

ЛІНГВАЛЬНА АТРИБУТИКА У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ: ФОНІКА І ПРОСОДИКА

М.П.Панфілов

(кандидат філологічних наук, доцент, Ізмаїльський державний гуманітарний університет)

В статье исследуются факты использования в структуре художественного текста фонетических и просодических компонентов как единиц лингвистики. Их присутствие обеспечивается описательной и диалогической формами. Фонопросодические единицы выполняют функции художественного конкретизатора, речевого спецификатора.

The article studies application of phonetic and prosodic components in the structure of a literary text traced in descriptions and dialogues. Phonoprosodic units are viewed as social and individual speech markers of the characters.

Художній текст є унікальною цариною для вивчення. Дослідники-текстологи виробляють оказіональний інструментарій і обирають різні логічні підвалини у своїх класифікаційних системах текстів, їх категорій тощо. Нині виокремилася принаймні 5 напрямів лінгвістики текстів (1, 283-286).

Мета нашої статті — описати фоніку і просодіку як лінгвальні атрибути художнього тексту. Для цього має сенс визначити його загальну специфіку.

Під художнім текстом розуміємо модельований художньою свідомістю митця естетичний витвір; це не є безпосереднє віддзеркалення світу, а його призматичне “перепускання” через суб’єктивну свідомість, емоції, авторське світорозуміння та індивідуальне світовідчуття.

Антропоцентричність твору здійснюється завдяки художній персоніфікації – авторськи змодельованій антропоніміці. Персонажі у творі “живуть” за законами художнього жанру і вимогами авторської інтенції. Художня дійсність – це віртуальне утворення, а художнє дійство – це *als ob* (нім. *начебто*). Мовні акти героїв – монологи, діалоги, полілоги – створені художньою уявою автора, відтак художній текст є квазісвітом митця, суб’єктивним відбитком світу, тобто художньо-образною парадигмою буття.

Художній текст за своєю природою має ще одну ознаку реальної дійсності – *секундарність*, тобто вторинність. М.М.Бахтін слушно твердить, що більшість літературних жанрів – це вторинні жанри, які складаються з різноманітних трансформованих первинних жанрів (реплік діалогу, побутових оповідей, листів, щоденників, протоколів тощо). “Такі вторинні жанри складного культурного спілкування, звичайно, розігрують (М.Б.) різні форми первинного мовленнєвого спілкування. Звідси й народжуються всі ці літературно-умовні персонажі авторів, оповідачів і адресатів” (2, 415).

Мова художнього твору у вищезазначеному розумінні є явищем універсальним. За З.Я.Тураєвою, “особливою знаковою системою, єдиною для різних мов” (3, 94). І у цьому сенсі “Анна Кареніна” і Мадам Боварі”, “Євгеній Онєгін” і “Дон Жуан” написані однією мовою. Мова художнього тексту є амбівалентна, неоднозначна за семантикою і багатозначна за інтерпретацією. Названі ознаки пов’язані із мовним оформленням художнього тексту, для якого характерне використання словесних знаків у їх вторинному кодовому значенні. У художньому тексті формуються особливі відношення між трьома однорідними величинами – світом дійсності, світом понять і світом значень. Тут народжуються нові асоціації і конотативні значення (3).

Мовознавці виокремлюють художній текст з-поміж інших, наприклад, наукових, у зв’язку із типом мислення. Характер пізнавальної й водночас й естетичної настанови митця – це особистісне ставлення до світу, фіксоване в ідеї твору, що репрезентовано у словесній тканині твору. Наукове пізнання розкриває ідею предмета, а художній твір – ставлення художньої особистості до об’єкта пізнання. В обох випадках для їхніх мов зберігають рівноправні денотати (4). “Особливість художнього мислення, отже й художнього мовлення, на противагу... науковому мисленню і науковому мовленню слід шукати, - стверджує Г.В. Колшанський, - у характері добору тих чи інших прикмет об’єктивних явищ, котрі стають денотатом висловлення, а в широкому розумінні – предметом зображення або вивчення” (4, 137).

Ознаками ж художнього тексту є: естетична інформативність; антропоцентричність; полісемантичність (5).

