

ОБРАЗИ-СИМВОЛИ У ЗБІРЦІ П.ТИЧИНИ “СОНЯЧНІ КЛАРНЕТИ”

Творчість П.Тичини досліджували уже кілька поколінь літературознавців, але вона завжди залишається актуальною, у ній є ще багато незаповнених лакун, які спонукають дослідників до нових пошуків. У нашій роботі ми об'єднаємо теоретичну базу (праці Галича, Гундарової, Лосєва, Нямцу про символ і символізм), практичні дослідження творчості П.Тичини (Барки, Лаврінєнка, Новиченка, Стуса), наукові роботи на тему етнопсихології (Братко-Кутинського, митрополита Іларіона, Яніва). Поєднавши і узагальнивши їх, ми спробуємо дати класифікацію образів-символів у збірці П.Тичини “Сонячні кларнети” та проаналізувати ряд символів, звертаючи особливу увагу на специфіку їх творення та побудови. Для цього ми розглянемо вплив етнопсихологічних чинників, стильового напрямку, індивідуально-авторських особливостей на творення і побутування авторських, релігійних і архетипних образів-символів у автора. Нашим завданням буде прослідкувати, як у цих образах-символах поєднується кілька планів – горизонтів та паралелей, як Тичина накладає на релігійні, індивідуально-авторські та навіть символи-архетипи власне традиційне українське значення Також ми не обминемо увагою вплив етнопсихологічних чинників на творення і вживання Тичиною образів-символів та звернемо особливу увагу на символіку кольору у автора.

Поняття символу в літературі і мистецтві є одним із найбільш туманних, невідзначених і суперечливих. Його часто плутають із “знаком”, “алегорією”, “емблемою”, “персоніфікацією”, “типом”, “міфом” та ін. Але, звичайно, символ як предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища та має філософську смислову наповненість, має свої характерні риси та особливості, як то: символ речі є одночасно її змістом, узагальненням, законом, закономірною впорядкованістю, внутрішньо-зовнішнім вираженням, структурою, знаком та взаємопроникненням означуваної речі і властивої їй ідейної образності.

Символ тісно пов'язаний з наукою, міфом, вірою, поезією але не зводиться до них, а тяжіє до певного узагальнення, що проявляється на конкретному образі. За визначенням Аверінцева, “категорія символу робить акцент...на виході образу за власні межі, на присутності певного смислу, тісно злитого з образом, але усе ж йому не тотожного”. При цьому предметний образ та глибинний смисл виступають у структурі символу як неможливі один без іншого і розведені між собою. “Переходячи у символ, образ стає прозорим, ідея “просвічує” крізь нього, дана саме як смислова глибина, смислова перспектива, яка потребує важкого “входження” [6].

Художні образи набувають символічного змісту за двох умов. По-перше, тоді, коли зображуваний автором предмет вже сам по собі є символом (традиційні символи). Друга ж умова, за якої зображуване може стати символом, передбачає набуття символічних ознак безпосередньо в процесі самого зображення (індивідуально-авторські). Та в більшості випадків символ є архаїчним (традиційним), бо наявна у ньому ідея завжди відповідає архаїчній стадії розвитку свідомості. Тому щоразу, коли сучасна людина використовує символічне мислення, вона змушена пробуджувати в собі людину архаїки, яка мала таку властивість, яку антрополог Луї Леві-Брюль визначає як “містична співучасть”, або інакше, “почуття приналежності до природи, яка, як і вона, має душу і перебуває в динамічній рівновазі” [14]. Однак слід зауважити, що окрім універсальних архетипів культури є і етнокультурні архетипи, що являють собою константи національної духовності та виражають і закріплюють головні властивості етносу як культурної цінності [16].

Головне завдання символу – пов’язати земне та емпіричне з вічним, з глибинами душі, допомогти людині осягти Ідею. Тому щоби засвоїти мову символів, треба, по-перше, сприймати їх інтуїтивно, по-друге, “забути” про їх буденні, звичні значення, і, по-третє, абстрагуватись від особистого інтелектуального багажу, забути своє, “сучасне”, розуміння речей. А так як символи, як правило, багатозначні, треба знаходити можливість їх трактування в заданому контексті.

