

**Віталій КОНОНЕНКО**

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

## **Лінгвопоетичні виміри творчості Марка Черемшини**

Лінгвопоетика Марка Черемшини вирізняється на тлі літературної традиції кінця XIX – початку XX ст. властивими йому мовно-естетичними прикметами, що відбивають відмінні риси його мовомислення й визначають засадничі принципи мистецького світовідчуття. На глибинно-смысловому рівні лінгвокультурологічні ознаки його творчого доробку вибудовуються в системно організовану монопарадигму, в якій образне бачення дійсності знаходить реалізацію в своєрідних концептуально-символічних формах. Якщо в функціонально-смыслових полях, що їх окреслив письменник, визначати провідні одиниці текстотворення, то до них не можна не виділити етнолінгвокультуреми як логоепістеми, мовно-естетичні знаки<sup>1</sup> в їхньому індивідуалізованому авторському витлумаченні.

Однослівні позначення предметно-образного світу набувають у дискурсному оточенні, майстерно згрупованому письменником, функцій не лише ключових значеннєвих компонентів, а й епіцентрів розгортання думки, складників „вертикального контексту” й водночас – компонентів етнонаціонального когнітивного знання. Черемшинові лінгвокультуреми – комплексні утворення глибинного рівня, наповнені символічним змістом, асоціативно-оцінним смыслом, дискурсивно орієнтовані й спрямовані на концептуалізацію як іллокутивне завдання. Такий образ-культурема, образ-концепт нерідко міфологізується, набуває ознак трансцендентного поняття; до подібних одиниць можна застосовувати визначення Т. Карміля, котрий вбачав у них „прихованість і відвертість, мовчання й промовистість”<sup>2</sup> Часом переходячи з одного текстового простору в інший, здобуваючи на цьому шляху нові асоціативно-оцінні конотації, часом залишаючись у межах порівняно непоширеного наративу, подібні етнічні культуřeми,

---

<sup>1</sup> Див. С. Єрмоленко, *Мовно-естетичні знаки української культури*, Київ 2009; В. Кононенко, *Мова у контексті культури*, Київ – Івано-Франківськ 2008.

<sup>2</sup> Цит. за: Н. Аругюнова, *Метафора и дискурс* [в:] *Теория метафоры*, общ. ред. Н. Аругюновой, М. Журиной, Москва 1990, с. 25.

з огляду на дискурсивний контекст усього творчого доробку письменника, утворюють своєрідні аперцептні ряди, зазвичай з виділенням домінантних одиниць і розміщенням у тій чи тій послідовності компонентів менш визначальної смислової потужності.

Виокремити першорядні етнокультурні компоненти, функціонально-смилова й комунікативна вага яких відслідковувалася б в усій часопросторовій площині Черемшинових текстів, доволі складно, оскільки його значущість у зв'язках з іншими, підпорядкованими мовно-естетичними знаками, може то посилюватися, то послаблюватися. За робочою гіпотезою, як одна з вихідних концептуально осмислених одиниць може бути названа, зокрема, культурема *село*. Таке виділення цього слова-поняття зумовлене не стільки фактом опису села та його мешканців як центральних об'єктів письменницької уваги, але й витлумаченням ним *села* як центру всесвіту, осердя людського буття, як міфологеми.

Вже з перших рядків смислотвірною для збірки „Карби” однойменного оповідання Марко Черемшина прагне представити *село* як сутнісне явище, носія ідеї світоустрою, знайти місце людини й супровідних етнопонять (*садочок, цвинтар, хрести, квіти*) в цьому просторі:

„У пригорщі брав би тото *зелене село*, леліав би, як дрібненьку запашну отаву, гладив би, як паву.

Дивіть, хитається межі горами, гей дубова колиска у віночку, чічки розкидає.

Хотів би чічки посбирати, вітрові не дати, в *садочку* посадити. Та скільки разів рука за ними посягне, стільки разів мерця підіймає.

Сухі, надмогильні *квіти* на *цвинтарях*, струпішилих *хрестах*”.

І як підсумок авторських спостережень узагальнення, що знаходить реалізацію в наступних текстах письменника, про завмерле в очікуванні бід і страждань *село*, яке вмістилося між *могилами*:

„Таке село тихоньке, таке зарошене! Дервище у мокрій ямі межі німими *могилами*”.

