

Роман Піхманець

УДК 820:821.161.2:81'37

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНА ОСНОВА ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

У статті здійснено спробу збагнути структурно-семантичні засади художнього мислення Марка Черемшини крізь призму архаїчних фольклорних жанрів. Докладно простежено, зокрема, структурування тексту дискурсивними полями похоронних голосінь.

Ключові слова: структурно-семантичні залежності, мотив, синонімічні текстові фрагменти, парадигматичний ряд, рецитативні формули, риторична рима, ритмо-інтонаційні одиниці, сугестивна лінгвістика.

Roman Pikhmanets. Structural-semantic principles of Marko Cheremshyna's literary thinking

The paper investigates the structural-semantic basis of Marko Cheremshyna's literary thinking within the system of archaic folklore genres. The author pays special attention to the way the structure of the texts is determined by the discourse fields of dirges and laments.

Key words: structural-semantic dependencies, motif, synonymic fragments of the text, paradigmatic series, forms of recitation, rhetoric rhyme, rhythmic and intonation units, suggestive linguistics.

Новелістика Марка Черемшини – наскрізь оригінальне й самобутнє явище. І збагнути цю своєрідність важко без з'ясування структурно-семантичних основ його художнього мислення. На певні роздуми в цьому зв'язку налаштовує вже наративно-фабульна побудова “Керманича”. Через домінування в ньому діалогічної форми (принаймні в перших п'яти картинах) у літературознавстві усталено думку, що “ціле оповідання драматизоване” й ніби приготовлене для сцени [18, 162]. Андрій Музичка вважав драматургію питомою для автора стихією. Немає сумніву, що Марко Черемшина мав хист драматурга й багато “діяльних”¹ елементів проглядає вже в першому його друкованому творі. Однак родова ознака драми – конфлікт: він має бути настільки могутнім, напруженим і, сказати б, енергетично наснаженим, аби міг рухати художню дію. Із цього боку компонування подій в оповіданні не відповідає означеним критеріям. І гадаю, що не випадково, бо автор належно не оволодів творчими таємницями драми. Йому (особливо це помітно на перших етапах творчого поступу) властивий, як і Василеві Стефанику, “драматизм ситуації одного епізоду, одного зіткнення характерів, соціальних антагонізмів” [5, 123]. Навіть у “Несамовитих” не вдалося побороти специфіку художньої манери. М. Грушевський бачив у них “замало <...> дії драматичної”, розпорошеність окремих сцен і “занадто розтягнену” сюжетну лінію, тому й рекомендував авторові доопрацювати твір, “позливавши ці дрібні сцени до купи”, хоча “й тепер у читанню, думаємо, була б вона досить цікава” [6, 98]. Отож говорити про домінування драматургічних чинників у творчій суб'єктивності Марка Черемшини чи бодай про драматичні підвалини

¹ Поняття *драма* походить від грецьк. *drāma* – дія.

“Керманича” немає достатньо підстав. Тому він і покинув експериментувати із драмою після наполегливих спроб доопрацювати “Несамовитих” і взявся за короткі оповідання й новели. Вони дозволяли вдовольнити жагу драматизації (з огляду на подібність прийомів концентрації матеріалу) й реалізувати відповідний духовно-творчий потенціал, але увільняли від марних зусиль укладати окремі сцени й епізоди в чіткий сюжетно-композиційний стрій.

Відтак у пошуках структурної основи першого оповідання письменника слід звернути погляд трохи в інший бік. Зважаючи на заземленість його художньої думки в міфологічно-ритуальну стихію, варто зосередитися на архаїчних фольклорних жанрах. Поряд із драматичним хистом А. Музичка завважив потужні впливи на молодого автора народних дум. На рівні стилістики й художніх форм це помітно неозброєним оком. Пор.: “Минув тиждень, минув другий, і на третій стало збиратись, а Саїна як нема, так нема”; “То не голубка сиза з потятами-голуб’ятами за голубом квилить-проквиляє, то Оксаночка із Семенком плаче і ридає, то товариство на погребі свого калфи-керманича слізьми заливаєсь” [24, т. 2, 25, 30]². За цим “видимим” обширом проглядає глибинний, більш значущий план, який не лише позначився на естетичних пріоритетах “Керманича”, а й пунктирно окреслив формально-логічний засновок новелістичного мислення Марка Черемшини. Стосовно генези дум серед фахівців існує думка, що вони постали з похоронних плачів. “По своїй формі голосіння виявляють лиш нижчу ступінь того самого рецитаційного стилю, який так буйно розвинувся в думах. Думи в’яжуться із голосінням також ліричним характером, поетичним висловом, символікою й мотивами”, – писав Філарет Колесса [16, т. 132, 7].

Без спеціальних студій помітно, що народні голосіння структурують новелістичний світ Марка Черемшини, а їх дискурсивні поля формують різноманітні художні рівні й компоненти його текстів: семантичні, іконічні, генеричні, каузальні, поетикальні тощо. До них звертається автор чи не в усіх творах, експлікуючи “гострі кути” тієї екзистенційної безодні, в якій приречена страждати людина. Навіть візуально кривдування діда перед бабою й гостями, нібито “Гуцулія на старців переходить”, нагадує сцену поховальних плачів, а його слова звучать як правдешні вигуки болю, жалю й мало не вселенської скорботи за втрати “золотого віку”. Зчаста голосіння стають предметом зображення новеліста. Плаче-голосить за померлою дружиною Ілаш, а разом із ним доньки й навіть трембітар (“Грушка”); тужить дід за бабою, сповідаючись селові у своїх надуманих провинах, і розбиває, гнівний і розчулений, сказати б, засіб гріха (“Горнець”); не менше болю і страждання спресовано в жалісливих причитуваннях гуцула над здохлою конякою, яка впродовж 15 літ була годувальницею сім’ї і втрата якої прирівнюється до смерті члена родини (“Чічка”)... Удається до плачів та їхніх рецитаційних формул автор чи його герої і в ситуаціях, які начебто не спонукають до сліз. Зокрема, “заголосили” діти, помітивши, що зник зі стіни образ святого Миколая: нехай він був задимлений і побляклий, та, вочевидь, легітимізував і санкціонував існування маленької спільноти. Годі й доводити, що воєнні твори Марка Черемшини з їхніми апокаліптично-мортальними мотивами краю, який гине, пронизані рецитаційно-тужливими домінантами. Бо ж “уже нічого крім голосіння не міг чути Черемшина під час імперіалістичної війни, нічого іншого не міг бачити, як тільки те, що справді галицьке село в повному того слова значінні гинуло” [18, 215].

За поверхневим пластом голосільного ейдоса проглядають у Марка

² “...Ніби за думою, чи піснею, або за Шевченком співає Марко Черемшина”; “Так коротко чисто словами дум малює цей похорон автор”, – раз-у-раз рефлексує дослідник, цитуючи ці рядки [18, 161].

Черемшини “приховані” художні, зокрема сюжетно-композиційні, резерви. Природно припустити, що найповніший вияв вони знайдуть у творі, назву якого взято з обсягу похоронних обрядів. Справді, у “Грушці” всі головні фабульно-подієві й наративні “вузли” та “вузлики” зосереджено навколо ритуальних проводів покійника у світ предків, що передбачає неминучу сюжетотворчу функцію голосінь. Деколи здається, що новеліст не те що ховається за жалібними причитуваннями героїв, а наче й зовсім зникає. Але то лише на позір. Бо, хоча твір щедро апліковано художньо-образними елементами народних плачів, при уважнішому погляді помітно, що ті фрагменти “розкидані” не хаотично, будь-де й будь-як, а мають певний композиційний ритм, різняться імпровізаційно-варіативними, кумулятивними й сугестивними властивостями. Якщо скористатися закладеним у тексті “шифром”, то можна сказати, що автор уміло послуговується орнаментальним інструментарієм, випалюючи запеченим залізом символічні зображення – знаки чи письмена долі на табулях мужицької душі, як його герої на деревищі. До всього виступає він не в ролі “помічника” народного генія, а таки майстра, і не втискає силоміць готові елементи в усталені схеми, а творить із них оригінальні мистецькі комбінації.

