

# Літературознавство

УДК 821.161.2:82.0

## РИТМІЧНІ ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

**Р. В. Піхманець**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
кафедра української літератури;  
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;  
тел. +380(342)59-60-74; e-mail: Kf@pu.ukr.lit.ua*

*У статті розглянуто ритм як організаційний принцип художнього мовлення Марка Черемшини. Зокрема, простежено різноманітні ритмічні елементи (голосінь, колядок, коломийок, говіркового вірша, а також ритмічні принципи прозового дискурсу) та їх роль у структуруванні тексту. А головним системотворчим чинником ритмічної поліфонії письменника був танець, що становив логічно-смыслову основу первісного ритуалу.*

**Ключові слова:** *ритмічні принципи, ритмічна поліфонія, силаботоніка, силабіка, тонічний вірш, ритм прози, речитатив, обрядовий спів.*

Ритмічну складову новелістичного мислення Марка Черемшини детально вивчив свого часу Андрій Музичка, і відтоді правилом доброго тону чи «виробничою необхідністю» стало покликатися на його науковий досвід. Учений здебільшого акцентував на зв'язках мистецького вислову письменника з поетикою голосінь й пов'язував їх ритмомелодіку з речитативними структурами. Не заперечую проти такої інтерпретаційної стратегії\*, та вважаю її недостатньою. На це вказують навіть деякі міркування Андрія Музички. Він зауважив, що вже в ранніх своїх «свобідних формах музичної декламації» автор «Карбів» не обмежував сферу пошуку рамками жалісливо-рецитаційних інтонацій, а творчо поборолював їх, що можна вважати одним із способів переживання, долання апокаліптичних візій, котрі, як примари, опановували свідомістю. Це ви-

---

\* Ба більше – я схильний пов'язувати природу естетичної свідомості Марка Черемшини з похоронними рецитаціями, тобто вони впорядковували не лише мовленнєві ритми, а з ними пов'язана структурно-семантичні залежності його художнього універсуму [див.: 13].

являлося, зокрема, у вирівнюванні кількості складів у віршах та поділевних цезурою здебільшого на дві частини піввіршах. За спостереженнями дослідника, такий складочисловий обсяг коливається в діапазоні від 4 до 8 [див.: 11, 260]. Та більш істотним є, як на мене, інше його спостереження: ті силабічні одиниці, фігурально кажучи, аж просяться групуватися в певні сполуки (такти або коліна). Зрозуміло, що будь-який інший вірш (силабо-тонічний або тонічний, неklasичні форми) можна схематично передати («уйняти в рамки») одиницями виміру силабічної системи версифікації, тим паче якщо зробити «поправку» на вільний, невнормований щодо складів силабік, але окрім відносної рівності складів у них є ще інші, більш прикметні ознаки: закономірне чергування наголошених і ненаголошених складів, ритміка наголосів тощо. Отже, вирівнювання складів у фразях і фразових компонентах Марка Черемшини стало наслідком «вищої» творчої волі, причому не лише тієї, яка спричинена риторичною римою. Більш показовим, отож, і, далєбі, суттєвішим стало «вирівнювання музичних колін». Такі зміни в творчій манері письменника мали, за Андрієм Музичкою, психологічне (вплив містичної трійці на спосіб буття автора, а відтак і на її виокремлення в «конструктивний чинник» чи впорядковуючий принцип творення) і суто літературно-художнє підґрунтя. Зчаста трапляється в нього ритмічна будова речень і періодів з «ніби постійною кількістю колін» і «добре відзначених цезурою» [див.: 11, 256].

Перехід від жалісливих рецитацій голосінь і невільницьких плачів до колядкових ритмів відбувався в новеліста, згідно з теоретичною схемою вченого, через билини. З таким твердженням слід погодитися. Відомо, що в рецензії на книгу Михайла Пачовського «Дещо про рускі билини і думи» Марко Черемшина настійно проводив думку про билини як зразки «мрачного обсягу нашої словесності», акцентуючи на їх безперечно українській основі. Він готовий був навіть дорікнути своєму вчителєві за «млаво зазначені докази первісної приналежности билин українцям, а не великоросам». Внаслідок певних політичних подій, доводив рецензент, вони були витіснені «на північ» разом із колонізацією останніх, а нові суспільно-політичні реалії натомість покликали до життя думи [див.: 18, с. 198]. Природно тому, що, втілюючи ідею погибаючого гуцульського села, автор звернувся до «жертви нашого забуття» й «нашого пропащого літературного скарбу», тобто до форми загиблого жанру давньоукраїнської пісенної епіки.

Однак ритмічний зміст билин базується не на двоколінних силабічних групах, а найчастіше на тринаголошеному тонічному вірші й на тонічному принципі загалом: «В славном / городе / Києве...». Відчув, певно, невідповідність теоретичної схеми матеріалові й Андрій Музичка, бо, ведучи мову про воєнні твори новеліста, вніс у судження певні корективи: поряд із двоколінними частою в нього називав, як і в билинах, три- і чотириколінну будову віршів [див.: 11, с. 256]. Та структуру билинного

вірша визначають два, три чи більше ритмічні наголоси, а не музичні коліна. Іншими словами, і в дружинно-лицарському билинному епосі, і в Марка Черемшини в його, умовно кажучи, колядково-билинних фрагментах, визначальним слід вважати тонічний принцип організації мовленнєвих потоків.

А тому деякі положення Андрія Музички є вразливими. Зокрема, потребують коректив його міркування про ритмічні засади старосвітських колядок. Побутує усталена думка про розмір вірша в колядках як декасилабик із цезурою посередині (5+5) з «рідкісним» відхиленням від головної метричної формули (4+4). Але якщо поглянути на живе метричне пульсування народнопоетичної думки, а не на колядковий розмір – штучний витвір науково-теоретичних рефлексій, – під який, не перечу, можна підвести чимало прикладів, то картина буде не така «незмінно» стала. Самоочевидно, що в колядках значну роль відіграє спосіб виконання, його тривалість і часове звучання. Звідси поняття мелодичної лінії, будови мелодики, продовження тривалості, розспіви і т. ін. Відтак колядкова мелодія з формою вірша 5+5+П може мати різну ритмомелодичну структуру – залежно від музичного виконавства, від характеру цезури-паузи, закінчень музичних колін на домінантній гармонії чи на тоніці і т. ін. Саме на цих компонентах базуються різновиди колядкової мелодії [див.: 1]. Тому етномузикознавці, які заклали основи ритмомелодичного вивчення колядкових текстів, ведуть мову не лише про розмір колядкового вірша, а й про тип мелодики, ритміку й ладову основу. Отож, музичний такт нагадує стопу в античному (квантитативному) віршуванні, і для з'ясування менш-більш повної картини впливів фольклорної ритміки на внутрішню організацію художнього мовлення новеліста годилося б бодай згадати про всі оті, в термінології античного віршування, мори, диподії, арсиси і тесиси (власне ці два останні, які означають довгі й короткі склади, здатні до взаємнопереходів), тим паче, що обрядовий спів супроводжували відповідні рухи й притупування, а танцювальний ритм, нарівні з пісенним та речитативним, становив внутрішньо-організаційний принцип структурування тексту в Марка Черемшини: терміни *арсис* і *тесис* буквально означають піднімання й опускання ноги – сильна (наголошена) й слабка (ненаголошена) частини.

