

Тетяна Лях

УДК 821.161.2 – 32.09 “Черемшина”

АРХЕТИПОВІ МОДЕЛІ В НОВЕЛІСТИЦІ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

У статті розглядається художнє втілення архетипових моделей відродження, індивідуації, гри, *libido* в новелістиці Марка Черемшини відповідно до вчення аналітичної психології К.-Г. Юнга. Наголошено на тому, що архетипові моделі зреалізовано через використання фольклорно-міфологічних елементів.

Ключові слова: архетипова модель, відродження, індивідуація, гра, *libido*, образ.

Tetiana Liakh. Archetypal models in Marko Cheremshyna's short stories

The article traces the Jungian archetypes of revival, individuation, play and libido in Marko Cheremshyna's short stories. The author stresses that those archetypal models are articulated by means of folklore and myth elements.

Key words: archetypal model, revival, individuation, play, libido, image.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. письменники творчо переосмислюють міфологічні мотиви, сюжети, образи. Т. Гундорова визначає це як “своєрідний культурний мітологізм раннього українського модернізму”, що “особливо виявився в спробі синтезувати національну естетичну культуру, інтегруючи ідеї

культурного індивідуалізму та форми народної культури” [6, 139]. В українській новелістиці кінця означеного періоду рецепцію фольклорно-міфологічних елементів чи не найкраще репрезентує творчість Марка Черемшини. Автор зростав на своїй етнічній культурі, що бере початок від міфологічних праоснов буття гуцулів. Ця колоритність вирізняла його серед інших західноукраїнських письменників, зокрема й “покутян”, на що звертали увагу дослідники. А. Музичка спостеріг: “Коли Мартович і Стефаник, через фахову науку й науку суспільствознавства, викривали на підставі тисячних спостережень народню душу, то М. Черемшина наче йде за новими досягненнями в новій науці про т. зв. народню словесність і, відчувши та простудіювавши її, дає зразки своєї величавої творчості” [11, 68-69].

Фольклорно-міфологічні елементи стилю письменника органічно доповнювали його авторське бачення світу. І. Денисюк помітив, що образи новеліста, “органічно поєднуючись з елементами фольклорного походження, творять одне ціле” [7, 76]. Н. Мафтин вважає, що “самобутній гуцульський фольклор <...> послуговував моделлю художнього світосприйняття для Марка Черемшини, моделлю, в якій органічно поєднались складові реалізму, імпресіонізму з неоромантизмом” [9, 20].

На сучасному етапі вивчення художнього тексту фольклорно-міфологічні структури слід осмислювати не лише як елементи стилю, а як цілісну систему, що відображає форми колективного несвідомого – архетипові моделі та архетипи, тобто “живі психічні сили” [16, 87]. Концептуальне для нашого дослідження міркування К.-Г. Юнг’а про спорідненість архетипів у міфах та казках з архетипами психіки індивідуальної людини, які “з’являються при зниженій інтенсивності свідомості (у сновидіннях, мареннях, фантазіях, галюцинаціях тощо)”; “знижена активність свідомості, відсутність концентрації уваги <...>, цілком відповідають примітивній свідомості, в якій, вочевидь, зароджувалися міфи” [16, 86]. Отже, фольклорно-міфологічні елементи в новелістиці Марка Черемшини варто розглянути насамперед як систему архетипових моделей та образів. Мета статті – виявити і проаналізувати в новелістиці автора ключові архетипові моделі як важливі маркери мислення письменника.

До цих архетипових моделей належить процес відродження, який у психоаналізі “перебігає поза нашим чуттєвим сприйняттям, позаяк у його основі лежить суто *психічна* реальність, яку ми сприймаємо побічно, через особисті повідомлення” (курсив автора. – Т.Л.) [16, 249-250]. Модель відродження спостерігаємо в новелі Марка Черемшини “Карби” (1901), зокрема в ліричному пролозі твору: “зелене село” (де епітет “зелений” символізує повноту життя) – “село тихоньке, таке зарошене”, “гей дубова колиска у віночку” – “деревище у мокрій ямі межі німими могилами”; “дрібненька запашна отава” – “сухі, надмогильні квітки”, “ожеледдю зажелидять” – “коло серця їх грів би” [15, 24]. Ці образи позначають засадничі буттєві модуси – життя і смерть, початок і кінець. Закономірно для автора те, що життя змінює смерть, а після смерті знову настає життя. Марко Черемшина оприявнює ту форму моделі відродження, яку К.-Г. Юнг назвав “воскресінням”, де присутній “елемент зміни, трансформації або трансмутації буття людини” [16, 248].