Починає новелу голос гетеродігетичного наратора, який “широкими мазками”, котрі мають поєднати небеса і землю, малює загальне тло, знайомить з обстановкою, в якій відбуватиметься дія, та її головними репрезентантами. Просторова перспектива рухома, спектр зображення, “хитнувшись” тричі вверх – вниз, ніби шукаючи чогось або когось у теміні ночі, звужується, імітуючи оптичний ефект кінокадрів, поки врешті не вихолплює ворохкі потоки світла на гуцульському подвір’ї й тіні, які його толочать. Ось об’єкти натрапив на згорбленого за роботою майстра й трембітаря, котрий, “як поламаний патик, стояв коло майстра ... з довгою трембітою і трембітв сумними голосами” [24, т. 1, 64]. Він і починає заводи (“від часу до часу приповідав”), ніби дублюючи на суб’єктивному, чуттєво-емоційному рівні об’єктивний заспівний мотив наратора, надаючи йому певної скерованості й динаміки. Його жалісливі примовляння-рецитації ще якісь наче несмілі й несправжні, або, ще так скажу, напівголосіння (звідси й “приповідав”). Можна сказати, що трембітар лише віщує “майбутнє” й готує читача до напливу реальних плачів-голосінь. Цьому відповідає форма майбутнього часу на початку його тиради. Йому не личить “по-справжньому” голосити, бо ж не рідня покійниці, і на роль виконавця голосінь не годиться, а ще й молодь зібралася на веселі забави при тілі мерця. Тому “Гнатко” як парубок, нехай старий і без жодних перспектив на одруження, з головою поринув у стихію, яка більше відповідала глибинним потягам і бажанням. Зате Ілашчині доньки “із служби надходили, руки і ноги нені цілували, як зазулі, голосили” [24, т. 1, 66]. Їхні плачі – ніби імплантовані в композиційну споруду новели фрагменти народних голосінь – з урахуванням деяких неминучих для цього жанру імпровізаційних компонентів, пов’язаних з особою померлої та обставинами її життя. Зокрема, у їхніх словах звучать докори батькові, що “годував [її] синими синцями”. Вони слугують своєрідним емоційним і смисловим підґрунтям нового рецитаційного спалаху й піднесення, посилення напруги. Його наближення помітне вже в майстрових скаргах на власних дітей, які, треба гадати, так само дорікали батькові на похоронах дружини, а згодом залишили сам-одного віку добувати. Така внутрішньотекстова стратегія передбачає деякі відхилення від музичної композиції голосінь. Згідно з висновками Ф. Колесси, “мелодія голосінь – це одноманітне варіювання одного розтяжного мотиву, під який підходять довші й короткі вірші. Цей мотив повертається в рамках перших чотирьох або п’яти тонів

мольового звукоряду...” [15, 299]. Голосіння з погляду мелосу передбачають, таким чином, рівний, “одноманітний” ряд розгортання звуків та їхніх коливань. Натомість у Марка Черемшини вже вихідна диспозиція конфліктної парадигми налаштовує на зростання нервової напруги й розгортання естетичної думки за принципом градації. Ілаш підхоплює цей мотив, погоджується, що в житті всього бувало, уводить слухачів, як кажуть, у суть проблеми, а відтак вивергає із себе всі душевні рани, передчуття, упередження й пересуди. Якась незвісна сила могутньої дії прорвала внутрішні гаті. А вивершує градаційну “криву” справжнісінький вибух: накопичувані роками душевні експресії здетонували й ошелешили аудиторію: “Не бійтеси, небожета, мені недалеко гони, я вам хати не залежу, завтра неню собі вирідите, а з неділі, чій, і я піду, чій Біг си змилує, возьме гріх з хати” [24, т. 1, 67]. Передбачення трембітаря на початку твору, що будуть жалі, будуть плачі-заволання, отримує логічне завершення або радше викінчену рамку: віщування Ілашом своєї близької смерті. Риторичні звертання, які кількаразово повторюються й накочуються, як нестримні буруни, не залишають сумніву стосовно його долі.

Схоже степеновано і всі три голосіння, які структурують текст. Зростання смислово-емоційної напруги в них автор передає навіть графічно – через внутрішнє “розщеплення” голосів, котрі артикують плачі: спочатку “приповідает” один трембітар, у мовлення якого етопетично вриваються чужі голоси, далі йдуть три плачі дочок за мамою й насамкінець – внутрішній монолог чи радше потік свідомості бідолашного Ілаша, гейби “пошматований” у фінальній частині, розсаджений із середини болем, унаслідок чого утворюється одnobічний діалог із шести мовленнєвих партій-осколків. Це виглядає природно з огляду на символіку чисел у “заворожувальних” формулах (а голосіння походять із того самого міфологічно-ритуального джерела, що й замовляння). Згідно з їхньою художньо-магічною логікою, нарощування числа символізує “збільшення буття” (посилення, зростання напруги, магічності, існування, “повновладдя” тощо [19, 281–282]). Саме на такі культурно-релігійні підвалини опирався новеліст, моделюючи свої художні конструкції. Імпульси ж такої внутрішньої динаміки й художньої стратегії загалом задано ще “Керманичем”.

За зовнішніми показниками в оповіданні наче й небагато елементів указанного фольклорно-ритуального жанру: згадки про плачі й голосіння персонажів, схильність до речитативних ритмічних форм. Уважніший погляд виявить ремінісценції на кшталт “Нема кому дровець постарати, нема кому одінечка придбати” [24, т. 2, 29]. І навіть розмова героя з дружиною перед дорогою (“– Коли тебе, бадічку, сподіватись? – промовила Оксана. – Тоді, коли вода ’д горі обернеться, – пожартував Саїн”) сприймається як своєрідна варіація чи парафраза одного з базових маркерів похоронного обряду (*йти, покидати*), що табуйовано позначає смерть і перепону для повернення додому. Окрім суто мистецької ролі, він ще ніби “програмує” долю обох. Зрештою, увесь перший розділ “Керманича” нагадує художнє розгортання формули “куди йдеш, куди вибираєшся, мій любчику?”. На міцніший зв’язок із голосіннями вказує багато вигуків і вигуківих конструкцій у структурі тексту. Уже перше речення автор починає з катафоричного “ей”. Подібних компонентів “розкидано” чимало сторінками оповідання. Вони не мають жодного логічного навантаження в реченні, зате значущі з погляду генези й семантичної структури голосінь. Іларіон Свенціцький доводив, що похоронні голосіння виникли з “вигуків болю”, викликаних утратою дорогої людини, котрі разом із відповідною мімікою, жестами, пантомімою й певними ритмічними рухами періодично повторювалися на всі лади й з різними інтонаційними відтінками [20, 17]. Саме

вони акумулювали в собі головне емоційне й міфосемантичне навантаження. До слова зазначу, що найдавніший загальнослов'янський речитативний вірш не знав рими, а її функцію в поховальних голосіннях виконували алітерації: співзвучні початкові приголосні [3, 23]. Скоріше за все, вони разом із гармонією голосівок мали наслідувати, імітувати ті емоційно-риторичні оклики, створюючи їм звуковий “супровід”, і посилювати враження. Такі алітераційно-асонансні естетичні експресії прикметні для прози Марка Черемшини.

Та похоронні плачі – це не тільки й навіть не стільки поетикальні засоби; вони передбачають щонайменше чотири основні характеристики: функціональну, семантичну, генологічну й етномузикознавчу [14, 3–6]. Із погляду структурно-семантичних залежностей вони будуються на протиставленні життя і смерті, що становить їхній зміст. Базова ж операційна одиниця голосінь – мотив, тобто “частина сюжету, його ланка, ядро”. Мотиви функціонують у межах певних “семантичних блоків”, як-от: тема прожитого віку, тема незвичайного фізичного стану, тема потойбічного світу й тема занепаду особистого космогонізованого простору. А реалізує себе універсальна антиномія життя / смерть, як і конкретні мотиви, шляхом багаторазового повторення синонімічних текстових фрагментів, які щоразу інакше виражають свою тему. Так вибудовується “парадигматичний ряд перетворень позитивного змісту в негативний, який [ряд] можна у багато разів збільшити...” [14, 13]. Інакше кажучи, існує своєрідний синонімічний “пакет” уривків тексту, покликаних шляхом багаторазового повторення й комбінування розкрити головний зміст голосінь, котрий базується на таких визначальних предикатах, як *припинення, відділення, перетворення, деструкція*.

З огляду на це згадувані дослідниками (А. Музичкою, О. Засенком та ін.) драматичні за характером і формою “поодинокі сценки” чи “картини”, які структурують фабульно-сюжетні контури “Керманіча”, слід сприймати як такий “відкритий список протиставлень”. Тому й “замало ... дії” було в тих сценах, бо виражали вони, по суті, один і той самий або ж близькі за змістом екзистанси. Щоправда, головні предикати, на яких базується художня семантика оповідання, набули деяких видозмін і специфічного вигляду. Зате сам він, отой парадигматичний ряд, навч. Іще не встиг Іван Саїн піти у верхів'я Черемошу (предикат *відділення*, котрий “випереджає”, на взірць народної казки, *припинення*, утілений у другій сценці), а Семенко у дровітні вже замість нього пораяється. Коротка репліка героя дружині “не бійся, вмру, то не меш бідувати” підтверджує означену тенденцію. І всі наступні композиційні елементи вже зачином намічають нові й нові синонімічні варіанти семантики екзистенційного жалю. Окрім цитованих рядків, що змістом і поетикою наслідують голосіння, згадаймо інші: “Що ви оце кажете, куме Тимофійку? Саїн покійник?”; “У селі кого не зустрінути, всякий про Саїна говорить. “Шкода, – кажуть, – небіжчика, добрий був чоловік, та минувся так жасно”; “Сонце під обід уже було. В Саїновій хаті плачі та падькання, що й слухати годі” тощо [24, т. 2, 25, 26, 28].

Структуровані дискурсивними полями поховальних рецитацій новели й оповідання Марка Черемшини пронизані парадигматичними рядами такого зразка. Судячи з усього, художня думка письменника з погляду її внутрішньої динаміки і структурних послідовностей рухалася здебільшого саме за цим принципом. Він настільки органічно і глибоко ввійшов у творчу свідомість, що у своїх внутрішньотекстових метаморфозах і перевтіленнях набуває деяких специфічних форм, зокрема тенденції до формалізації і, сказати б, персонального виокремлення в самостійні суб'єкти художньої дії.