Структура художнього тексту має ієрархічну будову, елементи якої перебувають у складних взаємозв’язках. Існує 4 основних елементи цієї структури: ідейно-тематичний зміст; образна система; сюжетно-композиційна будова; мовна форма.

Є.А.Реферовська, заглиблюючись у мовно-комунікативну структуру тексту, а саме її темо-ремну будову у межах надфразної єдності, акцентує увагу на елементах мікроструктури тексту, через які автор може виражати різноманітні відступи від основної сюжетної лінії, міркування автора щодо описуваного, надавати

додаткової характеристики персонажам. Це, на думку дослідниці, “необхідні елементи тексту, бо саме в них додатково до змістовності основного сюжету виявляється талант автора, здійснюється можливість збагачення тексту живописними деталями описів, психологічним заглибленням у мотиви й урешті ставлення самого автора до описуваних колізій, до психологічних чи соціальних причин, що їх викликають. Ці відступи мають величезне значення для тесту в цілому, створюючи його змістовне й стилістичне багатство, визначаючи силу його впливу на читача” (6, 16-17).

Авторка зазначає, що надфразні єдності такого типу “належать до мовлення і визначаються комунікативними настановами суб’єкта-мовця, відбивають повний ракурс уявлень мовця про явища навколишнього світу і його прагнення викликати в уяві співрозмовника (слухача, читача) таке ж уявлення”. Дослідниця слушно додає: “В озвучуваному мовленні для цієї ж мети слугують інтонаційні прийоми (підвищення і зниження тону, паузи, акценти тощо)” (6, 17).

Але чи тільки завдяки озвучуваному мовленню можна передати його просодіку і фоніку? Чи варто відмовляти тексту друкованому й перекладеному іншою мовою у звучанні? Спробуємо відповісти на ці питання в ході аналізу художніх текстів.

Аналіз лінгвістики тексту спирається на теорію рівневого аналізу Е.Бенвеніста, який висунув ідею існування автономного рівня мови-тексту (7). Горизонтальне розгортання тексту, на думку вчених, є найбільш фундаментальною моделлю тексту. Так зване актуальне членування, яке проводилося при аналізі окремих висловлювань, є недостатнім. І тому необхідним видається вихід на макроконтекст. Саме тому при аналізі лінгвістичного тексту актуалізується його анафорично-катафорична будова. Анафорична передбачає посилання на щось уже відоме. Катафорична побудова – це подальше розгортання тексту, зверненість до ідейно-естетичної перспективи.

Наш опис лінгвальної атрибутики та її ролі у художньому тексті – це аналіз поверхневої формально-змістовної структури, за допомогою якої оформлено т.зв. глибинну структуру.

Під лінгвальними атрибутами розуміємо такі елементи мікротематичних топіків художнього тексту, де автор акцентує увагу на мовних одиницях або подає у наративній формі функціонування цих одиниць у діалозі героїв чи виражає певні конотації лінгвістичних одиниць у мовленні учасників діалогу.

Лінгвальні концепти становлять цілі блоки. Вони відкривають перспективи для дослідження функціональних можливостей у структурі художнього тексту. Лише попереднє обстеження художніх текстів вітчизняної та зарубіжної класики свідчить про те, що такий репертуар лінгвальних концептів, як мова, текст, риторика, діалект, слово, артикуляція, просодика, акцентуація, версифікація, графіка й под. є функціонально навантаженими текстами художнього твору.

Дослідимо фоно-просодичні одиниці і їх репрезентацію у мікротематичних топіках тексту. У художньому тексті вони виявляються в наративній формі, описово а) з погляду автора; б) з позиції художнього персонажа, “суб’єктивно”.

Фоніка, просодика, фонічна перцепція мови складають певні тематичні блоки.

1. Характеристика звукової сторони мов: вокалів, консонантів. Наприклад, одна з героїнь роману Б.Харчука “Майдан” Вітольда люто ненавидить фашистів (ідейною домінантою твору є боротьба з німецьким фашизмом як сили, яка намагається уярмити слов’ян-поляків і українців). Ненависть до німців асоціативно шириться і на їхню мову. Уяву читача у нижченаведеному контексті загострено відразу на конкретних мовних атрибутах, а саме на збігові приголосних в антропонімах:

Німаки виїжджали, то вона в їхніх очах читала те, що Тосикові випалив якийсь бицюра-ляндвірт: “З поляка взяти нічого”. Отто Шмідт! У таких німаків не імена і не прізвища, а якісь спазматичні звуки. Нехай більшовики зривають їм залізницю, нехай б’ють їх! (8, 328-329).