Письменник торкається мотиву воскресіння, уявлення про яке було у віруваннях майже всіх давніх народів, зокрема в античній міфології (міф про Деметру та Персефону) та у християнстві (“Усі ріки течуть у море, та море не наповнюється. До місця, звідки течуть ріки, туди вони повертаються знову” [14, 731]). Пізніше цю ідею розвинув давньогрецький філософ Геракліт, котрий постійний хід розвитку порівнював із течією річки, в яку неможливо ввійти двічі. У розумінні Марка Черемшини постійної трансформації зазнає буття не лише

окремої людини, а й буття всього села (світу): воно то “розкидає чічки”, то стає “сухими, надмогильними квітками на цминтарних, струпішілих хрестах”.

У новелі “Карби” актуалізовано ще одну форму відродження – “природну трансформацію (індивідуацію)”, яка, за твердженням К.-Г. Юнга, “відбувається з нами сама по собі, хочемо ми цього чи ні, знаємо ми про це чи не знаємо. Такі процеси зумовлюють потужну психічну дію, якої зазвичай достатньо для того, щоб змусити кожну мислячу людину задуматися над тим, що ж насправді з нею сталося” [16, 267]. “Карби” – автобіографічний твір, події якого відповідають фактам із життя письменника. Тобто відбувається “персональний збіг героя і автора за межами художнього цілого” [1, 140-141]. Тому морально-ціннісна позиція героя набуває особливого значення, адже вона відображає становлення творчої самосвідомості автора. На Петрика Марко Черемшина проектує власні переживання. Епізоди дитинства та юності (перебування в діда, слухання змалку народних пісень та казок, від’їзд на навчання в місто, смерть бабусі) акумулюють у його душі певні переживання та емоції, які безпосередньо впливають на проходження ним індивідуації.

За словами К.-Г. Юнга, духовний фактор у процесі індивідуації втілює переважно фігура “мудрого старого” [16, 295]. Цей архетип письменник актуалізував у образі Петрикового діда, що з’являється у скрутну хвилину, стає “рятівником” хлопця. Дідусь забирає малого з дому батьків через нестатки в сім’ї. Дорогою до свого дому старий несе Петрика через гору на плечах: “Під гору взяв дід внука на коркоші, аби не покотився надолину, як яблуко” [15, 25]. Сходження Петрика на гору натякає на новий етап його життя. У психоаналізі гора “є метою паломництва і сходження, тому вона часто психологічно втілює самість” [16, 300]. Р. Піхманець висловлює думку, що “міфосемантика “Дідової гори” визначила головні смислові й структурні координати естетики Марка Черемшини. Адже саме тут він оволодівав *mysterium fascinans* [зачаровуюча таємниця] прилучення до трансцендентного, сутнісного буття” [13, 231].

Петрик змінює один мікрокосм, яким була батькова хата, на другий – дідову. Перебування Петрика в хаті діда нагадує казковий мотив потрапляння героя в хатину, де добрий чарівник (мудрий старий) випробовує його тим, що дає різні завдання: “Дід посадив його на коліна і уважав, аби в печі горшки не позбігали”. Як винагороду хлопець отримує “сопівку, і постільці дублені, та онучки черлені” [15, 25].

Важливі функції архетипу мудрого старого – те, що він “допомагає отримати інформацію, яка згодиться герою в його подорожах” [16, 301], “попереджає героя про небезпеку, що чатує на нього, постачає його необхідними засобами, щоб зустріти її у всеозброєнні” [16, 302]. Для Петрика такою інформацією стає розповідь діда про славне минуле народу: “Показував пальцями мальованих стрільців на комині та й розказував, як вони татарів та багачів різали, смолою обкапували” [15, 25].