Явище українського символізму початку ХХ століття складалося під впливом кількох чинників, як національних та історичних, так культурних і психологічних. Серед них особливо важливими є, по-перше, момент розмежування з народницькою ідеологією і стилістикою; по-друге, тяжіння до організованих форм самовираження (альманахи, збірники, дискусії); по-третє, суголосність естетичного модернізму з ідеалами модерного політичного й культурного націотворення, по-четверте поліструктуралізм модерністського мислення [7].

Насамперед наголосимо, що український символізм був наскрізь індивідуалістичною течією, мав гуманітарний характер і фіксував увагу передусім на феноменах відчуження, на прагненні осягнути безконечне, на потребі гармонізації між Я і Ти, між Я і Всесвітом, між Я і не Я.

Естетика символізму характеризувалась також руйнуванням межі між суб’єктом і родом, особою і соціумом, свідомим і несвідомим, високим і низьким, моральним і прекрасним.

Серед прикметних рис символізму Єфремов виділяє формалізм (“прийоми мистецтва поглинули саме мистецтво”), містичний зміст (середньовіччя, магічність), загадковість (“в поезії повинна бути загадка”, цитує він Малларме), прагнення витворити якість всеоб’ємне, універсальне мистецтво, яке має на меті одночасний вплив на всі чуття людини” [9]. Окрім того, він фіксує в українському символізмі особливу функцію слова (“схиляння на колінах здійснюється саме перед словами, перед абстрагованою, а не реальною красою”), еротизм та індивідуалізм.

Одним із найяскравіших представників українського символізму можна по праву вважати Павла Тичину. Ще за життя цього “найоригінальнішого з поетів двадцятип’ятиліття (1900-1925)” (Зеров) його перша збірка “Сонячні кларнети” здобула високу оцінку, і саме завдяки їй Тичину вважають “чи не найбільшим тогочасним поетом слов’янського світу, а його поетичну техніку – не менш складною за техніку Райнера Марії Рільке чи Поля Валері” (Гатов О.). Підсумовуючи свої студії над поетикою Тичини, Степняк М. робить висновок: “Спіраючись на лексичні запаси й строфічні схеми модерністів, автор “Сонячних кларнетів” утворив нову поетичну схему, досі невідому українській поезії” [19]. Ця система – символізм, який пішов іншим шляхом від російського

символізму, так званий “клярнетизм”; спершу як український варіант міжнародного символізму, а потім як цілком власний синтез поетичного стилю” [1]. На думку Найдана Н., він частково перегукується з концепцією російського поета Михайла Кузьміна про “кларізм” (відчуття ясності і зовнішньої простоти). Кузьмін відкидав непрозорий згущений стиль російських символістів, і надавав перевагу свіжому й легкодоступному стилю у поезії. Тичина ж намагався творити поезію, яка би поєднувала стилістичну прозорість з чистим наскрізним звучанням кларнета [20].

Метою нашого дослідження є аналіз образів-символів у першій збірці П.Тичини – “Сонячні кларнети”.

Усі образи – символи збірки “Сонячні кларнети” можна умовно класифікувати як:

індивідуально - авторські (арфа, Сонячні Кларнети, Золотий гомін, народ, Я);
релігійні (Мати Божа, Ісус, Бог, жертва, дзвін);

образи - архетипи (весна, гроза, хмара, вітер, сонце, голуб, ворон, квітка, колос) та інші.

Звісно, заслуговують значної уваги і символічні музичні образи та особлива тичинівська символіка кольору.

Особливістю художньо-образної символіки Тичини є специфіка її творення. Переосмислювальна виражальна система поета ґрунтувалась на зближенні “емоційних станів” природи і людини. Коли ж перед ним постало завдання виразити соціально-значимий художній зміст, він розширив паралель природа-людина до паралелі природа-соціальне явище. Більшість поезій збірки “Сонячні кларнети” побудовані за цим принципом глобального перенесення, коли художній образ, який означав природне явище і був усталеним фольклорним образом, у Тичини ставав містким символом.