Отож є в дискурсивному вираженні й милування красою (*дрібненька запашна отава, пава, дубова колиска у віночку, чічки*), й туга за безневинно вмерлими (*цвинтар, хрести, мерці, мокра яма, німі могили*), є радість життєствердження, й песимістичний погляд на швидкоплинність часу, захоплення й жах – усе увібрало в себе *зелене село* (епітет *зелене* не випадковий, це свідчення його привабливості, чарівності). Прикметно, що „людський чинник” у цих вступних рядках про галицьке село поданий лише опосередковано: автор звертається з пропозицією невідомо до кого подивитися (*дивіть*) на красиве село; „діюча особа” – сам оповідач, котрий захоплюється видовищем, що відкривається перед ним, готовий збирати *чічки*, висадити *садочок*, і він же, скільки разів не осягне рука, підіймає *мерця*. Наратор виступає активним спостерігачем-свідком, він над подіями, що зображує, він – однозначний носій Я-концепції.

В іншому оповіданні з зображенням часів війни („Село вигибає”) знову звучить мотив загибелі *села*; і попри те, що мешканці села потерпають через

дії ворогуючих сил, ідея нищення села як вселюдська біда не полишає письменника; знову в смислову культуру *село* входить образ-символ *цвинтар*: „Вже нема *села*, лиш *цвинтар*”. І в цьому ж контексті загального лиха письменник вимальовує фантазмагорійну картину руйнації концептуальних засад *села* через дії *мерців* – його загиблих мешканців: „*Мерці з гробів* вибігають, вітром на дах сідають, високої смеречини ловляться, за *селом* банують” (*мерці*, а не живі люди сумують – *банують* – за *селом*, живі у цей час піклуються вже не про *село*, а про свої родини: як вижити).

Лінія на утвердження думки про поневіряння гуцульського *села* як про катастрофу планетарного виміру настійно підтримується; вимальовується картина загального лиха, через яке страждає водночас і наратор – спостерігач-свідок: „Були газди, була сила, був статок, була вага в *селі*, а тепер одна *могила*” („Бодай їм путь пропала!”). Прикметно, що в усі ці авторські екзерсиси на засадах алюзійних зближень входять слова-поняття *село* і *могила*, *село* і *мерці*. Образ-символ загиблого села як трагедії відбиває больовий синдром, що виливасться в мовотвірний складник, протягнутий уздовж текстового простору як смисловий „жмуток”, комунікативне ядро.

*Село*, що вмирає, наче завмерло, страждає здебільшого мовчки, як потерпілий, який не чинить опору насиллю. Водночас Черемшинове *село* фіксує себе як активна дійова сила, що живе своїм внутрішнім, часом незалежним від людського оточення життям. Воно не лише й не стільки уособлення персонажів його творів, що начебто діє від їхнього імені, а й нерідко самодостатнє в своїх діях; *село* у своїх функціональних виявах піднімається над людською волею. Такому *селу* як концепту притаманні властивості сумувати й радіти, народжуватися й вмирати. *Село* – мірило людських вчинків, наглядач і „прокурор”, що виносить вироки його мешканцям; воно ж несе на собі тягар тих бід і негараздів, що зазнають люди села:

„Що грубше гілля, то студене тіло, голова вломлена, душа душена.

Най *село* *видить*, най *знає*.

Від третьої гори розігналася *селом* ретельна говірка, аби люди з *села* геть виходили, бо вогонь буде. Неприятель на *село* гатить, військо його в *селі* зіпре, гарматами привітає”.

І далі:

„Як задрів того місяць, то перепуджений без одежини високими пляями з гір утікає і крайній горі блідими пальцями *порожнє село* показує, а *село* *постиває*.

А як маржинка з гори на колешіньки подивилася і зарула тоскно, то *село* у личку *пісніє і потерпає*...” („Село потерпає”).

Відчуття *села* як живої істоти, сповненої емоцій і співчуття до нещасних людей, що потерпають від війни і злиднів, посилюється; таке *село* – не лише те саме, що *люди*, а й відділена від них самоврядна „особа”, її переживання, сподівання, неприйняття бідування досягають найвищих щаблів експресії:

„А газди їх проклинали:

„Аби вам путь пропала, цурики безчесні!..”

А згори рагашами *сходило у тузі село на дорогу*.

Пушкарі несли на рушницях своїх обледенілих побратимів, а молодиці двигали на поясах тоту чорнобриву душку, що більше не дише.

*Село шпоталося, дивом вивувалося, чудом чудовалося...*” („Перші стріли”).

