

ISSN 2304-9383

**ВОЛИНЬ
ФІЛОЛОГІЧНА:
ТЕКСТ І КОНТЕКСТ**

Творчість Володимира Свідзінського

Збірник наукових праць

Видається з 2006 року

Випуск 24

Луцьк
Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки
2017

*Рекомендовано до друку вченою радою
Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № 19 від 26.12.2017 р.)*

*Рецензенти: Бистрова О. О., д. філол. н., проф.; Бунчук Б. І., д. філол. н., проф.;
Гнатюк М. І., д. філол. н., проф.; Кіраль С. С., д. філол. н., проф.; Мейзерська Т. С.,
д. філол. н., проф.; Михида С. П., д. філол. н., проф.; Скупейко Л. І., д. філол. н., проф.*

Редакційна колегія:

Аркушин Г. Л. – доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки;

Данилюк Н. О. – доктор філологічних наук, доцент СНУ імені Лесі Українки;

Діомідова А. Ю. – доктор гуманітарних наук, доцент Каунаського гуманітарного факультету Вільнюського університету, м. Каунас, Литва;

Левчук Т. П. – кандидат філологічних наук, доцент СНУ імені Лесі Українки (відповідальний секретар);

Мірченко М. В. – доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки;

Мойсієнко В. М. – доктор філологічних наук, професор Житомирського державного університету імені Івана Франка;

Моклиця М. В. – доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки (головний редактор);

Оляндер Л. К. – доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки;

Сірик Л. – доктор габілітований, професор Університету імені Марії Кюрі-Склодовської, м. Люблін, Республіка Польща;

Соболь В. – доктор габілітований, професор Варшавського університету, м. Варшава, Республіка Польща;

Чижевський Ф. – доктор габілітований, професор Університету імені Марії Кюрі-Склодовської, м. Люблін, Республіка Польща;

Штейнер І. Ф. – доктор філологічних наук, професор Гомельського державного університету імені Франциска Скорини, м. Гомель, Республіка Білорусь;

Шульгач В. П. – доктор філологічних наук, професор Інституту української мови НАН України;

Яструбецька Г. І. – доктор філологічних наук, професор СНУ імені Лесі Українки.

Волинь філологічна: текст і контекст. Творчість Володимира Свідзінського: зб. наук. пр. / упоряд. Т. П. Левчук. Луцьк, 2017. Вип. 24. 17 с.

Збірник присвячений творчості Володимира Свідзінського. Видання висвітлює актуальні питання поезики його поезії, мовностильових особливостей творів, містить архівні матеріали.

Збірник адресований широкому колу філологів і шанувальників творчості В. Свідзінського.

Збірник наукових праць є науковим фаховим виданням, у якому можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора чи кандидата наук (додаток 9 до наказу МОН України від 09.03.2016 р. № 241).

УДК 821.161.2-1.09(092)(062.552)

© Левчук Т. П. (упорядкування), 2017

© Гончарова В. О. (обкладинка), 2017

© Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2017

Зміст

| | |
|---|---|
| <i>Моклиця Марія</i> Непізнаний геній: поезія Володимира Свідзінського. | 5 |
|---|---|

Творчість Володимира Свідзінського

| | |
|---|---|
| <i>Богдан Світлана</i> Звертання в поетичних текстах Володимира Свідзінського..... | 8 |
|---|---|

| | |
|--|----|
| <i>Бусел Світлана</i> Гендерні параметри образного світу Володимира Свідзінського | 17 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| <i>Громик Юрій</i> Діалектні елементи в художніх текстах Володимира Свідзінського | 24 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| <i>Гунчик Ігор</i> Фольклорна магічно-сакральна стихія в поетичному світобаченні Володимира Свідзінського | 51 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| <i>Данилюк Ніна</i> Архетипні мовні образи в поезії Володимира Свідзінського | 63 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| <i>Жуйкова Маргарита</i> Слова і міфологеми в поетичному тексті Володимира Свідзінського | 75 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>Кицан Олена</i> Сонети Володимира Свідзінського..... | 84 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| <i>Колошук Надія</i> Володимир Свідзінський та Василь Стус у дзеркалі мемуаристики і сучасної критики..... | 93 |
|--|----|

| | |
|---|-----|
| <i>Кравченко Світлана</i> Сюрреалістичні параметри художнього світу Володимира Свідзінського..... | 109 |
|---|-----|

Лавринович Лілія
«Зором мірю безмір'я...»: мотив часу в ліриці В. Свідзинського .. 122

Левчук Тереза
Поетика повтору в поезії Володимира Свідзинського 134

Мединська Алла
Концептуальна метафора в ліриці В. Свідзинського..... 143

Моклиця Марія
Психоаналіз за методом поета Володимира Свідзинського 154

Соколова Вікторія
Інтонаційна своєрідність поезії В. Свідзинського 170

Яковенко Людмила
Аксіосфера поезії Володимира Свідзинського..... 194

Окремою сторінкою

Дубік Олеся
Володимир Свідзинський: кам'янецькі сторінки життя
(за архівними джерелами)..... 205

Непізнаний геній: поезія Володимира Свідзінського*

Потроху стирається відчуття гострої новизни, яке тривалий час хвилювало пострадянських дослідників української літератури: найвагоміші ніби повернулись і стали на свої місця, дещо потіснивши старих класиків, загальна картина літературного розвитку ХХ століття набула повноти і розмаїтості, цілком сумірної з літературами європейськими. Але це оманливе враження, насправді не завершився навіть описовий етап: продовжують виринати із небуття нові імена і твори, які змінюють наше сприйняття тих чи тих явищ, змушують тасувати усталені ряди. Хто з повернутих представників українського модернізму належить до літератури першого ряду і повинен, у тому числі і завдяки нашим зусиллям, поступово ставати в число класиків, отже, піддаватись у національній культурі постійній рефлексії, а хто мусить відійти в історію, у складі явищ для оглядової характеристики фахівцями, питання далеко не роз'яснене. На жаль, переважно й не усвідомлене, оскільки наше літературознавство, теоретизуючи за прикладом західних науковців, на відміну від них, не бере на себе жодних зобов'язань стосовно зміни рядів у згоді із сучасними уявленнями про художні цінності.

У 2003 році на філологічному факультеті Волинського державного університету імені Лесі Українки відбулася перша всеукраїнська конференція, присвячена творчості Володимира Свідзінського. Його ім'я вже було відоме шанувальникам поезії: завдяки виданню збірки вибраного у серії «Бібліотека поета» (1986). Але шанувальники поезії не надто впливають на загальну ієрархію літературних цінностей. Свідзінський посів своє скромне місце на полиці «Повернуті імена», і далі справа не рухалася. Василь Яременко, упорядник видання, Елеонора Соловей, авторка монографії про українську філософську лірику, – ось і весь перелік дослідників, які на той час долучилися до вивчення творчості Свідзінського (нагадаю, йдеться про 2003 рік, – це задовго до того, як вийшло в світ підготовлене Елеонорою Соловей двотомне видання творів поета). Отже, ініціатива присвятити конференцію саме Свідзінському мусила мати якесь підґрунтя. На щастя, таке підґрунтя було: з 1993 року, коли на базі обласного педінституту було створено класичний університет, першим ректором університету став переведений із Сімферополя Анатолій Вадимович

Свідзинський, рідний племінник поета. А. Свідзинський відомий науковій спільноті як доктор фізико-математичних наук, автор блискучих підручників із теоретичної фізики, але не менш відомий українському загалові як автор і видавець журналу «Розбудова держави», автор культурологічних розвідок, зокрема, фундаментальної праці «Синергетика культури». Завдяки популяризаторській діяльності Анатолія Свідзинського, який на той час, разом із дружиною і двома доньками, активно збирав матеріали, що стосувалися біографії і творчості поета, намагався переконати загал у першорядній вазі творчого доробку Володимира Свідзинського, тому ім'я поета серед філологів університету було знане. Але проблема подальшої популяризації творчості впиралась в катастрофічну відсутність книжок: вибране 1986 року вже стало бібліографічною рідкістю. Піднесені ентузіазмом Анатолія Вадимовича, ми спромоглися видати невеличким тиражем в університетському видавництві збірку творів Володимира Свідзинського, куди увійшло чимало поезій, збережених у сімейному архіві. Завдяки цьому виданню уможливилася й наукова конференція, адже збірка дала змогу залучити до праці чимале коло науковців, які раніше творчість поета не тримали в полі зору. Прикметна особливість конференції – це широке представництво лінгвістів, внесок яких став чи не визначальним. Мова Свідзинського виявилась неймовірно вдячним об'єктом для лінгвістичних, стилістичних, фольклористичних та інших досліджень. Конференція була успішною, про це свідчить і збірник наукових праць, який з'явився того ж року. Саме ця книжка, по суті, колективна монографія, вперше переконливо показала, якого рівня поета ми маємо в особі Володимира Свідзинського. Не буде перебільшенням ствердити, що подальші активні зусилля учасниці конференції Елеонори Соловей щодо збирання й академічного оприлюднення творчої спадщини поета були значною мірою ініційовані матеріалами цієї монографії, як і конференцією загалом. Пізніше естафету дослідження творчості В. Свідзинського підхопили науковці Кам'янця-Подільського, що цілком закономірно, адже біографічно і творчо поет тісно пов'язаний із цим містом. Але перша монографія дуже швидко стала рідкістю, з багатьох причин, які тут не варто називати, не потрапила в Інтернет. На численні прохання науковців, які звертались у різний час до нас із проханням надати книжку «Творчість Володимира

Свідзинського», ми, на жаль, не могли відповісти позитивно. Тому врешті-решт визріла необхідність оновленої публікації матеріалів, що ми й робимо під обкладинкою тематичного фахового видання.

Готуючи цей номер, ми розглядали різні варіанти (перевидання збірника наукових праць – прецедент), але погодилися на відтворення окремих статей в майже незмінному вигляді (окрім оформлення, яке пристосували до сучасних вимог), оскільки не так кожна окрема розвідка, як матеріали збірника загалом дають нам цілісне уявлення про поетичного генія, твори якого невичерпні смислами. Невелика за обсягом спадщина поета дає неохопний матеріал для досліджень у будь-якому напрямі, вмотивованому новими методологіями. Це унікальний світ, ні на який інший в українській літературі не подібний, світ, який органічно вписується в перший ряд європейського модернізму, але при цьому сяє усіма барвами національної культури. Це поет, якого кожне покоління мусить перечитувати заново, і кожному дістануться свої важливі відкриття.

Марія Моклиця

* Різне написання прізвища Свідзинський / Свідзінський зумовлене історичними причинами, а також позиціями науковців

ТВОРЧИСТЬ ВОЛОДИМИРА СВДІЗІНСЬКОГО

УДК 811.161.2'271+821.161.2'06.08 Свідзинський

Світлана Богдан
ORCID ID: 0000-0002-4831-2770

Звертання в поетичних текстах Володимира Свідзинського

У статті розглянуто особливості функціонування звертань як елемента індивідуального стилю Володимира Свідзинського; основну увагу зосереджено на чинниках формування реєстру апелятивів, які визначають своєрідність його світогляду й світосприйняття; зважаючи на частотність використання у ролі звертань номінацій лексико-семантичного мікрополя «природа», зроблено висновок про антропоморфічність як визначальну складову його індивідуально-мовної картини світу; проаналізовано типологічні мікроконтексти актуалізації цієї ознаки його мовотворчості в поетичних творах; встановлено значний вплив народнопісенного слова на систему апелятивів.

Ключові слова: звертання, апелятив, поетичний текст, адресант, адресат, мікрополе.

Мовноетикетні одиниці – органічний елемент будь-якого функційного стилю. Однак кожен стиль має свою специфіку відбору й використання цих одиниць. А отже, існує їх функційно-стильова диференціація, результатом якої є передусім різний обсяг і частотність уживання мовноетикетних виразів у певному функційному різновиді та їхній функційний статус. У межах кожного стилю суттєво впливають на системне використання таких засобів жанрові чинники, які щонайбільше регламентують ще до творення тексту їх вибір. А тому існує певна «несвобода» – залежність автора щодо можливостей використання мовноетикетних одиниць від пресупозитивних умов. Із іншого боку, авторська свобода й індивідуально-стильові орієнтації неодмінно виявляються в творенні власних оказіональних одиниць. Крім того, в своєрідному вживанні вже відомих, типологічних для кожної національної мови мовноетикетних виразів відображається також індивідуальна мовна картина світу, гармонійно узгоджена

передусім із авторськими смаками й уподобаннями. Ступінь такої свободи й можливості вияву власне авторського чи не найповніше представлений у поетичних текстах.