Оцінка мовної фоніки може виходити від автора (оповідача), у цьому випадку конотації дещо знижені. Наприклад, Ю.Гинянов у творі “Смерть Вазир Мухтара” після опису іспиту у Школі східних мов зауважує: “Так почалися у непоказній міністерській залі **арабські зяння і задушливі придихання перських голосних. З’явилися Мугальгіль, знавець тонкоців мови, бігуни Шанфарі та Антар із покоління Азд, і сам Амру-ібн-Кельтум**” (10, 74).

2. Специфіка артикуляції є мовленнєвим маркером комунікації. Ця досліджувана нами тема суголосна роздумам і міркуванням М.Бахтіна щодо “двоголосу” у літературі. “Чи не стоїть автор завжди поза мовою як матеріалом для художнього твору? Чи не є будь-який письменник (навіть чистий лірик) завжди “драматургом”, бо всі слова роздає чужим голосам, у тому числі й образу автора (та іншим авторським маскам)? Може, всяке безоб’єктне, одноголосне слово є наївним і негідним для ідейної творчості”, - запитує М.Бахтін і відповідає: “Всякий дійсно творчий голос завжди може бути тільки другим (М.Б.) голосом у слові. Тільки другий голос – чисте відношення.(М.Б.) Письменник – той, хто уміє працювати з мовою, перебуваючи поза нею, хто має дар непрямого мовлення” (11, 480-481). Це теоретично поставлені питання. Але як художній текст реалізується у конкретних контекстах?

По-перше, опис своєрідного інтонування, артикуляції, голосових модуляцій є **соціально-кастовим**

знаком мовної поведінки мовців. Таке класове угруповання репрезентує свої норми мовленнєвої поведінки. Юний герой “Батька Горіо” О. де Бальзака робить відчайдушні зусилля пробитися до багатих кіл. Однак він укотре отримує від віконтеси Босеан відмови у візиті. Далі у Бальзака читаємо: *Для спостережливої людини – а Растіньяк уже навчився спостерігати, - ці слова, жест, погляд, інтонація були цілою повістю про характер і звички певної касты.* Він побачив під оксамитовою рукавичкою залізну руку, під вишуканою чемністю – себелюбство, під лаком – дерево...*Растіньяк проковтнув цю образу* (12, 331).

Грюнліх, підступний діло-гендляр (“Будденброки” Т.Манна) домагається руки Тоні Будденброк, щоб збільшити свій статок. Він впливає на батька Мордена, котрий має глибокі почуття до Тоні. Визріває психологічний конфлікт між Грюнліхом і Морденом. Між Дідріхом Шварцкопфом, батьком Мордена, і Грюнліхом відбувається напружений діалог, який має вирішити долю останнього: адже Грюнліх може втратити посаг можливої нареченої Тоні Будденброк.

Репліки Грюнліха виразно описуються Т.Манном як своєрідний фонетизований театр, продумане артистичне володіння модуляцією, паузами - адже це боротьба за майбутнє багатство. Просодична акцентуація мови Грюнліха - це зверхність і право на Тоні як спадкоємицю значного капіталу. Діалог лоцмана Дідріха Шварцкопфа і Грюнліха увиразнює окреслений контраст його учасників, що стоять на різних соціальних шаблях, про що свідчить просодика монологів Грюнліха, як-от:

Настала пауза.

-Пане старший лоцмане! – почав п.Грюнліх, рішуче струснув головою і потім гордовито скинувши нею. Він помовчав для того, щоб зробити своє звертання більш виразним і при цьому...стиснув губи (13, 208).

Старший лоцман Шварцкопф уточнив, чи це не є мадемуазель Будденброк. Грюнліх, підтвердивши, продовжував свій діалог-спектакль на рішучий захист свого права на Тоні Будденброк:

-Я...змушений сповістити вас, - продовжував він, модулюючи голосом...- що неодноразово я просив руки згаданої мадемуазель Будденброк, отримав безумовну згоду її батьків й що сама вона, хоча формальних заручин ще не відбулося, - неоднозначно обіцяла мені свою руку (13, 208).