Одним з основних етапів індивідуації героя було подолання відчуженості, страху перед незнайомими людьми, присутність яких була для нього справжнім випробуванням: “Петрик ще ніколи не бачив тільки незнайомих очей, щоби на нього дивилися. Обминав їх, як вогнисте проміння, від котрого паленів і розтоплювався” [15, 26]. Позбутися Петрикові своїх страхів допомагала дідова гра на сопілці. Мелодія єднає малого з усіма присутніми в хаті, а разом із ними – з усім рідним селом. Так поступово хлопець починає переборювати психологічну відчуженість і почуває себе частинкою цих людей. Дідова пісня, болючі слова про те, що “уся Гуцулія на старців переходить”, стають переломним моментом: “вхопив Петрика туск за серце і витиснув наверх сльози, як росу на голутих чічках” [15, 26].

Психологічну індивідуацію героя автор проектує на образ карбів. Карби – людські гріхи на палиці в Бога. Уже ця первісна семантика символу промовляє до свідомості Петрика, адже концепт гріха є невід’ємним атрибутом буття кожної людини. Карби в уяві малого постають як метафоричне казкове зло, котре легко можна знищити іграшковою рушницею (“ек купите мені стрільбу, то я тоті карби вистрілюю що до лаби!” [15, 27]). Людські кривди, що їх Петрик бачить щодня, стають карбами на його серці. Отож первісна семантика карбів у новелі поступово набуває екзистенційного філософського звучання: через карби герой пізнає трагізм людського буття.

Переломна подія в житті Петрика – бабусина смерть, що стає для нього психологічним потрясінням, змушує замислитися над сенсом власного існування. Водночас картина смерті найбільш чітко оприявнює в новелі архетиповий аспект карбів. Із уст Петрикової матері читачеві стає відомо, що “перед смертем кожному карби показуються, на душу цікають” [15, 30]. У цьому фрагменті твору карби “артикулюють через генезу пам’яті, взаємозв’язок поколінь, здатність відплачувати за щось, наприклад, за карби – принесені комусь страждання, здатність відмолювати гріхи за предків, знявши з них знак і тягар карбів” [5, 281]. Цей обов’язок належить Петрикові, він – бабин “одинокий рятівник”. Тут настає визначальний момент у психологічній індивідуації героя, коли він усвідомлює свою духовну місію, що метафорично виражено в образі карбів як людських кривд на серці, що “ніколи не загояться і не заростуть панським салом” [15, 30].

Архетипова модель ініціації виконує в новелі ідейно-смыслову та стилетворчу функції. Образ Петрика відповідає “романтичному типові героя”, художньої єдності якому надає “естетика “цінності ідеї”, коли герой, “здійснюючи предметні та смислові значимості, насправді здійснює певну ідею, певну необхідну правду життя, певний свій прообраз, задум про нього Бога” [1, 166]. Ідейне спрямування новели, пошуки героєм своєї правди та сенсу життя є ознаками неоромантизму.

У новелі “Грушка” (1901) Марко Черемшина використовує ритуал, актуалізуючи архетипову модель гри. Гра постійно супроводжувала життя первісної людини, тому цілком закономірно, що в колективній пам’яті людства вона пов’язана з різними буттєвими модусами – життям, смертю, народженням, ритуальними діями. К.-Г. Юнг прирівнював гру до міфології, керуючись їхніми спільними витоками з колективного несвідомого: “гру як і міфологію можна зрозуміти лише зсередини” [16, 52].