Але й суто метричні ознаки колядкових текстів вимагають коригування. По-перше, європейського типу силабічний вірш допускає деякі елементи тоніки, і для визначення його розміру слід враховувати склади до останнього наголошеного у вірші або в піввіршах [див.: 7, с. 56-67]. Уже з цього погляду колядковий вірш не впишеться в означену схему. По-друге, різні типи колядок – хоча б означені Іваном Вагилевичем (для господаря, господині, їх сина і дочки) – неоднакові ні щодо часу виникнення, ні щодо смислово-образних домінант, ні щодо формально-стильових, зокрема й ритмічно-інтонаційних чинників. Щоб переконатись у цьому, досить порівняти мелодіку двоколінних колядок зі схе-

мою віршів 5+5, в яких оспівуються, приміром, еротичні переживання дівчини, з т. зв. парубоцькими воєнно-лицарськими піснеспівами. Очевидно, що динаміка, темпоритм і внутрішня пружність колядкової фрази в цьому другому ритмічному типі досягається передусім, що так скажу, чіткою мелодикою наголосів (акцентних позицій), тобто не лише їх кількістю, а й місцем у фразі та між ненаголошеними складами, силою звучності, своєрідним чергуванням наголосів і півнаголосів, вокальними компонентами і т. ін. І по-третє, колядковий вірш не обов'язково буває цезуровим. Хоча й такий він не завжди вписується в схему 5+5. Пор. фрагменти опублікованого Оленою Пчілкою в студії «Українські колядки» (Київська старина, 1903) тексту з Ковельщини (цитую його з огляду на зміст подальшого аналізу):

<i>Була вдова близько двора...</i>	4+4
<i>– Ой, моє дитє, а Ганусенько,</i>	5+5
<i>Поїдь-поїдь а на войноньку!</i>	4+5
<i>– Моя матінко-голубонько,</i>	5+4
<i>Я на войноньку та й поїду:</i>	5+4
<i>Я вмю коня осідлати,</i>	3+(?)6
<i>А на йому та й поїхати.</i>	4+5
<i>Мати дочку уряджала,</i>	4+(?)4
<i>Уряджаючи, научала...</i>	5+4

Як бачимо, побіч проблем із місцем і характером цезури (а деколи навіть її відсутністю), викликає запитання кількість складів у «півстихах» чи тактах. Вони зникають, щойно перевести погляд на тонічний принцип віршування, що буде тим більше логічно при розгляді лицарсько-воїнських колядок. Не знаю, як для кого, а для мене їх рвучкі й динамічні ритми якимось чином не в'яжуться, а навпаки – дисонують із мелодійністю силабічного вірша й асоціюються з «ударними» тактами тоніки. Самий уже поділ вірша на такти з метою ритмічного акцентування схиляє до визнання тоніки домінантним чинником формування сакралізованого значення обрядово-ритуального співаного тексту.

До всього, окреслене Андрієм Музичкою інтертекстуальне поле ритмічних залежностей в Марка Черемшини потребує суттєвого розширення. Зближення його художніх сполук з рецитаційними формами й колядковими ритмами, безперечно, важливе, і такі зв'язки не викликають сумніву. Та не менш істотними були впливи коломийкових ритмо-мелодичних структур, козацьких й обрядових співів, інтонаційних особливостей т. зв. говіркового вірша, зокрема замовлянь, примівок і проклять (деколи здається, що новеліст «вихапує» їх готовими з мовленнєвої стихії й аплікує тексти: «Бодай їм путь пропала», «За мачуху молоденьку...»), «Верховина» та ін.), а також танцювальних ритмів.

Тому якщо взяти окремих текстів фрагмент, то в ньому навіть зовні помітне поєднання, сплав кількох ритмічних принципів. Ще більш справедливе таке спостереження, зрозуміло, для всього художнього організму. Щоб переконатись у цьому, зупинюся на одному конкретному

прикладі: заключному внутрішньому монолозі з «Туги» [19, с. 187-188]; про міфосемантику головних образів цього твору, та його внутрішньо текстові залежності див. у моїй статті: 14). Із погляду ритмічної організації цей твір особливий і більше надається для аналізу в руслі поетичного тексту\*. Та мені йдеться зараз не так про ритмомелодійне впорядкування окремих мовленнєво-нарративних партій, як про ритмічну поліфонію, «стикування» в одному фрагменті кількох різних за характером ритмічних принципів (своєрідну мозаїчну структуру). Задля унаочнення, а також із метою економії місця й уникнення повторів відразу буду умовно ділити рядки на вірші (поняття вірш вживаю в розумінні елемента ритмічного мовлення, об'єданого певним розміром) й коментувати їх.

1. Круто йде стежечка,  
йде геть від мене,  
не обертається,  
не оглядається,  
як тота розпруга/  
межи гробами.

Як на мене, чисто силабічний вірш – чотирисилабік. Мелодиці вірша сприяють дактилічні й парокситонні клаузули, котрі спорадично переходять у риму: *обертається* – *оглядається*. У силабіці, як відомо, варіацією складів після останнього наголосу власне урізноманітнюють ритмічний малюнок (при дактилічному й парокситонному римуванні можливості більші) і досягають певного, сказати б, лірично-пісенного ладу. У нас силабічне ритмовідчуття, за винятком уснопоетичної творчості, втрачене (після Івана Франка зразків силабічної системи версифікації практично не зустріти в оригінальних творах, хоч раніше саме цей принцип домінував), тому виникає спокуса «підтягнути» розписані віршовими рядками фрази під двостопний дактиль, що психологічно зрозуміло й трапляється часто внаслідок метричної плюривалентності: «той самий вірш можна міряти на підставі різних метричних принципів, подібно як ту саму віддаль можна визначити, скажімо, аршинами й метрами» [7, с. 99], – усе залежить від ритмовідчуття виконавця, метричної традиції та інтонації, з якою декламовано поезію.