Дослідження цієї стильової ознаки української поезії належать радше до спорадичних, аніж регулярних і системних. До того ж, увага в таких наукових студіях зосереджена в основному на одному з елементів мовноетикетної системи – звертанні (в іншій термінології – формулам адресації, апелятивам [13], кличним комунікатам [9; 10], вокативам тощо), що зумовлено, передусім, очевидно, частотністю його використання й функціонально-стильовими можливостями. Зокрема, ще Л. А. Булаховський детально дослідив особливості функціонування звертань у творах Тараса Шевченка [2]. Н. О. Данилюк детально проаналізувала своєрідність звертань в уснопоетичній традиції українців [5, 6]. А. В. Мединська зосередила увагу на з'ясуванні особливостей функціонування кличних комунікатів у творах Лесі Українки [9; 10]. Звертання в поезії Ліни Костенко дослідила Н. В. Буц [3], в мовотворчості Агатангела Кримського – Б. В. Стельмах [16]. Особливості адресата в художніх текстах ХХ століття детально простежила М. І. Венгринюк [4]. У численних працях М. С. Скаба систематизовано й вивчено загальнотеоретичні проблеми апеляції в українській мові, див., зокрема: [13, 14, 15].

Цілком передбачувано, що такі одиниці в мовотворчості Володимира Свідзинського залишилися не актуалізовані як об'єкт окремих наукових розвідок. Цим і мотивований вибір теми нашого дослідження.

Специфіка мовноетикетної системи в поетичних творах Володимира Свідзинського певною мірою запрограмована, на наш погляд, передусім двома чинниками: жанрово-стильовими параметрами й особливостями авторського світосприйняття. Це й визначило вибір і диференціацію ядерних та периферійних структур цієї системи, їх функційно-семантичне навантаження й лексико-граматичну організацію.

Система мовноетикетних одиниць у поезії Володимира Свідзинського підпорядкована передусім його особливим світоглядним позиціям. Персоніфікація явищ природи як основа його світосприйняття сформувала цілісну систему її відображення в поетичному слові, органічне ставлення до явищ природи, а через них і до явищ суспільних та людини. Адже виріс він, як слушно

зауважив В. В. Яременко, «з української демонології, образи якої уособлюють ніч, нічну грозу, дощ, грім та інші явища природи» [18, с. 18–19]. А тому в реєстр адресатів його ліричних діалогів потрапляє насамперед світ природи, довкілля – номінації пір року, фауно- та флорономени, космоніми, наприклад: «Снігур гуде, снігур гуде в саду / Про тебе, **зимо**, довгая неволе» [12, с. 245] (далі, покликаючись на це джерело, в дужках зазначатимемо лише сторінку); «**Озеро**, хто ти? / І Чи не сонце зронило тебе / Із-за череса – кругле свічадо? – Ні, я **око** чарівника» [с. 46]; «Із огневого джерела, / Розкритого в небеснім полі, / Ви пили, **древа лісові**, / І довго потім у неволі / Томились промені живі» [8, с. 47]; «Чуєте, **трави**? / Тут розцвіту, розхилюся, / розсію потушний нащадок» [с. 65]; «**Осінь, осінь**, де моя голубка? / – Ходи до мене» стань під рукою, / Як тебе кину на дурний вихор, / Забудеш ходити, голубки питати!...» [с. 91]; «Я сказав несміливо: “**Сонце, сонце!** / Уділи мені живучої води, / Бо моя подруга стала землею, / І я не знаю, як її оживити”. / Сонце подумало й відказало сумно: “Живої води нема на землі..”» [с. 197]; «Стаю перед світом на ганку / Одно благаю: “Спи, **світанку**...”» [с. 204].

Особливо частотне використання персоніфікованих звертань у творах, позначених впливом уснопоетичних традицій, пор.: «**Ой ліщино густолиста**, / Схили темну віту, / Закрий мою криниченьку / Від цілого світу» – «Пісенька» [с. 141]. Органічність такого зв'язку людини й природи – людина-частка природи – найповніше відтворено в поезії «І цей листочок, Як я, – єдиний...»: «Листочку, ярній. / Чи ти щасливий? Нічим, / нічим я / Не більший від тебе» [с. 48]. І це закономірно, бо «Людина, – кажучи словами Василя Стуса, – це не вінець природи. Людина і природа в нього рядопокладені, для людини тут залишено невеличкий, може, навіть применшений масштаб. Людина Свідзинського стоїть водноряд із деревами, горами, світаннями, водами. Але – не далі цього ряду, ані на крок – попереду. Ця скромність в оцінці людської ролі в світі тільки побільшує, збагачує радість од цільного поганського світобачення, тільки гуманістичну віру в зріднення людини з природою, віру в спорідненість живих душ» [17, с. 426]. Мабуть, тому закономірною, природною й стилістично вмотивованою сприймається передусім зворотність – діалогічність такого зв'язку, пор.: «Дерева шепчуть: „**Мандрівче**, хто ти? / Невже ти підеш ще далі?» [с. 32]; «Він (снігопад. – С. Б.) хибко встає, розгинає спину: /

Де ти, борвію, милий сину?» [с. 191]. А отже, як бачимо, центральне місце в системі мовноетикетних одиниць Свідзинського належить звертанням, функціональний статус яких виявляється різнорідним здебільшого поліфункціональним. Завдяки номінації адресата такі звертання виконують в поетичному тексті, крім контактовстановлюювальної, ще й зображальну функції.

Позитивні конотації в структурі звертань, які загалом можна вважати домінувальними в ідіостилі Свідзинського, приховані передусім у емоційно-експресивних апелятивах, похідних від назв осіб за спорідненістю, наприклад: *татку* [с. 190], *дитинко* [с. 135], *батечку* [с. 131], *матінко* [с. 131], *бабусю* [с. 135], за родом професійних занять: *чумаченьку* [с. 130], від назв тварин: *Зайчику милий* [с. 142], *Мій котуку вірний* [с. 137]. А отже, «в реальному спілкуванні часто виникає потреба не лише назвати адресата мовлення, а й дати йому певну характеристику, яка оформлюється додаванням до форми вокатива грамем із атрибутивною функцією» [13, с. 14]. Найчастіше характеризуючу роль у структурі кличних комунікатів виконують епітети, які відтворюють ставлення мовця до адресата, а почасти – саме вони зосереджують увагу на його якісних параметрах, наприклад: *бідна первітко моя* [с. 189] – до коханої; *мій сину милий* [с. 134] – мати до сина; *мій дню блискучий* [с. 85], *порцеляновий човнику мій* [с. 179] тощо.

Зауважмо, що позицію адресата в поетичному мовленні загалом можуть мати різні граматичні типи найменувань, зокрема узагальнено представлені займенники «я», «ти», «він», тобто в поезії «моделюється автокомунікативний егоцентричний процес у всій його складності, що, зокрема, й втілюється у розмаїтості поетичних адресатів. Інакше кажучи, при породженні ПТ (поетичного тексту – С. Б.) відтворюються різноманітні егоцентричні діалогічні ситуації, в яких по-різному варіюється функція адресата» [1, с. 68]. Власне тому «адресатне поле у поезії складається з таких компонентів: адресат, тотожний адресантові, безпосередній адресат; метонімічний адресат; зовнішній адресат на позиції внутрішнього адресата» [1, с. 68].

Типологічним для поетичної мовотворчості Свідзинського виявляється передусім безпосередній або уявний, потенційний адресат, роль якого, поряд із особами не менш часто виконують неособи, що призводить до використання зовнішнього об'єкта в позиції внутрішнього адресата. Такий різновид внутрішнього ад-

ресата найповніше репрезентує зменшення дистанції між автором і предметом мовлення, що й зумовлює породження «комунікативних метафор» [8, с. 169] і призводить до нейтралізації апелятивної функції й домінування функції характеристизації [1, с. 72]. У поетичних текстах Володимира Свідзинського виразно актуалізовано два типи звертальних формул: 1) позначений згасанням відповідного комунікативного смислу, бо адресат мовлення виявляється об'єктом предикації, наприклад: «**О світе мій, землю вкритий!** / Віддав би я ще й кращий дар / За той курінь, за той димок» [с. 231], «**О милий звук, за що тебе люблю?** (про брязкіт сталі – С. Б.)» [с. 121], «**О осінь, мрії журної любов!**» [с. 120], «**О дивна мить! Мов крізь кораль намиста, / Крізь тебе нитка часу переходить, / То золота, то чорна, то безбарвна**» [с. 221], «**Теперішнє! Мов хатка картина, Ти падаєш од подиху зітхання**» [с. 221]; 2) більш частотний, а отже, індивідуально окреслений представляє «злиття адресанта та предмета мовлення, що перебуває на позиції адресата» [1, с. 72]; таке зближення – за принципом суміжності – «досягається насамперед шляхом використання метонімічних епітетів, що переносять спосіб сприйняття на сам предмет» [1, с. 72]: «**Місяцю надламаний, / Зомною будь і освяти печаль мою**» [с. 181].

В епіцентрі таких кличних комунікативів поезії Свідзинського – лексеми мікрополів «явища природи», «небесні світила», «пора дня»: **вітер** (*нечуйвітре*) [с. 163]), **сонце** («**Сонце , сонце! / Уділи мені живущої води**» [с. 197, 206]), **зорі** (*зірниці* [с. 205]), **місяць** [с. 146, 181], **світанок** [с. 264], абстрактні номінації різних почуттів: **радість** («**О радість, радість!**» [с. 187]), **самота** («**О чиста святість самоти!**» [207]), **пам'ять** («**О пам'яте! Ти мов розкішне древо / Поставлене над горбиком німим**» [с. 119]); номінації, що позначають елементи простору й ландшафту: **поле** («**Слава вам, рідні поля, / І вечірній тихості слава!**» [с. 150]), **село** («**Село моє, що сталося з тобою? / Померхло ти, зів'яло, посмутніло**» [с. 67]), **земля** («**Чолом тобі / Землі ласкавої куточку милий**» [с. 120]; „**Я знов твій гість, / Землі куточку милий!**» [с. 223]).

Емоційно увиразнюють поетичне мовлення перифрастичні синоніми згаданих комунікативів, як-от: «**О зійди, зійди полум'я небесне, / Освіти мені люблену долину, / Милу хату!**» [с. 227]; «**О**

же, голубій, / Молодіш огнем обвій. / Милий зір до глибини Оживи, розпломени» [с. 59].

Іноді перифрастичні звертання поєднано зі співвідносними семантично комунікатами, виокремлюючи авторське ставлення й оцінку предмета мовлення, наприклад.: *«Теперішнє! / Золотогранна свічка, / Що кожну мить згоряє безнастанно / На сонячнім престолі, а проте / Стоїть на нім од віку і до віку!»* [с. 221]; *«О воїн осені, о жовтень вихровий, / Як радісно проходиш ти над нами!»* [с. 108]; *„Осінні хмари, / Жоржини вечірнього неба!»*) [с. 191].

Вплив позиції адресанта на вибір перифрастичного звертання найяскравіше простежуємо у вірші «Прийшло до моря три дівчини». Кожна з трьох дівчат, залежно від внутрішнього, емоційного стану, по-різному звертається до моря: першій воно нагадує дитину, що лежить у вічній колисці (*«Море, море! Велика дитино! / Хто поклав тебе в вічну колиску?»* [187]), другій – гірку розлуку (*«Море, море, гірка розлуко!»* [с. 187]), третій – воно асоціюється з весняною радістю (*«О радість, радість! Яка ти, весно, добра та мила!»* [с. 187]). А отже, кожне таке звертання має чітко окреслену мотивацію й вибір та відображає множинність світосприйняття особистості.

Народнопоетичним впливом позначене використання в поезіях Свідзинського юкстапозитних утворень на зразок: *місяцю-молодику* [с. 59], *місяцю-косарю* [с. 146], *котику-брате* [с. 137].

Відлуння народнопісенних і народнорозмовних традицій українців спостерігаємо також у структурі лексико-семантичного мікрополя «кохана». Ядро синонімічного ряду цього мікрополя становлять узвичаєні для мовного етикету закоханих субстантивати, прагматика яких допомагає адресантові виявити передусім своє ставлення до адресата, напр.: *улюблена моя* [с. 140], *єдина* [с. 41], *мила* [с. 29, 50, 53, 166], *кохана* [с. 34, 35] тощо. Ніжністю й голубливістю наповнені архаїчні звертання, визначальні для мовлення українських закоханих: *ладо моє* [с. 88], *моя леліє* [с. 33]. Крім безпосередніх звертань до коханої, Свідзинський нерідко послуговується опосередкованими номінаціями, наприклад: *«В твоїй далекій далині / Була їм сонцем, як мені...»* [с. 140]. Семантика таких звертань передає особливий емоційний стан ліричного героя, стан адорації –обожнювання, поклоніння перед коханою, а почасти – смутку, як-от у вірші-спомині: *«Ті хмаринки, що тануть там, /*

Нагадали мені про все. / Де ж ти, подруго творчих днів, / Чом тепер не зо мною?» [с. 188]; *«А тебе, мою райдугу, розібрано...»* [с. 192].