Також варто звернути увагу на етнопсихологічні чинники при творенні і використанні Тичиною образів-символів. Адже, як стверджують дослідники етнопсихології (Братко-Кутинський, Віконська, Донцов, Костомаров, Кульчицький, Липа, Мірчук, Янів та ін.), українцям, на відміну від представників інших націй, властиві особливі риси характеру, що утворились під впливом специфічних расових, геопсихічних, історичних, соціопсихічних, культуроморфічних та глибинно-психологічних чинників. Це, перш за все, вибуялий індивідуалізм (перевага особистого над загальним – у збірці значна перевага займенника Я над іншими), поетичність, ліризм, мрійливість, релігійність, пасивність, замилювання природою. Ярема Я., спираючись на праці Юнга, вказує на приналежність українців до інтровертивного типу психіки. Характерними рисами його є “звернення уваги на власне нутро, а не на світ об’єктів”, суб’єктивізм, ідеалізація, відчуження від дійсності, релігійні захоплення й творення нових світоглядів [22]. Також виявом інтровертизму Ярема вважає самоізоляцію, уткання у внутрішній світ і пасивність.

Всі ці особливості яскраво виражені у збірці “Сонячні кларнети” Павла Тичини.

Для прикладу звернемось до центрального індивідуально-авторського символу збірки – Сонячних кларнетів. У цьому образі автор подає своє розуміння космології як єдності трьох світів: божественного, морального та матеріального (порівняйте з теорією про “три світи” духовного наставника і вчителя Тичини – Г.Сковороди). Дух, ідея, природа, людина – все тут злите воедино, все, взаємодіючи, творить Гармонію. Поет, не заперечуючи ні язичництва, ні філософського пантеїзму, ні християнської релігії, творить свою особливу космогонію, яка бере початок із народної традиції, філософських роздумів мислителів минулого та геніальних передчуттів самого Тичини. Дослідники творчості

Тичини по-різному трактували символ Сонячних кларнетів – і як “радісний гімн природі, за яким прозирає вагнерівська ідея про те, що першоосною всього живого й мертвого були музика, її звуки, тони і фарби вічно рухливої матерії” [15], і як “перетвір з пресвітлої ласкавости небесного дня, що оточує в Євангелії образ Ісуса Христа” [2]. Деякі дослідники схильні вбачати у образі Сонячних кларнетів пантеїстичний образ сонця в його постійній ясності і животворчій теплоті, з невичерпною щедрістю його променів, інші трактували його з християнської точки зору – як “сйаво, взяте від надсвітнього ореолу навкруг образу Христа і перетвореного у світляну алегорію вселенського гамонійного ладу” [3]. Донцов Д. розшифровує символ Сонячних кларнетів через призму етнопсихології і вбачає у ньому вплив властивого українцям сентименталізму та ідеалу спокою як життєвого стилю [8]. А цей ідеал непорушності призводить до того, що “краса сучасної провідної верстви українців була не в стремлінню до здобуття, а в тузі за ідилією, за збереженням того що є” [8]. Критикуючи “Сонячні кларнети” Тичини, він додає свою інтерпретацію: “Не Зевс, що панував над світом, Пан – символ його окультної сили, що є у вічнім русі, Голуб-Дух, що створив з хаосу світ, Гнів – що хоче його зруйнувати, - всі ці боги були занадто перейняті волевым первенем, щоб заїмпонувати мертвим власникам “мертвих душ”...Ім треба було “соняшних кларнетів”, тихого муркотіння kota під грубою, або мрійливого патосу цвіткуну”.

Як на мене, у всіх цих, таких різних точках зору, є раціональне зерно, і всі вони заслуговують на увагу. Адже символ, тим паче, такий обширний і змістовний, не можна розшифровувати однозначно, раціонально, бо, згідно із канонам Стефана Малларме, “...назвати предмет – значить знищити; навіювати – сугерувати його значить творити”.