Ритуал відіграє важливу роль у переживанні людиною відродження, трансформації. За словами К.-Г. Юнга, людині відкривається нестримне оновлення життя у процесах трансформації, явлених у ритуалах, що “зображують трансцендування життя” [16, 251]. У вказаній новелі Марка Черемшини таку функцію виконує ритуал “грушки” – “забави, що її устроює молодіж в тій хаті, в якій лучиться смерть старшої особи, у вечір напередодні похоронів” [15, 391]. На думку Є. Мелетинського, у ритуалі співвідносяться “сакральний простір” та “сакральна дія” з “профаним”, “буденним”, через ритуал надходить “магічна еманация” міфічного минулого [10, 176]. Ритуал “грушки” біля покійного, за традиціями гуцулів, утілює перемогу життя над смертю. Як і в новелі “Карби”, автор відтворює життя за циклічною моделлю, де все має шанс повернутися до своїх праоснов, де радість змінює смуток, а щастя – печаль. Тому й трембітар після печальної звістки повідомляє радісну: “...Трембітар з усієї сили повістував сумну вість, а, припочиваючи, повторяв, усміхнений, цікаву, веселу новину: “Василина піде за Федя, Гафія за Леся, Калина за Михяла, а Одокія за Гната. Так випало на Ілашчиній грушці, так сповнитися має” [15, 53].

Останні слова містять мотив невідворотності людської долі. Вони стають завершальним акордом новели, що надає їм ще більшої ваги. Має бути так і не інакше. Бо так сказала “грушка”. Назва твору – це код до розуміння тонкої іронії письменника: долю людини вершить “грушка”, тобто гра. У Марка Черемшини все йде по колу, і якщо гра визначає життя, то життя стає грою. Життя триває, гра триває... Життя мінливе, мов гра, людина не може нічого змінити, бо так “сповнитися має”. Однак є щось понад грою, людським буттям з його постійними клопотами, radoщами й печалями, і понад смертю, яка може його враз обірвати. Цю первозданну силу автор бачить у природі: “Літній вечір спускався сивим соколом додола, прохолоджував зрошених потом бадиків, приголомшував співи захриплих пастухів”, “червона луна горіла на окрайках неба і припалювала крильця зірницям, що пустували і забагали гратися з нею кидки” [15, 49]. Показова деталь: природа перериває навіть гру зірниць, бо вона – понад смертю чи грою. Отже, через гру в новелі вимальовується пантеїстичний світогляд автора.

Архетипова модель гри також актуалізується в усвідомленні людиною себе актором, що виконує певну роль (ролі). Така модель наявна в новелі Марка Черемшини “Козак” (1923). “Погожої днинки” на подвір’я гуцула заїжджає козак, який, підлаштовуючи низку каверзних ситуацій, обдурює довірливого селянина й викрадає його дружину та доньку. Ігрове начало позначилося на композиції твору. Як зазначає Я. Галкіна, автор “використовує засіб подвійної гри-оповіди та сюжетної контргри в образі козака” [4, 69]. Сюжет новели, на думку дослідниці, письменник розбудовує “як шахову партію, де читач може в рівній мірі уболівати за “чорних” або “білих” або залишатися стороннім спостерігачем” [4, 69-70].

Тут варто акцентувати не лише на структуротворчій функції, а й на архетиповому аспекті гри, позаяк ігрове начало оприявнює в образах персонажів їхні психологічні риси. Образи козака та гуцула є антиподами. Петро Васильович, гуцул-господар – людина не впевнена в собі, довірлива та наївна. Він несміливо поводить себе у власній хаті, боїться, щоб козак не звабив дружину, а отже, як чоловік комплексує. Образ козака, Петра Михайловича, прямо протилежний образів гуцула. З одного боку, він хоробрий воїн, мисливець, привабливий чоловік: “Але то хлоп май-май! Шапка набакир, пушка через плечі, шабля закривлена...” [15, 195]. Проте в кінці новели розкрито справжнє ество козака: він хитрий та підступний, викрадення жінок було сплановане ним заздалегідь.