2. *З-поза зимарки підходять до мене неня, зіллям личко умивають.*

На основі невеличкого фрагмента важко робити однозначні висновки, оскільки ритмічні закономірності чітко не зафіксовано. Однак язик не повертається назвати цей текст прозовим. Тому зупинюся на «помежовому» означенні поезія в прозі. За це говорить і його фонічна впорядкованість: щільність алітерацій й асонансів, що вивершуються внутрішньою римою (*мене – нене*). Він з різних поглядів нагадує ранні художні зразки новеліста і може вважатися сполучною ланкою між різнохарактерними ритмічними сполуками тексту, а точніше – утворює одну частину

---

\*Звідси й «віршеві» означення, які вживаю значною мірою умовно; не випадково Зенон Гузар кваліфікує його як поему в прозі [див.: 3, с. 194].

обрамлення дівочого солоспіву. Із певними застереженнями його можна назвати вільним (нерівноскладовим) силабічним віршем.

3. *«Не вся птаха, / Марічко-чічко, // з вирею / повертає!  
Не всіх стрільців / Україна // додому / повідсилає!  
Не всі перстінці / поміняються!  
Не всі напередовці / повертаються!  
Ти, доню, / пережурися, // та й перемінися, / та й розвеселися!  
У добрі бродиш, / в талані ходиш, / ти одначка!  
Скинь геть / перстинець, // скинь з чола / хмарку, // скинь з серця / спузу, // а з очей / слоту!*

*Є тобі / пара, // другий / легіник // з красного / роду!»*

На слух відчутне емфатичне членування мовленнєвого потоку на такти й «ударний» тонічний ритм. Щоправда, ізотонізм віршів, як і коливання складів у міжкіторих інтервалах, неоднакові в різних частинах. Якщо на початку домінує ритміка дружинного епосу (старин), то щодалі інтонація й емоційна напруга вірша стає енергійнішою, динамічнішою, а такти чи коліна коротші, «поріг ненаголошеності» менший, зате більше впорядкований, що зумовлено психологічними і смисловими чинниками. Нестача «півстиха» наприкінці мотивована, очевидно, теж смисловими міркуваннями.

4. *Захиталися дуби-явори, захиталися зелені гори.*

Мовленнєвий період речитативного характеру, який виконує водночас психологічну (передихнути, заспокоїтись, приборкати пристрасті й налаштувати себе на гідну відповідь) і наративну (веде, розгортає дію) функції. Відповідь Марічки витримана цілком у дусі й ритмічно-інтонаційних переливах колядок; порівняно з ритмічною впорядкованістю закінчення попереднього періоду тут відсутні поділи піввіршів на дрібніші структурні одиниці:

5. *Нічо не скину, // та й не покину.  
Хоть най зів'яну, // згорю у тузі,  
не розлучуся, // не розминуся,  
не розійдуся // з напередовцем,  
стрільцем відважним, // ні з його слідом  
на полонині, // на крутих пляях,  
на строминах, // на перехрестях,  
на переходах, // далеких полях...*

Внутрішню насагу й упевненість у чинності сказаного передано «карбованим» ритмом, який посилюють внутрішні рими (*скину – покину, не розлучуся – не розминуся*)<sup>\*</sup>. Філарет Колесса доводив що в основі на-

<sup>\*</sup> З погляду суто евфонічного дієслівну риму нині вважають бідною. Та рима – це не лише звукові повтори; вона ще володіє ритмічною функцією, отримує підкреслено інтонаційну виразність і має певне лексичне значення. Словом, це цілий комплекс звукових, ритмічних, інтонаційних, смислових «пластівців» [див.: 16, с. 52-53]. Адже дієслово – це найбільш дієве, «активне» слово в фразі. І таке «перенасичення» фрагмента дієслівними римами підкреслює характер і душевну напругу сповненої рішучості героїні.

роднопісенних ритмів лежить силабічний принцип, та водночас пильно приглядався до закінчень пісенних колін і закінчень силабічних груп у віршах [див.: 8, с. 296]. Акцентуючий передостанній склад робив мелодичку народного співу гнучкою й розтяжною, можливо жалісливою й тужливою, тоді як окситонні рими чи клаузули увиразнювали її й наповнювали динамікою, дією, придатною до маршових поривів. Та й суто ритмічна будова музично-синтаксичної стопи (музичної фрази чи пісенного коліна), а відтак і весь ритмічний малюнок строфи і всієї мистецької цілості визначала ритміка наголосів. Зокрема, строгий, ударно-карбівничий їх порядок, наближений до силабо-тоніки, як у нашому випадку, сприяв рішучій мобілізації внутрішніх сил і максимальному напруженню волі, котра стимулювала до дії, до чину і сповнювала все єство впевненістю в собі й твердою, непоборною вірою в магічну силу слова й діла. Цією ж групою чинників зумовлена відсутність прикметних для даного типу жанрової сполуки епанастроф (повторення слова або фрази з кінця одного вірша на початку наступного), які могла б уповільнити мовленнєвий потік. Таким чином, закономірне чергування однорідних колін, причому з виразно акцентованими двома «ударамми», підкреслює чіткий, впевнений, «правильний» рух почуттів. З погляду мистецької техніки це якраз той випадок, коли, «внутрішній зміст слова, що виявляє себе в мовленнєвій інтонації і надає йому конкретний смисл, виражається тут уже не так у мовленнєвій інтонації, як в інтонації музично-вокальній» [16, с. 103]. Такий рвійний, рішучий, сказати б, бойовий ритм більш природно виглядав би для характеристики самого стрільця. У кожному разі він притаманний воєнним (лицарським), за класифікацією Філарета Колесси, колядковим мотивам, що постали в середовищі парубочих воїнських ватаг, тобто в чоловічих союзах з культом дужих юнаків, на основі яких виникли харизматичні клани. Такі чоловічі союзи фахівці (Жорж Дюмезіль, Омелян Пріцак) вважають передумовою виникнення держави. Саме їхні представники стали першими професійними воїнами й засновниками імперій (осідлих чи кочових) [15, с. 79-80]. Та фольклорно-етнографічні записи, насамперед колядкові тексти, свідчать про існування «войска дівочього».

