — гнівник (від *пізьма* — гнів, злість)
піка — довгий спис із гострим металевим наконечником
плова — сильний дощ
побрєкувати (побрєкуєт вид) — слабнути, гіршати (слабне зір)
повісьмо — пучок оброблених конопель або льону, готовий для прядіння
погар — кубок, келих
поменник — книжечка з іменами померлих рідних та близьких
пометінне — сміття, непотріб
понсовий — червоногарячий
портениці — портки, штани
пріч — геть
пудний — страшний
пулькатий — вирячкуватий
путєря — сила, здоров'я людини
пушкар — стрілець, солдат

Рахманський Великдень — день, який припадає на четверту середу після Великодня

рейвах — галас, крик, метушня
рихтіти — коливатися, мерехтіти
росохатий — який має розсоху, розгалужений; тут: людина, яка має дуже широкий крок

смучий — чортячий, анафемський
сокотити(ся) — стерегти(ся)
сплатинковатити — збліднути
сповчіти — сповнити, виконати
стариня — батьки; люди похилого віку
стріла — хвороба

таршукуватити — робитися зморшкуватим (від *таршук* — шкіряна торбинка)
твар — обличчя
теркіла — вантаж, переважно наповнена сумка чи бисаги

терх — вантаж
тітінар — людина, яка перевозить тютюн
торонкий — рясний

уровишиє — напухле вим'я в корови після пологів

фанте — одяг
фіглі — витівки
фіфола — завірюха
фляяра — вид сопілки, довжиною понад півметра, що має шість ігрових отворів
флудоватий — відлюдкуватий
фудульний — гордий

хехлатий — гіллястий (про хвойні дерева)

цара — обора; загорожа для худоби
царинка — сіножать, пасовище, невелика галявина в лісі
цирулик — лікар, медик

чєпрага — прикраса на одязі, застібка, дівоча оздоба
черленіти — червоніти
чєлідь, чілідина — жінка, член сім'ї жіночого роду (дружина, донька, сестра, невістка тощо); молодиця
чєпелик — малий ніж

шворкати — злегка просувати ногами у постолах
шінка — зав'язка при горловині вишиваної сорочки
шкоропавіти — ставати зашкарублим, шорстким, згрубілим
шкруміти — чадіти; шкварчати
шпурєти — кидати, шпурляти
шух — стос
шьотина — шорсткий волосяний покрив, шерсть

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Абашев В. 22—24, 34, 40
Аболіна Т. 76
Августин Святий 154
Агеєва В. 16, 19, 55, 197
Айдачич Д. 163
Андрусів С. 10, 16, 18, 123, 211
Антонич Б.-І. 107
Анциферов Н. 22, 23, 40
Аплаксіна О. 214, 215
Апресян Р. 165
Ар'ес Ф. 163
Арсенич П. 16, 25, 32, 50, 51, 72
Ассман А. 136, 219
- Бадью А. 78
Балей С. 98, 101, 259
Барт Р. 16, 163
Батай Ж. 16, 188, 214
Бахтін М. 16, 261, 286
Башляр Г. 16, 228, 239
Баянбаєва Ж. 24
Бергсон А. 188
Бердяєв М. 16, 163, 257
Бестюк І. 11, 17, 230, 231, 303
Бикова Т. 9, 12—14, 242
Білецький Л. 213
Білецький О. 159
Білінкевич І. 16, 32
Бобраков-Тимошкін А. 16, 28, 35
Богданова О. 41
Босович В. 107
Брацька М. 16, 43, 74, 86, 93, 132, 195,
Бровко О. О. 19
Будівський П. 8, 99, 101, 102, 104, 107, 108
Будний В. 17
- Бютор М. 23
- Вагилевич І. 27, 30
Вдовиченко Л. 9, 10
Венцей-Пташь К. (Węciel-Ptaś К.)
22, 76, 79
Витвицький С. 27
Вінценз С. 3, 25, 26, 29, 72
Владімірова Т. 20, 29, 39
Вознюк В. 175, 264
Войтович В. 16, 183, 191, 211, 228, 234, 240, 263,
Волицька І. 210, 263, 265
Волков В. 107
Воробйова Л. 22, 38, 40
Воробкевич С. 28
Вуйціцький К. 27
- Гаврилів Т. 145
Гаврилюк Е. 217
Галета О. 137, 217
Гарматій Л. 27
Гауптман Г. 98
Гаусман Г. 140
Гачев Г. 16, 163
Гегель Ф. 257
Гете Й.-В. 125, 152
Гефер С. 139
Гнатюк В. 3, 8, 16, 24—26, 30, 32, 49—51, 62, 70, 98, 105, 116, 127, 148, 149, 210, 214, 274, 282
Гнідан О. 145
Гоголь М. 257
Голик Р. 16, 232
Головацький Я. 31
Голод Р. 121
Голосовкер Я. 303