В образі козака прочитується архетип трикстера, що притаманний “міфології всіх часів, з’являючись у шахрайських оповіданнях, на карнавалах і гулянках, у магічних ритуалах зцілення, у релігійному страхіві та захопленні людини, виступаючи іноді у формі, що не залишає жодних сумнівів, а іноді в дивно зміненому вигляді” [16, 344]. Козак постає “двійником” гуцула, що також є ознакою вказаного архетипу. У них однакове ім’я, обидва одружені, мають по троє дітей. І характерник, яким є козак, і трикстер мають стосунок до потойбічних сил. Дещо з образу останнього “властиве і середньовічному опису диявола як *simian dei* (мавпи Бога)” [16, 338]. Козак, як і трикстер, порушує світобудову, ламає традиції, родинно-патріархальний лад, щоб нашкодити своєму антиподу.

У карнавальній культурі архетип трикстера знайшов своє втілення в образі блазня. М. Бахтін визначав рису, властиву таким образам: “бути ч у ж и м и в цьому світі, із жодним із існуючих життєвих положень цього світу вони не солідаризуються, жодне з них їх не влаштовує, вони бачать виворіт та брехню кожної ситуації”; “функція їх зводиться до того, щоб оприявнювати

(щоправда, не своє, а відображене чуже буття...). Цим створюється особливий модус оприявлення людини шляхом пародійного сміху” (розрядка автора. – Т.Л.) [3, 309-310]. Отже, через модель гри, архетип трикстера письменник в іронічному ракурсі відобразив як негативні риси ментальності гуцула, що їх Є. Маланюк назвав “комплексом простацтва” українців, так і непевність буття людини, коли втрачають свою міць вічні людські цінності – любов, сім’я, довіра.

Життя як гру відтворює Марко Черемшина в новелі “Парасочка” (1922). Головна героїня постійно зазнає знуцань і моральних принижень від сільських жінок, котрих обурює поведінка місцевої повії-“зведениці”, хоч вона й зазнала чимало горя: “Шо-сми Василя полюбила, я тому не винна. Але смучя богачька мені його відобрала. А єї рід єв гавкати на мене, єв мене осоружити. А єк ти мене вінка збавила та й селу під ноги кинула, то я тобі твою долю потолочила та й твоєму родови корила. Аби село знало, що може дівка лишена, шо зведениця уміє” [15, 193]. Життя Парасочки стає своєрідною грою на виживання в селі, грою за власну гідність. Після наступної “перемоги” Парасочки ґаздині не на жарт розлютилися і “всім горлом кричали і Саїнку скубли, гей курку” [15, 192], однак дівчина знову “відігралася”: вона наздогнала жінок, що поверталися до села, і запрягла їх у віз, на якому їхала.

Цей епізод містить елементи карнавальної народної культури, де важливу роль відіграє мотив маски. М. Бахтін уважав, що “такі явища, як пародія, карикатура, гримаса, кривляння тощо, є по своїй суті дериватами маски” [2, 48]. Парасочка стає “за жовніра убрана”, тобто одягає на себе маску вояка. На думку М. Бахтіна, “маска пов’язана з радістю, з веселим запереченням тотожності і однозначності, <...> із переходами, метаморфозами, порушеннями природніх меж”; “у масці втілене ігрове начало життя” [2, 48]. Ця семантика наявна в пуанті новели, коли перевдягнена Парасочка хвацько поганяє батогом своїх кривдниць. Завершальні слова доволі символічні: “То, мой брє, світ обмінивси: ґаздині всподі, а нешта [повія] високо!” [15, 195].

Марко Черемшина висуває концепцію життя як вічного руху, де минають не лише покоління, а й змінюються, як у грі, ролі людей. Іронія долі чи... Парасочки, яка ставить поважних сільських ґаздинь урівень із худобою і поганяє їх батогом? Так письменник висловлює думку, що життя не завжди відповідає загальноприйнятим уявленням і стереотипам.

Архетипова модель гри в новелі “Парасочка” відображає авторське вітаїстичне бачення життя, якому притаманна циклічність у часі, наступність поколінь, людських ролей (масок), що все разом утілює постійне оновлення життя. Знакове, на наш погляд, те, що модель життя-гри Марко Черемшина зреалізував саме в образі Парасочки, котра завжди в цій грі отримувала реванш. Парасочка втілює черемшинівський ерос, сила якого, за твердженням Д. Донцова, “мимо непорадности й наївности одиниць, зберігала расу, зробила душу її відпорною, що її ні сльозами не розм’ягчити, ні гнівом безсилим не зсушити” [8, 202]. На наш погляд, цей ерос суголосний юнгіанському *libido*, яке “йде далі меж природничо-наукового формулювання до філософського кругозору, до поняття волі взагалі” [див.: 17].