*«Круз наше село Турецькоє,  
Перейшло войско дивоцькоє.  
Котора дівка корогву несла,  
То тим вона велика зроста.  
А котора перепилочка,  
То та вироста невеличка.  
А котора барабан біла,  
Вона вироста як калина.  
Вона вироста як калина,  
Всеїке дивоойке закрасила», –*

співали жителі села Тур (народна етимологія зробила його «Турецьким»), що на Ратнівщині (Волинь) [цит. за: 4, с. 69; у цій же праці див.

характеристику різних аспектів проблеми «дівочого війська»]. Очевидно, героїня «Туги» – спадкоємиця таких героїчних «дівчат-воячок».

Наприкінці (від слів: «на строминах...») означена піднесено-поетична дівоча тирада втрачає стрійний лад, що передано нестачею метричного складу, ніби збивається з маршового кроку, і набуває говірних інтонацій замовлянь. Перехід намічався ще раніше плеонастичними конструкціями, які згрупувалися в римовий ряд (не розлучуся – не розминуся – не розійдуся), та магічне слово вдавалося втримувати до пори до часу в руслі «вихідної» ритмомелодики.

6-8. *Так як увесні летів здалека до мене на білім коні, як кремінь білий.*

*Сховався у смеречині і будив мене співаючи:*

*Виряжала-с мене, мила, понад тоті гори.*

*Розчесала-с кучерики понад чорні брови!*

*Кучерики розчесала-с, вни си закотили,*

*Бувай, любко, здоровенька, вже-м си розлучили!*

На початку, судячи з усього, – «вільний», не зв'язаний сталою метрикою чи сталою строфікою речитатив, який переходить у ескізний начерк поезії в прозі. Приємні спомини й викликані ними живі враження виливаються в коломийкові ритмічні форми, які автор, синхронізуючи творчі переживання з настроями героїні, експлікує віршовою такою мовою. Це був якраз той випадок, коли «може легко Черемшина, де треба, переходити до чисто віршової форми, до виривків із пісень і коломийок, що ними помережані твори» [11, с. 264-265]. Таке ритмічне «перетікання» мотивоване композиційною функцією фрагмента – бути своєрідною демаркаційною лінією між інтимно-особистісною чуттєвістю й національною, яка взорує, скористаюся образним висловом новеліста, «Божим оком», тобто набуває космічних вимірів. Іншими словами, ритмічний симбіоз речитативного вірша, поезії в прозі й коломийкових мелодій докінчує попередню «художню рамку» і, зміщуючи художню перспективу, намічає нову.

9. *А верх нього орли впали!*

*А як вони в село впали, то гаддя крильми збило і над селом хмарою заклекотіло та й присні душі в село закликало.*

*А село здригається та й сонечко визирає, аби вийшло з Божого ока та й аби тоті хмари розігнало. Аби над селом небо сійнуло. Аби навернулися золоті дуги, ясні мечі.*

*Ясні мечі в стрілецьких руках, золотії дуги в стрілецьких бровах, ярії рожі в стрілецьких ніжках, ясні зорі над головами, а присні душі аби пощезали пріч за ріками, за горами, за синім морем...*

Отож, коломийковий спів ненадовго затримав Марічку в лірично-піднесеному настрої солодкого блаженства. Останні його слова призвели до асоціативних щеплень із явищами іншого, трансперсонального порядку, пов'язаними з «кінцем історії» й переходом в есхатологію. За сти-



лістикою й напруженістю інтонацій цей текстовий фрагмент нагадує откровення старозавітних пророків, та водночас видно, особливо за густою метафорикою й ритмічними ознаками, що він виплеканий на питоми українському культурно-естетичному ґрунті: поперемінно, залежно від внутрішньої динаміки почуттів, домінує ритмолад козацьких дум про турецьку неволю й колядок (вслід сподівань на кращу долю, яка можлива лише шляхом жертв, героїчних потуг і звитяги), помережаних елементами голосінь, замовлянь і проклять, щоб перейти врешті-решт у задушевну, сповнену метафізичної вірності й туги мелодію ліричної пісні. На цій ноті новела й закінчується.

Мовчазно ігнорує наше літературознавство ритмічні закономірності власне прозових Черемшининих «шматків» як певним чином організованої мовної системи, котра «вільно розвивається і рухається» (від лат. *prosa oratio*). Безперечно, що виявляти їх набагато складніше, ніж у поетичному тексті: ритмічний фон, на якому відбуваються періодичні повтори чи контрасти якихось елементів через певні проміжки, в прозі для кожного фрагмента окремі. На перший погляд здається, що прозове художнє мовлення не має внутрішньо-ритмічної структури або що вони простіші від віршової мовленнєвої впорядкованості. Насправді картина протилежно інша. Дивного в цьому нічого немає, адже й мова первісно була поетичною і виконувала функцію розширення міфосемантичного простору культури (надання персональних імен міфологічно значущим предметам). Відбувалося це в процесі обрядово-ритуальної діяльності, коли її учасники багаторазово проспівували чи декларували на всі лади сакральне слово або фразу. Проза ж виникла як принципово вторинна, похідна відносно до ритуалу річ – як спосіб розумового опрацювання міфу словом, як погляд на нього збоку, що вимагало порівняно вищого ступеня інтелектуального й психофізіологічного розвитку, котрий забезпечив би можливість рефлексійного опосередкування й абстрагування [див.: 9, с. 484-487]. Тоді й організація наративу була складнішою, ніж просто поетична містерія слова-міфу або міфу-найменування. Та й художня проза як така сформувалася лише в добу Відродження, а в українській літературі геть-геть пізніше (в «нові» часи).

Стосовно Марка Черемшини проблема складніша подвійно. З таким глибинним зануренням (а подекуди повною психічною асиміляцією) в прадавні, міфопоетичні стихії його тексти в принципі не могли бути простим викладом думок – подібно як первісна проза тяжіла ще довго до поетичного викладу з його «віршовою» ритмізацією, іносказанням й багатим арсеналом стилістичних засобів або навіть чергуванням двох типів художнього вислову, як, скажімо, скандинавські саги або наші казки (згадаймо поетичні формули зачинів і закінчень у них, які деколи поширювалися, а властиво – збереглися в первозданному вигляді, на весь текст: «Коза-дереза»). Подібно вся антична й середньовічна (зокрема й киево-руська) проза була ритмічною і за формою наближалася до вірша.