- Гонтарук Л. 260
 Гончарук Т. 273, 279
 Горболіс Л. 16, 89—91, 213, 260
 Горнятко-Шумилович А. 289
 Горький М. 61—62
 Гофман А. 50
 Грабовецький В. 11, 16
 Грабович Г. 16, 19
 Гребнева М. 22
 Гриневич О. 58
 Гриневичева К. 58
 Гросевич І. 121
 Грушевський М. 24, 25, 67
 Гузар З. 40
 Гулевич Л. 251
 Гундорова Т. 16, 18, 19, 41, 86—88, 93, 150, 159, 172, 189, 190, 192, 196, 258, 281, 305
 Гуняк М. 9
 Гуревич П. 278
 Гурін С. 47
 Гусейнова О. 35
- Гадамер Г.-Г. 33
- Давидюк В. 267
 Дейвіс Н. 75, 76, 257
 Дельоз Ж. 163
 Дембовська Ю. 17
 Демська-Будзуляк Л. 16, 19, 166
 Денисюк І. О. 9—11, 16, 51, 56—58, 96, 110, 115, 134, 143, 144, 164, 189, 190, 206, 209, 248, 252, 285
 Джеймс У. 257
 Дзик Р. 256, 268, 282
 Дзіковська Н. 194
 Дзюба-Погребняк О. 140, 232
 Дмитерко Л. 107
 Домашевський М. 11, 16, 25, 30
 Донцов Д. 212, 248
 Дронь К. 17, 82, 158, 239, 240, 266, 281, 284, 285
 Дюркгайм Е. 75, 125, 174
- Еко У. 257
 Еліаде М. 16, 239, 240, 257, 265, 273, 275, 276, 285
- Євшан М. 53, 55
- Єгорова О. 146
 Єндик Р. 107
 Єрмоленко В. 88, 134
 Єрофеев І. 107
 Єфремов С. 64, 262
 Єщенко Т. 261
- Жмуров Д. 129
- Забужко О. 16, 20, 30, 189, 193, 227, 258
 Заїць В. 12, 206
 Засенко О. 65, 139
 Захер-Мазох фон Л. 29
 Зборовська Н. 164
 Зварич І. 261, 272
 Зеленчук В. 71, 90, 289, 316
 Зеров М. 33, 64, 66, 140, 201, 246, 252
 Золя Е. 98
- Іванов В. 263
 Ільницький Д. 17
 Ільницький М. 10, 16, 258, 259, 288
- Кайндль Р. 27, 30
 Кайуа Р. 304
 Каламе К. 16, 163
 Каменська І. 266
 Кан С. (Kahn S. J.) 78, 94, 95
 Кассієр Е. 247
 Качуровський І. 257—258, 281
 Квітка-Основ'яненко Г. 257
 Кейван І. 123
 Керлот Х. 293—294, 302
 Кирилюк С. 53—54, 93—94, 194
 Кирчів Р. 12, 27
 Кисілевська-Ткач О. 88, 170
 Кискін О. 20
 Кісь О. 215, 224, 230, 238
 Кісь Р. 165, 229, 235, 247
 Клапчук В. 12
 Клейн Л. 259
 Кобилянська О. 3—5, 8, 14, 15, 18, 24, 29, 32, 38, 39, 44—48, 53—57, 62, 63, 85—88, 93—95, 130, 161, 167—176, 178, 188—198, 202, 203, 213—226, 231—234, 236, 239, 249, 262—267, 270, 272, 273, 279—283,