Але постає й основний, визначальний висновок, що його являє розлога в своїх інтерпретаціях культурема *село*: воно не віддільне від людей, як і люди не віддільні від нього: „– Нема *села*, не треба й нас!” („Село вигибає”). І на закінчення оповідання – неодмінна думка: згине село, згинуть і люди:

„А коли дійшла до Кіф’яка мудрого, випустила з руки фляшку і, сплеснувши в долоні, жалібно скаржилася козакові:

Ото, бадю, *село* гет *вигибає!*

А перед Анничкою баба зумівалася:

– Хоть іди гори, хоть іди долів, то з усього села лиш ми дві живі, бо я тото не рахую, що світами бродит! Такі, бігме, *село* *вигибає!*..”

Лінгвокультурний компонент *хата* входить у смислове поле концепту *село* як доказ утрат, незагоєних бід, що їх зазнають люди; водночас образ частково втрачає зв’язок із образом села і з образами мешканців цієї *хати*; вона теж оживлюється, стає чуттєвою, діючою силою. Якщо у В. Стефаніка *хата* частіше – компонент метафоричної характеристики (пор.: „Заплакала за мнов *хата*. Як дитина за мамов – так заплакала”<sup>3</sup>, то у М. Черемшини – це самодостатній образ – носій ідеї фундаментальності життя, порушення якої – це крах, руйнація усього суцього. Скажімо, в оповіданні „Основини” стара Семениха „кладає хату”; знову й знову повертається погляд автора до найменших деталей цього дійства, бо в ньому – сенс життя не лише героїні, а й мешканців села:

„Усі вони живо з собою розмовляють про будову *хати*. Одні пригадують собі, як вони свої *хатки* ставляли, як матеріал роздобували і як затривкі їх *хатки*. Другі, що не знають, скільки воно стоїть труду класти нову *хату*, бо мешкають на дідизині, звертають свою увагу на Семенишину розпочату будівлю і на матеріал” і т. д.

*Хата* невід’ємна від *села*, водночас кожне таке помешкання має свої від’ємні риси. Є *хати* горді своїм достатком, родинними щедротами, а є нещасні, напівзруйновані, занедбані, ниці, бо люди в них живуть злиденно:

„– Курило Савчук дома? – грімкіше крикнула фігура.

– Чому би не дома, проше ласки Божої та й панцкої, – відозвався з низенької, майже безвіконної *хати* хрипливий придушений голос. Слідом за тим скрипнули чорні закурені двері і випустили надвір чоловіка середнього росту”.

Екзекутор, що прийшов до хати взяти з селянина податок, бачить, що „йому нема що звідси взяти: під передньою стіною довша дошка на трьох стовпцях

<sup>3</sup> Див.: В. Кононенко, *Символи української мови*, 2-е вид., доп. і перероб., Київ – Івано-Франківськ 2013, с. 374.

– то лавиця; під примежною стіною коротша дошка на двох стовпцях – то „стіл”, насередині *хати* яма на ватру, присипана попелом, – то піч” („Святий Николай у гарті”).

Курилова *хата* – то втілення його злиденного життя, образ-символ самої біди; а її мешканці радіють, бо сховали від екекутора якийсь мізерний достаток: горщики, ложки, мисочки, одєжину, лише образ святого Николая опинився у *гарті*; гірко плачуть знедолені діти, а *хата* мовчить, хоч усе, що діється, бачить.

Відокремлена від села Тимофійова *хата* на горі в текстовій інтерпретації автора закріплює враження, що вона виділяється на тлі інших помешкань, що люди в ній живуть не так само, як в решті *хат*: „Так, от як ластівчине гніздо, висить на Магурі Тимофійова *хата*. Коли б хто з долини подивився на неї, то не знати, не вгадав би, що то акурат *хата*. Небагато тих ялівцевих корчів довколо неї, а так її заслонюють, що лише жменю вершка видно. Але як Тимофійха затопить у неділю під обід, то дим чімхає геть д’ горі поверх корчів, і тоді будь-хто розпізнає, що то не чорний риг кам’яної плити, а *людська хата*” („Більмо”).

Культурема *хата* з її мешканцями входить у спільний лінгвоконцепт „лихо”. У непоказній оселі живе дівчина, що страждає на більмо; це визначає її несхожість, неподібність на інших. Отож і доля їй випадає інша: служити панові, а таке прислужництво сприймається в родині як велике щастя. Не на звичному місці *хата*, не така, як інші діти, дівчинка, не очікувана „радість” від того, що її зі скаліченим оком „ощасливив” пан. Сумна історія, розказана співчутливим оповідачем; й саме хата, і її просторікуваті мешканці викликають лише зворушеності, а не скажімо, поблажливості, заспокоєння.