Крім того, не лише як фігурально-образну формулу чи високопарну декламацію маємо сприймати твердження новеліста, що фольклорно-етнографічних матеріалів він не збирав, бо «сам був тим матеріалом, пересякнувши наскрізь народними піснями та казками із самого малку. Я виріс серед співанок, та казок, та сопілок, вдихав їх у себе і віддихав ними» [19, с. 349]. До цього додалися елементи багатолітнього культурного досвіду людства, засвоєного в процесі університетських студій. Тож він синтезував у своїй творчій натурі цілий комплекс «висловлювань» зі сфери міфології, фольклору, етнографії, діалектології, красного письменства, народної теології, етики, філософії і т. ін., які, поєднуючись і перетікаючи один в іншого, у взаємних зв'язках збагачувалися й формували неповторний художній дискурс, зокрема і в царині ритмомелодики. Роз'єднати їх і виокремити той чи інший сегмент дуже й дуже важко – навіть у процесі спеціального теоретичного обстеження. Але й поза увагою жоден із компонентів залишати не варто.

Ритмічні характеристики прози визначають інші порівняно з поезією показники. Первинною ритмічною одиницею художнього тексту тут є колон, який має відносну стійкість, густоту й симетричність коливань складового обсягу, а також певну структуру зачинів і закінчень. Характер співвіднесеності й взаємозв'язку різного типу колонів, їхня внутрішня впорядкованість щодо наголошеності й ненаголошеності зачинів і закінчень (їх кільцевих, зовнішніх компонентів), а також неоднакове поєднання у внутрішньофразових і міжфразових позиціях формують фонетично-інтонаційний рисунок, котрий взаємодіє і переплітається з ритмічно-синтаксичним: узгодження чи протиставлення простих і складних, сполучникових і безсполучникових, симетричних й асиметричних синтаксичних конструкцій. Внаслідок таких взаємостосунків постає внутрішньо організована і врегульована певним чином динаміка «мовного руху, яка опирається на періодичну повторюваність окремих елементів цього руху і охоплює закономірності членування на окремі мовні одиниці, послідовність їх одна за одною, взаємне зіставлення й об'єднання у вищу цілість» [2, с. 22; у цій же праці див. про ритмічні засади прозового тексту].

Кожен із текстових фрагментів новеліста являє собою своєрідно-неповторну картину ритмічно-організаційних зв'язків, підпорядковану художньо-концептуальним цілям. Зупинюся на одному лише прикладі: «Неподалеки / гримлять гармати, / але газди й газдині / хвалять собі верем'я / і сапають на царинках ріпу, / що до них з землі / барвінковими листочками усміхається. / Видко ділу, / що битва наближається, / бо мости горять, / а над людською працею / хмари диму збиваються, / дороги ковпотом закриваються. / Видко, / що москаль цурикає свого неприятеля / в гори, / межі Гуцулію» [19, с. 112]. У цьому першому абзаці оповідання «Бодай їм путь пропала!» переважають, як бачимо, регулярні (5-10) щодо впорядкованості складів колони [див.: 2, с. 27-28], котрі лише

зрідка переходять «нижню» («видко ділу», «видко», «в гори») чи «верхню» («барвінковими листочками усміхається», «москаль цурикає свого неприятеля») межі, зате зчаста гуртуються біля них (5-6 і 9-10 складів). Така будова кóлонів суголосна художньо-образним висловам і прямим авторським характеристикам: зображена картинка непевна й тимчасова, маятник от-от може хитнутися в той або інший бік. Мова не про те, бути чи не бути драматичній епопеї кривавого двобою, – з усього видно, що сутички не уникнути, що війна внесе суттєві корективи в більш-менш усталені життєві ритми. Це передано не лише анафорично-автологічним, побудованим за принципом спадної градації (час пік невблаганно наближається) голосом дієгетичного оповідача-хронікера, а й ритмічно-інтонаційною мускулатурою окремих кóлонів (внутрішньо щільних і примітних, сказати б, густотою акцентних «ударів» із рівночасною їх розпорошеністю, яка ніби імітує гарматні вибухи) та частими збігами з фразовими компонентами.

Важливе значення має вже перше, «заспівне» слово, яке творить окремий кóлон: автор ніби зумисне «розтягує» його накопиченням складів, чи то надаючи відтінку рецитаційного голосіння, чи сприяючи селянам, аби докінчили роботу на царинках, бо «на вечір гостей сподіваються». Судячи з усього, вони, ті селяни, вже знають, що таке воєнна батава, не метушаться й не панікують (хіба «через легіня» дозволяють пристрастям заволодіти собою), а власне «квапляться», аби встигнути з ділом, бо хтозна, коли ще випаде така можливість та й чи судилося їм ще сповняти повинність перед землею-матір'ю. Одне слово, селян більше турбує, як відбудеться онтологічна переміна життєвих і психічних модусів і наскільки ті злами й катаклізмами зачеплять їх особисто, що принесе битва: чи переросте в любовні зітхання, чи в плачі-голосіння, чи в оклики болю й прокляття. Бо вони вродженою інтуїцією й глибинними інстинктами вже збагнули, що імперії виникають і западають у прах, війни приходять і відходять, як і щоденні прикрості, потяги й бажання, а вони втягнуті вселенським законом у кармічне життєве коло і треба жити, сповняти покон і «набуватися». Такі психічні (індивідуально-особистісні, соціальні й етноментальні) настрої й переживання сугерує сама вже мовна динаміка.

Водночас така гетерогенна організація мовного руху схиляє до думки про своєрідну епічно-оповідну ритмічну домінанту твору. Маю на увазі не просто відносно спокійну, без суб'єктивних реляцій манеру зображально-описову палітру, яка функціонує на межі «зриву», виходу в інші художньо-нарративні виміри (тенденція до сталості й осереднення при одночасному внутрішньо-текстовому «бажанні» порушення, руйнування такого стану), а й спосіб (різноманітні засоби викладу художнього матеріалу) і метод епічного зображення (в об'єктивно-реальній даності, чому відповідає форма теперішнього часу, котра редукує в собі минулий і майбутній). Адже ж і відносна стійкість та «правильний» складовий

лад, і дактилічні закінчення кóлонів, які групуються в римовий ряд (*усміхається – наближається, збиваються – закриваються*), й узгодження внутрішньо-фразових, умовно кажучи, анакруз і клаузул із міжфразовими, як і характер співвідношення слів (навіть фонем і морфем) у кóлонах, а кóлонів у більших і складніших синтаксичних структурах художнього мовлення, котрі, «легко» асоціюючись, формуються в ієрархічні ланцюжки, – все говорить за епічний «спокій», що виконує роль своєрідного фокуса, який втягує в себе і «вирівнює» різноманітні поліваріативні течії. Та, повторюю, йдеться лише про домінуючу форму організації вербального руху. Бо тут-таки, у цьому початковому мікроелементі «поетичного синтаксису» бачимо осередки мовленнєвого напруження: нагнітання фонічних, акцентних, силабічних і граматично-синтаксичних повторів і паралелізмів, «підхоплення» різнотипових формально-синтаксичних та близьких за змістом форм, які шикуються в своєрідні ряди й навіюють внутрішню тривогу (див., зокрема, друге речення).