Не менш цікавим і насиченим є символ Золотого Гомону з однойменної поеми. Розшифрування його почнемо із аналізу національної кольористики, яка, безперечно, причетна до символіки та енергетики твору. Золотий та блакитний кольори, переважаючі у поемі, є національними українськими барвами і символізують різні іпостасі Трійці. Золотий – це колір астрального чоловічого вогню (сйаво, енергії), він спрямований на божественний порядок, на космічні закони і є знаком батьківської іпостасі Святої Трійці. Український менталітет усвідомлював роль астрального вогню в найрізноманітніших життєвих вагах – боротьбі зі злом, підтримці у стражданні, відродженні. У поемі Тичини золота барва є символом чистоти, щастя, відродження (Золотий гомін, золоті човни предків, золоте сонце, золоті джерела). А конкретніше, у символі Золотого гомону Тичина малює злиття бажань всіх українців в єдине, відгомін їх радості і щастя від проголошення Центральною Радою незалежності України. Золотий гомін – це символ яскравий, потужний і місткий. Він поєднує в собі язичницьке захоплення божеством Сонця (“предки жертви вогню приносять – і того золотий гомін”), християнське Боже благословення (“за всі роки неслави благословляв хрестом Опромінений, Ласкою Божою в серце зраний Андрій Первозванний”) та розквіт людських сердець від усвідомлення вибореної незалежності України (“:здрастуй! Здрастуй! – сиплеться з очей. Тисячі очей...”).

Не менш оригінальними та об’ємними є релігійні образи-символи у “Сонячних кларнетах”. Особливістю їх є, перш за все, неоднозначність і глобальне перенесення ознак, багатомісність та насиченість їх як філософським, так і соціальним, релігійним, історичним, національним змістом. Звичайно, вершиною переосмислення Тичиною християнських символів, вважають цикл “Скорбна мати”. Автор поєднує у творі два часи – біблійний (час вічності) та сучасний (Україна часу революції, громадянської війни), які взаємопроникають, взаємодіють, витворюючи у синтезі картину філософського трагізму буття. Поет присвятив

цикл поезій пам'яті своєї матері, але, безперечно, образ-символ Богородиці тут багатозначний – це і мати земна, і Божа Мати, і Мати-Україна, яка в тузі заламує руки над полями боїв, ясно политими кров'ю:

...Не будь ніколи раю
у цім кривавім краю. [“Скорбна мати”; 20, 100].

Будучи вічним, релігійним образом, образ Богородиці у творі є виразно небароковий, український – навіть зорово перед нами постає не жінка-юдейка, а стражденна, боса, із “безкровними, як лілеї”, руками матір-українка, яка шукає свого вбитого сина на полях бою, на які перетворилась от уже вся Україна. “Цей образ матері, матері України, Богоматері, нищеної братовбивством і зрадницькою рукою сусідів, - пише Ю.Лавріненко, - помандрує із “Соняшних кларнетів” через твори найбільших талантів – Хвильового, Головка, Косинки, Осьмачки, Яновського, Бажана, Сосюри і навіть неокласика Рильського” [12]. Образ Христа у “Скорбній матері” також глибоко символічний та багатозначний. Це, перш за все, релігійний символ Спасителя, який вдруге повернувся на землю, на Україну, аби врятувати її, дати людям надію на волю. Але поряд із таким трактуванням образу-символу розп'ятого Ісуса Христа яскраво проглядається і другий – уособлення придушеного національного відродження, яке втопили у крові:

Ідіте на Україну,
Заходьте в кожну хату –
Ачей вам там покажуть
Хоч тінь його розп'яту.[“Скорбна мати II; 20, 98”].

Очевидний також і символ “Янголів на небі”, у якому автор змальовує сильних світу цього, які про трагедію на Україні “Не чули і не знали”.

Таке поєднання у “Скорбній матері” двох горизонтів – біблійного і національно-історичного знову ж вказує на своєрідність вживання Тичиною релігійних символів, що полягає у накладанні на вічні образи суто українського змісту.

Загалом, образ-символ Бога зустрічається у збірці “Сонячні кларнети” неодноразово, і у кожній поезії має різне, іноді навіть суперечливе звучання. Наприклад, у поемі “Золотий гомін” образ Бога зустрічається двічі і має діаметрально протилежне значення: з одного боку, Творець через Андрія Первозванного, “ласкою Божою у серце зраненого”, благословляє Україну, а іншого – “безумний бог” ставить на коліна калік. Символ Господа – байдужого до людських страждань, Тичина вживає у поезії “Світає” та циклі “У собор”, але якщо у першій імені Творця, який “ранить у серце мечами”, немає, а образ вгадується через засилля релігійної лексики (фіміам, піп, молитва), то в циклі “У собор” молодий поет, у якого “заридала в серці віра і вжахнулася душа”, розчарований у відсутності небесної помсти за тисячі невинних жертв, стверджує, що Бога немає. Натомість він вірить у всесильність і могутність природи як вищої краси і справедливості:

За частоколом –
Зелений гімн.
Зоставайтесь, люди,
З своїми божками! [“У собор”; 20, 76].