Своєрідного стилістичного забарвлення набувають такі звертання в структурі різноманітних позиційних повторів: **анафори** – *єдина* [с. 41], **епіфори** – *ладо моє* [с. 88, 85], **анепіфори** (*«Коли ти була зо мною, ладо моє, / Усе було до ладу, / Як сонце в саду, / А тепер розладнався світ, ладо моє»* [с. 88]; **кільця** (*«Чи ти чуєш, нечуйвітре...»* [с. 163]), які є елементами стилістичного увиразнення й маркування таких лексем.

Своєрідне анафоричне звертання фіксуємо в поезії «Сизий голубе вечора»: другий компонент лексичного повтору є лексикограматичним трансформом першого: пор.: *сиз-вечоре*. Зауважимо, що цей композит є оказіональним і утворений за продуктивною словотвірною моделлю української мови: коротка форма прикметника + іменник.

Емоційно насичений і семантично неповторний також оказіональний апелятив Свідзинського *древогуби* (вірш «Сарай»): *«Недбалі прийдуть рубачі, / Поциркають крізь рівні зуби: / “Берімся, браття древогуби!” / Дарма, що велеть єси, – / Як бовдур, грядеш з високості, / Малим куцям поламлеш кості»* [с. 238]. Експресивне забарвлення цього звертання підкреслюється поєднанням у мінімальному контексті з позитивно маркованою лексемою *браття*, а особливо – в порівнянні з попереднім локативом *князю дубе* (*«Гей, дубе, дубе, князю дубе!»* [с. 238]), функціонування якого відображає стилістичний прийом контрасту – антитезу.

Послідовний повтор тавтологічних звертань (почасти – модифікованих), що є визначальними для ідіостилу Свідзинського, найчастіше відтворює самозаглибленість ліричного героя і водночас співвідноситься зі зворушливою атмосферою захопленості й подивування світом у всій його первозданній красі та гармонійній довершеності, наприклад.: *«Тихосте, тише, по чому / Пізнати близькість твого дому?»* [с. 110]; *«О вогню, вогню вели кий, / Де ж коріння твоє знайти?»* [с. 77].

Використання інших мовноетикетних одиниць у поезіях Свідзинського має спорадичний характер, а тому не є визначальним для його стилю.

А отже, звертання, функціонування яких відзначається повторюваністю й підпорядковане світоглядним позиціям поета, становлять вагому диференційну ознаку його ідіостилію. Система цих мовноетикетних одиниць, ядро якої утворюють антропоморфні назви явищ природи, відтворює особливості етнопсихології українців та їхньої мовної картини світу, своєрідно трансформованої в його поезії.

Література

1. Безкровна І. О. Поетичний текст як комунікативний акт: типи адресатів // Мовознавство. 1998. № 4–5. С. 67–72.
2. Булаховський Л. А. Звертання // Булаховський Л. А. Вибрані твори: в 5 т. Київ: Наук. думка, 1975. Т. 2. С. 580–593.
3. Буц Н. В. Специфіка ментального лексикону: мовний етикет у творах Ліни Костенко // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. 2011. Т. 24 (63). № 4. – Ч.1. С. 431–434.
4. Венгринюк М. І. Адресат у художньому тексті (на матеріалі української прози ХХ століття): автореф. ... канд. філол. наук: спеціальність: 10.02.01 / Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2006. 20 с.
5. Данилюк Н. О. Вивчення народнопісенних звертань на уроках української мови у 8 класі // Дивослово. 1997. № 9. С. 48–51.
6. Данилюк Н. О. Семантико-стилістичні особливості народнопісенних звертань // Українська мова. 2011. № 4. С. 32–39.
7. Дзюба І. «Засвітився сам від себе» // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у трьох книгах). Київ: Рось, 1994. Кн. 1. С. 402–410.
8. Ковтунова І. І. Поэтический синтаксис. Москва: Наука, 1986. 205 с.
9. Мединська А. Зображальна функція кличних комунікатів у поетичному мовленні Лесі Українки // Наук. вісник Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки. 2000. № 6. С. 165–168.
10. Мединська А. Кличні комунікати та їх модифікації в поетичному мовленні Лесі Українки // Філологічні студії. 2000. № 1. С. 130–135.
11. Пасічна О. В. Звертання в поетичному мовленні // Філологічні студії / Науковий вісник Криворізького держ. пед. ун-тету. Кривий Ріг, 2009. Вип. 3. С. 119–125.
12. Свідзинський В. Поезії. Київ: Рад. письменник, 1986. 349 с.
13. Скаб М. Граматика апеляції в українській мові. Чернівці: Місто, 2002. 272 с.
14. Скаб М. Прагматичні функції номінацій адресата мовлення // Українська мова. 2003. № 2. С. 71–77.
15. Скаб М. С. Прагматика апеляції в українській мові: навч. посіб. / Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. Чернівці: Рута, 2003. 79 с.
16. Стельмах Б. Звертання як елемент мовного етикету у творчості Агатангела Кримського [Електронний ресурс] // Лінгвостилістика ХХІ ст. : стан і перспективи. Луцьк, 2014. С. 283–289. URL: <http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/7120/1/31.pdf>.
17. Стус В. Зникоме розцвітання особистості // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у трьох книгах). Київ: Рось, 1994. Кн.1. С. 423–428.
18. Яременко В. Лірика Володимира Свідзинського // Свідзинський В. Поезії. Київ: Рад. письменник, 1986. С. 3–27.

References

1. Bezkrivna I. O. Poetychnyi tekst yak komunikatyvnyi akt: typy adresativ [Poetic text as a communicative act: types of recipients/addressees]. In: *Movoznavstvo*, 1998, no. 4–5, pp. 67–72. (in Ukrainian)
2. Bulakhovskiy L. A. Zvertannia [Vocatives]. In: *Bulakhovskiy L. A. Vybrani tvory*. Kyiv, 1975, vol. 2, pp. 580–593. (in Ukrainian).
3. Buts N. V. Spetsyfika mentalnoho leksykonu: movnyi etyket u tvorakh Liny Kostenko [Mental lexicon Specificity: language etiquette in the works of Lina Kostenko]. In: *Uchenyie zapiski Tavricheskogo natsyonalnogo universiteta im. V. I. Vernadskogo. Seria: Filologiya. Sotsyalnye komunikatsyi*, 2011, vol. 24 (63), no. 4, ch. 1, pp. 431–434. (in Ukrainian).
4. Venhryniuk M. I. Adresat u khudozhnomu teksti (na materialy ukrainskoi prozy XX stolittia) [Addressee in the artistic text (case study of the 20-th century Ukrainian prose)]. Extended abstract of PhD dissertation. Ivano-Frankivsk, 2006. 20 p. (in Ukrainian).
5. Danyliuk N. O. Vyvchennia narodnopisennykh zvertan na urokakh ukrain-skoi movy u 8 klasi [Studying folk-song addressing words/expressions at the lessons of the Ukrainian language in the 8th form]. In: *Dyvoslovo*, 1997, no. 9, pp. 48–51. (in Ukrainian).
6. Danyliuk N. O. Semantyko-stylistychni osoblyvosti narodnopisennykh zvertan [Semantic and stylistic peculiarities of the folk-song vocative lexicon]. In: *Ukrainska mova*, 2011, no. 4, pp. 32–39. (in Ukrainian).
7. Dziuba I. Zasvityvsia sam vid sebe [“Inflamed from Himself”]. In: *Ukrainske slovo: Khrestomatiia ukrainskoi literatury ta literaturnoi krytyky XX st.* Kiev, 1994, book 1, pp. 402–410. (in Ukrainian).
8. Kovtunova Y. Y. *Poeticheskii sintaksis* [Poetic syntax]. Moscow, 1986, 205 p. (in Russian).
9. Medynska A. Zobrazhalna funktsiia klychnykh komunikativ u poetychnomu movlenni Lesi Ukrainky [Imagery figurative function of the vocative communicants in the poetic language of Lesya Ukrainka]. In: *Naukovyi visnyk Volynskogo derzhavnogo universytetu im. Lesi Ukrainky*, 2000, no. 6, pp. 165–168. (in Ukrainian).
10. Medynska A. Klychni komunikaty ta yikh modyfikatsii v poetychnomu movlenni Lesi Ukrainky [Vocative communicants and their modifications in the poetic language of Lesya Ukrainka]. In: *Filolohichni studii*, 2000, no. 1, pp. 130–135. (in Ukrainian).
11. Pasichna O. V. Zvertannia v poetychnomu movlenni [Vocative forms in the poetic speech] In: *Filolohichni studii. Naukovyi visnyk Kryvorizkoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu*, 2009, issue 3, pp. 119–125. (in Ukrainian).
12. Svidzynskiy V. *Poezii* [Poetry]. Kyiv, 1986, 349 p. (in Ukrainian).
13. Skab M. *Hramatyka apeliatsii v ukrainskii movi* [Grammar of appeals in the Ukrainian language]. Chernivtsi, 2002, 272 p. (in Ukrainian).
14. Skab M. Prahmatychni funktsii nominatsii adresata movlennia [Pragmatic functions of the speech act addressee's nomination]. In: *Ukrainska mova*, 2003, no 2, pp. 71–77. (in Ukrainian).
15. Skab M. S. *Prahmatyka apeliatsii v ukrainskii movi* [Pragmatics of appeals in the Ukrainian language]. Chernivtsi, 2003, 79 p. (in Ukrainian).
16. Stelmakh Bohdana. Zvertannia yak element movnoho etyketu u tvorchosti Ahatanhela Krymskoho [Vocative forms and expressions as an element of language etiquette in the works of Ahatanhel Krymskiy]. In: *Linhvostylistyka XXI st.: stan i perspektyvy*, 2014, pp. 283–289. Available at: <http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/7120/1/31.pdf>. (in Ukrainian).
17. Stus V. Znykome roztsvitannia osobystosti [Fading proserity of personality]. In: *Ukrainske slovo: Khrestomatiia ukrainskoi literatury ta literaturnoi krytyky 21st cent.* Kyiv, 1994, book 1, pp. 423–428.
18. Yaremenko V. Liryka Volodymyra Svidzynskoho [Lyrics by Volodymyr Svidzynskiy]. In: *Svidzinsky V. Poezii*. Kyiv, 1986, pp. 3–27. (in Ukrainian).

Svitlana Bohdan. Vocatives in the Poetic Texts of Volodymyr Svidzynskyi. The article highlights the peculiarities of vocative words in the poetry by Volodymyr Svidzynskyi and considers this issue as an integral part of the author's individual style. The emphasis is laid on the factors determining the formation of the vocatives list/register, which reflects the originality of the poet's outlook and worldview. It has been revealed that the most frequently used in the role of vocative expressions are the nominations of the lexico-semantic microfield of "nature". The key findings of the research point to the anthropomorphic nature of the poet's individual linguistic picture of the world and the analysis of the typological microcontexts actualizes this feature of his creations in the poetic texts. The article argues a significant influence of the folk-song word on the system of appellatives. It has been found out that positively marked units in the role of vocative communicants predominate among them. Occasional names, created in accordance with the productive in the Ukrainian language word-building models, substantially emphasize the poet's individual style. The author considers the interdependence of the choice of an appellative and the emotional state of the lyrical hero, his individual personal features of the nature perception.

Key words: vocative, appellative, poetic text, sender, addressee, microfield.

УДК 161.2-1

Світлана Бусел

Гендерні параметри образного світу Володимира Свідзинського

Розглянуто гендерні маркери у темах, мотивах і образах поезії В. Свідзинського. Гендерне забарвлення мають прадавні стихії (вогонь, повітря втілюють маскулінне, вода, земля – фемінне); об'єкти планетарного масштабу (сонце, місяць, зорі); рослинний і тваринний світ. Проналізовано гендерні маркери у темах кохання і буття, найбільш яскраво втілені в лейтмотивному образі саду. Відзначено амбівалентність образу жінки. Найперше це кохана поета, яка корелюється з ідеалом Вічної Жони, несе в собі усі життєдайні цінності. У мандрах поета лабіринтами несвідомого трапляються фантасмагоричні демонічні іпостасі жіночого, які здатні забрати силу, мужність, радість героя, обернутись лиховісним образом смерті.

Ключові слова: гендерний підхід, Свідзинський, образ, міф.

«Часто буває, що поет, про якого забули, знову потрапляв у центр уваги. Це відбувається тоді, коли розвиток нашої свідомості досягає вищого рівня, на якому поет може сказати нам дещо нове», – стверджував К. Г. Юнг [4, с. 22].

Оновлення духу часу дозволяє нам саме сьогодні більш глибоко проникнути у зміст творів Володимира Юхимовича Свідзинського, який за життя не посів в українській поезії місця, гідного його

універсального таланту; таланту, що поєднав у собі душу предків, досягнення попередників, творчий прорив у майбутнє.