На це старший лоцман щиро побажав п.Грюнліхові щастя і додав, що йому “дістається справжній скарб”. П.Грюнліх продовжував свою роль. Цей театралізований діалог Т.Манн супроводжує описом грюнліхової мовленнєвої просодики, гри голосом. Наступний монолог Грюнліха просодично ще насиченіший.

- Дуже вдячний, - з підкресленою холодністю відповідав п. Грюнліх – Мушу, однак, відмітити, пане старший лоцмане, - продовжував він усе тим же модулюючим, але вже злегка погрозливим голосом, - що на шляху до згаданого мною шлюбного союзу зовсім недавно виникли перепони, причину яких начебто слід шукати у вашому домі. - Усе це він вимовив питальним тоном, наче запитуючи: чи можливо, що поголос цей вірний? (13, 208).

П.Шваркопф реагував мовчазним подивом, “він високо здійняв свої сиві брови й обома руками, засмаглими волохатими руками моряка, ухопився за поруччя крісла”(13, 209).

4. *Так я чув, - упевненим, хоча сумним тоном продовжував Грюнліх. – До мене дійшли чутки що ваш син студент...дозволив собі ...замахнутися на мої права і скористався перебуванням мадемуазель Будденброк у вашому помешканні, щоб видурити у неї відомі обіцянки...* (13, 209).

Цей діалогічний двобій забезпечив Грюнліхові перемогу: Мортен наполягає відступитися синові від Тоні Будденброк, а Грюнліхові він підкреслив різницю між багатими Будденброками і родиною простого лоцмана (“у мене досить розуму і гордості теж, щоб не перейматися “батьківськими розрахунками”). Грюнліх був цілком задоволений.

Опис фоніки художнього мовлення у мікротематичих конкретизаціях виконує також функцію вираження індивідуалізованої мовленнєвої специфіки персонажа. Особливості вимови вокалів чи консонантів, їх моделювання чи зредукованість, невимовляння чи заміни додають до художнього портрету і фонетизованих ознак. Ось показовий приклад. У родині консула Будденброка (Т.Манн “Буденброки”), щоб оберегти юну Тоні Будденброк від різних грішних спокус, оскільки вона “входить у вік”, було вирішено: “Тоні потребує строгішого догляду, а отже – слід віддати її до пансіону мадемуазель Вейхбротт, Мюлленбрінк, дім сім” (13, 141).

Що являла собою Тереза Вейхбротт? Їй сорок два роки; вона байдуха до зовнішності, одягалась “як дама під шістдесят чи під сімдесят”. Відповідною була і її мовна поведінка, зокрема просодика. Артикуляційні штрихи увиразнюють зовнішній портрет виховательки як речника схоластичного німецького вишколу. До словесного портрету Т.Манн додає: “*Та й узагалі уся її маленька фігурка, усі її рухи були сповнені енергії, нехай децю комічної, але безперечно такої, що викликає повагу. Цьому чимало допомагала манера говорити. А говорила вона швидко, різко і судомно рухаючи нижньою щелепою і виразно киваючи головою, найчистішою німецькою мовою, і до того старанно підкреслюючи кожний пригосний. Голосні ж вона вимовляла децю спотворено. Так що у неї виходило наприклад не “бутерброд”, а*

“**боттерброд**” чи навіть “**баттерброд**”; та й своє примхливе, брехливе собача **прикликала** не “Боббі”, а “**Баббі**...Коли вона говорила якійсь із пансіонерок: “Не будь же такою **д-о-о-рною**, дитя моє” і при тому навіть двічі ударяла по столу зігнутих у суглобі пальцем, то це завжди справляло враження” (13, 141-142).

“Правильно”-мертвотне виховання Вейхтбродт залишає відчутний відбиток на долі Тоні: після багатьох життєвих утрат вона врешті залишається самотньою.