Коли І. Франко порадив письменникові “закинути писати поезію у прозі та вернути до “Параски”, себто до мужиків” [15, 343], новеліст прислухався до поради метра. Про “мужиків” автор пише в період ранньої творчості, а до “Параски” “вернув” уже зрілим майстром. “Параска” в розумінні Марка Черемшини втілює ідеал незлиденного селянина, на якому “зложилися віки нужди і вип’ятували на ньому грубими буквами: мужик” [15, 42], а людини гордої, міцної духом, людини, яка відчуває природу, всотує її потужну “енергію еросу” (Д. Донцов), яку Марко Черемшина у своїх персонажах виказує

насамперед у тілесному. Жіночу тілесність, що для автора слугує показником не лише еротизму, а й вольової натури, утілює також образ Петрихи з новели “Інвалідка” (1923), котра, як і Парасочка, кинула виклик селу, наважившись народити позашлюбну дитину, попри усталені суспільні догми.

Архетипова модель *libido* як життєдайної сили, волі до життя прочитується в новелі Марка Черемшини “Зарікайся мід-горівку пити!” (1923). Життєствердне начало любові автор утілює через поляризацію життя і смерті, що позначилося на композиції твору. Новела складається з двох частин: смерть чоловіка головної героїні, її туга за ним, та зародження нового кохання. Молода вдова Калина “так голосила на похороні свого ґазди, що селу серце тріскало. <...> розливом розливалася, як біла мрака травами” [15, 215]. Але коли “на Юру пукла над ріками лоза, а лісами закувала зозуля” [15, 217], душа “вічної удовиці” ожила.

На відображенні еросу в новелі позначилося пантеїстичне світовідчуття автора. У пантеїзмі, за влучним висловом І. Нечуя-Левицького, “чоловік, як мікрокосм, розпускається в частині натури, з котрої його виводила давня міфологія” [12, 67]. Марко Черемшина мальовничо відтворив найпрекраснішу пору року – весну, її буйне цвітіння, апофеоз життя й любові: “А зазуля кує, ні – аж гай розвивається.

А річка срібним поясом тот гай то вперізує, то розперізує.

А Калинина маржина гейби до півусміху роти відтворила і надслухує, то зазирає та й помалу-помалу ступ-ступ з полонинки на Іванову конюшинку” [15, 217-218].

Неоромантичне світовідчуття автора відображене в новелі через розуміння людини як центру світу, сотвореного Богом. Тому Всевишній дарує їй свій найцінніший дар – любов: “А Господь понад гори походить і сонечком дихає на весь світ, на гори й долини та й на полонини.

Та й на Калинину любість золотом мече” [15, 218].

Герої Марка Черемшини через почуття любові єднаються з природою і радіють так, як “радується на ріллі скиба, у ріці риба, царинками зело” [15, 218]. Отож черемшинівський ерос викликає відчуття гармонії з усім світом.

За К.-Г. Юнґом, “любов підносить людину не лише над самою собою, але також над межами її смертності та земнородності у височинь до божественності, і в той час, як вона підіймає її, вона і знищує її” [див.: 17]. Таку семантику любові як концепту, що оприявнює позитивну та негативну сторони людської психіки, Марко Черемшина зреалізував у новелі “На купала, на Івана” (1926).

В основі твору – любовний трикутник: чесного гуцула на свято Івана Купала вбиває “кривоустий ревізор-зеленюк”, щоб заволодіти його вродливою дружиною, а разом з нею – і його майном. Автор осмислює поняття любові крізь призму ірреальної площини твору, пов’язаної з народно-міфологічними уявленнями про свято Купала: “Місяць везе у срібній чайці голого Купала-Івана над горґанами <...>. Небо, гей на морі піна.