Наші сучасники, глибоко розчаровані в надуманих соціальних цінностях, підступних благах цивілізації, втомлені від наслідків активних змін, відчули нині непереборну душевну потребу насолоджуватися тишею, спокоєм, вишуканістю поетичного світу В. Свідзинського, разом з автором мудро споглядати життя в його розміреному безперервному русі, усвідомлювати, що попри ситуативні невідповідності, наша Земля в цілому – гармонійне творіння вищої духовної сили, напружена взаємодія існуючих протиріч має свій сенс.

Придивляючись до феномену життя, досліджуючи його вічні закони, об'єктивуючи їх у художнє полотно творів, Володимир Свідзинський не міг зігнорувати образи-носії гендерних начал, оскільки все, що ми повинні пізнати в цьому світі, втілено в природу чоловіка й жінки і відображено в мистецтві.

Жіноче й чоловіче начала представлено і міфічно-фольклорними, і оригінальними авторськими образами В. Свідзинського. Гендерне забарвлення мають прадавні стихії (традиційно вогонь, повітря втілюють маскулінне, вода, земля – фемінне); об'єкти планетарного масштабу (сонце, місяць, зорі); представники рослинного і тваринного світів тощо. Важко не погодитися з І. Дзюбою: «У поезіях, які ніби ж є простою об'єктивацією природних з'явиськ, завжди відчувається проекція на людську сферу» [1, с. 405].

Буття у Володимира Свідзинського – бескінечний рух, плін: *усе тече, біжить, сміється*, поєднуючи протиріччя: *золото полудня і плюскіт вод прозорих, вітру співи і піщану заміль*.

Жіноче начало – таке необхідне чоловічому для самовиявлення, самовиокремлення, самоствердження, наділене *глибокiстю таємничого*, виблискує над первісною ніччю безліччю веселок, *плється співучою блакиттю*; воно *всеосяжне, бурхливе, суперечне* («Єдина, безліччю свідомостей окремих»).

Образ жінки, коханої втілює собою неповторний самобутній світ, який сприймається не лише уявою, серцем, душею, а й рецепторами чуття. Звук, колір, запах взаємоінтегруються, репрезентуючи єдину сутність:

А імені твого звук –

Як огнекрилий мак у полю,

*Як зорні наспіви куколю
Як пахощі подільських лук*

(«В моїй уяві образ твій») [3, с. 35].

На противагу чоловічому началу, що має такі риси, як чіткість, логічність, раціональність, – жіноче визначають як химерне, фантазмагоричне, ірраціональне, підсвідоме.

Ліричний герой поезії «Коли ти була зо мною, ладо моє», переживаючи розлуку з коханою, гостро відчуває втрату чогось життєво важливого:

І забув я творити казку.

Так гостро дивлюсь.

А бачу тільки видиме,

Тільки можливе, ой ладо моє.

Видиме – реальне, можливе – те, що визнає свідомість. Розуміючи односторонність такого бачення, герой пристрасно звертається до коханої:

Прийди, прийди. Побудь зо мною.

На хвилі теплій і живій

Бездонне – ніжною імлюю

Свідомість солодко обвій.

(«Як м'яко вечір тіні стеле») [3, с. 30].

Кохана – втілення символістської Вічної жіночості, являється у сні, як дивне видіння («Давніх літ сон солодкий»), як таємниця, розгадка якої віщує насолоду:

Ти, мила, дивна,

Чиї невидні одежі

Віють на мене блакиттю,

Як поглянути в очі твої,

Як дойнятись твоєї руки?

Чи то вії твої

Тихо срібляться вночі?

Як повно кругом

Солодкої тайни!

(«Як повно кругом») [3, с. 61].

У поезії «Я іду здовж ручаю» виокремлюються сон, темрява, мінлива вода – джерела прадавньо жіночого – несвідомого. Без нього неможливі ні повнота світосприйняття, ні осягнення тайни буття, ні творення казки посеред сірих і нудних буднів: «*Ти йдеш не в казку – додому, / А казки ... казки нема*».

Зрозумілим є прагнення героя розчинитися в темряві несвідомого: *«Як темно стало... Десь сонце скрилось, / Глуха стежинка у морок кличе...»* («Як темно стало...»).

І чинить він так, ігноруючи застережливі оклики: *«Мандрівче, хто ти? Невже ти підеш ще далі?»*; попри непрогнозованість наслідків осягнення істини: *«Тоді пізнаєш тайну жадану; / А хоч пізнаєш, то не зрадієш...»*

У сюрреалістичних мандрах лабіринтами несвідомого можна зустріти фантазмагоричні демонічні іпостасі жіночого, здатних забрати силу, мужність, радість героя: *«Показала зуби, як ікла; / Засміялась, свиснула, зникла...»* («Зрада»). Або: *«Ти увійшла нечутно, як русалка, / Обличчя тлінне, спущені повіки, / Вогка земля в одежі...»* («Ти увійшла нечутно, як русалка»).

З іншого боку, жіноче начало, представлене метафорою *небо темної землі*, полонивши в тенета любові репрезентантів чоловічого – *золоті порошинки, тіла сонячного часті*, дарує... радість творчості і мрій, незабутні сни.

Життєву рівновагу, жадану гармонію В. Свідзинський вбачає у єднанні чоловічого і жіночого: *«Як тихо тут: земля і сонце!»*.

Час небесного спокою, коли душа людська зливається зі світовою, настає тоді, коли вода омиває, плекає сонце. Цей сюжет народження божественного, добре відомий у міфологіях світу, набуває дещо нових форм:

*В воді озерець дощових
Рум'яний світиться відтінок...
О час небесного спокою!
Твоєю легкою красою
Як жадно упиваюсь я!
Як у тонке твоє палання,
В твоє зникоме розцвітання
Ввілялася б душа моя.*

(«І ароматно вечір віє») [3, с. 51].

В інтимній близькості з коханою народжується інтуїтивне відчуття присутності вищого, неземного, ідеального, дається взнаки *безмовний привіт із-за межі чужого світу*.

*Весняна ружо, любиш ти,
І аромат твого кохання
Я п'ю при блискоті світання
Як чистий подих краси,*

*Як невидиме доторкання
Якоїсь тайни неземної,
Моїм очам недосяжної.*

(«Весняна ружо, любиш ти...») [3, с. 36].

Досконалий світ проявляється і в матеріальній іпостасі: «*Чия над нами рука?*»; і в найменш залежній від матерії музиці юній, що завжди по-новому лунає в старому саду життя; і в незгасному сьайві: «*Зорне світло круг серця мого, / Слід небесний твоєї руки...*» («Пахнота твоїх чистих одеж»).

Це дає можливість ліричному героєві стверджувати: «*Я не сам: / таємний дух зо мною / В давнім саду*» («Дитинство»).

Багатовимірний, неоднозначний образ саду зримо присутній у багатьох поезіях В. Свідзинського. Як уже зазначалося, сад символізує земне життя. Цей образ викликає у читача асоціацію з міфічним світовим деревом. Дерево росте із землі, живиться її соками, але тягнеться до неба. Воно є своєрідною ланкою, котра об'єднує матеріальне і духовне, жіноче і чоловіче. Доля ж людська – паросток, листок на гіллі (не в бога смерті і рабства). Перед обличчям Всесвіту листочок, огнева пилінка, пелюстка вишні, її нетривкий аромат, людина – однаково важливі, рівноцінні:

*Листочку ярній
Чи ти щасливий?
Нічим, нічим я
Не більший від тебе*

(«І цей листочок») [3, с. 53].

В окремих поезіях образ саду навіює спогад про радість взаємин із коханою, ніжний аромат його цвіту народжує мрію про нову дивну зустріч. Проводиться й аналогія з райським садом [2, с. 116]. Скажімо, поетична фраза «*Ой упало сонце в яблуневий сад, / в яблуневий сад моєї милої*» викликає згадку про гріхопадіння Адама і Єви. Гадаємо, було у тому гріхопадінні багато доцільного і конструктивного. Воно покінчило зі статичністю, аморфністю, безперспективністю так званого «райського життя», надало людині справді богорівну можливість творити власну долю і власне безсмертя, продовжуючи себе в наступних поколіннях. У вищеназваній поезії В. Свідзинського сонце (чоловіче начало) щовечора розчиняється в жіночому: гойдається на яблуневих вітах, купається в росах, втомлено опускається на землю, щоби наступного ранку народити новий день:

*На сході рано полум'я зорне
Залеліє золотим гіллям,
Зажахтить огневим листям.*

(«Ой упало сонце в яблуневий сад») [3, с. 36].

Сади кохання Володимира Свідзинського облиті білим, блідо-рожевим цвітом. Те *зниконе* цвітіння любові народжує мотив печалі, передчуття неминучої втрати. Повновода грайлива ріка життя без жалю губить ніжні пелюстки. Їх білий колір у східних міфологіях символізує руйнування, без якого неможливе творіння; кінець, що водночас є початком нового.

«Кохання – це завжди страх втрати», – зауважив свого часу Є. Євтушенко, аналізуючи прозову збірку І. Буніна «Темні алеї». Ліричний герой В. Свідзинського переживає трагедію втрати – наслідок найстрашніших передбачень, інтуїтивних підказок.

Втрата коханої вносить деструкцію у злагоджений, гармонійний світ:

*Коли ти була зо мною, ладо моє,
Усе було до ладу,
Як сонце в саду,
А тепер розладнався світ, ладо моє.*

(«Коли ти була зо мною, ладо моє») [3, с. 191].

Рефреном звучать слова ліричного героя: «*Стало тяжко нести мені час*». Ритм життя порушено, час уподібнено загнаному звірові:

*Маятник натомився...
Маятник дихає, як ранений,
Маятник хрипить...
А чом я не чув того брязку,
Як моя дівчина була зо мною?*

(«Маятник натомився...») [3, с. 242].

Без коханої земля втрачає барви і звуки, життєдайну силу, перетворюючись на пустиню:

*Прийде час, і забуду в пустині
Милий голос, кохане ім'я...*

(«Відійшла ти з померхлого світу») [3, с. 42].

У поезії «І ти ж колись сонце був» стверджується, що доєднатися до вищої духовної істини чоловік може, коли його жіноча половина існує, взаємодіє з ним.

Померхлої ж рабині раб, він носить на високім чолі корону смерті й сум неволі, блукає бездумною тінню по світовій пустині,

не маючи мужності й снаги: *«Розбите тіло непотрібне / І спасти злотними дощами / В безмір'я променю жадібне».*

Кохана несе ніжність, лагідний спокій, забуття, втіху, життєдайну прохолоду і вологу.

Без неї марніє і сохне цвіт кохання.

Без неї чоловічий світ сповнюється пекельним вогнем:

І тисячі сонць закружляли вгорі...

Плавлять, палають, гудуть веретенами

І пожовкла земля,

Почорніла, дихнула вогнем...

(«Давніх літ сон солодкий...») [3, с. 45].

В одній із своїх ранніх поезій Володимир Свідзинський висловив ідеалістичну мрію:

Тоді ж то, визволена з пільми,

Обмита в крові,

Зростить земля нам цвіт незнаний

І дасть плоди нові.

О ні, не буде кар і помсти,

І не проллється кров:

В очах зірниці світової –

Любов, одна любов [3, с. 28].

У прекрасному і печальному художньому світі цього вселюдського, багатовимірного генія вино життя і кохання іскриться у золотій чаші, піднятій сильною чоловічою рукою, і сапфіровій, яку здійняла слабка жіночка. І багатобарвно палахкотить над ними веселка, як благословення Бога гармонійному єднанню суперечливих начал.

Література

1. Дзюба І. «Засвітився сам од себе...» // Українське слово. Хрестоматія. Київ: Рось, 1994. 402–410 с.
2. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Ч. 1. Українська література. Луцьк: Вежа, 1998. 154 с.
3. Свідзинський В. Поезії. Київ: Рад. письменник, 1986. 398 с.
4. Юнг К. Г., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. Киев: Рефл-бук, Ваклер, 1998. 304 с.

References

1. Dziuba I. «Zasvityvsia sam od sebe...» [Illuminated by itself]. In: *Ukrainske slovo. Khrestomatiia*. Kyiv, 1994, pp. 402–410 p. (in Ukrainian).
2. Moklytsia M. *Modernizm u tvorchosti pysmennykiv stolittia* [Modernism in the writers of the twentieth century]. Ch. 1. *Ukrainska literatura*. Lutsk, 1998, 154 p. (in Ukrainian).
3. Svidzynskiy V. *Poezii* [Poetry]. Kyiv, 1986, 398 p. (in Ukrainian).
4. Yung K. H., Noimann E. *Psykhoanalyz u yskusstvo* [Psychoanalysis and art]. Kyiv, 1998, 304 p. (in Russian).

Svitlana Busel. Gender Parameters of the Figurative World of Volodymyr Svidzinsky.