- 289, 295, 296, 301, 305, 306, 310, 313—315
- Кобринська Н. 24, 146, 175, 298
- Кобринський В. 50
- Ковалів Ю. 74
- Коженювський Ю. 27
- Козій Д. 86
- Козлітіна О. 19
- Колдер Т. (Calder T.) 78
- Кольбушевський Я. (Kolbuszewski J.) 14, 21
- Кольберг О. 30
- Кондзьолка В. 257
- Кононенко Т. 41, 46
- Копистянська Н. 16, 33, 37, 261
- Корабльов О. 258
- Коржупова А. 68, 69
- Коркунов В. 44, 49
- Косарева А. 260
- Косиков Г. 43
- Костомаров М. 238
- Костючок П. 12, 16, 30, 31
- Коцюбинський М. 3—5, 10, 14, 15, 18, 24—27, 32, 34, 35, 39, 44, 46, 60—63, 72, 73, 147, 150, 167, 168, 174, 183, 203, 208, 211, 213—218, 220, 227—231, 236, 239, 243, 248, 268—274, 276, 277, 279, 280, 283, 288, 289, 296—298, 302, 305, 306, 313—315
- Кравець М. 259
- Кранц-Шурек М. (Kranz-Szurek M.) 21
- Красильников Р. 167
- Крип'якевич І. 30
- Крися Б. 17
- Крушельницький А. 24
- Кубійович В. 26
- Кузеля З. 116
- Кумлик Р. 116, 214
- Куннас Т. 16, 76, 77, 83, 98, 105, 152
- Куровець П. 27
- Кучер (Король) Л. 237
- Кучеренко С. В. 19
- Ларкін Е. (Larkin E.) 256
- Левицький В. 16, 18
- Легкий М. 6, 9, 10, 16, 17, 50, 51, 136, 153, 156, 160, 204, 227, 236, 237, 252
- Лейбніц Г.-В. 153
- Леся Українка 25, 72, 169, 194, 196, 197
- Лінч К. 38
- Лівицька І. 261
- Ломацький М. 12, 33, 72, 88, 89, 118, 216
- Лотман Ю. 16, 21—23, 37, 40, 43, 46, 47
- Лукіянович Д. 50
- Луців Є. 118
- Любасюк Т. 257, 280, 304
- Люсий О. 23
- Лях Т. 10, 140
- Мазур Л. 136
- Мазурик М. 76, 77, 112, 152, 153
- Маковей О. 24, 53, 68, 190, 262
- Малахов В. 16, 76—79, 142, 143, 155, 235
- Манько В. 58
- Марко Черемшина (Іван Семанюк) 3—5, 8, 9, 14, 18, 24, 32—34, 38, 44, 46, 64—70, 138—147, 161, 167, 182, 201—213, 216, 227, 244, 246—252, 311, 313—316
- Маркузе Г. 16, 163
- Марусик Н. 298
- Марченко А. 39
- Матусяк Б. 257
- Мафтин Н. 10
- Махній М. 166
- Медніс Н. 16, 22, 35, 36, 41, 43
- Мелетинський Е. 17, 152, 167, 256, 291
- Мельник В. 50
- Мельник О. 17, 153, 235, 248, 250, 251
- Мельник Я. 16, 148, 150, 156, 157, 282, 283
- Мельничук-Роман Я. 233
- Мига-Пйонтек У. (Myga-Piątek U.) 16, 22, 25
- Микитин І. 9, 16, 29
- Митрополит Іларіон 89—90, 92, 124, 195, 234

- Михайлова А. 166
 Мишанич О. 139
 Миколайчак М. (Mikołajczak M.) 21—22
 Мічка Т. (Miczka T.) 21
 Мних Р. (Mnich R.) 16, 247, 255, 258, 268, 303
 Мовчан В. 96, 100, 112
 Мовчан Р. 20
 Могилянський М. 63
 Моклиця М. 61, 72, 169, 228, 229
 Музичка А. 34, 251
 Мур Дж. 76—77
 Мурашкін М. 257
 Мусихіна Л. 82, 83, 239, 293, 294, 299
 Мюллер М. 174
 Мюріел Дові М. (Muriel Dowie (Norman) M.) 22, 31

 Нахлік Є. 16, 17, 156—158
 Нахлік О. 17
 Неня Г. 257
 Новик О. 166
 Новикова М. 274

 Оляндер Л. 16, 19, 21, 29, 37
 Онищак Г. 142
 Онищук А. 3, 8, 25, 32, 62, 75, 93, 127, 229, 297
 Отто Р. 257

 Павлик М. 51
 Павличко С. 129, 130, 258
 Пачовський В. 153
 Пелипейко І. 11, 16
 Петрушевич М. 298
 Печарський А. 178, 186
 Піпаш В. 30
 Піхманець Р. 10, 16, 17, 64, 66, 132, 139, 141, 212
 Платон 165, 168, 181, 193, 203, 213
 Плитка-Горицвіт П. 316
 Поліщук Я. 11, 16, 20, 33, 45, 217
 Польова Ю. 16, 19
 Поль В. 27
 Пропп В. 187
 Прохорова Л. 22, 37
 Процюк С. 209

 Пушик С. 10, 229

 Рибарук І. 24, 25
 Рішар Ж.-П. 237, 238
 Родес Дж. (Rhodes J. M.) 193
 Рубанович К. 58
 Рудницький М. 68, 97, 108
 Ружмон Дені де 16, 163, 181, 185, 190, 192, 193, 202, 206