“Бажання” формалізації виливається насамперед в однобічний діалог. “Внутрішній монолог у стефаніківській новелі складається з окремих вибухів

чуття, оформлених у репліки, відмежовані одна від одної графічним знаком тире, який означає антракт у болевій напрузі”, – пояснює І. Денисюк технічні і психофізіологічні нюанси одного з головних засобів цього типу новелістичних структур [8, 161]. У Марка Черемшини він відіграє не менш істотну роль, а завдяки очевидним проєкціям в етнокультурне тло дозволяє простежити природу явища. Однобічний діалог у новеліста, як і в його літературного побратима, викликаний психічними або соціальними, видимими чи ні подразниками й виливається в синонімічні “такти” скервального серця, “коли воно розривається”. За своєю структурою та набором складників, за внутрішньою логікою і значеннєвими кодами вони нагадують вервечку хвиль-бурунів, міцно злютованих емоцій і спазматичних здригань від вибухів болю і страждання. Начебто хтось невидимий, якась свавільна надфізична сила жбурнула каменюку в заводі людської душі, і від отриманої травми пішли нервові брижі у формі концентричних кіл. Кожен із них, узятий окремо і графічно виділений, – то відносно самостійний “шматочок” живого болю. Звідси й нервовий, подеколи на межі зриву, темпоритм оповіді, котрий, однак, урівноважує ціла низка “протидій”. Йому відповідає форма вільного речитативу, як і в голосіннях, котра виступає своєрідним праобразом чи ейдологічною ідеєю, що породжує естетичні смисли силою. Відтак художня думка “рухається на хвилях діалогів-бурунів”, як образно називав ефект таких формотворчих засобів І. Денисюк. Відповідні графічні знаки (здебільшого тире) маркують й умовно нумерують порядок таких “відкритих списків”. Додам, що автор не обов’язково мусить їх позначати, оскільки манера письма передбачала психічну асиміляцію його з героями. Тоді єдиним видимим показником закінчення певного мовленнєвого періоду виступає абзац. Така, сказати б, художня картографія властива насамперед новелам настрою (“Дід”, “Бабин хід”, “Горнець”, “Зведениця”, “На Боже”), хоча, по суті, весь творчий набуток Марка Черемшини засвідчує вказану тенденцію. Про ті формальні чинники можна сказати, скориставшись образним висловом В. Стефаніка, що “ростуть вони, ростуть і вже стають файними парубками. І замість лишитися коло мене і радувати мене – вони кочають хоча йти на свій хліб, на своє господарство” [21, 386].

Побудовану на розгортанні парадигматичних рядів внутрішньотекстову динаміку А. Музичка завважив лише у “Зведениці”. Але цей твір вирізняється в доробку новеліста хіба тим, що “фактура” голосінь пронизує до основ його художню тканину, а текстові фрагменти, які структурують головний зміст, виділено графічно; два з них навіть починаються однаково, а у третьому “кодувальний” образ зозулі оприявлено з допомогою ономапої. Акцентував дослідник, щоправда, не так на природі явища (зв’язку з голосіннями), як на залежностях між смислово-синонімічними групами, і слушно назвав будову твору “чисто музичною”³. Згідно

³ Голосіння іманентно передбачають музичний компонент – мелос плачу. При цьому їхній музичний інтонаційний словник детерміновано значною мірою семантикою й магічними властивостями [див.: 11]. Можливі і зворотні впливи. Адже народження поезії й поетичної фрази відбувалося шляхом розширення семантичного простору міфу-слова, тобто слова-найменування магічно значущих предметів, і переростання його в нарративну оповідь. Первісна поезія – це часто одне-єдине слово або навіть вигук, які були в центрі ритуалу й навколо яких розігрувалася містерія. Суть того давнього обрядового дійства зводилася, власне, до того, що його учасники багаторазово декламували на різні лади сакральне слово чи фразу. Характерно, що таке слово проспівувалося або ж рецитувалося [17, 484, 487]. Відтак воно володіло могутньою енергетикою і прирівнювалося до сили природних стихій. Це були певні словесні заклинання, магічні формули, покликані зняти напругу у стосунках людини з надприродними стихіями, навчити її “космічних ігор”. Ритмо-мелодійні й інтонаційні чинники відігравали чи не головну роль у семантичному й логічному збагаченні слова в давнину. Таким чином, не лише “магізм мелосу плачу” (І. Земцовський) викликав відповідну музичну форму, а й навпаки. У кожному разі взаємозв’язок між музичною формою і змістом голосінь найміцніші: по суті, це різні аспекти одного явища. Тому немає помилки в тому, що А. Музичка живає вислови “мотив голосіння” і “музичний мотив” як синоніми.

з його міркуваннями, “Зведениця” побудована за музичним принципом: після короткої інтродукції (“неначе музичного заспіву”) ідуть три “музичні варіації” на тему “злочину і кари”. Усі вони пов’язані віртуальною (а рівночасно – цілком реальною) реакцією представників різних соціумів на звістку про народження позашлюбної дитини (а тому можливими сумними наслідками) і в основі своєї мають “головний мотив голосіння”. Найперше покритка передбачає, як увійде з дитиною на руках у село, котре живе за своїми традиційними, патріархальними ще нормами; потім – як сприйматиме звістку те око, з якого щойно вийшла (парубки й дівчата). І, нарешті, третя “музична варіація”, що починається від слів “А ньенька буде собі сивий волос вимикати...”, за А. Музичкою, “ніби збирає в собі все, що маємо в першому та другому мотиві, дає сильніші драматичні акорди, щоб перейти в драматичний фінал і закінчитись ніби одним потягненням смичка по скрипці” [18, 202]. Гадаю, цей третій мотив слід уважати все-таки синонімічним варіантом, а не синтезом двох попередніх. Усі вони вибудовані в композиційний ланцюг за принципом, який нагадує сполуку спадної й наростаючої градації: після першої уявної стрічі із селом, котра межуватиме із шоківим ефектом, “розрив” зі своєю верствою буде пов’язаний, треба гадати, з безмірно меншими душевними муками (будуть і дотепи, й іронія, і певні побоювання), що артикулює художня стилістика (“На котрім того данци така парубія грешна, що ті затичку дала?”; “Не бійтеси, ледіники, встиду вам не зроблю, на данец си не важу”; “Сокотітси мене, сестрички, бо-сми на перехід добра” тощо), зате від старині не чекай помилювання, єдиний порятунок – “піді собі глібокого плеса шукати” [24, т. 1, 84]. Тому зростання драматичної напруги тут відбувається навіть не за принципом степенування, а своєрідними “нервовими стрибками”. “Сильніші драматичні акорди” в цій темі з’явилися, власне, від того, що розвиток її набуває вибухової сили й характеру.

Запропонована А. Музичкою інтерпретаційна модель в основі своїй правдива, та потребує деталізації й певних коректив. Насамперед стосовно інтродукції. Вона обрамлена дещо модифікованою кільцевою конструкцією (“Прокуратна копила має!” ↔ “Зведениця копила несе!”) і кожним своїм компонентом визначає напрямок розгортання й реалізації художніх смислів: “перевернута” симплока (найпростішим її варіантом вважають той, коли у трислівному реченні не збігається середнє слово [13, 128]), котра творить кільце, указує, що причиною конфліктної ситуації став він, “копил”, отож на ньому й зав’язані драматичні колізії. Та в центрі новели (усередині кільця), зрозуміло, не він, а мати, згвалтована паном служниця, та її психологічний портрет – чи радше стенограма серця – як реакція на “зверхнє оточення світу” (І. Франко). Тому й увесь твір “цікавий як експеримент психологічної новели, базованої на внутрішньому монолозі, з одним-єдиним персонажем і його піснею душі” [7, 84]. Отой солоспів, як неважко здогадатися, буде сумний, замішаний на сльозах і голосіннях, як і художньо-композиційні чинники, котрі структурують екзистенційний простір “Зведениці”.

Специфіка його визначена тим, що героїня виступає одночасно ніби у двох іпостасях (потенційної покійниці й голосільниці), що корелює всі інші ознаки. “Подвійна” роль автодієгетичного наратора мотивована культурологічно, психологічно, каузально, художньо. Дозволяв це робити передовсім статус лімінальної (перехідної) особи, бо ж її становище незвичайне апріорно: “Померлий сприймається як живий і мертвий одночасно” [14, 9]. Стосовно нашого випадку таке визначення більш ніж правомірне. Крім того, голосили “не лише за покійником, але і під ударом інших нещасть, як пожежа, повінь, побиття” [15, 346]. З погляду психологічного такі рецитаційні причитування вважалися

нормою переживання втрати близької людини або ж маєтку, господарства (від вогню, крадіжки, стихійного лиха) і покликані були полегшити душевний стан. Натомість їхня соціальна функція зводилася, за К. Грушевською, до встановлення “зв’язку між колективом і окремою людиною в усяких особливо важливих для неї моментах” [23, т. 1, СХСIII]. Мета очевидна і, сказати б, обопільна: врегулювати екзистенційну кризу, яка виникла внаслідок втрати.

Ще більше підстав для переживань досвіду власного помирання на міфологічно-символічному рівні. Адже смерть в архаїчній свідомості означала зміну буттєвого стану й аж ніяк не абсолютну кончину. Кожна зміна релігійного чи соціального статусу передбачала ритуальну смерть із наступним воскресінням чи народженням у новій соціальній ролі. Відтак вона мало чим відрізнялася від будь-якого іншого обряду переходу, скажімо, від одруження чи ініціаційних церемоніалів, і прирівнювалася з ними до онтологічної зміни екзистенційного стану [доклад. див.: 26]. Отож героїня Марка Черемшини в певному сенсі покійниця, адже вона померла як дівчина (один соціальний статус), але ще не народилася як жінка (не вийшла заміж). Обряд переходу відбувся з порушенням священних “кліше” (міфологічний синонім смертельного гріха, карбів), тому вона, згідно з релігійними приписами, не має права на існування. Аналогічна доля очікує “дитя гріха”.