Ступінь підпорядкованості ідеї надсили – гуцульського села як центру світобудови виявляють лінгвокультуреми, що виконують функції носіїв додаткових мовно-естетичних складників, котрі або входять у загальносислову структуру концептуальних понять, або, навіть безпосередньо не визначаючи нових мотивів оповіді, так чи так доповнюють її глибинний уміст. Скажімо, час від часу звучить то запальний, то тужливий спів *трембіти*, з’являються трембітляри як виконавці частіше сумних, а то й трагічних мелодій; це супровід дії, що відбувається в селі. Культурема *трембіта* – образна реалізація закладених у понятті село смислів, водночас і носій ідеї всеохопної сили, що передає значення і краси, і тривоги. Це теж самодостатня одиниця оповіді зі своєю історією, своїми традиціями й „правилами поведінки”:

„Голос *трембіти* зіллявся із журкотом Черемоша й шумом смєречини і розсипався по всьому *селу*: насамперед розстелився понад сонними лісами, відтак відбився об супротилежні скелі й відгомоном полетів дальше, дальше, аж на край *села*. За ним чимчикував придушений Юсипів голос, що зіллявся з ворохканням жаб і не встиг добігти на поконечне *села*. Все ж таки почули його куни, що досі свобідно грались під церковною банею, почули його сови, що вигукували людям „на смєрть” своє зловеще „угу”, а тепєр замовкли” („Раз мати родила”).

Далі оповідається, як, прагнучи застерегти свого товариша від біди, Лукин *ханап* Юсипову *трембіту* в руки, як „притулив *трембіту* до уст і відозвався нею, але не заглушив Юсипового крику”. Отож голос *трембіти* незрівняно сильніший за голос людини. Та це вже й не стільки музичний *інструмент*, скільки могутній виразник внутрішніх переживань, глибоких емоцій. Голос *трембіти розстелився* понад лісами, відбився об скелі і полетів аж на край села, а голос людини не встиг добігти на поконеचे село? Юсипів спів чують лише *куни* та зловісні *сови*. Голос *трембіти* вищий, потужніший, всеохопніший, він поза дріб'язковими переживаннями, родинними негараздами; він підіймається над подіями, він, виразник краси, що не може зіллятися з *ворохканням жаб*. Голос *трембіти* поза ремствуваннями ображеного селянина; *трембіта* – словесний символ, абстракція, глибинне поняття.

За текстом іншого оповідання – „Грушка” – спів *трембіти* зростає в образне відтворення голосу самого народу, виразника почуттів – горя від втрати близької людини й радощів життя, які ще не покинули живих. Померла стара жінка, й разом з її чоловіком сумує *село*:

„Як поламаний патик, стояв коло майстра *трембітар* з довгою *трембітою* і *трембітив* сумними голосами, а від часу до часу приповідав:

„Ой посходьоти діти неньку виріжати! –

А куди ти ідеш, ненько? – будут голосити” і т. д.

Зображення людського горя поступово здобуває інші конотації. Вираз суму, біди, що виливався і в звуках, і в приповіданнях *трембітаря*, і в плачах „челяді”, змінюється іншим настроєм: молодята мають одружуватися, народжувати дітей; *трембіта* не лише сумує, а й заспокоює, дає насагу на подальшу долю:

„Надворі *село* спало, лиш *трембітар* з усієї сили повістував сумну вість, а, припочиваючи, повторяв, усміхнений, цікаву, веселу новину: „Василина піде за Федю, Гафія за Леся, Калина за Михяла, а Одокія за Гната. Так випало на Лашчиній грушці, так сповнитися має”.

Дискурсивно осмислений спів *трембіти* – супровідник життєвих колізій, він з людьми у біді й радості, невід'ємний мовний знак гуцульського світо-розуміння, прикмета і побуту, і культури. Прикметно, що традиція трактування *трембіти* як символу радості і тривоги, вираження душевного піднесення і болю, закладена письменником, була підтримана й розвинута у текстах О. Кобилянської, М. Коцюбинського, творах, що зображували життя горян; пор., наприклад: „Чую спів *трембіти*, бо в ньому безмежна ніжність душі моїх земляків-селян, бо він є жагою спраглою по красі серця. Бо в ньому мелодія віків. В тій мелодії чую радість і біль, біль і радість” (І. Чендей)<sup>4</sup>.

Серед індивідуально-авторських, найяскравіших етноконцептуальних понять, що їх письменник повсемісно використовує як глибинні образи-символи, широкого смислового звучання набувають *карби* („Карби”). Автор використовує пер-

<sup>4</sup> *Ibidem*, с. 376–378.