Всі оті «задатки» автор невдовзі розгорне в текстовій структурі мистецького вислову. Зокрема, наростання драматичної напруги відразу ж уповільнює суголосна епічній «настанові» в експозиції сцена сварки і з'ясування стосунків між сусідськими родами. Сварка, до речі, – теж «свобідна форма музичної декламації»: це своєрідні заклиральні формули, покликані забезпечити завдяки «чародійстві» й «сугестивній лінгвістиці» від злих сил (у нашому випадку – від лихих сусідів, котрі причарували легіня, який «полюбив був Мочернакову дівку і гадав з нею одружитися, а відколи був на урльопі дома, оскочив і став писати письма до Гушпанової дівки» [19, с. 113]. Але ті прокляття й імпрекації «урівноважує» об'єктивно-оповідна манера викладу. Цей епічний лад позначився і на творчому «групуванні» поєднаних певною ідеєю окремих сцен та образів у художню цілість, і на «густонаселеності» героями й дією, яких вистачило б на товстелезний роман; він наче в єдиному творчому горнілі «перетоплює» в однорідну художню фактуру голоси людей і природи, сувору мелодіку дум і магичні формули заклять, дантейські акорди страждання й ліричні інтонації душевних експресій...

Варто не забувати й те, що ритм сам собою мало важить, – це один із системотворчих засобів художнього мовлення, емоційно забарвленого й характерного експресивними інтонаціями, тобто він підпорядкований концептуально-естетичним завданням, має відносно самостійне значення і розкриває свій потенціал через взаємодію з іншими елементами. Навіть у віршовому мовленні ритм не спроможний викликати певні емоційно-чуттєві стани і творити естетичну якість сам один, а лише поєднуючись із іншими одиницями експресивного вислову (системою інтонацій, пауз, звукових повторів тощо). Емоційно насичене мовлення, як відомо, багате внутрішнім змістом, який переважає над безпосереднім значенням слів і лише умовно вписується в загальноприйняту письмову

пунктуацію. Головним засобом досягнення афективної сутності мовлення є експресивні інтонації, котрі досягаються ритмомелодикою, зміною темпу, евфонічним ладом, емфатичною визначеністю і т. ін. [загальну характеристику емоційно-експресивного мовлення див. у кн.: 16, с. 17-182]. Яскравою ілюстрацією подібних психологічно-естетичних реакцій може слугувати початкова сцена з новели «Святий Николай у гарті»:

*«П-с-с-ст! уже йде!*

*– Куда?*

*– До нас!*

*– Де?*

*– П-с-с-ст! Онде вже на Приймаковім перелазі. Васи'! Скоч на під.*

*– Чого?*

*– Накрий термітев одежину, привали каменем дошку!*

*– Вже привалив.*

*– То скинь кожущину, бо возме...*

*– Ні, я втечу.*

*– Неня сховала опинку?*

*– Сховала!*

*– А єма єк?*

*– Попелом притрусив, не заздрит...*

*– Де'!*

*– Що?*

*– Дайте ше свій капелюх мені.*

*– На, тікай!»* [19, с. 41].

Перше, що впадає у вічі в цьому фрагменті, – це чергування різного типу граматично-синтаксичних і фонічно-емфатичних конструкцій, котрі от-от готові вилитися в «правильний рух». Багатство ритмічно-інтонаційних виражальних форм просто-таки вражає, причому всі вони підпорядковані досягненню художнього результату і «діють» на єдиній смисловій і функціональній основі.

Істотну роль в організації інтонаційно-експресивного орнаменту цього текстового фрагмента відіграє його насиченість паузами. Головні їх групи зовні не відрізняються від системи пауз у логічному мовленні. Та вони не просто позначають смислову й синтаксичну завершеність (питальну, окличну й закінчувально-оповідну), а мають самостійне значення, окреслюючи багатий, невловимий «простим» словом чи фразою смисл, і виражають суб'єктивно-оціночне ставлення до предмету розмови.

Душевний стан героїв і різноманітні відтінки настроїв передано самими вже коливаннями тембру і тону голосу. Як правило, цього ефекту досягають підвищеннями й пониженнями голосової артикуляції. Натомість у Марка Черемшини батько з сином перемовляються, а властиво, кидають коротенькі зауваги, репліки, питання здавленими в собі, стиснутими до шепоту голосами, що виливається в «свистячий» звукопис,

заданий розтягнутим середнім звуком іллітерату «п-с-с-ст». Самостійну смислову функцію має й темп мовлення, який гармонізує в собі дві протилежні стихії. Одну творять «обірвані» висловлювання, сливе оклики тривоги й неспокою, котрі разом зі «здушеними» артикуляціями заміщують логічний порядок елементів мовлення «своїм, щодо змісту вагомим: розбиті на короткі, ніби обірвані на слові чи півслові, інтонаційно самостійні компоненти (слова, звуки, склади), такі фрази формують ніби засекречену, кодизовану мову, покликану вберегти таємницю. Тому-то Андрій Музичка й назвав усю цю сцену «стилем поодиноких звуків, слів, вигуків, запитань і т. ін., що добре передають настрої». І додавав: «Логічно треба було б із цих поодиноких слів утворити ціле речення, щоб мати цілий малюнок» [11, с. 193].

З іншого боку, цю розбурхано-здушену атмосферу тривоги, неспокою і вболівань за долю вбогого манаття пронизують уповільнено-розмірені модуляції, покликані приглушити душевну тривогу, заспокоїти самих себе, навести лад у власних почуттях. Такий темпоритм імітує життєву мудрість й непоборний оптимізм селян, їх приривчаєність до всіляких лих і негараздів, розуміння, що езекутори приходять і відходять, а життя йде своїм трибом. Не дивно, що Дмитро Донцов прочув у цій бесіді батька з сином «en sourdine» (в глибині, приглушено. – *фр.*) «виразну іронічну нотку» [див.: 5, с. 89]. Її визначає саме згадувана інтонаційно-експресивна виразність. Та й, мабуть, не вперше езекутор заглядає до цієї оселі.