У такому запереченні “божків” і, натомість, піднесенні вищої гармонії природи, ми знову вбачаємо риси суто тичинівського клярнетизму, який, “уміщаючи в серці людині Бога і всесвіт, вміщує в те серце і темні первені та відповідальність за них” [17] і суто українське підсвідоме поєднання Бога і природи, сприйняття Творця як життєдайної стихії, відгуки прадавнього анімізму та політеїзму.

Своєрідно використовує Тичина релігійні образи-символи у поезії “Іще пташки...”. Тут він поєднує воедино вже три сфери: релігію, історію та природу. “А в небі свариться вже хтось” – це водночас і картина початку зливи, і Божа пере-

сторога, і тривожне передчуття скорого кровопролиття на братовбивчій війні. “Завіса чорно-сиза”, яка спочатку “пів неба мовчки зап’яла”, а потім “роздерлась пополам” також зорово представляє затягнуте свинцевими грозовими хмарами небо, та разом з тим є “Господньою тінню” і підсвідомо порівнюється із роздертою завісою храму одразу після смерті Ісуса на хресті (Єв. від Матея, 27:51). Та разом із цими двома планами виразно проглядається і третій – історичний, при якому символіка трактується так: Боже прокляття на Україну – війна, революція, вогонь і смерті повинні відбутися, “жертва принесеться”, відплачуть своє трави і “старі верби”, що “моляться в сльозах”, віддзвонить дзвін в селі – і, наче після зливи, омита і оновлена, постане Україна, і знову сіятимуть спокій “сріблясті голуби на небесах”.

У збірці активно діють й інші релігійні символи (жертва, дзвін, хрест), які також є багатозначними і багатоплановими, поєднують у собі загально-релігійне, етнічно-українське, соціально-історичне та індивідуально - авторське значення.

Не менш багатогранно і своєрідно використовує Тичина у “Сонячних кларнетах” традиційні символи – архетипи. Це ті ментальні структури, з яких складається колективне підсвідоме, це “вроджені ідеї чи спогади”, які є спільними для всього людства (К.Г.Юнг). Але навіть у таких архетипних, загальнолюдських символах, як грім, сонце, гроза, хмара, вітер, туман, колос, квітка, птах та ін., вжитих у збірці “Сонячні кларнети”, ми помічаємо яскраве відбиття традиційної української символіки та індивідуально-авторського бачення, викликаного історичними подіями та соціальними чинниками.

Наприклад, символ хмари, широко поширений у першій збірці Тичини, звичайно, багатозначний, і несе як архетипне значення, так і традиційно-українське, історико-соціальне, еміційно-психологічне, індивідуально-авторське навантаження. Прослідкуємо: у Юнга архетип тіні (хмари) представляє подавлену, темну, погану та тваринну сторону особистості. Тінь містить наші соціально забороновані сексуальні та агресивні імпульси та аморальні думки, але і має позитивні якості – є джерелом життєвої сили, спонтанності і творчого начала в житті індивіда [21]. Схоже глумачення символу хмар подає і словник символів – як посередників між небом і землею, туманність, невизначеність, меланхолію та печаль, почуття непевності. [10]. В українській народній творчості символ хмар двозначний: з одного боку, це джерело плодючої сили, одне з уособлень Бога, а з другого – місце проживання злих істот, що намагаються закривати сонце, уособлення ворогів [11]. Окрім цих універсального та етнокультурного значень, Тичина вкладає у символ хмар ще свої, індивідуальні, і врешті – решт архетипний символ хмар отримує у збірці такі значеннєві нюанси:

передчуття біди, війни у поезії “Іще пташки”

Завіса чорно-сиза

Півнеба мовчки зап’яла. Земля вдягає тінь...[20, 60].

уособлення ворога у поезії “Там тополі у полі”

Хилить вітер жита понад шляхом

(Ой там хмара похмура з півдня).[20, 52].

3) уособлення революції у поезії “Хтось гладив ниви...”

Пливли хмарини, немов перлини...

Їх вид рожевий – уста дитини!

Пробігли тіні – і...ждуть долини.