винне словесне значення з тим, щоб, зрештою, відмовитися від нього як такого, що не відповідає глибинним уявленням селянської свідомості, в якій цих ‘зарубин’ стільки, що й не злічити. За тлумачним словником, *карб*. 1. виїмка, рівчик, вирізьблені або витиснуті спеціальним знаряддям на поверхні чого-небудь; зарубка, рубець; 2. палиця, на якій зроблені позначки для рахунку, для лічби; бирка (СУМ, т. IV, с. 102). В уявленні автора і його героїв *карб* – це зарубини на душі, щось страшне й неочікуване, що закарбовується в пам’яті назавжди:

„Петрик не раз уже бачив у селі похорони, чув голосні, жалібні плачі, а вкупі з ними й бесіди про *карби*, котрих навіть старші люди лякалися і на яких згадку сумно зітхали, як перед чорною зловіщою тучею або чумою жахалися. У його хлоп’ячій уяві виступали ті *карби темними, неясними, страшними ворогами* його старині, вуйків, і тіток, і усього великого села”.

Невипадково саме в дитячій свідомості постають *карби* найлютішими ворогами, адже серце Петрика відкрите для сприйняття добра і зла, його незаймана страхіттями уява гостро відчула біду: „А Петрик чув, як в його серце новий *карб* врзувався”. Ці настрої відбиваються в конотаціях незгоди, протесту проти діянь тих проклятущих *карбів*, що заважають людям жити; вияв цих почуттів – у готовності хлопчика вступити з *карбами* у двобій: „– Не бійтеся, дідику та й бабка, ек купите мені стрільбу, то я тоді *карби* вистрілею що до лаби!” Але в *карбах* закладені смислові підвалини вічності, незнищенності, й сподівання на краще марні: „Верталися назад голими ножами і викротовали у Петриковім серцю *карби*, котрі ніколи не загояться і не заростуть панським салом”.

*Писанки* в текстах письменника підіймаються до рівня назв – етнолінгвокультурем за умови їх осмислення як символу краси, виразників надії на краще, віри в те, що нещастя минуться, хоч ці сподівання зазвичай ілюзійні („Писанки”). Утворений автором комплексний образ *дівчинки з писанками*, що сприймається як одна архісема, мають у словесному вираженні окремо представлені ознаки кожного компонента, однак вони наближені одне до одного за сутнісними характеристиками: у дівчинки „личко, як біла платинка, на мурі від вітру хитається, а дрібні пальчики *кошелік* тримають і червоніють”, у неї „жалісні оченята”; а в *кошелику*, що тримає дівчинка, „писаночки красні”, „писаночки писані”, що „як зірочки, усміхалися до бадиків”, „такі, гай живі очі” (оченята дівчинки й „живі очі” писанок – художні деталі одного виміру).

Дівчинка з *жалісними оченятами* і *писаночками* позбавляє гуцула Романа Мокана душевних страждань; їй ще болячіше від нього: батька вбито, мати у *катуші*, а вона малює писанки й радіє життю; через конотації доброзичливості, співпереживань її почуття передаються газдам:

„Так, наче б дивився Мокан, як його темні гадки сідали воронам на крила і утікали від нього та й пропадали десь межі мурами та коминами, а на їх місці мерехтіли *усміхнені писаночки* із *кошеліка* доньки Паладюкової і на кримінальному мурі зоряними пальчиками виписували Паладюкову Україну... – Аби тебе, *писаронько*, ручки не зболіли!..”

Система образних засобів спрямована на утвердження сили й краси прекрасного, але, вочевидь, радість ця тимчасова, викликана щасливим збігом обставин, а не самим життям. Навряд чи включення в текст культурами з *писанками* засвідчує подолання негараздів, їх ще чимало випаде на долю героїв, однак людина має сподіватися на краще. У цьому сенс мислетворення письменника.

У символ нужденності, забитості, злиднів, але й водночас внутрішньої краси людини зростає образ-лінгвокультурема старої шапки *Чічки* (оповідання під однойменною назвою). За словесними ознаками вмираючої коняки, що поступово перетворюється в неживий предмет (спочатку „дуже мучиться”, але швидко „вже більше не кивається”), постає уособлення біди, загибелі не лише її, а й родинного добробуту, ширше – самого сенсу буття людини. Герой оповідання Коновкар продовжує сприймати мертву худобину як живу, звертається до неї з ласкавим словом, голубить: „хоче погладити свою *Чічку*, запитатися її, чи дуже змучилася, чи терхівка глибоко в’їлася в хребет, хоче потішити її, що вже недалеко *хата*”. А ось і пряме звертання до мертвої: „Осиротила-с мні, *Чінко*, та й жінку, та й діти, то тепер нам всім крепір буде!” „Оживлення” мертвої шапки – типова ознака символізації – додає нові конотації до уявлень про невід’ємність буття від оточення, про ілюзії, якими живе людина й які згодом поспіхом поховає, як стару *Чічку*.