Відтак і загальна схема художніх основ твору дещо видозмінена порівняно з картиною світу в народних голосіннях, точніше – вона ніби перевернута, як і доля прокуратної. Адже її жалісливі плачі – за самою собою, живою, і за своєю дитиною, теж іще живою. Хоча за міфологічно-ритуальним нормативним кодексом, яким керувався *homo religiosus*, її статус особливий (“перехідний”). Мова, таким чином, лише про формальне dokonання факту переходу “потойбіч могили”. Та й фактично катастрофи не уникнути, припису долі не обійти: його “дєдик буде за ніжки <...> брати та й ме мні бити, душі наслухати”, а вона піде “собі глібокого плеса шукати”. Задля посилення завершального акорду і ствердження неминучості краху новеліст виносить формальне dokonання акції у фінальну частину й навіть поза кадр зображення, що, утім, лейтмотивом проходить у вигляді “паралельного світу” через усю дію: “Та й буде по всему...” А. Музичці той фінальний оклик нагадав одне різке “потягнення смичком по скрипці”. Такий виразний прикінцевий ефект іманентно властивий художньому мисленню Марка Черемшини, що, звісно, не могло пройти повз увагу дослідників. Наприклад, Д. Донцов порівнював його з “наглим стрілом”, вибухом, “тріском батога” й теж із “коротким ударом смичком по скрипці, що уриває пекельний вереск джезбенду”: “Сталося – та й по всьому” [10, 101]. А М. Зеров підмітив пов’язану з ним іще одну цікаву закономірність: фрази, що його художньо номінують, автор нерідко варював на різний лад у тексті, зокрема за допомогою ітеративних фігур і ритмічних засобів. “Уміщені наприкінці художнього твору, вони часто підкреслюють якийсь центральний основний момент, становлять його формулу і тоді використовуються як назви цілого оповідання (“За мачуху молоденьку”, “Бо як дим підоймається”, “Зарікайся мід-горівку пити” та ін.), – писав він [12, 428]. У “Зведениці” до такої остаточної кристалізації чи вивершення заключної фрази в назву твору не дійшло, та не викликає сумніву, що вона становить своєрідне художнє резюме попередніх рецитацій, синтагматичних “ланцюжків” і смислового розгортання синонімічних текстових фрагментів.

Специфіка вихідної диспозиції призвела до модифікацій у моделюванні текстового дискурсу, не пориваючи, однак, зв’язку з головним “оператором”. Дещо іншою порівняно з голосіннями вийшла часопросторова картина світу. Зазнали певних видозмін насамперед просторові константи. У похоронних

обрядях, і в голосіннях зокрема, простір моделюють такі топоси, як *дім, поріг, двір, ворота, вулиця, дорога*... Головний із них – дорога – “медіатор між своїм і чужим світом” [14, 13]. Явно чи імпліцитно (частіше друге) вказані компоненти оприсутнені в художньому хронотопі Марка Черемшини. Але героїня настільки поглинута горем, що просто-напросто їх не помічає. Позначилися й суто художні чинники, схильність автора до фрагментарного, ескізного письма, чому відповідає жанрова природа твору.

Рух у просторовому вимірі голосінь “односпрямований”: від сакрального центру → у потойбіччя з його невизначеністю й руйнівними для світу покійника наслідками, чим “часто підкреслюється безповоротність відходу” [14, 13]. У “Зведениці” загальну тенденцію витримано, хоча й не без деяких коректив: у поховальних плачах простір розгортається від “центру світу”, тобто оселі покійника, проходячи означені “відрізки” в напрямку до “темної хати”, а покритці ще належить вернутися до “свого світу” (села й батьківського дому), пройти життєві круги страждань, експлікувати тут свої карби й так бодай частково їх спокутувати. Зате кінцевий пункт “книги ісходу” збігається у фольклорних текстах і в новелі майже стовідсотково, але для героїні він ще в майбутньому: глибоке плесо виступає символічним корелятом темної могили.

Отож із часовими координатами аналогічна картина. Основний у голосіннях теперішній час, а минулий і майбутній “підпорядковані теперішньому, вони наявні у тексті лише через те, що мусять бути згаданими у даний момент” [14, 18]. У письменника натомість фабульно-подієвий каркас зорієнтований на майбутнє, що увиразнено завперше граматично: важко й полічити, скільки разів автор уживає слово “буде” чи похідні від нього (*казати, входитьи, у пальці свистати, утікати, ззиратися, гійкати, питатиси, кльисти, просити, вітатиси, кричити, шукати, цулувати, за кіски тримати* тощо). Художня дія не просто зосереджена на тому, що станеться завтра, – “майбутнє” персоніфіковано, а почвара смерті стрімко рухається назустріч героїні. Теперішній же час у творі – наче й несправжній, ефемерний і потрібний лишень, аби прикріпити фабульну лінію до реальних об’єктів і відношень.

Певна річ, що в ситуації “подвійної ролі” немає місця одному з базових для голосінь мотивів: *мовчання, сліпоти й незворушності* – важливих ознак перехідної особи. Зрештою, фізіологічно покритка мовчить, хіба що схлипує й заколисує дитину, – то душа її вихлюпує пригорщі болю, передчуття смертельної небезпеки, переживання занепаду і зруйнованого життя. У традиційних суспільствах чітко опозиціонувалися, зокрема, *мовчання* і *мовлення*, так само як *своє – чуже, Космос – Хаос*, як, зрештою “*цей*” і “*той*” світи. Такі протиставлення виявляють фундаментальні для архаїчної свідомості антиномії світу живих і потойбіччя. Героїня фізично ще жива, але вся увага її скерована на царство мертвих, отож на ній сходяться, “осереднюються” полюси “того” і “цього” світів. А в єдиному оптичному “прицілі” (перед внутрішнім зором реципієнта) вимальовується той-таки образ села-домовини, що западається в могилу. У заспіві до “Карбів” він даний як засновок, як один із конструктивних маркерів літературного голосіння новеліста, що розгортає художньо-естетичний потенціал у різних ситуаціях, на різних життєвих долях, на різних буттєвих рівнях. Своєрідним виявом внутрішніх потенцій цього смислообразу і стає “Зведениця”.

Так, смерть у ній поки ще поза кадром зображення. Але моторошна тінь її стрімко наближається й паде, як уламки велетенського метеорита під дією космічно-гравітаційних сил, на село. Схоже, навіть не одна, а кілька. Це

відчувається в кожному слові, жесті, звукові, інтонації. Крім усього іншого, з тих “уламків” викристалізовується, як у калейдоскопічній “круговерті”, і зловісно маячить у близькій перспективі, власне, привид села-домовини. Такий смислово-емоційний вектор артикують головню фонічні ефекти:

“Гори землі не тримаються, увесь світ гойдається, в колисці колишеться.

– Ку-ку! Ку-ку! Хе!

Моє копиле!

На коліна упаду, буду з дьидем, з нене в ітатиси” [24, т. 1, 84].

Починається ж цей звуковий ряд заколисувально-присипляючою мелодією (“А-а, а-а-а!”) – для себе, для своїх нервів і для немовляти – яка, до всього, дублюється з незначною відміною через кілька рядків. Такий фонетичний повтор потрібний, здається, для того, аби намітити нову (чи продовжити попередню) смислову гаму й розбурхати “колисковий” лад. Нагадаю, що голосіння зродилися з вигуків болю (а це міг бути один-єдиний звук!) з приводу втрати близької людини і що мелодії голосінь – це “одноманітне варіювання одного розтяжного мотиву”. Колискові пісні у принципі наслідують (хоч це, може, звучить і дивно) ритмомелодіку голосінь: це впливає з подібності їхньої магічної функції. Згідно з ведами, саме у звуках слова закладено сутність речі [див.: 2], а повтори (настійне нав’язування певної думки, емоції, позиції), особливо ж звуково-ритмічні впливи вважають основою будь-якої релігійно-магічної системи й сугестивної лінгвістики загалом [25, 38]. У Марка Черемшини “одноманітність” звучання порушено і, сказати б, пошматовано (пор.: “а-а, а-а-а!” в першому випадку й “а-а, а-а, а!” – у другому). Це породжує неспокій і передчуття тривоги, бо асонансне “а” набуває у своїй “розтягненості” і внутрішній динаміці контрастно-антитетичного значення, ніби імітуючи звукописно дві крайні мітки людського життя: початок та ймовірний кінець. Означений “внутрішньоформний” смисл одразу ж заманіфестовано образно: гори і світ ніби відірвалися від землі й гойдаються в колисці, але те хитання – смерально-апокаліптичне, а сама колиска віртуально трансформується в образ домовини. Таке коливання світу між колискою й домовиною навіює якийсь містичний жах, подібний до каркання ворона в Едгара По, що досягається так само поезією звуків. Свого часу Ф. де Соссюр виявив принцип анаграми (кодування стрижневого слова та його елементів у тексті) в індоєвропейській релігійно-філософській традиції. Згідно з цим принципом, ведійські гімни, “присвячені похвалі якогось бога, будуються навколо ключового слова – імені бога. Поет може грати відмінками цього імені, розташовуючи їх певним чином і вживаючи в кожному вірші, а може, не називаючи прямо імені бога й розчленувавши його на окремі звуки чи склади, повторювати їх у сусідніх словах, створюючи тим самим звукові натяки на нього” [25, 49]. Подібну картину бачимо в замовляннях, де найчастіше варіюють звуки, які входять до складу стрижневого слова.