У підпоручика Синюхаєва з новели “Підпоручик Кіже” Ю.Тинянова “фіктивне” життя: у наказі він є “померлий від гарячки”, його слід “вважати по службі вибулим” (14, 278). Абсурд армійської служби полягав у тому, що дійсним вважається те, що твердить наказ. Це непорушне правило. Але... Синюхаєв живий і “як тільки закінчилось розведення, командир наскочив на поручика. Він був червоним!..” Трагікомізм ситуації підкреслюється Ю.Тиняновим завдяки прийому потенційного пролонгування вібранта [р-р-р], але у бажаному наказі командира підкресленої категоричності не вийшло:

Командир хотів гаркнути: на саунтвахту, – але для виходу гніву хотів пустити на рр: під арешт, - як раптом рот його замкнувся, наче командир випадково піймав ним муху. І так він стояв перед поручиком Синюхаєвим хвилини дві (14, 279).

А далі — психологічна безвихідь: “Він пригадав, що поручика Синюхаєва як небіжчика відраховано зі служби, і соромився, оскільки не знав, як говорити з такою людиною”(14,289).

Загалом у подальшому сюжеті новели протиставлення двох фантазмагорій — живого “померлого” підпоручика Синюхаєва і неіснуючого “живого” підпоручика Кіже — є художньою символізацією безглуздя і анекдотичності історичних реалій доби Павла І.

У сюжеті оповідання М.Коцюбинського “Поєдинок” описано таку ситуацію. Урядовець Микола Цюпа стає свідком подружньої зради сорокадвохрічної дружини Антоніни з молодим доньчиним учителем Іваном Піддубним. Чоловік, розлютившись і образивши суперника, ганебно виганяє його з дому. Обравши помсту, Піддубний адресує листа чоловікові, пропонує поєдинок із секундантами і хоче додати “з повним пр-р-р-резирством!” (15, 107). Тут, як бачимо, лексична конотація підтримується фонетично-пролонгованим сонорним вібрантом (до цього прийому М.Коцюбинський повертається у фіналі). У любовному трикутнику конфлікт загострюється. Остаточною жертвою постає чоловік Антоніни. Вона через свою хтиву прихильність до коханця вплине на чоловіка і поверне Івана до своїх утіх. Микола Цюпа “вбачає” молодого вчителя, гречно поводить з ним. Проте мова Миколи, фонетично пролонгована, ледь приховує ненависть і відразу.

Ось цей “фонетизований” фінал оповідання – образка “Поєдинок”:

Пан Микола був ввічливий, услужливий, занадто може. Він підсував Іванові страви і припрохував, дивлячись кудись поза нього:

- Їж-жте...їж-жте...

І те ж-ж...виходило у нього з таким притиском, наче він мав у роті ціле гніздо ос.

Іван не прийшов ще до себе, він спустив униз очі й їв, їв без кінця, без пам'яті, з такою завзятістю, з такою самопожертвою, з якими його прохано (15, 110).

Проте у макроконтексті мікротема уявного прощення перебирає на себе роль збудника подальшого можливого конфлікту. Адже Антоніною побудовано короточасну ілюзію щастя. Вона “клала його (Івана) руку собі на коліно. Людя зітхала і знімала очі до бога.

Спасибі тобі, добрий боже!.. Тепер усі щасливі!.. (15, 110)

Афонізація у дитячому мовленні представлена М.Коцюбинським у контексті з оповідання “Цвіт яблуні”, як-от:

Коли я чесався щіткою, вона називала те “тато замітає голову”; мої комірчики прозвала обручами, не вимовляла літери “р”, а замість “стидно” казала “стиндо” (15, 116).

Дитячий образ із його чарівливими мовними аномаліями, складочленуванням слів і привабливою просодикою у сюжетній перспективі Томаса Манна (“Доктор Фаустус”) постає як неземний образ-символ. Ось фонопросодика п'ятирічного Непо : “Його відповідь і мова, чарівно повчальні і статечні. **Срібний голосок і говір цього голоска із ще дитячими вадами – “ніска” замість “ніжка”, і до того ж батьківська, перейнята матір'ю, ледь задумлива, ледь урочиста уповільнена і поважна інтонація із розложистим “р” і смішним запитанням між складами: “слав-ний”, “го-лов-ний”. Свої слова це створіннячко зовсім не по-дитячому супроводжувало пояснювальними жестами маленьких рук (17, 596).**

Дочасна смерть маленького Непомука у подальшому русі сюжету стає для композитора Адріана Леверкюна музичним утіленням ідеалу прекрасного, християнським символом, “з'явою **дитяти** на землі... і відчуттям того, що воно зійшло до нас з горніх країн посланцем благої вісті, відчуттям, що заколисувало розум позалогічними мріями, нав'язаними християнською культурою” (16, 603). Для простих людей це було замилування: “Ах, не дитина, а боже благословення” (16, 604). Це дитя стало втіленням теми трагічно-хисткої приреченості, короточасної духовної і тілесної краси музичного твору Адріана Леверкюна “Lamento” (“Плач”).