Названа *Чічкою* стара шапка, здавалося б, є знущання над красою, але водночас це і свідчення відносності бачення прекрасного (згадаймо, що оповідання починається словами жахливого натуралістичного вигляду у тварини: „Лежить розпростерта на толічці підгірського села і випручує свої грудками грузи обліплені ноги. На задніх стегнах і на боках запалого черева звисають здохлими селедцями жмутки гною” і т. д.). За конотаціями жаху перекинутий місток до концептуального *карбу*, усвідомлення трагедії, що позначиться на родинному житті; за скупю поданими словами висвітлюється думка про невідворотність долі, фатальність суцього.

Смислова структура культурами на позначення худобини (маржинки) розширюється до її усвідомлення як основи основ, Боже творіння, без опертя на яке не буде як жити. В цьому функціонально-семантичному полі *корова* – найдорожче, що має *хата*, отожд і ставлення до неї дорівнюється до визнання її ледве не як члена родини:

„– А! ек екійс казав: за жінков так не жель, ек за маржинкою; сегодни *корова* – то *мама* в *хаті*.

– Берім таки хоть куди, то *корова* *мама* в *хаті*! Збудешся *чілідини*, то сто за тобов шнирїтїме та й шкіритїся, а *коровка* ек відженеш від *хати*, то будь здоров. Хоч бери та їж собі гоголі!” („Більмо”).

Символ *хата* як осереддя життя поповнює свій семантичний потенціал включенням слова-поняття *корова*; бо без неї *хата* згине; в аксіологічному сенсі худобина важливіша за *жінку*, бо їй можна знайти заміну, а вартісній *корові* – ні, лише *мама* в людини одна, її не заміниш. Така гіперболізація часом



набуває ознак обоження: *корова* стає вище від людини, отож і утворюється комплексний образ *корова-мама*. Приміром, „поведінка” *корови*, що годує молоком зголоднілого хлопця, незрівняно „людяніша”, ніж дії селян, котрі зловили „злодія” („Злодія зловили”). Можна порівняти текстові характеристики *корови* і старої Фенчучки:

„*Корова* стала що раз, то ближче підходила до нього, нарешті приблизилася зовсім, витягнула писок, притулила до його руки, гейби обнюхувала, а опісля взялася лизати його руки, лице, волосся”.

„– То ти, котюго? Та ти онь мені молоко меш красти? Злодюга! Ти до *корови* вже берешся, рабувати мене хочеш, рабувати, рабувати? – зойкала вона на все горло та й гупала Юру, куди виділа: по тварі, по ногах, по череві. Відтак узяла за кучму, піднесла у повітря та й гевкнула ним назад до земля”. Коли ж Фенчучка побачила, що *корова* поводить себе спокійно, то їй „се додавало ще більше злості”. Лінгвокультурема на позначення свійської „тварини” в її екзистенційно-онтологічному осмисленні стає знаковою в текстовій організації оповіді.

Образний світ Черемшинових творів має в підґрунті архетипні уявлення, язичницьке світобачення, міфопоетичні витоки, опис життя його героїв відбиває не лише конкретику певних подій і явищ, зосереджених у тенетах сільського поселення, а й загальнофілософські джерела його мовомислення, усвідомлену в традиціях етномовного простору природу людського буття. Ідея вселюдськості, планетарності, відтворені в картинах гірського села, стають стрижнем його мовно-естетичного бачення; архетипне, підсвідоме проймає дискурсивне тло Черемшинових оповідей незалежно від бажання автора традиційно зобразити побут і життя гуцулів. Серед концептуальних понять, що лягли в підмурок його світорозуміння й реалізувалися на текстовій площині, вирізняються передовсім архетипні образи *води* й *світла* (*сяєва*).

Водну стихію в словесному розмаїтті уособлює образ могутнього і всеохоплюваного *Черемошу*; його участь у всіх подіях, що відбувається в *селі*, неодмінна; його образно-символічний смисл формує те мовно-естетичне тло, що визначає текстотвірні потенції Черемшинових оповідань. Як на перший погляд, ця культураема вторинна, це свого роду спостерігач; але без його „підтримки” чи „засудження” дія не відбувається. За конотативним ореолом *Черемош* різний: то покірливий, то грізний, але аж ніяк не байдужий:

„*Покірний* і *услужливий* панам *Черемош*, що вліті гуляють по ньому на тяжких дарабах, *біситься* так само, коли у сльоту налетється у нього багато мутної води” („Раз мати родила”).