Щось наближено-аналогічне проглядає в цитованому фрагменті. Без особливих зусиль помітна тут звукоритміка складів “ко” – “ку” (обидва вживаються по чотири рази), а навколо них безсистемно (складовий епізевкис) згромаджено склади “ли” (двічі), “ле”, “лі”. З-поміж суто фонологічних показників вирізняються асонанси на “о”, “и”, “е”, “у”. Зрозуміло, що таке “помітне відхилення звуків від норми значно підвищує їхню інформативність, відповідна символіка ніби спалахує у свідомості (підсвідомості) читача, забарвлюючи фонетичне значення всього тексту” [25, 38]. Тільки в новеліста фоносемантично закодовано не ім’я бога, як у священно-релігійних текстах, а ключове для твору й життєво важливе для долі героїні слово “копиле”. Водночас

звуково оприявлене і зчаста повторюване у фрагменті “ко” нагадує кокотання міфологічного півня-готура, який зловісно гогоче над фатальною приреченістю світу й людського життя. Згідно з дохристиянськими віруваннями слов'ян, саме він “зніс чарівне яйце, з якого потекло сім рік” (почалося життя), але гординя і злоба землян призвели до того, що священний готур зник із небес, а з розбитого яйця хлинули води, в яких загинув увесь рід людський [1, т. 1, 531]. За іншою версією, він персоніфікує божественний вогонь, який викликав постання космосу, але який також спалює його за гріхи. Усе ж запанувати над світом тому метафізичному кокотанню не дозволяє супротивна звукова хвиля, персоніфікована голосом зозулі, котра символізує торжество життя. Ці фонічні ефекти (“ко–ку”) рухаються ніби на зустрічних ритмах і “тчуть” життєву й художню субстанції.

А своєрідним композиційним фокусом і основним чинником творення художніх парадигм у “Зведениці” виступає внутрішня динаміка синонімічних текстових фрагментів, покликаних “розплутати” тугий екзистенційний вузол колізії життя і смерті. Усі названі А. Музичкою “музичні варіації” розгортаються за близькою одна до одної структурною схемою, породженою “вищою” дихотомією. Вони формують свої “відкриті списки” протиставлень, репродукуючи все нові й нові антиномічні ланки. Інакше кажучи, кожен із мотивів, як і текст загалом, становить собою складну ієрархічно впорядковану систему, яка реалізується через низку функціональних субсистем аналогічної будови. Не випадково дві перші з них навіть починаються, по суті, однаково (“А на гіллі зазуля кує” і “На гіллі зазуля кує...”), а третій хоча вербально й різниться, та семантично виступає їхнім синонімом: заміником образу зозулі стає художній звукопис.

Кожен із текстових фрагментів, які виражають головні предикати плачів-рецитацій зведениці, утворений з окремих “партий” внутрішнього монологу героїні. Уже в першому з них заявлено конфліктність різних буттєвих начал: “Ой не куй, зазулько, не куй, не милиси! Йик перейшла-сми на панцький хліб, то я вже не дівка, не сьмію ті надслухати. Шо ті маю гулити, шо ті буду трудити?” [24, т. 1, 83]. Зозуля, згідно з народними віруваннями, кує літа, життєві гони, але покритка їх не бажає, маючи на це вагому підставу. Опозиція *життя – смерть*, таким чином, трансформується в дихотомію *дівочий вінок – зламана калина*. На символічному рівні обидві пари протиставлень рівнозначні. “Перетворення позитивного змісту на негативний” зв’язані із внутрішніми метаморфозами міфологеми на цьому рівні. Наступні асоціативні дескрипти – інша версія того самого інваріантного значення деструкції й руйнування, яке різниться лише вербальними засобами. Зокрема, у другому з “вигуків болю” за втратою найдорожчого, що даровано долею в такому віці, автор тричі вживає лексему “віночок” і завжди в переносному, гірко-іронічному значенні, власне, як її протилежність – байстрюк. Саме він виступає головною синтагматичною одиницею, котра символічно кодує процес помирання, перехід в інший екзистенційний стан. Героїня намагається уявити себе в тому новому буттєвому модусі, передбачити реакцію односельчан на “новину”: “А буду в село входити, а люди на мене зиратися будут. Будут за мнов у пальці свистати, будут спирати та гійкати” [24, т. 1, 83]. Та не це, вочевидь, найстрашніше, а розпитування про обставини втрати дівочтва. Доведеться або вигадувати історію про велике й шалене кохання (“Була-сми у такого пана, що такий город має!”), або сказати правду, в яку навряд чи хтось повірить (“Пан звйизав мені руки серед ночі та й...”), або ж рятуватися втечею. Останнє, далєбі, найвірогідніше, бо слів, аби зрозуміло пояснити історію гріха, замало, а ті, якими зазвичай користуються, обмежені у своїх емоційно-оцінних

можливостях. Чи не тому героїня (а власне – новеліст) виявляє прямо-таки віртуозну техніку, намагаючись передати психічний стан, складні й невловні прямим понятійним словом переливи душі. Аби “оживити” оповідь, застосовано, зокрема, розмаїті діалогічні форми викладу, завдяки яким суб’єктивно-ліричну сповідь перемежовано “чужими” словами. З підтексту проглядають елементи епілеми (удавана розмова із собою) та пресумпції (зведениця передбачає заперечення з боку опонентів і заздалегіть їх відкидає або ж спростовує). Така художньо-стилістична стратегія покликана, з одного боку, залучити додаткові ресурси з метою “розбурхати” уяву реципієнта й сугерувати відповідні почуття, а з другого – слугує для вислову непевності, сумніву, відчаю, страху та ін., що прямо-таки паралізують мисленнєві центри. Щиро кажучи, усі ті художні прийоми – тимчасові “ширмочки”: вони потрібні героїні, аби уникнути прямого звинувачення себе. До певної міри вони теж – форма самооборони. Тому й утеча від людських поговорів і пліток – логічні, мотивовані й передбачувані з різних поглядів. Завперше тому, що навіть собі не може признатися, як усе сталося насправді. Хтозна, чи брав її пан силою. Принаймні внутрішньо вона цього бажала, бо сільські парубки не жадібні на злидні й нестатки, літа йшли, а притлумлені до пори бажання нагадували про себе дедалі настійніше, адже жінка приходять у світ, аби народжувати й кохати. Отож у логічно-раціональному розтині фабульно-подієва схема новели має такий вигляд: тяжкі матеріальні умови змусили сільських бідарів віддати дочку “на симбрилю у місто” (на службу до пана), де її спрагла любові душа зазнала (чи то під впливом ласолобного господаря, чи якихось інших конкретно не з’ясованих обставин) шаленства сексуальних пристрастей. А пручалася вона в ту гріховну ніч солодкого кохання більше задля годиться, бо так велів дівочий “кодекс честі”. Інакше не зринали б у думках несвідомі ремінісценції сливе колядково-еротичного мотиву про володаря казково багатого й чарівного міста, що про нього любовні марення не дають спокою дівчатам. Означені інтертекстуальні імпульси задіяні так чи так в імплікаціях парадигматичних рядів, покликаних розкрити основний зміст: вони робили вказані “відкриті списки” внутрішньо цільними, місткими й естетично багатими. Складне, розлоге й поліваріантне сплетіння почуттів та емоцій вимагало адекватного змістовому “наборові” художнього інструментарію. Аналогічну будову й внутрішньотекстову логіку мають інші “мотиви голосінь” у “Зведениці”. А задля їх поєднання і сполучення в оркестрову цілість новеліст послуговувався формою вільного речетативу, як зазвичай називають ритмічний принцип голосінь.

Немає суттєвих розходжень між фольклорними зразками й новелою також стосовно принципів організації тексту. У голосіннях головний із них – повтор, котрий набуває найрізноманітніших форм і котрим насичені різні структурні рівні. Це можуть бути дослівні повтори, але частіше трапляються синонімічні варіації окремих слів або їхніх фрагментів, словосполучень, фразових компонентів чи й уривків тексту. Така художня тавтологія, нанизування словесних формул або навіть цілих текстових фрагментів походить від заклинань-заговорів, які Ф. Колесса вважав первісною (“без мелодії”) формою “свобідної рецитації з нерівномірними віршами” [15, 289]. Вони побудовані на сполученні паралельним зв’язком двох образів: “речевого”, якому надавали символічного, власне, магічно-дієвого значення (він був сталий і один), та “бажаного”, або сподіваного. Цього другого можна було чекати лише від міфологічних сутностей, а на їх називання існувала релігійна заборона. До всього, “бажаний” компонент іще не був ні конкретно, ні предметно визначений (зв’язаний із міфологічними, “таємничими” предметами й цілковито залежить

від їхньої волі), ані найменшої певності не було, що вдасться досягнути сподіваного результату. Унаслідок цього ворожбити вдавалися до “жмутків” його можливих художньо-метафоричних дефініцій. Відтак думка рухалася не вперед, а ніби вбік, і конкретне означення “втікало” від найменування, зате виникали цілі синонімічні гнізда його еквівалентних художніх номінацій. Скажімо, аби відвести вроки чи хворобу подалі від себе і свого священного простору, гуцули примовляли: “Йдіть собі там, де пси не добріхують, / де кури не допівають, / де люди не доходьди, / де си служби не правий”.