Водночас помітне бажання бесідників подовжити, розтягнути мить, поки «здикутор» із присяжним доплуганяться до їх оселі. Це виражено перепитуваннями, «зайвими» уточненнями й нагадуваннями, емпатичними виділеннями й розтягуваннями асонансових ланцюжків на «е», «о», «и». Отой непевний внутрішній спокій, опертий на вироблені віками стереотипні форми «простакуватого» забезпечення себе й своїх куцих статків від владних структур, який передано відповідним мовленнєвим ладом, Курило Сівчук намагатиметься утримати і в розмові з езекутором, підкреслюючи свою соціально-економічну «інакшість», відособленість і далекість від того світу, в якому живуть представники влади, за допомогою побудованої на народній етимології стилістичної гри слів (парономасії), удавано сприйнявши за звуковим збігом канцеляризм «рухоме» за «хороми».

Звукова організація цього фрагмента теж є суттєвим чинником творення художнього враження і заслуговує бодай короткої згадки. Напружений з емоційного погляду текст тяжіє до інтонаційної самостійності, що забезпечують значною мірою звукові повтори: голос на них ніби опирається, виголошуючи найбільш виразно певні слова, склади, ефонічні компоненти, – і тим самим вони цементують, внутрішньо скріплюють думки й художні смисли. Тому важлива навіть не кількість звукових збігів, а їх емпатична націленість й естетична значущість. Скажі-

мо, згадувані звуконаслідувальні алітерації на «п» і «с» (причому цей другий алофон не випадково розтягнуто, що робить його відчутнішим на слух і значимішим для впорядкування текстової тканини) намічають дві згадувані настроєво-психологічні хвилі й відіграють до певної міри композиційно-редублікаційну роль, близьку за значущістю до давньогерманського штабрайму.

Відтак окремі звуки тут артикульовано з більшою визначеністю й увагою шляхом їхнього «протягування» чи прискорюються. Вони подані ніби крупним планом, випукло та рельєфно, і за внутрішнім змістом й експресивною енергетикою дорівнюють зчаста цілій фразі. Склади теж декламовано з виразною артикуляційною чіткістю, чому сприяє здебільшого акцентне закінчення фраз і міжфразових компонентів, яке подеколи перетікає в повноцінні рими (*йде – де – возме*). А співзвучністю голосівок («е», «о», «и») автор не просто домагається евфонічних та інтонаційно-експресивних ефектів, – він їх ніби візуалізує: «е» має різні градації, зміни планів і, сказати б, *веде* екзикутора до оселі Сівчука, відлунюючи риторичне питання «де-е-е-е?...» (при цьому воно має явну відповідь: усюди, отож не сховатися від нього ніде і не втаїти свої куці статки – однак щось таки та забере); «о», схоже, покликане затаїти в своїй графічній оболонці стиснутий, здушений крик й утримувати в собі напружене кипіння душевних хвилювань батька й сина, тоді як «и» своєю розлогою ваготою давить і гнітить, віщує сумний фінал змальнованої історії. (Згідно з результатами психометричного вивчення символічного значення звуків, «и» в системі голосних вважають «поганим», а за звукокольоровими відповідностями – «чорним»: див.: 6; 20, с. 48-49). До слова: на цих самих звукових ефектах (асонансах на «е», «о», «и», до яких долучено ще «а»), побудована сцена наприкінці твору (від слів: «Анничка клякнула...»), коли діти ввечері стали до молитви і, не догледівши образу святого Николая на стіні, заголосили [19, с. 44]. Дмитро Донцов бачив обидві сцени сполученими іронічною мелодією: якщо в інтродукції вона бринить приглушено, тобто в підтексті (припускаю, саме завдяки нагнітанню звукових сполук), то надалі звуки її посилюються, щоб «сягнути максимуму в трагікомічному закінченню, коли Василько й Петрик з простягнутими до молитви руками, там, де все висів образ святого, – побачили голу стіну: до арешту помандрував святий Николай...» [4, с. 90].

Зрозуміло, що тема ритмічної поліфонії Марка Черемшини потребує з'ясування питань зміни психічних настроїв і тональностей за певною схемою, їхньої організації в своєрідні, ритмічно впорядковані композиційні блоки («коліна»), а також супровідної до них динаміки викладових форм і, сказати б, поетичних технік; чергування драматичних, ліричних та епічних компонентів; художньої синезтезії зорових і слухових, часових і просторових вражень, які об'єднуються, умовно кажучи, в певні такти і формують дивовижні візерунки способів вираження авторської свідомості. Саме вже компоновання новелістом творів у збірки й

цикли спонукає до певних міркувань. Зрештою, опертий на поєднанні протилежних психічно-емоційних модусів ритм становив життєво-творчий принцип Марка Черемшини, що відзначали його друзі й сучасники і що розумів він сам, занотувавши в психологічному «авторисунку» зізнань Андрієві Музичці. А тим «всезагальним» упорядковуючим принципом, за яким відбувалося поєднання полідетермінованих компонентів, течій і мелодій у симфонічну цілість, були, на мій погляд, танцювальні ритми. Танець, як відомо, базується на виразності ритмічних рухів і пластиці людського тіла, що є еквівалентом словесного мовлення. Ритмопластикою, рухами за певному приписами тіла й супровідними їм пантомімою й звукоподібними вигуками «благородний дикун» наслідував природу й суспільні процеси, виражав найрізноманітніші почуття й емоції, найчастіше екзистенційні стани свідомості, і таким чином «узгоджував» себе зі Світом задовго до виникнення членороздільної мови. Первісно це було сакральне дійство, яке втілювало містичний зв'язок людини з трансцендентним світом, її внутрішній порив до цілісності космічного буття, причетність до божественного промыслу. А коли стався «розрив» у космосі, коли Золоте яйце розбилося, розійшлися Небо й Земля, танцювальні ритми відтворювали цю «космічну драму». «Найстаршою» з відомих нині форм танцю вважають хоровод. Він «розвивається (починається) із замкнутого кола», яке розбивається на два (іноді більше) круги, котрі рухаються в різні боки і навіть обличчями звернені наспроти один одному і виявляли бажання зблизитися, наново поєднатися [див.: 12, с. 31]. Такі рухи, власне, символізували «порушення» в структурі космічного світоладу.

Згідно зі спостереженнями фахівців, ритуальна хореографія відома з незапам'ятних часів, а точніше – з епохи палеоліту. Магічно-ритуальна функція тих давніх мисливських хороводів полягала, по-перше, в забезпеченні успіху на полюванні й примноженні здобичі, а по-друге, покликана була «заспокоїти» душу вбитого звіра [21, с. 38].