 Самсонова С. 18
 Семанюк Н. 64, 139
 Сеньків І. 11, 16, 26, 120
 Сенько І. 116
 Сковорода Г. 257
 Скрипник М. 30
 Слоньовська О. 166, 203
 Смаль-Стоцький С. 55
 Смольський Г. 107
 Соколов В. 154, 158
 Соловійов В. 259
 Сперджен Ч. (Spurgeon C.) 256
 Старицький М. 27
 Старовоїт І. 17
 Стахевич К. (Stachewicz K.) 16, 77, 86, 138
 Степанова А. 20
 Стеф'юк І. 10
 Стефанік В. 24, 64—66, 68, 203, 247
 Стороженко О. 257
 Суворова Л. 210
 Сю Е. 50

 Танасійчук М. 27
 Татаркевич В. 154
 Тейлор К. (Taylor K.) 36
 Тиводар М. 31
 Тихолоз Б. 16, 17, 36, 147, 153, 167, 203, 288
 Тихолоз Н. 17, 147, 170, 233, 270, 288
 Тихонова Є. 297
 Топоров В. 16, 22, 23, 30, 36—41, 229, 230, 235, 236, 277, 286

 Унамуно М. де 163
 Успенський Б. 22
 Устиянович М. 27
 Ушкалов Л. 166

- Фаріон А. 68, 198, 244
 Федечко Х. 116
 Федорів У. 110
 Федькович Ю. 14, 28, 49, 65, 72, 96, 107
 Філатова О. 16, 19, 37
 Флоренський П. 257
 Фоменко В. 16, 20, 26
 Франко І. 3—6, 9, 11, 14—16, 18, 24—26, 28—30, 32, 36, 39, 40, 42, 44—46, 48—53, 64, 67, 68, 73, 75, 76, 83, 95, 96, 98, 101, 111, 112, 118, 121, 123, 127, 128, 132—138, 146—161, 167, 170, 185, 203, 206, 213, 227, 230, 235, 236, 238—240, 248, 257, 271, 273, 274, 278, 279, 281—288, 298, 302, 305, 306, 311, 312, 314—316
 Франко П. 286
 Францоз К. 30, 104
 Фройд З. 164
 Фромм Е. 111, 160, 163
- Харлан О. 16, 19, 23
 Харов'юк Д. 3—5, 14, 18, 32, 33, 67—70, 198—202, 240—245, 313—315
 Хобзей Н. 16, 91, 93, 151, 219, 224, 230, 277, 282
 Хорни К. 185
 Хороб С. 10, 204
 Хороший Я. (Choroszy Jan A.) 14, 21
 Хоружинська О. 213
 Хоткевич Г. (Гнат) 3—5, 8—10, 14, 15, 18, 24—27, 29, 31, 32, 34, 35, 39, 44—48, 56—64, 72, 73, 75, 80—85, 87, 88, 95—117, 121, 126—134, 136—139, 148, 150, 161, 167—169, 173, 174, 176—189, 191, 194, 202, 204, 208, 215, 216, 238, 241, 265, 271, 273, 288, 310, 311, 313, 315
 Хоткевич Г. (Галина) 58
 Хохрякова І. 19
- Цбінден Г. 70, 173
 Цегельник О. 189, 192
- Цимбал Я. 19
 Ціхоцький І. 28
- Чайковська В. 289
 Червінська О. 16, 258, 267, 295
 Чижевський Д. 258
 Чопик Р. 16, 17, 34, 35, 52, 54, 55, 59—61, 63—67, 89, 143—145, 169, 205, 207, 209, 211, 213, 250
- Шабанова Ю. 257, 275
 Шалагінов Б. 125, 255, 258, 262, 267, 272, 280
 Шашкевич М. 27
 Швець А. 17, 105, 157, 158
 Шевельов Ю. 227
 Шевченко Т. 128, 146, 257
 Шевчук В. 106
 Шекерик-Доників П. 3—5, 15, 16, 18, 26—27, 32—34, 46, 69—73, 75, 88—92, 109, 116, 117, 119—129, 131, 134, 135, 137, 138, 147, 150, 151, 162, 175, 183, 202, 210, 217—220, 224—228, 236, 271, 272, 289, 290, 292—294, 298, 300—302, 305, 306, 311—315
 Шекспір В. 50
 Шеллінг Ф. 257
 Шельбург-Зарембіна Є. 79
 Шестаков В. 16, 163—165, 210, 213
 Шиллер Ф. 50
 Шопенгауер А. 257
 Штейнер Р. 257
 Шумило Н. 16, 41, 42, 80, 103, 107, 109, 115, 196
 Шухевич В. 3, 8, 16, 25, 26, 30, 32, 60, 117, 118, 148, 282
- Щукін В. 16, 47
- Юнг К.-Г. 17, 257
 Юшкевич Ю. 78
- Ясперс К. 257
 Ягело С. 12
 Янкелевич В. 16, 163
 Яцків М. 70, 176