У Марка Черемшини художня синонімія теж виступає одним зі способів організації тексту. Окрім згадуваних уже повторень варіативних текстових фрагментів, які щоразу по-іншому виражають семантику руйнування, і словесної тавтології, цей принцип виявляє себе через різноманітні евфонічні ефекти (римування, алітерації, асонанси, звукопис) і використання елементів “поетичного синтаксису”, насамперед ітеративних фігур. Найчастіше вони маркують початок (анафора), рідше – закінчення (епіфора) певного мовленнєвого періоду. Досить сказати, що вся завершальна “музична варіація” новели буквально злютована одним анафоричним зачином з виразними елементами ритмічної впорядкованості і своєю системою римування:

“А ненька буде...

А я буду...

А дьидик ме ...” тощо [24, т. 1, 84]. Передує ж цій, словами Ф. Колесси кажучи, “свобідній строфічній сполуці” побудоване на звукових повторах зловісно-містичне “кокотання” (див. вище). Нерідко повторюються також підсилювальні частки *і, й, та, так* та ін., що цілком узгоджується з поетикою голосінь. Такі експресивно-підсилювальні чинники (частки, вигуки і фразеологічні вигуківі конструкції) відіграють суттєву роль у семантичній структурі речень письменника [див.: 4]. Зважаючи на основи його художнього мислення, можна порушувати питання про генезу явища.

Додам, що “стихія повторюваності” в голосіннях, зокрема й на мовно-стилістичному рівні, формує певні синонімічні гнізда, “стрижневі слова яких належать до фонду основних понять похоронного обряду” [14, 14]. Фахівці виокремлюють з-поміж них такі головні: *звертання до померлого, померти, мовчати, чекати, означення гробу, перепона для смерті* тощо. Усі вони так чи так оприсутнені в текстовій субстанції “Зведениці”. Аби не бути голослівним, зупинюся на одному лише прикладі – “означенні гробу”. Відомо, що ні смерть, ні померлого, ні потойбічний світ у поховальних заводах ніколи прямо не називали, – такі поняття заміняли евфемізми. Інакше кажучи, на їх позначення існувала ціла система кодувальних знаків. І основний із них – *нова хата* – оточений низкою епітетів-сателітів: *смутна, невесела, темненька, маленька, невидна* та ін. “Усі ці епітети містять синонімічне конотативне значення місця, “непридатного для проживання” [14, 14]. Головним еквівалентним засобом “нової хати” в новелі виступає “глибоке плесо”, але навіть рідна оселя й село, де народилася і зростала, відтепер “непридатні для проживання”. Вони, як і різноманітні їхні атрибути – природа, гори, світ, у своєму стихійно-несамовитому вурлітті й інтертекстуальних варіаціях редукуються все до того-таки ключового для естетичної свідомості новеліста образу села-домовини.

Нагнітає трагічні світлотіні психологізований пейзаж: здається, (вся) природа співпереживає з героїнею, застерігає чи погрожує, дихає в лице есхатологічним жаром. Пор.: “Трава горить, куди ступає. Дубина валиться, земля її стрясає. Сонце паде”; “Вітер шумить.... Хмари скликає”; “Гори землі не тримаються, увесь світ гойдається, в колісці колишеться” [24,

т. 1, 83, 84]. Увінчано ж цей “пейзажний ряд” традиційним для фольклорної свідомості загалом і для голосінь зокрема образом зозулі. Вона єднає, пов’язує чи розв’язує (а радше – те й те) і згадувані смислові парадигми, й асоціативно-художні візерунки. Виконуючи роль “посередника”, а отже, своєрідного медіатора, вона мала би пом’якшити ситуацію і – як провісниця життя й майбутніх літ – хоча б частково зняти нервові потрясіння. До певної міри ця її функція імплікована у творі. Водночас контрастні залежності (“озвучення” многих літ на тлі “пекельного” пейзажу) викликають додаткові нервові рефлексії та призводять до нових і нових еруптивних вивержень душевних експресій. Це яскравий приклад тієї форми паралелізму, яку Ф. Колесса називав вищою. Суть її полягає в “поставленні побіч себе” образів зі сфери природи чи навколишнього світу та внутрішніх переживань людини. “Між обома паралельними картинами з’являється зв’язок асоціації, близької аналогії, що дуже часто скидається на порівняння: в природі діється щось подібне, як у душі або взагалі в житті чоловіка” [15, 301]. Таке внутрішнє зіставлення образів у суміжних або близько розташованих один коло одного віршах, фразах, періодах впливає з риторичної рими, яка, окрім аналогічної смислово-синтаксичної й метричної структур, передбачає цілу низку складників, зокрема й змістових, – паралелізм образів. Генетично явище походить із ритуальних замовлянь – найдавнішої, згідно з міркуваннями того ж дослідника, а подеколи й “без слів” форми рецитації [15, 289]. Будь-яка “чарівна” дія (а голосіння психологічно “спиралися” теж на віру в магічну силу слова й “заворожування” посмертної долі покійника з одночасною нейтралізацією його впливів на земне життя – своєрідні поетичні варіанти давньоукраїнської “книги мертвих”) ґрунтувалася на зіставленні, сполученні причинним зв’язком двох предметів: символічного (якому надавали магічне значення і який виступав інструментом обрядодійства) і бажаного, сподіваного (конкретніше кажучи, щасливого шлюбу, здоров’я, приплоду тощо). Вони чи їхні розгорнуті міфосемантичні проєкції творили паралельні ряди з аналогічним укладом слів, виступаючи тривалий час прикметною ознакою віршового ритму й основним поетикальним засобом. У похоронних плачах уподібнення образів зі світу природи й виявів душевного життя людини траплялося не часто, зате голосільниці щедро послуговувалися іншими видами паралелізму. Марко Черемшина, у полі зору якого постійно перебували й інші народнопоетичні жанри, творчо підходив до фольклорно-міфологічних скарбів і застосовував їхній потенціал відповідно до художньої концепції. Отож у нього й оприсутнено найрізноманітніші форми образного паралелізму, зокрема й “вища”.

Змістові та образно-композиційні “пережитки” характеризованого типу жанрових сполук у мистецьких експресіях Марка Черемшини контамінують із їхнім ритмічним змістом. Згідно з інтерпретаційною схемою Ф. Колесси, його визначають нерівноскладові силабічні вірші, спорадично ділені цезурою без сталого місця, котрі збігаються із реченнями або ж його синтаксично завершеними частинами й мають “виразне визначування” до об’єднання, групування в більші або менші цілості (тиради або періоди), що “замикають закінчені думки чи образи” [15, 297]. Такий вірш виступає первинною семантико-синтаксичною й ритмо-інтонаційною одиницею рецитативних форм. Поєднання віршів у групи відбувається насамперед за логічним принципом, тобто на основі зіставлення образів, думок та емоцій. Частково про це вже була мова. Додам, що творчій практиці новеліста притаманні найрізноманітніші форми запозиченого з народної скарбниці образного паралелізму. Літературна

критика 20-х років минулого століття навіть здійснила їх своєрідну типологію. Аби не повторюватися й не вдаватися імпліцитно до наукових ремінісценцій чи аплікацій, перелічу їх, відкоригувавши дещо відповідно до сучасної літературознавчої термінології, услід за А. Музичкою [18, 250–253]:

1. Побудоване на подібності, внутрішній суміжності чи аналогії явищ, думок або ж предметів зіставлення, унаслідок якого вони “освітлюються” “з різних боків та обрисовують різні відтінки одної ж гадки, не раз словами такими близькими по своєму значінню, що межують із тавтологією”. Як-от:

Бо сонце покмітить, що мерців гойдає, чорну птаху ними годує.
Бо село на ню збанує, що на шибеницю виросла, росохаті голови має.
Бо тота вільшина ліс зосоружила, край дороги фоев смерть закосичила
[24, т. 1, 122].

2. Згадуваний психологічний паралелізм, суть якого полягає в зіставленні внутрішніх процесів і станів людини з образами зі світу природи чи навколишньої дійсності. Окрім цитованого фрагмента зі “Зведениці”, яскравою ілюстрацією його може слугувати вся друга половина новели “Зарікайся мід-горівку пити!..”

3. “Заперечливий паралелізм”, тобто двокомпонентна структура, перша частина якої становить собою заперечення, експліковане часткою “не”, а друга введена за допомогою сполучника “то” чи похідних від нього: “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 шуки складає” [24, т. 1, 122]. В. Домбровський такий тип зіставних конструкцій зараховував до поширених порівнянь, на які щедра народна пісенність [9, 40].

Кожну з названих типологічних груп можна не лише наповнювати конкретним науковим змістом, а й розширювати чи поглиблювати класифікацію. Але як загальна схема, що задає алгоритм інтелектуальним рефлексіям, вона цілком прийнятна.