А.Рембо, представник французького символізму, у класичному сонеті “Голосівки” реалізує програмну тезу символізму: злиття у змісті явного і таємничого; головне не стільки зміст, скільки значення... Вірш став класично-хрестоматійною ілюстрацією поетичної практики символізму (17, 404-405). Український перекладач Гр.Кочур з максимальною точністю відтворив зміст “значень” вокалів: звукосимвол є суб’єктивною колористичною оповіддю про світ.

*А чорне, біле Е, червоне І, зелене
У, синє О, - про вас я нині б розповів:
А – чорний мух корсет, довкола снітників
Кружляння їх прудке, дзижчання тороплене;*

*Е - шатра в білій млі, списи льодовиків,
Ранкових випарів тремтіння незбагненне;
І - пурпур, крові струм, прекрасних уст шалене,
Сп’яніле каяття або нестримний гнів;*

*У - жмури на морях божественно глибокі,
І спокій пасовищ, і зморщок мудрий спокій –
Печать присвячених алхімії ночей;*

*О – неземна Сурма, де скрито скрегіт гострий,
Мовчання Янголів, Світів безмовний простір,
Омега, блиск його фіалкових Очей (18, 314).*

Сонет А.Рембо є зразком суб’єктивної парадигми звукосимволіки. Але це окрема тема поетичної фоніки.

Отже, імпліцитна природа художнього тексту – універсальна наративність, діалогізація, творення автором мовленнєвих ситуацій залежно від інтенції та жанру – уможливорює звукопис, його модальність та просодіку художнього мовлення.

Опис фоніки художнього тексту включає оцінні її характеристики з погляду автора, зокрема артикуляційний опис окремих звуків і характеристику просодики мови персонажів.

Фонопросодика художніх текстів відображає функцію соціальної репрезентації мови (класів, кланів) та функцію мовної індивідуалізації.

Описи фонопросодики додають до мікротем нових конотацій, а до портрета героя – перцептивно-сенсорних ознак.

Фонопросодика тексту виконує функції художньо-перцептивної “конкретизації” мовлення, деталізації мовного дійства. Це почуте мовлення “персоналій” тексту.

Завдяки фонопросодіці реалізується антропоцентрична функція художнього тексту. Вона є ніби “другим голосом” тексту – голосом автора через голос образа-персонажа.

1. Селіванова О. Сучасна лінгвістика. Термінологічна енциклопедія. – Полтава, 2006.
2. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування. // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2002.
3. Тураєва З. Лінгвістика тексту (Текст: структура і семантика). – М., 1986.
4. Колшанський Г. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. – М., 1975
5. Домашнев А., Шишкина И., Гончарова Е. Интерпретация художественного текста. – М., 1983.
6. Реферовская Е. Коммуникативная структура текста. – Л., 1989.
7. Бенвенист Э. Уровни лингвистического анализа //Общая лингвистика. – М., 1974.
8. Харчук Б. Твори: В 4 т. – К., 1991.– Т.І.
9. Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. – М., 1960. – Т. 6.
10. Тынянов Ю. Сочинения: В 3 т. – М., 1959. – Т.2.
11. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках //Литературно-критические статьи. – М., 1986.
12. Бальзак О. Шагренева шкіра. Батько Горіо. Гобсек. – К., 1998.
13. Манн Т. Сочинения: В 9 т. – М., 1959. – Т.І.
14. Тынянов Ю. Избранные произведения. – М., 1956
15. Коцюбинський М. Твори: В 3 т. – К., 1979. – Т.ІІ.
16. Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. – М., 1960. – Т. 5.
17. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К., 2005.
18. Кочур Г. Друге відлуння. – К., 1991.