The article deals with gender markers in the themes, motives and images of V. Svidzinsky's poetry. Women's and men's beginnings are represented by mythical-folklore and original author's images. There are ancient elements in the color of the genre (fire, air embody masculine, water, earth - feminine); objects of planetary scale (sun, moon, stars); flora and fauna. In particular, the article analyzes gender markers in the themes of love and life, most vividly embodied in the leitmotif of the garden. In the endless movement of being, the female beginning is necessary for men to self-expression, isolation, affirmation. Women are endowed with a mysterious depth. A woman in the poetic world of Svidzinsky is an ambivalent image. First of all, this is the beloved poet, which correlates with the ideal of the Eternal Divine, carries all life-giving values in itself. But often it's an awful surrealistic image. In the wanderings of the poet, the labyrinths of the unconscious can be found phantasmagoric demonic hypostases of the female, capable of taking power, courage, and the joy of the hero, turn into a lurid way of death.

Key words: gender approach, Svidzinsky, image, myth.

УДК 811.161.2'282.3(477.8)

Юрій Громик

ORCID ID: 0000-0002-8753-3357

**Діалектні елементи в художніх текстах
Володимира Свідзинського**

Проаналізовано волинсько-подільські та інші народнорозмовні елементи, засвідчені в художніх текстах Володимира Свідзинського. Простежено виразні діалектні відмінності на всіх рівнях мовної системи. Відзначено, що більшість використаних поетом власне лексичних, лексико-семантичних та лексико-словотвірних діалектизмів у кінці XIX ст. – першій половині XX ст. сприймалися як складова частина лексичного фонду загальнонаціональної мови.

Ключові слова: літературна мова, народна мова, діалектизм, художній текст, В. Свідзинський.

Нова українська літературна мова за більше як два століття своєї історії зазнавала помітних змін не тільки щодо розширення сфер уживання, а також збагачення функційних стилів, але й щодо її внутрішньої фонетичної та граматичної організації, лексичного складу. Істотним чинником у цих змінах практично в усі періоди були взаємозв'язки літературної мови з народними говорами.

Відомо, що нова українська літературна мова розвинулася на основі середньонаддніпрянського діалекту південно-східного наріччя, проте активно увібрала в себе та органічно уніфікувала в

єдину систему елементи двох інших наріч. На основі наддніпрянського варіанта літературної мови з активним залученням елементів волинсько-подільської та східноукраїнської діалектної стихії досконали і високо художні зразки поетичного мовлення створив Володимир Свідзинський.

А. Діалектні відмінності у фонетиці, словозміні, синтаксисі

У художньому мовленні В. Свідзинського відображено деякі специфічні особливості українських говорів на фонетичному рівні. Збереження етимологічних [e] та [o] в закритому складі (*Дашок над колонками танку розіп'яв свої крила – та й спить, і завіяний погреб спить* [4, с. 335]; *І невольники волі його так безумно, так трепетно поривалися серцем до серця* [4, с. 81]; *Там, в височині, де з зор насипана дорога, проходять вічні «каравани бога»* [4, с. 341]) – виразна особливість північноукраїнського вокалізму, щоправда, таке явище в опрацьованих текстах спорадичне. Натомість із говорами південних наріч співвідносяться випадки заступлення [e] та [o] через [i], найімовірніше, внаслідок гіперизму: *ясінь* < *ясень*, *ятіл* < діал. *ятел* ‘дятел’, *топіль* < *тополь* (родовий відмінок множини іменника *тополя*), *берігом* < *берегом*, пор.: *Він прямий і високий – розум, як ясінь, здійсмається він* [4, с. 276]; *До нашого саду унадився ятіл* [4, с. 92]; *Померхли верхівки топіль* [4, с. 211]; *Над озером, діброви красень, старий високостанний ясень над самим берігом стоїть* [4, с. 358].

Кількома виразними прикладами представлено дисимілятивні зміни приголосних. Наслідок дистантної регресивної дисиміляції за місцем творення [д...т] > [й...т] відображено у звуковій структурі іменника *ятіл* < *дятел*, пор.: *До нашого саду унадився ятіл* [4, с. 26]. Як результат дистантної регресивної дисиміляції за місцем творення [ж...с] > [й...с] можна розглядати звукову структуру іменника *ясмин* ‘жасмин’ та похідного відносного прикметника *ясминовий* ‘жасминовий’, пор.: *На західних полях, у намерку, і ясен не так шумить, і ясмин не так пахне* [4, с. 178]; *А ясмин поникає на жовті руки крушини* [4, с. 178]; *Я для тої, що прийде надвечір, нагинаю, ламаю ясмин* [4, с. 311]; *Ласкавий мир в вечірньому промінні, ласкавим світлом дихає ясмин* [4, с. 143]; *І уже гляділа місця, щоб звинутись і тихцем задрімати на сухому, під ясминовим кущем* [4, с. 122]. Дистантну регресивну дисиміляцію [р...р] > [й...р] маніфестує структура *байбарис* ‘барбарис’, пор.: *У лощовині кущ байбарису прошумить нам летючий докір* [4, с. 202]. Структури

ятел, ятіл, ямин, яминовий, байбарис уживані в південно-західних говорах, звідки, природно, й були перейняті В. Свідзинським.

Орієнтація на народне мовлення виявляється в уживанні давньої форми *чміль* (< *чмель*) без результату регресивної контактної асиміляції за дзвінкістю, що засвідчена у звуковій структурі загальноновживаного відповідника *джміль*, пор.: *Білий оболон став, – і на нім, як той чміль на цвіті черемхи, тяжкотіло розсівся грім* [4, с. 129]; *А тепер він скрізь, де гляну: у чмеля на черевку, в цвіті верб і на ліщині, на ометах вечорів* [4, с. 266]. Безпосередньо з живого народного мовлення В. Свідзинський перейняв і форми *черет, болонь* – відомі у поліських та ряді південно-західних говорів фонетичні варіанти загальноновживаних лексем *очерет, оболонь* із наслідком повної афери, пор.: *Черет і осока обняли сонний став, і пусто скрізь* [4, с. 23]; *Шукає чуда в звуках, у світлі, в старому гаю, на квітчастій болоні* [4, с. 264].

Закономірності діалектної фонетики ілюструє відсутність протетичного приголосного (зрідка – голосного) в тих словах, що в частині говорів та літературній мові закріпилися з протезою: *І довго лірник темний, з лицем проясненим, склонивши ухо, сидить і непорушно наслухає оте сухе, разливе цвіркотіння* [4, с. 66]; *Встаю до світа, удочку беру, іду на Лош краснопірку ловити* [4, с. 139]; *Улицю укрили петрові батоги* [4, с. 180]; *І на піску якийсь чудний узенький слід, мов борозна, тонким ребром проведена* [4, с. 283]; *І шерхлий осокір над нами ржаво крекче* [4, с. 202]. Щоправда, в поетичних текстах В. Свідзинського спостережено порівняно велику частотність протези [і] перед приголосним (вона виступає в основному тоді, коли попереднє слово закінчується на приголосний): *Послала мати бистрого Івася і з ним Оленку полуниця ірвать* [4, с. 154]; *Вибиваючи грім копитами, аж зривалась у сніг кульбаба, він імчав мене, де хотів я...* [4, с. 217]; *Як ізімкнеться перстень віків на пальцях чарівника, як заглухну і я* [4, с. 227]; *Ранок іллє голубим, моститься сонце на гілку* [4, с. 121]; *Не прийшла ти. Один без тебе, я липовий цвіт ірвав* [4, с. 168]; *Десь ізвисока: кру! кру!; Я високе чоло ізловлю, полоню* [4, с. 169].

Художнє мовлення В. Свідзинського частково відображає специфіку української діалектної словозміни. Іменник *сад* у місцевому відмінку однини часто представлений формою *у (по) саді*: *Одинока хата при долині, посеред неоглядних полів, тінь*

глибока в саді [4, с. 31]; *Дитино моя, убито тебе, в потоптанім саді розп'ято тебе* [4, с. 259]; *Я не сам: таємний дух зо мною в давнім саді* [4, с. 37]; *Як поскочить по гілці – блиск ударить по саді* [4, с. 92]. Флексія *-і* співвідносна з давніми **-ǫ*-основами; словоформи у *'сад'і*, на *'верс'і*, по *'л'од'і* характерні для багатьох говорів усіх трьох наріч [3, с. 100].

Кілька іменників, співвідносних із давнім типом відмінювання на **-ǫ*, в родовому відмінку однини виступають з історично закономірною флексією *-а*: *Затремтіло світло. Серед сна у колисці кинулась дитина* [4, с. 202]; *На південнім обрії весна одчинила двері днів погідних, і верба сіяє край потока* [4, с. 49]; *І тільки чути віддалі сріблясте булькання потока* [4, с. 360]; *І хитається без звука білих віял довгий ряд* [4, с. 77]. Подібну форму має іменник *сарай* тюркського походження: *От і двір мій. Ніщо не змінилось: козла на дрова, низенькі штахети і, перетягнена од сарая до берези, корява мотузка* [4, с. 128]. Простежено навіть випадок адвербіалізації такої форми: *одвіка* ‘одвіку, споконвіку’, пор.: *В таємних застумах одвіка не чутний голос чоловіка ні звіра* [4, с. 357]. В українській літературній мові як нормативні закріпилися форми з закінченням *-у*, які зумовлені аналогією до іменників давнього типу відмінювання на **-й*. Більша супроти літературної мови продуктивність флексії *-а* в родовому відмінку однини іменників чоловічого роду 2 відміни спостережена в багатьох українських говорах [3, с. 91].

Одиничними прикладами представлено випадки інших аналогічних модифікацій. Наприклад, наявна в реченні *Прекрасні верби поникли од сльоз* [4, с. 308] форма *сльоз* як еквівалент літературно-нормативної структури *сліз* є результатом аналогії до тих відмінкових форм цього іменника, де [о] виступає в відкритому складі (йдеться про форми *сльоза*, *сльози*, *сльозу*, *сльозою* і под.). У реченні *Десь з'єдналися тисячі сонців, що так сіяє гарячий ранок* [4, с. 57] представлено форму родового відмінка множини іменника *сонце* – *сонців*, якій у літературній мові відповідає варіант *сонць*; флексія *-ів* у формі *сонців* зумовлена аналогією до форм давнього типу на **-й*. Простежено також випадок вирівнювання форми знахідного відмінка однини іменника 3 відміни *оболонь* за зразком відповідних форм 1 відміни: *Ступай, мій коню, на незайману оболоню* [4, с. 172]. Іменникові форми *клень*, *кораль* (пор.: *Сіверкий, похмурий день. Не шумить шумливий клень* [4, с. 69]; *О дивна мить!*

Мов крізь кораль намиста, крізь тебе нитка часу переходить [4, с. 320]) – результати переоформлення іменників твердої групи *клен, корал* за зразком іменників м'якого типу відмінювання. Словоформи *свердел, трумно* (пор.: *Став блискучий свердел на моїй свічі* [4, с. 221]; *Ялове дерево добре на трумно* [4, с. 252]) – наслідки флективного переоформлення та родового переосмислення іменників відповідно середнього роду *свердло* та жіночого роду *труна*.

Особливостям діалектної словозміни відповідають використані В. Свідзинським форми родового відмінка однини іменників 3 відміни з історично закономірною флексією *-и*: *Прийди один в зелений храм, в дрімучий гай прийди, юначе, і в тихости зостанься сам* [4, с. 359]; *І повне скорби, згук по згуку прозійно лється ку-ку, ку-ку. І згуки ті падуть, падуть як краплі крові, як коралі* [4, с. 359]; *Вона не зна й ніхто в гаю тієї тайности не знає* [4, с. 360]. Закінчення *-и* в таких формах типове для південно-західних говорів [3, с. 113].

Найімовірніше, впливом діалектної словозміни зумовлене часте використання поетом членних нестягнених прикметникових форм, успадкованих українською народною мовою з давньоруської доби. У художньому мовленні В. Свідзинського відображено повні прикметникові форми переважно жіночого роду: *У саду мого дитинства виростало три берези. Що одна коло окопу, над дорогою другая* [4, с. 210]; *Тоді ж то, визволена з пільми, обмита в крові, зростить земля нам цвіт незаний* [4, с. 21]; *Моя вечірня зоря горить не так, як рання* [4, с. 25]; *Бою смертельна криця не гримить і не іскрить у нім* [4, с. 27]; *Ніч голубая, ніч потекла* [4, с. 74]; *Снігур гуде, снігур гуде в саду про тебе, зимо, довгая неволе* [4, с. 348]; *Печаль оберну в тінь золотую* [4, с. 91]. Фіксації відповідних форм середнього роду та множини поодинокі: *Огненні коні скам'яніли, уже не підуть оббігати своє одвічне кружало* [4, с. 337]; *Таємне рушіння пригорне яре баговіння і теє марево вабне ніби завісою запне* [4, с. 358–359].