Окрім логічного зв'язку, у становленні ритмічного малюнку поховальних плачів не менш істотні стилістичні, зосібне синтаксичні, звукові й інтонаційні зв'язки, які “мають значення порядкуючого елемента в групуванні віршів”. Визначальною ж, тобто “головною основою віршової будови”, виступає т. зв. риторична рима: “аналогічний за синтаксичним значенням уклад слів у паралельних рядках, наслідком чого в двох або й більше сусідніх віршах, а навіть у групах віршів, з'являється зовсім однаковий порядок, у якому стоять частини речення: підмет, присудок, предмет, додаток прикметниковий, придаток прислівниковий” [15, 296]. Породжений риторичною римою синтаксичний паралелізм сприяв вирівнюванню віршів щодо складочислового поділу, устійненню цезур, уніфікації структури піввіршів й акцентній сталості, а подеколи навіть закономірному чергуванню сильних і слабких позицій. Усе це разом узятє і призвело до ритмічної “згідності”. До схожого структурування “віршів” за своєрідними музичними колінами зчаста доходив і Марко Черемшина (якщо графічно відтворити, певна річ, його художньо-мовленнєву стихію віршовими рядками). Обмежуся одним лише прикладом:

Ой, добру-сте, небожета, / неньку мали, //
Та коби-сте були / дозирали. //
Та й гіркий сьвіт тобі, / Гнатку, буде, //
Шо вигибают / добрі люде [24, т. 2, 65]

Значно побільшало таких ритмічних структур у воєнних і повоєнних творах, особливо коли автор звернувся до творчої імітації колядкових мелодій (“Коляда”, “Колядникам науки”, “Туга”).

Перші кроки на шляху вивчення ритмомелодики голосінь у художньому мовленні новеліста зробив А. Музичка, який базував свої спостереження, власне, на висновках Ф. Колесси про речитативний вірш як не сковану ні сталою метрикою, ні строфікою ритмічну сполуку, котру формує відносно симетричний уклад суміжних рядків. Уже в “Карбах”, зокрема у внутрішніх монологіях його героїв, учений завважив поряд з експресіями поетичного вислову та образною мовою впливи ритмічних мотивів, навіюваних причитувальними плачами, будова яких заснована на вільному силабічному вірші, позбавленому зазвичай цезур, зате схильному до об’єднань, здебільшого парами, на основі синтаксичної просодії. Такому ритмові підпорядковане й симетричне розташування думок чи образів. У похоронних голосіннях ця закономірність проглядає у віршових і прозових формах. Художній голос Марка Черемшини корелює переважно з другою мовленнєво-рецитаційною системою, адже сюжет у нього заснований на фабульно-подієвій, переважно драматичній основі. Хоч окремі фрагменти без особливих зусиль уписуються в систему віршового мовлення. Тому “багато з них, у місцях дійсного голосіння, наближаються до речитативного нерівноскладового ритму, де ритмічна симетрія підтримується голосовою модуляцією в ширшій амплітуді, до періодів чи віршів, що виказують на кінці жіночі рими, звичайно дієслівні” [18, 206]. Природно, що побільшало ритму голосінь і невірільницьких плачів у творах воєнного циклу, оскільки соціально-психологічна атмосфера була близькою до тієї, яка породила епічний мелос⁴. Тому “Село за війни” й “заселене” сценами, котрі нагадують козацькі жалі. Синтаксичний паралелізм посилюють інші чинники, зокрема образні й фонічні, які сприяють вирівнюванню віршів щодо складочислової будови і становлення їхньої двоколінної структури “з добре помітною цезурою”. Подібна тенденція, за спостереженням А. Музички, зближує речитативні форми новеліста з будовою віршів у билинах і колядках. Увиразнюють такі творчі потуги мовно-стильові й асоціативно-образні показники. Відтак уже в першій збірці письменника “маємо ніби стилізацію” народнопоетичних форм, а окремі текстові фрагменти етюдів “На Боже” справляють враження “початку якоїсь колядки” [18, 208, 209]. Таку схему художньо-естетичної еволюції в означеному напрямі конкретизує й унаочнює багато прикладів, узятих із “воєнних” творів. Характерна сама вже назва одного з підрозділів: “Від голосіння до колядки й билін”. Однак це вже тема іншої розмови.

Продовжуючи міркування про поетику голосінь, зазначу, що риторична рима гармоніює “нерівномірні” вірші певними строфічними відношеннями, найчастіше парами або й більшими (по три й чотири) сполуками, “ба й між цілими групами віршів заходить часом зв’язок паралельного укладу”. Усе ж поділу на строфи чи бодай їхньої подобизни в голосіннях немає – лише “бажання” такого художнього синтезу, внутрішня тенденція чи умовне сполучення в більші й менші цілості. Ці формотворчі процеси отримали продовження й удосконалення в думках. Жалісні козацько-невольничі причитування завершують розвиток речитативних форм в українській народній поезії. Риторична рима в них набуває масовішого й масштабнішого характеру: рецитаційні тиради можуть уміщувати від двох-трьох до шести-

⁴ Згідно з висновками О. Веселовського, увесь воєнно-лицарський епос постав на основі похоронних ритуальних церемоніалів.

десяти “і більше” віршів. Повноправних строф як завершених у фонічному плані віршових сполук, об’єднаних певними формальними ознаками, там теж немає, зате наявні, словами Ф. Колесси кажучи, “різновиди строфи”, інакше – строфоїди, тобто структурний поділ на віршові групи очевидний, але без сталої закономірності; це, власне, твір строфоподібної будови: “Кожен період, подібно як строфа в пісні, замикає заокруглений образ, закінчену думку, однак кожен має іншу форму, навіть неоднакове число віршів, так що в найдовшій думі не знайдемо двох періодів, що виявляли б зовсім однаковий склад віршів, однакову схему ритмічну” [15, 296].

Взірцевим прикладом такого щільного зіставлення за принципом синтаксичної просодії слів і фраз у суміжних віршах, тирадах чи періодах (важко підібрати адекватне поняття з огляду на дифузю мистецької палітри новеліста) може слугувати присвята Василеві Стефануку “Добрий вечір, пане-брате!..”:

І розтворили (села. – *Р. П.*) свої ворота, аби дитину приймати,
аби її пригостити.
І вислали свою кленину, та й дубину, та й садовину,
аби дитину привітати.
І прокопали широку та довгу дорогу, аби дитина під
хмарами не блудила... [24, т. 2, 8–9].

Схожою внутрішньою гармонією охоплено десять мовленєвих періодів (чим не строфоїд? – *Р. П.*) із незначними ритмічно-синтаксичними видозмінами чи варіаціями, які, власне, урізноманітнюють ритмічний малюнок і формують відповідний дискурс.

Загалом же в покутського новеліста простежуємо картину, аналогічну до тієї, що й у фольклорних жанрах: “Будова віршів у голосіннях мінлива й зовсім вільна, не означена сталим розміром; тим самим і в сполученнях віршів ніде не подибуємо правильно повторюваної ритмічної схеми або правильних строф, що знаменують ритмічну будову пісень” [15, 296]. Інакше кажучи, однакового ритмічного візерунка ніколи не витримано до кінця, до закономірного чергування таких самих чи бодай подібних елементів усього тексту не доходить. Подібно виглядає справа і з мелодією голосінь, окремі фрагменти яких вражають “правильною” музичною формою, відтак їх можна вважати “перехідним ступнем між рецитацією та піснею” [15, 301–302]. Елементи такої ритмічно-мелодичної структури в Марка Черемшини свідчать, що його тексти теж перебували десь на “переході”, а радше – у середохресті різних ритмічних стихій.

Загалом же мелос плачів цілком узгоджується з їхньою ритмічною будовою, а іноді й “нав’язує” їй свою волю. З погляду музично-інтонаційного словника голосіння виступають так само у “свобідних” і “мінливих” формах: “Це співана декламація, причім кожному складові тексту відповідає звичайно одна дрібна нотка мелодії, вісімка, шістнадцятка або й тридцятьдвійка, зовсім так, як у рецитаціях богослужбного співу” [15, 299]. За змістом мелодії поховальних співів виглядають, про що вже згадувалося, убого, ба навіть примітивно (“варіювання одного мотиву, однієї розтяжної фрази, що обертається у кварталі або в квінті мінорного звукоряду”). Їм притаманний “дроблений ритм”, близький до “ритму неспіваної мови” (говіркового вірша), тому музичні такти (“півстихи”) трапляються дуже рідко, а систематична повторюваність ритмічного мотиву – то й поготів. Віршам відповідають музичні фрази, які зіставляються паратактично відповідно до риторичної рими. Протяжні тони трапляються в закінченнях фраз частіше, ніж усередині, і, як правило, у закінченнях декламаційних

періодів, маркованих паузами й ферматами. До того ж “визначування періодів” невиразне. Фрази всередині тирад можуть відмежовуватись хіба коротким віддихом, а частіше закінчуються уривчасто. У думках такі періоди або тиради закінчуються теж протяжною нотою, проте виразнішою, а за нею слідує перегра на кобзі.

Усе ж і в рецитаційних заводах паузи, нехай невеличкі, якісно значущі. Свого часу російський письменник М. Пришвін висловив припущення про визначальну роль кінцевих пауз у формуванні емоційно-експресивних полів голосінь. У цьому переконали причитувальні інтонації плакальниці та їхній вплив на слухачів, які наскільки перейнялися рецитаційними тирадами “на замовлення”, що ридма ридали. “Вслухаючись у плач удови за чоловіком, я зрозумів, що тужливе почуття викликалося головно маленькими паузами в кожному вірші. Проспівавши кілька слів, вона зупинялася, схлипувала і продовжувала” [цит. за: 22, 45]. Особливого значення набувають паузи в кінці фраз, коли вони збігаються з римами.