За символічним смислом *вода* в криницях – життєдайна сила, дорогоцінний скарб, її втрата означає для родини в горах загибель. Отож і відтворює письменник картину, коли захвилювалися мужики через те, що в їхніх криницях почала зникати *вода*; вони вирішили, що перейшла вона в свердловину, нещодавно викопану біля школи. Але за допомогою слів, що відбивають коливання селян, визначена ділема: закопати шкільну криницю означало

б позбавити дітей школи, вкрасти в них радість учитися, тим паче, що вчителька добра й учні люблять її. В асоціативно-оцінному сенсі *вода* в шкільній криниці постає як мірило совісті; зіткнення конотацій на позначення опозиції „добро” – „зло” в авторській інтерпретації засвідчує перемогу позитивів („Хіба даруймо воду!”).

У продовження мотиву протистояння плюсів і мінусів письменник зображує вчительку як молоду мрійницю, котра переконана, що робить велику справу – освічує народ. Зведення в один концепт високих ідеалів і жорстокої дійсності лягає в основу конфлікту: „Перед нею виступили її мрії, що стелилися на сонячним промінню, але їх перервали на хвилину невиразні, хоть голосні крики надходячої громади”. На авансцену оповіді виходить смисловий компонент *дарування* як втілення ідеї примирення: селяни вирішують *дарувати* школі *воду* (*даруймо, даруймо, даруймо*, як повторюють вони), і в цьому їх рішенні теж свій сенс: адже інше щось подарувати вони не в змозі, а віддячити вчительці прагнуть. Але на глибинному рівні смислова структура ускладнюється: хіба *вода* – подарунок?; хіба немає в їхній „милості” чогось мізерного?; хіба це справжня добродіяльність? Постає комплекс не розв’язаних до кінця зовні, але у підсвідомості зрозумілих проблем: добре й недобре неподільне, мораль відносна, мрійництво навряд чи виправдане; лише діти – втілення людських сподівань, отож і виправдання суперечливих дій.

Лінгвокультурема *вода* розкриває в тексті оповідання свої смисли: це така сама цінність, як діти, як мрійниця-вчителька; це символ чистоти й добра; це вимір людської гідності. На рівні архетипу *вода* пов’язана з уваленнями про плинність, змінність, втрату аж до загибелі<sup>5</sup>; можна передбачити, що в культуремі *вода* на глибинному розрізі виявляють себе семи тимчасовості тієї злагоди, до якої дійшли герої оповідання. У майбутньому розвіються мрії вчительки, навряд чи селяни погодяться з втратою води в своїх криницях, діти підростуть і стануть подібними до батьків. Тінь безрадсної перспективи проглядається через дискурсивне тло оповіді.

За хатами та мужиками спостерігає живне око „судді” і, зрештою, цінувальника всього, що відбувається і в гуцульському селі, і на Божому світі, – це *сонце* (світло – антитеза темряви). Це одна з центральних культурем, через сонячне *сяєво* автор спостерігає, описує, оцінює. Образ *сонця*, однак, неоднозначний: воно рожевіє, посміхається, але наче глузує, воно повсюдне й невсипуще, це мірило мірил, втілення добра й вищої оціночності. Персоніфікація досягає вершинного втілення: якщо *сонце* не звертає увагу на те, що коїться, його варто запросити зглянутись на село та його людей, наче воно може допомогти: „Най би раз *сонце* на каміннім вершку сіло, най би на того село подивилося”. Під наглядом всевидячого ока сонця відбуваються карколомні події, а воно не реагує, не втручається, хоч і наділене якостями живої особи:

<sup>5</sup> *Ibidem*, с. 93.

„Рум’яне *сонічко* вихопилося на вершок гори та й скочило у Черемошові плеса. Так воно купається, так вимивається, що рум’янци на його круглому лиці переходять у ярке сяєво” („Раз мати родила”);

„Заким ще *сонце* пішло на відпочинок, зупинилося на одному гірському шпилю, так як зупиняється на порозі мати, коли при відході в далеку сторону прощається із своїми діточками. Його *золоте проміння* – то світляні ниточки, що надаються на низанки для мрій палкої надії. На них нанизують свої мрії старі й молоді, багаті і вбогі, пани й мужики. І *сонячне проміння* грає усякими красками, що незаметно зливаються в одно чудове *сяєво*” („Хіба даруймо воду!”).