ЗМІСТ

МАГІЯ ГУЦУЛЬСЬКОГО ТЕКСТУ (<i>Микола Легкий</i>)	3
ВСТУП	7
Р О З Д І Л 1. ЗАСНОВКИ ДО ВИВЧЕННЯ ГУЦУЛЬСЬКОГО ТЕКСТУ	18
Що таке «гуцульський текст»	18
Гуцульщина як <i>locus amoenus</i>	48
Іван Франко.....	49
Ольга Кобилянська	53
Гнат Хоткевич	56
Михайло Коцюбинський.....	60
Марко Черемшина	64
Данило Харов'юк.....	67
Петро Шекерик-Доників.....	69
Р О З Д І Л 2. ДИХОТОМІЯ ДОБРА І ЗЛА У ГУЦУЛЬСЬКОМУ ТЕКСТІ	74
Двоїста сутність природи. Зло, породжене стихією	80
Залізний Молох як метафоричне уособлення цивілізації руйнування	85
Демонічне зло хтонічного лісу	93
Антропологічна аксіологія: на межі добра і зла	95
Моральний вибір опришка	95
Релігія і чин месника: примирення	102
Поміж флярою і каменем: деформація опришківських цінностей	111
Психологія особистої і суспільної влади: внутрішні конфлікти та їх зовнішні вияви	126
Історіософія та соціологія зла. Мотиви катастрофізму війни	138
Смислові коди гуцульського світу: релігійні та міфологічні конотації	146
Теософія Франкового тексту. Проблема катарсису	152
Р О З Д І Л 3. ЕРОС І ТАНАТОС У ПАРАДИГМІ ГУЦУЛЬСЬКОГО ТЕКСТУ	163
Опозиція природного й культурного (цивілізаційного): еротично- танатологічні осяги	167
Дволикий ерос: текстуальні вияви чуттєвої та духовної любові	179
Дорога до смерті: просторові вияви танатосу	227

Р О З Д І Л 4. ДИСКУРС МІСТИЧНОГО: ВІД ЗОВНІШНЬО-ПРОСТОРОВИХ ВИЯВІВ ДО ПСИХОЛОГІЧНОГО ОСЯГНЕННЯ	255
Часопросторові аспекти дискурсу гуцульської містики	261
Ольга Кобилянська: чужий простір антисакруму	262
Михайло Коцюбинський: містичний простір самотності	268
Іван Франко: двоїстість світу. Діалог з Богом	278
Петро Шекерик-Доників: наближення до правди	289
Містична мова ірраціонального	295
ВИСНОВКИ	307
СЛОВНИК МАЛОВЖИВАНОЇ ЛЕКСИКИ	316
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК	319

Наукове видання

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ІВАНА ФРАНКА

САЛІЙ Олександра Романівна

«СЕЙ КРАЙ
НЕВИЧЕРПАНОЇ КРАСОТИ»:
гуцульський текст
в українській художній прозі
кінця ХІХ — початку ХХ століття

Київ, Науково-виробниче підприємство
«Видавництво “Наукова думка” НАН України», 2018

Художній редактор *Р. І. Калиш*

Технічний редактор *Т. С. Березяк*

Коректор *О. Є. Челок*

Оператор *О. О. Пономаренко*

Комп'ютерна верстка *Т. О. Ценцеус*

В оформленні обкладинки використано
картину *Богдана Салія*

Підп. до друку 27.06.2018. Формат 60×90/16.
Папір офс. № 1. Гарн. Таймс. Друк. офс.
Ум. друк. арк. 20,5. Ум. фарбо-відб. 21,0.
Обл.-вид. арк. 24,0. Тираж 200 прим. Зам. № 18—375

Оригінал-макет виготовлено
у НВП «Видавництво “Наукова думка” НАН України»
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 2440 від 15.03.2006 р.
01601 Київ 1, вул. Терещенківська, 3

ПрАТ «Білоцерківська книжкова фабрика»
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 4063 від 11.05.2012 р.
09117 Біла Церква 117, вул. Леся Курбаса, 4