Нагадаю, що одна з функцій рими полягає в тому, що, закінчуючи вірш або піввірш, вона слугує показником ритму. Раніше фольклорне віршування не знало римування або ж його роль виконували алітерація чи асонанс, які мали чітко усталене місце. У давнину поезії достатньо було мелодії або ж ритму (архаїчні поетичні фрази), аби вважатися божественним промислом. Але говірковий вірш утратив наспів чи принаймні його витіснено на задній план, а ритм у малих фольклорних формах (прислів'ях, приказках, загадках, примовляннях, закляттях тощо) важко вловити на слух через його нетривалу протяжність у часі. Своєрідним видимим його показником, свідченням “підвищеної важливості” стало використання фонічних засобів, “густе насичення цих небагатьох слів однорідними звуками”, – спочатку алітераціями й асонансами, а згодом і римами [3, 36]. До того ж у сакральних текстах накопичення певних звуків і звукосполук не було випадковим, а “натякало” на табуйоване ім'я божества або ж на якийсь чарівний предмет. Але й без цього останнього аспекту виражальна функція рими в голосіннях подвійно важлива. Співзвучність складів у закінченнях віршів, як, зрештою, й інші евфонічні явища (асонанси, алітерації, звукопис), стала “природним наслідком” семантично-синтаксичного й ритмо-інтонаційного паралелізму. Такі “звукові згідності” були здебільшого простими й невимушеними, “звичайно зовсім невишуканими”, за Ф. Колессою, або “бідними”, достоту такими, які побачимо нижче в реконструйованому віршами фрагменті з етюд “Село потерпає”. Хоча художню значущість рим визначають не лише звукові показники. Це своєрідне середохрестя “силових ліній виражальної структури вірша: лексики, інтонації, ритму, звука” [22, 53]. Як така, рима цементує думки, образи, емоції, надаючи їм внутрішньої скерованості і смислової наснаги, тому на ній акцентована увага реципієнта. У причитувальних рецитаціях переважають дієслівні форми рим – вислід тривалих і неоднорідних процесів жанрового становлення голосінь та їхніх еволюційних змін: саме присудок завершував формування поетичної фрази.

У “Зведениці” тенденція до римування проглядає від самого початку. Візьмімо для прикладу першу ж пейзажну замальовку: “Лісом іде. Трава горить, куди ступає. Дубина валиться, земля її стрясає. Сонце паде” [24, т. 1, 83]. Кількісно рим тут порівняно не багато. Та вони сполучені найрізноманітнішими зв'язками не лише між собою, а й із попередніми та наступними мовленнєвими періодами й формують оригінальну, внутрішньо впорядковану систему евфонічних візерунків. Дієслівні рими мають іще додаткову, сказати б, заклінальну функцію. Внутрішня форма атрибутивного означення вказує на те, що воно наснажене

дією й має належне до неї лексичне значення; це увиразнює “криву смислу”: цілісний космос порушено, родинна чи сімейна цілість руйнується, бо ж яблуко *одкотилося, очі закрилися, слова не промовляються...* Героїня всією душею бажає, аби все те, що з нею сталося і що її чекає в майбутньому, виявилось сонною візією. Тому насичує свою мову виразно відчутними з фонічного погляду дієслівними формами, намагаючись надати їм магічних властивостей. При цьому вона йде, як кажуть, від супротивного. Називаючи предмет чи явище і скеровуючи на них певну дію (слово-дія), покритка бажає знищити їх фізично. Достоту як це відбувалося в замовляннях. Похоронні голосіння генетично належать до магічних формул “заговорювання й заклинання”, бо ґрунтуються на вірі в чарівну силу слова й символічного обрядодійства та покликані ментально відновити родинну цілість, регенерувати священний час у його первісному створенні. Тому покійника і сприймали одночасно як мертвого і живого, а самі поховальні плачі вважали сакральними. Воднораз померлого слід було “заворожити” від демонічних сил і від впливів на земне життя, адже мешканцеві потойбіччя не личило диктувати свою волю живим. Таким чином, магічна функція голосінь, узагальнюють етнологи, “полягає у впливі даного жанру на врегулювання небезпечної ситуації, яка викликана наслідком смерті одного із членів суспільства” [14, 12]. Одним із засобів її втілення й була рима. Прокуратна хотіла б урятувати чи бодай мирно врегулювати ситуацію, утворену внаслідок народження позашлюбної дитини, хоч навряд чи це їй вдасться. Така внутрішня скерованість римування створює ще одне контрастне смислово-асоціативне поле, сповнене додаткового драматизму й нервової напруги.

“Речитативно-нерівномірна” (стосовно віршів і строф), усталена на паралелізмі образних, смислово-синтаксичних і ритмо-інтонаційних структур будова не просто властива художньому мисленню Марка Черемшини на рівні окремих фраз чи їхніх спорадичних строфоподібних поєднань, а набуває подеколи композиційного значення, і тоді весь твір або якусь його частину імплікує ритмічна форма вільного, нерівноскладового вірша:

За третьою горою небо позіхає
Луна йому вночі спати не давала, /
Гранею ребра припікала, /
Лице черленила. /
На горах припочивала, /
Черлений пояс розперізувала, /
Керваві згарди над селом розстелювала, /
Яснії коси розплітала, /
Перловими хмарами розвивала, /
Гребенистими руками неба досягала [24, т. 1, 121].

А. Музичка з науковою метою модифікував цей фрагмент відповідно до ритмо-інтонаційних особливостей віршового мовлення [18, 248–249], що дозволяє “докладно бачити кількість колін і склади” (розміщення слів за певним планом) у віршах та їхній ритмічний уклад, а також густе плетиво простих і невишуканих рим.

Вище була мова про функціональну чинність фонічних компонентів у Марка Черемшини. Додам, що у фольклорних зразках рецитаційного стилю звукові збіги могли охоплювати не лише закінчення, а й початкові склади віршів, поширюватися на цілі слова чи навіть звороти, формуючи стилістичні структури, відомі як ітеративні фігури анафори й епіфори. Таку до певної міри

композиційну стратегію автор застосовував ще в поезіях у прозі, а продовжив традицію в етюді “Село потерпає”. Імітацію вільнострофічної будови твору з нерівною кількістю колін і періодів у ньому довершують анафорично-епіфоричні повтори: “За (Під) третью горою...” ↔ “Най село видить, най знає!” тощо.

Логічним продовженням і найвищим піднесенням зазначених художніх тенденцій стала “воєнна” творчість письменника, що, утім, потребує окремої розмови.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Афанасьев А.* Поэтическое воззрение славян на природу: В 3 т. – М., 1865–1869.
2. *Ворогин С.* Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании (Очерки и извлечения). – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1990.
3. *Гаспаров М.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Наука, 1984.
4. *Гуйванюк Н., Чолкан В.* Емоційно-експресивний компонент у структурі речення (на матеріалі мови творів Марка Черемшини) // “Покутська трійця” в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття: Збірник наукових праць. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2006. – С. 271–275.
5. *Грицюта М.* Художній світ В. Стефаника. – К.: Наукова думка, 1982.
6. *Грушевський М.* Українсько-руські драми на сьогорічній конкурсі галицького виділу краєвого: Огляд // *Зоря.* – 1896. – Ч. 5. – С. 97–99.
7. *Денисюк І.* Жанрово-стильова специфіка прози Марка Черемшини // *Живий у пам’яті народній: Відзначення сторіччя з дня народження Марка Черемшини.* – К.: Дніпро, 1975. – С. 79–88.
8. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. – Львів: Науково-видавниче товариство “Академічний Експрес”, 1999.
9. *Домбровський В.* Українська стилістика й ритміка. Українська поезика: Фотопередрук. – Мюнхен: УВУ, 1993.
10. *Донцов Д.* Марко Черемшина // *Літературно-науковий вісник.* – 1927. – Кн. VII/VIII. Передруковано: *Гуйванюк М.* Марко Черемшина: невідоме й призабуте: Наукові розвідки, републікації, документи. – Снятин: Прут Принт, 2007. – С. 86–104. Цит. за цим виданням.
11. *Земцовский И.* Этномузыкаловедческий взгляд на балто-славянскую похоронную причеть в индоевропейском контексте // *Балто-славянские исследования: 1985.* – М., 1987. – С. 60–70.
12. *Зеров М.* Марко Черемшина й галицька проза // *Зеров М.* Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 401–435.
13. *Качуровський І.* Основи аналізу мовних форм. Стилістика: Фігури і тропи. – Мюнхен; Київ, 1995.
14. *Коваль-Фучило І.* Українські похоронні голосіння: генеза і поезика / Автореф. дис. ... канд. філолог. наук. – Львів, 2000.
15. *Колесса Ф.* Музикознавчі праці. – К., 1970.
16. *Колесса Ф.* Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосінь // *Записки НТШ.* – Львів, 1922. – Т. СXXX–СXXXII.
17. *Лобок А.* Антропология мифа. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997.
18. *Музичка А.* Марко Черемшина (Іван Семанюк). – Одеса: Державне видавництво України, 1928.
19. *Новикова М.* Коментар // *Українські замовляння.* – К.: Дніпро, 1993. – С. 199–305.
20. *Свенцицький І.* [Передмова] Похоронні голосіння // *Етнографічний збірник.* – Львів, 1912. – Т. XXXI. – С. 1–33.
21. *Стефаник В.* Твори. – К.: Дніпро, 1964.
22. *Тимофеев А.* Очерки теории и истории русского стиха. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958.
23. *Українські народні думи.* – К.: Вид. Історична секція УАН (Комісія історичної пісенності), 1927.
24. *Черемшина Марко.* Твори: У 2 т. – К.: Наукова думка, 1974.
25. *Черепанова І.* Дом колдунь: Суггестивная лингвистика. – СПб: “Лань”, 1995.
26. *Элиаде М.* Тайные общества: Обряды инициации и посвящения. – К.: София, М.: Гелиос, 2002.

Отримано 15.04.2010 р.

м. Івано-Франківськ