Аналізовані поетичні тексти широко засвідчують також членні нестягнені форми вказівних займенників жіночого і середнього роду: *А навіщо тобі тая крайка у сім огнів?* [4, с. 227]; *Тая ліщина, що клонить дві гілки з навислої кручі, на неї ронить свої сирожки пахучі* [4, с. 334]; *Ти достань мені тую тростку, що я нею владав на волі* [4, с. 165]; *Як угледіла теє миша, зараз нишком підкралась до*

рота [4, с. 166]; *Таємнеє рушіння пригорне яре баговіння і тес марево вабне ніби завісою запне* [4, с. 358–359]. Архаїчні членні нестягнені форми прикметників і вказівних займенників жіночого, середнього роду та множини нині відомі в поліських і багатьох карпатських говірках [5, с. 9].

Під впливом діалектного мовлення в поетичних текстах В. Свідзинського давніми нестягненими формами родового відмінка однини представлено присвійні займенники *твій, мій*: *А імені твого* звук – як огнекрилий мак у полю... [4, с. 35]; *Та ж тобі царівна не рівня, не улюбить тебе, не вшанує, до твого* умислу не пристане [4, с. 162]; *Коло вікна твого, коли приходить день, не я турбую віти горобини й вишень* [4, с. 180]; *Тихосте, тише, по чому пізнати близькість твого* дому? [4, с. 132]; *Вийду з кола твого* золотого. *Та не згасять ніколи роки зорне світло круг серця* *мого*, *слід небесний твоєї* руки [4, с. 42]. Форми на зразок *мо'його, тво'його, мо'його, тво'його* відомі в говорах усіх трьох українських наріч [3, с. 158].

Специфіку діалектної словозміни відображає використана В. Свідзинським стягнена форма родового відмінка однини вказівного займенника жіночого роду *та*: *Так ти на мене вієш чаром і радістю тії* весни, *коли мов сонячним пожаром юнацькі обнялися* сні [4, с. 52]. Форма *т'її* як еквівалент літературної *тієї* нині фіксується у волинських говірках, частково в інших південно-західних говорах [2, с. 87], а також в усіх південно-східних діалектах [5, с. 185]. Навіть у середньонаддніпрянському говорі стягнені форми вказівних займенників жіночого роду в родовому та орудному відмінках однини *ц'її, т'її, ц'їю, т'їю* мають більшу частотність супроти співвідносних нестягнених форм [5, с. 185].

Займенники 3 особи після прийменників в опрацьованих текстах уживані переважно з приставним [н], проте один раз трапляється форма без [н]: *Подивлюсь на його* – *воно, як та калина, червоніє* [4, с. 83]. Паралелізм у вживанні форм типу *на 'його, на /н'ого* характерний для південно-східних говорів [5, с. 185]; форми без приставного [н] домінують у північноукраїнських діалектах [5, с. 190], часто фіксуються у волинських говірках [3, с. 152].

Безпосереднє наслідування живого народного мовлення виразно відчутне в кількох явищах дієслівної словозміни. У віршах В. Свідзинського широко представлено стягнені безфлексійні форми 3 особи однини теперішнього часу дієслів 1 дієвідміни зі

скороченим варіантом суфікса основи теперішнього часу *-а-*: *Став награвати. Там-то дивне диво! Сопілка явно словом вимовля...* [4, с. 157]; *А як станем вертатись додому, щоб і яблука вже поспіли. Під мостом нехай море хлюпа* [4, с. 163]; *Так щоночі: проквіляє дико, ламле віття, стогне та ячить, б'є у двері, припада до вікон сніговими більмами очей* [4, с. 224]; *Ще й голуб з гілки бука аврука в тінь хитку* [4, с. 124]; *А бистрі ночі так дико пахнуть, а вітер бризка дощем в обличчя* [4, с. 273]; *Вона не зна й ніхто в гаю тієї тайности не знає* [4, с. 360]. За аналогією це явище відображено й у відповідній формі дієслова *мріти*: *Марч^іти в дряглому дворі, де мороком мар'янка мрі* [4, с. 228]. Така інновація представлена в багатьох південно-східних говорах, а подекуди поширилася й на північні та південно-західні діалекти [3, с. 319], наприклад, простежується в подільських та бойківських говірках [5, с. 175].

Часто трапляються стягнені безфлексійні форми 3 особи однини теперішнього часу дієслів 1 дієвідміни на *-е*, перед яким після губних приголосних розвинулося епентетичне [л]: *Невдалеку, по зломчастому придолинку, – чути, – ручай паде* [4, с. 45]; *І смутно паде розмова, як листя в темну криницю* [4, с. 109]; *Одна сніжинка паде на лід, і вітер жене її в безвість* [4, с. 191]; *Лиш на галяві піч горбата, роздійнявши закурену пащу, так і паше вогнем та чадом, так і сапле – аж жежко дивитись!* [4, с. 160]; *Так щоночі: проквіляє дико, ламле віття, стогне та ячить* [4, с. 224]; *Тихо плавле, до місяця грає померклим сріблом парчевий рукав* [4, с. 174]; *Плавле черлян над кущем бузиновим* [4, с. 110]. Наведені форми *паде* < *падає*, *паше* < *паш'їє*, *сапле* < *сапайє*, *ламле* < *ламає*, *плавле* < *плавайє* – інновації: склалися вони внаслідок втрати [й] в інтервокальній позиції та наступного стягнення [а] або [і] та [е] в [е] з розвитком після губних епентетичного [л], пор. зафіксований Б. Грінченком паралелізм *ламає* і *ламле* [1, II, с. 343], *сапає* і *сапле* [1, IV, с. 102], *щипає* і *щипле* [1, IV, с. 525] та под. Нині ареал найактивнішого функціонування форм на зразок *ко^лпе*, *зне*, *спі^лве*, *че^лке*, *др'імле* – бойківський говір [5, с. 175–179].

Подібне фонетичне стягнення засвідчене в інших формах дієслів: *мірю* < *міряю*, *падуть* < *падають*, *заламлеться* < *заламається*, *поламлеш* < *поламаєш*, пор.: *А тепер... я не знаю... Зором мірю безмір'я. Хто я, де я? – питаю* [4, с. 62]; *Пелюстки легкі, злетівши з верховини, падуть зірницями в холодну течію* [4, с. 24]; *То дзвінко падуть гарячі плюскоти сонця, то сиплються в*

морок блискучі стружки зірниць [4, с. 61]; *І повне скорби, згук по згуку прозiрно ллється ку-ку, ку-ку. І згуки тi падуць, падуць як краплі крови, як коралі* [4, с. 359]; *Ти ступиш до неї – еге! Заламлеться під тобою, захрустить, як осінній лід* [4, с. 178]; *Як бовдур, грянеш з високості, малим куцям поламлеш кості* [4, с. 217].

Висока частотність характерна для форм 1 особи множини дієслів теперішнього та майбутнього часів, а також наказового способу з флексією -м відповідно до доміантної в літературній мові -мо: *Куди пливем? Чого ці води так смутно плюскають у тьмі?* [4, с. 33]; *Ще леліємо, друзі, ще світимся хитким, тріпотливим огнем* [4, с. 87]; *Десь, може, знайдем яблуко незірване* [4, с. 26]; *І поділим плюскіт вод прозорих на піщаній замлі в затінні* [4, с. 38]; *Сіть здригнеться – і ми посиплемся і, як бризки в траві, пропадем* [4, с. 87]; *А як станем вертатись додому, щоб і яблука вже поспіли* [4, с. 163]; *Ходім у сад покинутий...* [4, с. 26]; *“Нехай же налітають бурі, ми серце сонцем одягнім* [4, с. 40]; *О брате мій, востаннє спом’янім, як золотились ми* [4, с. 48]. Закінчення -м у таких формах поширене в багатьох українських говорах і широко відображене в літературі [3, с. 320].

Ряд діалектних дієслівних інновацій, відбитих у художньому мовленні В. Свідзинського, можна продовжити формами 2 особи однини наказового способу дієслів, корені яких закінчуються на приголосний, із нульовим афіксом наказового способу. Таке явище помічено, наприклад, у формі дієслова *розпастися*: *Став той хлопець возити дрова, та ніяк не надасть, хоч розпадеться* [4, с. 160]. Структури на зразок *поклад'с'а, розпад'с'а, замет', при'вез', при'вед'* в українській мові витіснені на діалектну периферію, а як літературна норма закріпилися їх варіанти з афіксом наказового способу -и.

Виразні діалектні явища – дієслівні форми 2 особи множини наказового способу з історично закономірною флексією -те після суфікса наказового способу -і-: *То ви марно сюди не ходіте і голосом не ячіте...* [4, с. 182]. Форми такого типу збережені переважно в архаїчних українських діалектах, а в літературному писемному мовленні вживані як архаїзми за абсолютного домінування вторинних за походженням структур із закінченням -т' [2, с. 191].

Можливо, вплив діалектного оточення (або старої книжної традиції) виявлено в уживанні активних дієприкметників теперішнього часу з суфіксом *-ч-(ий)*, пор.: *Як надра темряви твій зір, як полум'я уста томлючі* [4, с. 22]; *Деся сонце сходило тоді, ростучим блиском світ був повен* [4, с. 338]; *І серце сп'янить у стозвучнім огні, зовучим мревом заграє* [4, с. 58]; *У лощовині куц байбарису прошумить нам летючий докір* [4, с. 202], а також пасивних дієприкметників теперішнього часу з афіксами *-м-(ий)*, *-ом-(ий)*, а також *-єм-(ий)*, пор.: *Як у тонке твоє палання, в твоє зникоме розцвітання ввіллялася б душа моя* [4, с. 51]; *Та робота, сказати б, звичайна: у незгасимій печі палити* [4, с. 160]; *І завтра, десть над досвітком похмурим, ти збудиш зойками незнаємі поля* [4, с. 354].

Помітна специфічна риса художнього мовлення В. Свідзинського (її можна пов'язати і з народнорозмовною, і зі старою книжкою традиціями) – велика частотність активних дієприкметників теперішнього часу з суфіксом *-щ-(ий)*: *Коли хочеш, над цим вікном колихнешся квітущою вітою* [4, с. 188]; *Квітущі лози язвіня тонкого з окопу перегнулися на дорогу* [4, с. 65]; *Дика темрява скребе одвірок зажирущим пазуром* [4, с. 116]; *Рясні суцвіття замкнених і ніжних, прагнутих і спустошених очей* [4, с. 138]; *І, наосліп розклавши руки, нипали волочущі мряки* [4, с. 217]; *Із-за дерева випорснув побігущий дощ* [4, с. 195]; *А невідущі веселки збилися на галяві, як рій наполоханих голубок* [4, с. 196]; *Сіє-посіває чебрик, щедрик творящого літа* [4, с. 194] і т. ін. Зауважено, що від дієслів 2 дієвідміни такі структури часом утворюються за зразком дієприкметників від дієслів 1 дієвідміни: *світющий, тріскотющий* (базові дієслівні форми 3 особи множини теперішнього часу *світ'ять, тріскот'ять* у ряді говорів мають варіанти *с'віт'ут', тр'іско'т'ут'* – результати аналогії до дієслів 1 дієвідміни), пор.: *Іду я самотно, леле! Забуті руки ломлю. Чи зрине казковий шелест, світющий шелест «люблю»* [4, с. 181]; *Бач, корабель огнеокій, коливаючись, плине, гуде, не боїться ні тьми, ні зими ще й сипле з похилої щогли тріскотющі зірки* [4, с. 306]. Спостережено випадки, коли аналогія діяла в протилежному напрямі, зумовивши оформлення дієприкметника від дієслова 1 дієвідміни за зразком похідних від дієслів 2 дієвідміни: *Куди літав крадящий птах клювати виноград* [4, с. 301] (у говорах відомий паралелізм вихідних дієслівних форм 3 особи множини *к'рад'ут'* і *к'рад'ат'*).

Активні дієприкметники теперішнього часу на *-чий* (рідше *-шчий*) та пасивні дієприкметники теперішнього часу з афіксами *-м-* (*-ий*), *-ом-* (*-ий*) відомі, наприклад, у говорах карпатської групи, хоча й мають низьку частотність уживання [2, с. 105]. У народному мовленні функціонують і форми з наслідками аналогічного вирівнювання на зразок *ле'жучий*, *си'д'учий*, *гл'а'д'учий* і под. [2, с. 105].

В аналізованих текстах простежено дієприслівники теперішнього часу з суфіксом *-чи*, утворені від дієслів 2 дієвідміни за зразком похідних від дієслів 1 дієвідміни: *блискотючи* (у говорах відомі паралельні форми 3 особи множини базового дієслова *блискотіти* – закономірна *блиско'т'ат'* і зумовлена аналогією до дієслів 1 дієвідміни *блиско'т'ут'*), пор.: *Ой навіщо ви з'єднались, порошинки золоті, що, блискотючи, злітались в недоступній висоті?* [4, с. 71]. Інновації аналогічного характеру на зразок *ле'жучи*, *си'д'учи*, *гл'а'д'учи* і под. відомі в багатьох діалектах [2, с. 105].