Отож у наборі семантичних компонентів на його позначення (*золоте проміння, чудове сяєво*) *сонце* наче й добре для людей, бо без нього немає життя, не проросте зерно, затьмариться день, але його байдужість, невтручання в людські справи – свідчення відсутності вищої справедливості, принаймні неможливості допомогти знедоленим і ображеним.

Дискурсивне тло Черемшинових оповідань прийнято етнічністю, що виявляє себе не лише в зверненні до реалій гуцульського села, а передовсім у структурі мовомислення письменника, у підґрунті якого лежить мовна картина, що відбиває світовідчуття його героїв. Трансформовані в первинній семантичній іпостасі назви, підняті на рівень лінгвокультурум, містять у собі ті компоненти додаткового смислу, які й дають змогу вбачати в цьому мовно-естетичному вираженні глибинно національні конотації. Тому й *хата* письменника – саме та смерекова хата, в якій лише й можуть жити персонажі його творів і за якою постає світ їхніх уявлень, навіть якщо це ознаки підсвідомого. Та й сам образ *мужика* як центру Черемшинового космосу теж зростає у фігуру носія вселюдськості, котрий має своє, несхоже етнічнопсихологічне обличчя, але виявляє й свою глобалізовану сутність.

На лінгвокультуремах М. Черемшини помітне нашарування міфопоетичності; центральні герої його творів постають як виразники міфологічного мислення, а лінгвокультуреми, що відтворюють їхній світ, – як свого роду міфологеми. Прикметно, скажімо, послідовне введення в тканину текстів, пов’язаних з народнопоетичною традицією, образів птахів – носіїв ідеї „волхвування” – перетворення людей у птахи; звичні національні символи *зозулі, голубки (голуба), ластівки, сокола, ворони (ворона), сови* ховають у собі давнє язичницьке світорозуміння; пор. в плачах за померлим:

„– Голубе мій, соколе мій, скарбе найдорожчий, не тужи за мною!

– Ластівко моя, перепеличко моя, їдь здоровенька, вертай борзенько („Верховина”); пор. також:

„– Гаже-с, *зазулько*, тільки роки перед людьми мовчела, у рукави плакала, дітем дорогу стелила” („Грушки”); „– Рости велика, *зозулько* маленька!” („Писанки”); „Стадо *ворін* над селом крякало і в ті печери зазірало, де село свої добутки перед неприятелем спрятувало. Отік би тот *чорний ворон* на людську працю насівся, отік би він тій пригоді радувався” („Село потерпає”) (*стадо*

*ворін* лише спостерігає за діями людей, а от вже *чорний ворон* – зловмисна істота, він *насівся, радувався* людському горю).

Письменник співчуває персонажам своїх творів, але зі сторони, об'єктивуючи виклад, дивлячись на те, що відбувається, передовсім як спостерігач. Зображені ним люди страждають, рідко коли радіють, суб'єктивність його мовомислення виражена скоріше опосередковано, аніж задекларована. Мовно-естетичні концепти, символи, образи письменника стають за таких умов засобом зосередити увагу на тих фундаментальних словесно закріплених поняттях, через які й розкриваються суб'єктивовано-об'єктивована тональність його текстів. Категорії, що визначають поведінкові стереотипи, відбиті в Черемшинових творах, – той екзистенційний масив, на якому вибудовуються текстотвірні ряди в їхньому концептуально-смысловому наповненні. В своєрідних когнітивних настановах виявилися ті риси етнопсихологічного світорозуміння автора, які й зробили його видатним майстром словесного мистецтва.

## ЛІТЕРАТУРА

Арутюнова Н., *Метафора и дискурс* [в:] *Теория метафоры*, общ. ред. Н. Арутюновой, М. Журиной, Москва 1990.

Єрмоленко С., *Мовно-естетичні знаки української культури*, Київ 2009.

Кононенко В., *Мова у контексті культури*, Київ – Івано-Франківськ 2008.

Кононенко В., *Символи української мови*, 2-е вид., Київ – Івано-Франківськ 2013.

## LINGUISTIC AND POETIC DIMENSIONS IN MARKO CHEREMSHYNA'S WORKS

In the article are described linguistic and poetic means of creating the ethnic and cultural background of stories about mountain farmers' lives written by the writer Marko Cheremshyna from West Ukraine. The peculiarities of the writer's language and thinking are explained by opening the deep meanings of conceptions such as *village, house, cutting, trembita* etc. The imagery and symbolic world of Cheremshyna's stories prove the uniqueness of his artistic idiolect.

**Key words:** text, discourse, linguistic culturema, meaning, concept, image, symbol, language thinking, deep structure.