Відтак поетика танцю, разом із масками й пантомімою (імітаціями Тотемного предка й повадок звірів), музикою (відбиванням такту ударами різних предметів, які давали супровід хороводним ритмічним рухам) і звуковими вигуками, стала смислово-логічною базою первісного обрядово-синкретичного дійства й була сформована задовго до словесного мистецтва, залежного від виникнення звукової мови, що, як відомо, стала продуктом тривалого онто- і філогенетичного розвитку. Міфосемантичні й естетичні підвалини його формували ритмічні рухи, мова жестів і дій, котрі «з незапам'ятних часів підтримувалися ритмом звуковим». Саме ритм стояв біля витоків художньої образності. Адже він «розбивав» «на елементи потік зорового, звукового, рухового сприйняття, виділяючи в ньому окремі “кадри”» [10, с. 23], і тим самим забезпечував («матеріальним ресурсом») емпіричну основу образів, їх конкретне наповнення, а також спосіб передбачав спосіб внутрішньої організації і



творчого впорядкування. Водночас ритм із сивої давнини, побіч того, що став логічно-сисловою основою первісного ритуалу і різних видів мистецтв, також був «важливим компонентом організації праці і впорядкування психофізичної енергії, синхронізації різних структур нервової системи» (там само). Тож обрядово-ритуальні «чародійства» з їх ритмічним упорядкуванням Світу і свого внутрішнього простору, а також узгодження цих сутностей, стали творчим лоном обрядової пісенності (замовлянь, колядок, щедрівок, веснянок, гаїлок, купальських, русальських, весільних і т. ін. піснеспівів), а відтак і словесного мистецтва загалом. Таким чином вони стали основою виникнення релігії, етики, філософії, біології, астрономії, медицини, точних наук тощо [див.: 17, с. 19].

Отож, кінцевим пунктом інтерпретаційної стратегії, спрямованої на пошуки художньо-естетичних засад Марка Черемшини, повинен би стати первісний ритуал (чи бодай його архетипні матриці), який кодував «увесь Світ» людського і космічного буття. Він мобілізував у людині всі доступні форми і способи вираження (жести, міміку, пантоміму, хореографію, спів, музику, слово і т. ін.). Таким чином була забезпечена «всезагальність» форм і способів (само)вираження. І «звернений» він був теж до всіх можливих засобів сприймання (зору, слуху, дотику, смаку, відчуття, інтуїції, розуму, серця). А поєднання чи творчий синтез цих елементів здійснювалося за певними ритмічними закономірностями.

### *Література*

1. Бабинський Я. Українські колядки та щедрівки: деякі аспекти еволюції жанру / Ярослав Бабинський // Українознавчі студії. – 1999. – № 1. – С. 260–272.
2. Гиршман М. Ритм художественной прозы / Михаил Гиршман. – М.: Советский писатель, 1982.
3. Гузар З. Новела Марка Черемшини «Туга»: лейтмотиви-образи, час і простір як композиційні детермінанти / Зенон Гузар // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття: Збірник наукових праць. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, 2006. – С. 194-197.
4. Денисюк І. Амазонки на Поліссі // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. / Іван Денисюк. – Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2005. – Т. 3: Фольклористичні дослідження. – 475 с.
5. Донцов Д. Марко Черемшина / Дмитро Донцов // Літературно-науковий вісник. – 1927. – Кн. VII/VIII. Передруковано: М. Гуйванюк Марко Черемшина: невідоме й призабуте: Наукові розвідки, републікації, документи. – Снятин: Прут Принт, 2007. – С. 86-104. Цит. за цим виданням.

6. Журавлев А. Фонетическое значение / А.П. Журавлев. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1974.
7. Качуровський І. Метрика: Підручник / Ігор Качуровський. – К.: Либідь, 1994.
8. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Ф. М. Колесса. – К.: Наукова думка, 1970.
9. Лобок А. Антропология мифа / А. М. Лобок – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997.
10. Мелетинский Е. Возникновение и ранние формы словесного искусства / Е. М. Мелетинский // История всемирной литературы: В девяти томах. – М. Наука, 1983. – Т. 1. – С. 23-52.
11. Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк) / Андрій Музичка. – Одеса: Державне видавництво України, 1928.
12. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії / Марія Пастернакова. – Вінніпег; Едмонтон, 1963.
13. Піхманець Р. Структурно-семантична основа художнього мислення Марка Черемшини / Роман Піхманець // Слово і Час. – 2010. – № 7. – С. 31-50.
14. Піхманець Р. Структурування художнього тексту Марка Черемшини (на матеріалі новели «Туга») / Роман Піхманець // Етнос і культура. – Івано-Франківськ, 2010. – № 6-7. – С. 39-46.
15. Прицак О. Походження Русі: Стародавні скандинавські джерела (крім ісландських саг) / Омелян Прицак. – К.: Обереги, 1997.
16. Тимофеев Л. Очерки теории и истории русского стиха / Леонид Тимофеев. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958.
17. Топоров В. О ритуале: Введение в проблематику / В.Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. – М.: Наука, 1988. – С. 7-60.
18. Черемшина М. Дещо про рускі билини і думи, написав Михайло Пачовський [Рецензія] / Заренко Василь // Зоря. – 1897. – № 10. – С. 198.
19. Черемшина М. Новели; Присвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / Марко Черемшина. – К.: Наукова думка, 1987.
20. Черепанова И. Дом колдуньи: Суггестивная лингвистика / Ирина Черепанова. – СПб: Лань, 1995.
21. Элиаде М. История веры и религиозных идей: От каменного века до элевсинских мистерий / Мирча Элиаде. – М.: Академический Проект, 2008.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 04.05.2017 р.  
Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Гарасимом Я. І.*

---

**RHYTHMICAL PRINCIPLES OF ORGANIZING  
MARKO CHEREMSHYNA'S FICTIONAL TEXT****R. V. Pikhmanets***Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;**Chair of Ukrainian Literature;**76000, Ivano-Frankivsk, Shevchenka St., 57;**tel. +380 (342) 59-60-74; e-mail: [Kf@pu.ukr.lit.ua](mailto:Kf@pu.ukr.lit.ua)*

*The article examines the rhythm as an organizing principle of Marko Cheremshyna's fictional speech. It particularly traces various rhythmical elements (of lamentations, carols, kolomyiky, the subdialectal poem, as well as rhythmical principles of the prose discourse) and their role in structuring the text. However, the major system creating factor of the writer's rhythmic polyphony was dance providing a logical-semantic basis for the primeval ritual.*

**Keywords:** *rhythmical principles, rhythmic polyphony, accentual-syllabic verse, syllabic verse, accentual poem, rhythm of prose, recitative, ritual singing.*