У висловах *куди луча*, *де луча* ‘куди попало, абикуди, в будь-яке місце’ (*Біла пушинка за те не турбує. Знялась куди луча* – *сильного роду своєї землі добувати нової* [4, с. 77]; *Я де луча* – *услід за мною тьма і зойки...* [4, с. 218]) компонент *луча* – дієприслівник теперішнього часу (колишній активний дієприкметник теперішнього часу), утворений за допомогою суфікса *-а* (псл. *-ε) від дієслова *лучити* ‘цілитися, попасти’ [1, II, с. 383]. Цей самий структурний клас представляє компонент *хотя* (< *хотіти*) в структурі складного деривата *щохотя* ‘що завгодно’, пор.: *І проковтнув обох дівчат, лишив мале дитя та й геть пішов. Напасник звик чинити щохотя* [4, с. 148]. Структура *хотя* у висловах як *хотя* ‘як завгодно’, *хто хотя* ‘хто завгодно’, *де хотя* ‘де завгодно’ засвідчена була Б. Грінченком [1, IV, с. 411]. Дієприслівники цього структурного класу (на зразок *ле'жа*, *си'д'а*) відомі в окремих закарпатських, північних та південно-східних говірках [3, с. 273].

У художньому мовленні В. Свідзинського простежено ряд відмінностей фонетико-словотвірного типу. Наприклад, виявлено суфікс *-ан-* як еквівалент нормативного *-ен-* у структурі пасивних дієприкметників та співвідносних із ними дієслівних форм на *-но*: *Ти, пристрасний світе, ненадивляний світе. Бурхотливий, п'янкий* [4, с. 82]; *Я пам'ятаю по дощі розволохатяні куці* [4, с. 105];

Охайно позамітано двори, покопані грядки чорніють масно [4, с. 145]; Дивлюсь: як юний лев, на стежку, перед хату, розпасяно лягло [4, с. 101]. Фонетичне оформлення відносного прикметника життьо¹вий (пор.: Як дощу мигтіння прозоре поглинає глуха трава, так щомить розпадається зоряно, розсипається сіть життьова [4, с. 87]) у ряді говорів зумовлене відтягуванням наголосу з основи на флексію та аналогічним вирівнюванням до закономірних форм типу сольовий, польовий, тіньовий і т. ін.

У поетичних текстах В. Свідзинського відображено деякі особливості діалектного синтаксису:

а) конструкція іменника в давальному відмінкові та прийменника *к* відповідно до нормативного *до*: *Піду я до скель непорушних, приникну к горі кам'яній...* [4, с. 29];

б) конструкція іменника-об'єкта в знахідному відмінку та прийменника *за* як еквівалента літературно-нормативного *про*: *Біла пушинка за те не турбує. Знялась куди луча...* [4, с. 77]; *От приходить хлопець додому, приносить багаті дарунки, та за тростку не каже ні слова* [4, с. 161];

в) конструкція іменника в місцевому відмінку з прийменником *по* на означення часу діяння: *Я пам'ятаю по дощі розволохатяні куці, і сріберний одлеглий грім* [4, с. 105]; *У степу, по дощі – мертва ніч* [4, с. 199];

г) сполучне слово *де* відповідно до літературного *куди*: *Він імчав мене, де хотів я, заношав мене, де я здумав* [4, с. 217];

г) частка *най* 'хай, нехай': *Най без милої не видне буде дно студене* [4, с. 304]; *Поки мила на чужині, най ніхто не гляне в ясну воду, де світилось личенько кохане* [4, с. 304];

д) сполучники та частки *да*, *дак*, уживані з різними синтаксичними функціями: *Він послухав, вкосив їм сіна – дак то перше робив, аж слався* [4, с. 160]; *Біда! Загуба! Лишенько! Пропали ми навік! Дак ось кого плекали ми! Дак ось чому він зник!* [4, с. 300]; *Заклинаю да й проклинаю, нехай зійдуть із блиску-світу і двірок, і сад коло нього* [4, с. 165]; *Помалу-малу, душогубко, грай, да не врази мого ти серця вкрай* [4, с. 159]; *Але раз йому кажуть коні: "Ой да гірко ж їсти вугілля!"* [4, с. 160] і т. ін.

Б. Народнорозмовна лексика в художніх текстах
В. Свідзинського та її фіксація в
«Словарі української мови» Б. Грінченка

Ненав'язливо й тонко уведені в контекст волинсько-подільські та східноукраїнські лексичні вкраплення трапляються в творах В. Свідзинського часто. Щоправда, більшість використаних поетом власне лексичних, лексико-семантичних та лексико-словотвірних діалектизмів (із сучасного погляду) в кінці ХІХ ст. – першій половині ХХ ст. сприймалися як складова частина лексичного фонду загальнонаціональної мови, а входження їх до східноукраїнського варіанта літературної мови не мало серйозних обмежень. Підстава для такого висновку – фіксація переважної більшості використаних В. Свідзинським діалектних лексем у «Словарі української мови» Б. Грінченка. Далі першими подано лексеми, використані В. Свідзинським (з обов'язковим наведенням контексту), після тире – зафіксовані Б. Грінченком їхні відповідники (всього простежено 214 таких лексичних одиниць).

Аврукати 'воркувати (звуконаслідувальне утворення, що передає воркування голуба)', пор. *Ще й голуб з гілки бука аврука в тіль хитку* [4, с. 124] – *аврукати* 'т. с.' [1, II, с. 2].

Багнути 'дуже хотіти, бажати; прагнути до чого-небудь', пор.: *А немає сонця, забування багну: срібного завою теплого туману* [4, с. 50] – *багнути* 'т. с.' [1, I, с. 18].

Безлітній 'надто старий, старезний; вічний', пор.: *Там безлітніх дерев неміряні займища* [4, с. 68] – *безлітний, безлітній* 'т. с.' [1, II, с. 41].

Брумчати 'жебоніти, створювати тихі, одноманітні звуки (шелест, дзюркотіння і под.)', пор.: *І смутно ручай брумчав і курликав поміж щавієм та лопухами* [4, с. 313] – *брумчати* 'густи (про бджолу)' [1, I, с. 102].

Брязкотело 'брязкальце, брязкітка', пор.: *Веселі брязкотела мені вчувалися у вітрі степовім* [4, с. 353] – *брязкотало* 'брязкітка, брязкальце' [1, I, с. 103].

Вернивода 'вир, місце у річці, морі з круговим рухом води, що утворюється внаслідок дії протилежних течій', пор.: *Приснилось, як сонце грало на клекотах білого шуму, на верниводі, під млином...* [4, с. 336] – *вернивода* 'т. с.' [1, I, с. 137].

Вжалувати ‘пощадити, оберегти, пожаліти’, пор.: *Тоді не вжалують краси: обсядуть, обчухрають чисто* [4, с. 342] – *ужалувати* ‘т. с.’ [1, IV, с. 321].

Взимі ‘взимку, в зимову пору’, пор.: *Взимі, на світанні, коли сосни вгрібаються лапами в сніг ...* [4, с. 249] – *узимі* ‘т. с.’ [1, IV, с. 324].

Вивірка, вив’юрка ‘білка’, пор.: *Десь вивірка гілку зламала* [4, с. 222]; *Враз рука її легко стенулась. «Вив’юрка, бачиш?» – скрикнула Стася* [4, с. 315] – *вивірка* ‘т. с.’ [1, I, с. 149].

Відкіль ‘звідки, з якого місця, з якої місцевості’, пор.: *Ті хмаринки, що гаснуть там. Незавважно, – відкіль вони?* [4, с. 258] – *відкіль* ‘т. с.’ [1, I, с. 215].

Відталь ‘відлига’, пор.: *“Загриміла сталь під молотом, мов бризнула відталь”* [4, с. 147] – *відталь* ‘т. с.’ [1, I, с. 231].

Владати ‘володіти, мати’, пор.: *Ти достань мені тую тростку, що я нею владав на волі* [4, с. 165] – *владати* ‘т. с.’ [1, I, с. 244].

Возлісся ‘узлісся’, пор.: *Уже десь вийшла на возлісся вечірня череда* [4, с. 214] – *возлісся* ‘т. с.’ [1, I, с. 249].

Вщолочати ‘відстоятися’, пор.: *Прив’яле небо вщолочало, як голуба вода* [4, с. 214] – *ущолочати* ‘т. с.’ [1, IV, с. 372].

Гладушка ‘гличик для молока’, пор.: *Бере Нанана гострий ніж, гладушку молока* [4, с. 149] – *гладушка* ‘т. с.’ [1, I, с. 287].

Гловар ‘верхній брусок на одвірках’, пор.: *Золотяться гловарі в дому жовтневої зорі* [4, с. 183] – *гловарь* ‘т. с.’ [1, I, с. 290].

Глупіти ‘видивлятися, вирячувати очі’, пор.: *В лісі глупіють лисячі нори* [4, с. 117] – *глупіти* ‘т. с.’ [1, I, с. 291].

Глядіти ‘шукати поглядом’, пор.: *І уже гляділа місяця, щоб звинутись і тихцем задрімати на сухому, під ясиновим кущем* [4, с. 122] – *глядіти* ‘т. с.’ [1, I, с. 292].

Горійше ‘гірше; сильніше; більше’, пор.: *Хмурне море ще горійше похмурніло* [4, с. 255] – *горійше* ‘гірше’ [1, I, с. 311].

Госпося ‘господиня, пані (пестливо)’, пор.: *А чого вам, госпосю, треба?* [4, с. 163] – *госпося* ‘т. с.’ [1, I, с. 318].

Гусій ‘гусячий’, пор.: *З-за ріки – гусім пухом зима...* [4, с. 93] – *гусій* ‘т. с.’ [1, I, с. 343].

Гучливий ‘шумний’, пор.: *Там пукаті дуплянки. В шапках із темних снопів, уже метають у синяву неба гучливі жмутки стрілок живих* [4, с. 67] – *гучливий* ‘гучливий’ [1, I, с. 344].

Дармовишки ‘сережки, поникле суцвіття в рослин (берези, ліщини)’, пор.: *Сотні дармовишків світлюєм на подуві квітневому бринять* [4, с. 326] – *дармовис* ‘будь-що звисаюче’ [1, I, с. 358].

Двірок ‘палац’, пор.: *Нехай син ваш поставить до завтра отакий двірок, як у мене* [4, с. 163] – *двірок* ‘т. с.’ [1, I, с. 362].

Дійматися ‘діставати, торкатися’, пор.: *Не дивись в юний зір таємний, не діймайся милої руки* [4, с. 98] – *діймати* ‘діставати’ [1, I, с. 390].

Дімок ‘маленький дім’, пор.: *Аметистовий дімок не сіє, в вікнах темно* [4, с. 266] – *дімок* ‘т. с.’ [1, I, с. 392].

Довжити ‘продовжувати, подовжувати’, пор.: *Шум замикає, темряву довжить, синє небо під трепетом держить* [4, с. 140] – *довжити* ‘т. с.’ [1, I, с. 403].

Дряглий ‘старий, ветхий’, пор.: *Марчити в дряглому дворі*; “*Коріння дрягло корчить пальці* [4, с. 214] – *дряглий, драглий* ‘т. с.’ [1, I, с. 450].

Жадний ‘спраглий, прагнучий, жадаючий, такий, що відчуває потребу в чомусь’, пор.: *Ти ненавидиш і любиш, жадна то щастя, то скорботи* [4, с. 43] – *жадний* ‘т. с.’ [1, I, с. 470].

Жалливий ‘сумний, жалісливий’, пор.: *День у день, рік у рік, повік біля стовпчиків походжати та співати жалливих пісень* [4, с. 176] – *жалливий* ‘т. с.’ [1, I, с. 473].

Жаско ‘моторошно, страшно’, пор.: *В парку нам видалось жаско і сумно* [4, с. 252] – *жаско* ‘т. с.’ [1, I, с. 475].

Жежко ‘гаряче’, пор.: *Піч горбата, роздійнявши закурену пащу, так і наше вогнем та чадом, так і сапле – аж жежко дивитись* [4, с. 160] – *жежко* ‘жежко’ [1, I, с. 478].

Жемчужний ‘перлистий, який зовнішнім виглядом нагадує перли’, пор.: *Троянди потоком жемчужним, і явір шумить у дворі* [4, с. 29] – *жемчужний* ‘т. с.’ [1, I, с. 478].

Жень ‘ужинок’, пор.: *Урожай був шумкий, високий. Лежала густо медова жень* [4, с. 200] – *жень* ‘т. с.’ [1, I, с. 479].