Пробігли тіні – сумні хвилини:

Пливли хмарини чужі, далекі... [20, 88].

4)емоційний, психологічний стан:

розпач, біль, фатум у поезії “З кохання плакав я...”

З кохання плакав я, ридав.

(Над бором хмари муром!)[20, 46].

сум, ностальгія за нездійсненим у поезії “Стою я на кручі...”

Випливають хмари –

Сум росте, мов колос:

Хмари хмарять хвилі –

Сумно, сам я, світлий сон...[20, 50].

внутрішня гармонія у поезії “Цвіт в моєму серці...”

Слухаю мелодій

Хмар, озер та вітру

Я бриню, мов струни

Степу, хмар та вітру...[20, 40].

5)уособлення ідилічності, романтизму в поемі “Золотий гомін”

Проходять:

Бідні, багаті, горді, молоді, закохані в хмари і музику...[20, 128].

Отож, вже на цьому символі ми могли переконатись, що Тичина не обмежується отим одним загальнокультурним, архетипним значенням при вживанні символу хмар, а накладає на нього ряд інших, не менш важливих значеннєвих нюансів, виводить його із сфери природи до зображення політичних, історичних подій, внутрішніх душевних станів, при цьому зберігаючи етно-національні традиції.

Звичайно, наше дослідження не є завершеним і повним, та, проаналізувавши найбільш яскраві і типові образи - символи “Сонячних кларнетів” Павла Тичини, ми можемо узагальнити основні особливості їх творення та вживання.

По-перше, специфіка творення символів у Тичини полягає у зближенні паралелей природа-людина-соціальне явище;

По-друге, більшість символів побудовані за принципом глобального перенесення, коли художній образ, який означав природне явище (традиційний фольклорний образ) стає містким символом;

По-третє, при творенні Тичиною образів-символів важливе місце займають етнопсихологічні чинники;

По-четверте, образи-символи Тичини є надзвичайно багатогранними і багатозначними, вони поєднують у собі кілька планів-горизонтів і насичені як філософським, так і соціальним, релігійним, історичним та національним змістом.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барка В. Відхід Тичини: (Про творчість П.Г.Тичини)//Слово і час. – 1992. – №2. – С.15.
2. Барка В. Відхід Тичини: (Про творчість П.Г.Тичини)//Слово і час. – 1992. – №2. – С.13.
3. Барка В. Відхід Тичини: (Про творчість П.Г.Тичини)//Слово і час. – 1992. – №2. – С.13.
4. Братко-Кутинський О. Феномен України. – К., 1996. – 304 с.
5. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К., 1996. – С.602
6. Галич, Назарець, Васильєв, С.53.
7. Гундарова Т. Про явлення Слова. Дискусія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – С.73.
8. Донцов Д. Націоналізм. - Львів :Вид-во Нове Життя, 1926. - С.124.
9. Єфремов С. В поєсах новой красоты // Літературно-критичні статті. – К., 1993. – С.52-53.
10. Жюльєн Н. Словарь символов. – “Урал LTD”, 1999. – С. 270-271.
11. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу: Іст. – реліг. моногр. Видання друге – К.: АТ “Обереги”, 1994. – С. 43.

12. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917-1933. – Париж, 1959. – С.941.
13. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., “Искусство”, 1976. – 367 с.
14. Морамарко М. Масонство в прошлом и настоящем . – М.: Прогресс, 1989. – С.73.
15. Новиченко Л. Поезія і революція.- К. -: Рад. письменник, 1956.-С.73
16. Нямцу А. Поетика традиционных сюжетов. Чернівці: Рута, 1999. – С.24.
17. Поліщук Я. Символи і метаморфози // Дивослово, 1997, №12, С.2
18. Святе Письмо
19. Стус В. Феномен доби (сходження на Голгофу слави). – К.: Товариство “Знання” України, Видавничо-поліграфічний центр “Знання”; 1993. – С.21.
20. Тичина П. Ранні збірки поезій / Вступ. стаття Найдана М./ . – Львів : Літопис, 2000. –. 430с.
21. Тичина П. Ранні збірки поезій / Вступ. стаття Найдана М./ . – Львів : Літопис, 2000. – С.18.
22. Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности . – Питер Пресс, 1997. – С.202
23. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. Мюнхен, С.47.