А з тої піни срібна роса паде на ліси, на гори.

А з того неба Купало любість по землі сіє...

А де тота любість упаде, там білий вогонь з землі виростає.

А за тим білим огнем темна хмарка тінь розстелює.

Бо любість одно крило біле, а друге темне має” [15, 175].

Для героїв Марка Черемшини “любість” – особливий дар, наділений магічними властивостями, бо “Купало любість по землі сіє”. Тому в душі доброї людини вона актуалізує життєствердне начало, добро, а в людині з

нечистим сумлінням під її впливом можуть виринути недобрі помисли, зло. Під кутом зору психоаналізу біле крило “любості” втілює високе почуття закоханості, життєтворення, натомість чорне символізує низькі інстинкти, які ведуть до руйнації. Це позначилося на характерах персонажів. Добрий душею Шепитарюк сповнений коханням, яке втілює біле крило, від любові він відчуває радість, піднесення, натомість “кривоустий ревізор” охоплений пристрастю, що викликає агресію, деструкцію, аж до вбивства свого суперника.

Марко Черемшина у своїх творах, актуалізуючи архетипові моделі відродження, індивідуалізації, гри, *libido*, звертається до міфологічних пракоренів, що дає змогу авторові зосередитися не лише на важливих проблемах його епохи, а й на внутрішньому світі людини, апелювати до її несвідомого. Психоаналітичний підхід спонукає розглядати новелістику Марка Черемшини крізь призму типологічної спорідненості з літературними творами інших народів та епох, що відкриває перспективи для вивчення творчості автора в контексті української та західноєвропейської новелістики.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – С. 9-191.
2. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
3. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234-407.
4. *Галкина Я.* Специфика оповіді як смислотворення в новелах Марка Черемшини // *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства / Ужгород. нац. ун-т.* – Ужгород, 2002. – Вип. 5: Міжнародна наукова конференція “Українська література в загальноєвропейському контексті”. – С. 68-72.
5. *Голянич М.* Інтертекстуальний характер внутрішньої форми ключового слова (на матеріалі художніх текстів Марка Черемшини) // “*Покутська трійця*” в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття: Зб. наук. праць / Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаніка. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 275-288.
6. *Гундорова Т.* Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація: Монографія. – Львів: Літопис, 1997. – 300 с.
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. *Донцов Д.* Марко Черемшина // *Донцов Д.* Літературна есеїстика. – Дрогобич: Вид. фірма “Відродження”, 2009. – С. 190-208. – (Серія: “Вісниківська бібліотека”. Заснована 2009 року).
9. *Мафтин Н.* Неоромантична модель гуцульського дивосвіту (про новелістику Марка Черемшини) // *Слово і Час.* – 1999. – №6. – С. 20-24.
10. *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. – 4-е изд., репр.: к 30-летию первого изд.; РАН, Ин-т мировой литературы им. М.А. Горького. – М.: Восточная литература, 2006. – 408 с. – (Серия “Исследования по фольклору и мифологии востока”).
11. *Музичка А.* Марко Черемшина (Іван Семанюк). – Одеса: Держвидав України, 1928. – 280 с.
12. *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу: ескіз української міфології. – К.: АТ “Обереги”, 1992. – 88 с.
13. *Із покутської книги буття.* Засади творчого мислення Василя Стефаніка, Марка Черемшини і Леся Мартовича. – К.: Темпора, 2012. – 580 с. – (Серія “Бібліотека “Літакценту”).
14. *Святе Письмо Старого та Нового Завіту / Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами.* – Українське біблійне товариство, 1992. – 1397 с.
15. *Черемшина М.* Новели; Посвяти Василеві Стефаніку; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи. – К.: Наук. думка, 1987. – 448 с.
16. *Юнг К.Г.* Душа и миф. Шесть архетипов. – М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2005. – 400 с.
17. *Юнг К.Г.* Либидо, его метаморфозы и символы. – Режим доступа: <http://jungland.ru/Library/Libido.htm>

Отримано 30 липня 2013 р.

м. Ужгород