Загадатися ‘задуматися’, пор.: *Чомусь він сумний, китаєць. Загадався, забув про вудку* [4, с. 123] – *загадуватися* ‘задумуватися’ [1, II, с. 24].

Заграда ‘огорожа’, пор.: *А кругом – заграда борів* [4, с. 227] – *заграда* ‘т. с.’ [1, II, с. 30].

Заживний ‘товстий, огрядний’, пор.: *Виходить із хати заживний дідок* [4, с. 312] – *заживний* ‘т. с.’ [1, II, с. 38].

Заздріти ‘побачити’, пор.: *Не мріє осінь у діброві заздріти цвічену черемху – заздріти* ‘т. с.’ [1, II, с. 40].

Зайдисвіт ‘пройдисвіт’, пор.: *Гарне листя вільно скине він – не в полу вітрам-зайдисвітам* [4, с. 286] – *зайдисвіт* ‘т. с.’ [1, II, с. 43].

Залеліти ‘заблистіти, засяяти’, пор.: *На сході рано полум’я зорне залеліє золотим гіллям* [4, с. 36] – *леліти* ‘блистіти, сяяти’ [1, II, с. 354].

Замагати ‘долати, перемагати, поборювати’, пор.: *Тут усі, кого рало гнітило, кого замагав рискаль* [4, с. 208] – *замагати* ‘т. с.’ [1, II, с. 62].

Заміль ‘мілина’, пор.: *І поділим плюскіт вод прозорих на піщаній замілі в затінні* [4, с. 38] – *заміль* ‘т. с.’ [1, II, с. 65].

Занехати ‘залишити, покинути, знехтувати’, пор.: *Унав горішок лісовий? Ти занехав його* [4, с. 206] – *занехати* ‘т. с.’ [1, II, с. 72].

Запечалля ‘печаль’, пор.: *В запечаллі склонилось поле* [4, с. 41] – *запечалля* ‘т. с.’ [1, II, с. 77].

Запорпати ‘заховати’, пор.: *Сірий вечір запорпав лапи в мох* [4, с. 213] – *порпати* ‘загрібати; ритися в чомусь’ [1, III, с. 354].

Зарнути ‘зануритися, пірнути’, пор.: *Ліщини памолодь шумку я обережно розгорнув і в свіжу тінь її зарнув* [4, с. 105] – *зарнути* ‘т. с.’ [1, II, с. 90].

Заскорбитися ‘запечалитися, засумувати’, пор.: *Сіла, обняла коліна руками, заскорбилася...* [4, с. 255] – *заскорбити* ‘опечалити’ [1, II, с. 96].

Застум ‘глухий закуток’, пор.: *В таємних застумах одвіка не чутий голос чоловіка ні звіра* [4, с. 353] – *застум* ‘т. с.’ [1, II, с. 102].

Затого ‘скоро вже, невдовзі’, пор.: *Уже видно верхівки топіль. Покажеться й хата затого* [4, с. 211] – *затого* ‘т. с.’ [1, II, с. 108].

Заулок ‘провулок’, пор.: *Над досвітком проїде через греблю, попід гіллям узенького заулка* [4, с. 102] – *заулок* ‘т. с.’ [1, II, с. 112].

Заюртуватися ‘стати збудженим, схвильованим’, пор.: *Там, де щойно був юнак, заюртувався змій* [4, с. 299] – *заюртуватися* ‘т. с.’ [1, II, с. 120].

Збаяти ‘розказати, переповісти’, пор.: *Аж доспіло три яблука красних: одне мені, друге теж мені, третє тому, хто збаяв казку* [4, с. 167] – *збаяти* ‘т. с.’ [1, II, с. 122]).

Звітати ‘привітати’, пор.: *Я звітаю вечірню зорю* [4, с. 85] – *звітати* ‘т. с.’ [1, II, с. 133].

Здобіль 'удосталь, достатньо', пор.: *Було зерна дорідного здобіль, та не я щасливий возій* [4, с. 200] – здобіль 'т. с.' [1, II, с. 145].

З затрудом 'із труднощами, через силу', пор.: *Люблю*”, – сказав я з затрудом, ламко [4, с. 316] – затруд 'зусилля' [1, II, с. 110].

Зламок 'уламок, шматок', пор.: *Ти, місяцю-молодику, дібровою блудиш, по таємних джерелах зламки променю губиш* [4, с. 70] – зламок 'т. с.' [1, II, с. 156].

Змрок 'сутінь, напівморок, напівтемрява', пор.: *І вітру сонному покірний, творить у змроці лісовім і зір летючий і невірний* [4, с. 357] – змрік 'т. с.' [1, II, с. 156].

Зорній 'зоряний', пор.: *На сході рано полум'я зорне залеліє золотим гіллям* [4, с. 36] – зорній 'т. с.' [1, II, с. 180].

Зорятися 'світати', пор.: *Уже зорялося. Туманно багрянїла вода під комишем, коли я в човен сіла* [4, с. 353] – зорятися 'т. с.' [1, II, с. 180].

З потомком (знищити) 'зовсім, остаточно', пор.: *Добудь мені тростку із рук царівни, то будеш жити. А як ні – погублю з потомком!* [4, с. 166] – потомок 'потомство' [1, III, с. 380].

Зринутися 'ринутися', пор.: *І коли зринеться зоря, то нехай не падає на мою димку свічу, щоб її погасити* [4, с. 187] – зринутися 'т. с.' [1, II, с. 183].

Зуздріти 'побачити', пор.: *Ти почнеш оглядатися за тропою і зуздриш купу купинок* [4, с. 178] – зуздріти 'т. с.' [1, II, с. 188].

Зябля 'зяб, поле, зоране осінню під ярі культури', пор.: *Стану, погляну – так смутно стелеться чорна зябля* [4, с. 56] – зябля 'т. с.' [1, II, с. 191].

Іва 'верба', пор.: *Близько того місця ти лежиш тепер під тінню іви* [4, с. 267] – ива 'т. с.' [1, II, с. 192].

Із блиску-світу (зійти) 'зовсім, остаточно (згинутися)', пор.: *Нехай зійдуть із блиску-світу і двірок, і сад коло нього* [4, с. 165] – з блиску світа 'т. с.' [1, I, с. 73].

Імшедь 'мох', пор.: *Імшеддю, морохом, гниличчям тамує звуки ніч* [4, с. 214] – імшедь, мшедь 'т. с.' [1, II, с. 198].

Інаковий 'інакший', пор.: *І знов зовуть мене далекії країни, де все інакове* [4, с. 303] – инаковий 'т. с.' [1, II, с. 193].

Іржавець 'болото, покрите плівкою бурого кольору (там, де вода містить залізисті породи)', пор.: *Ми тебе обіймем іржавцями,*

мокрями, багнами ненатлими [4, с. 178] – *ржавець* ‘т. с.’ [1, III, с. 14].

Катанка ‘жіночий суконний одяг; чоловіка суконна куртка; спідниця з домотканого полотна’, пор.: *Узяла шовковий очіпок, поверх нього лягну намітку, на плечі біленьку катанку* [4, с. 163] – *катанка* ‘т. с.’ [1, II, с. 224].

Квітуций ‘такий, що перебуває у цвітінні’, пор.: *Коли хочеш, над цим вікном колихнешся квітущою вітою* [4, с. 188] – *квітуций* ‘т. с.’ [1, II, с. 233].

Козирити ‘насторожувати, щулити (про вуха)’, пор.: *Козирить кінь чутливими ушима* [4, с. 134] – *козирити* ‘т. с.’ [1, II, с. 265].

Колокільце ‘дзвіночок’, пор.: *Сірий зайчик послухав на діброву – уже й колокілець не чути* [4, с. 214] – *колокільце* ‘т. с.’ [1, II, с. 271].

Колот ‘збентеження, метушня, тривога’, пор.: *Туча з райдугою і громом, з колотом, з чорноперим димом повагом проповзала мимо* [4, с. 104] – *колот* ‘т. с.’ [1, II, с. 272].

Красовит ‘гарний, красний, красивий’, пор.: *Дві яблуні поруч. На правій – цвіт красовит, на лівій – черлений овоч* [4, с. 121] – *красовитий* ‘т. с.’ [1, II, с. 301].

Красувати ‘красуватися; цвісти’, пор.: *Уже ж бо і я не в початку цвітіння, уже й мені невеликий час красувати* [4, с. 196] – *красувати* ‘т. с.’ [1, II, с. 301].

Кріпко ‘дуже, надто’, пор.: *Ще й до того багатий кріпко* [4, с. 163] – *кріпко* ‘т. с.’ [1, II, с. 309].

Купава ‘багаторічна трав’яниста рослина родини жовтецевих, горицвіт весняний, купавник’, пор.: *Десь одпливає, як човен, час яснооких купав* [4, с. 56] – *купава* ‘т. с.’ [1, II, с. 326].

Лестки ‘лестощі’, пор.: *Він сміється: “Покинь ці речі: мене лестками не підійдеши* [4, с. 164] – *лестки* ‘т. с.’ [1, II, с. 356].

Ліплянка ‘хата з глини, мазанка’, пор.: *Зруйнований дім в глибині і край нього мала ліплянка* [4, с. 20] – *ліплянка* ‘т. с.’ [1, II, с. 369].

Маєтно ‘заможнo, розкішно’, пор.: *Став він жити маєтно та пишно, став чубунитись та величатись* [4, с. 162] – *маєтний* ‘заможний’ [1, II, с. 396].

Мак-зіркач ‘мак-самосій’, пор.: *Коли вернуся у сади, де був мій день як мак-зіркач, на дереві сонця, на корі, там напишу твоє ім’я* [4, с. 257] – *зіркач* ‘т. с.’ [1, II, с. 154].

Марчіти ‘сивіти, старішати’, пор.: *Марчіти в дряглому дворі* [4, с. 228] – *марчіти* ‘т. с.’ [1, II, с. 407].

Мерва ‘м’ята, терта солома’, пор.: *На вільхи, на скелі спадає покошлана мерва тьми* [4, с. 181] – *мерва* ‘т. с.’ [1, II, с. 417].

Милиння ‘мильна вода’, пор.: *Перший зародок ночі злої, наче милиння, брудно сивіє* [4, с. 314] – *милини* ‘т. с.’ [1, II, с. 423].

Мітличиння ‘мітлиця, трав’яниста рослина родини злакових’, пор.: *Візьмім собі займанцину, порослу мітличинням* [4, с. 138] – *мітличина* ‘т. с.’ [1, II, с. 434].

Морох ‘пліснява; мох’, пор.: *Там роззявився брезклим ротом пласкокрилий чолатий погріб: сам заповся, сніпки погнили, цвіль і морох угризли ребра* [4, с. 217] – *морох* ‘т. с.’ [1, II, с. 446].

Мрево ‘марево’, пор.: *І серце сп’янить у стозвучнім огні, зовучим мревом заграє* [4, с. 58] – *мрево* ‘т. с.’ [1, II, с. 451].

Мрїтно ‘ледве помітно вдалині’, пор.: *Ледве мрїтно далекі мовчазні поля – мрїтно* ‘т. с.’ [1, II, с. 451].

Муравище ‘мурашник’, пор.: *А йдім же, любий, в темне муравище, що серед бору, в виярку дрімучім* [4, с. 141] – *муравище* ‘т. с.’ [1, II, с. 454].

Навратливий ‘набридлиий, надокучливий, нав’язливий’, пор.: *Притьмом налягає навратливий вітер!* [4, с. 312] – *навратливий* ‘т. с.’ [1, II, с. 473].

Наголоватка ‘волошка лучна’, пор.: *Правда, татку, між наголоватками не буває божевільних?* [4, с. 259] – *наголоватки* ‘т. с.’ [1, II, с. 477].

На дивоглядь ‘навдивовижу, викликаючи подив’, пор.: *Там райдуга встає з-за гір на дивоглядь очам* [4, с. 151] – *на дивоглядь* ‘т. с.’ [1, I, с. 382].

Напруго ‘міцно, напружено; завчасно; стрімко (про течію)’, пор.: *Метнулася, звела над сонним руку і напруго ударила ножем* [4, с. 155] – *напруго* ‘т. с.’ [1, II, с. 513].

Невдалеку ‘неподалік’, пор.: *Невдалеку, по зломчастому придолинку, – чути, – ручай паде* [4, с. 45] – *невдалеку* ‘т. с.’ [1, II, с. 538].

Незавважно ‘непомітно’, пор.: *Ті хмаринки, що гаснуть там. Незавважно, – відкіль вони?* [4, с. 258] – *незавважно* ‘т. с.’ [1, II, с. 547].

Не доки 'не завжди, не постійно', пор.: А, голубко, то так ти дієш? Ну, не доки мені терпіти! [4, с. 167] – не доки 'т. с.' [1, I, с. 412].

Нігди 'ніколи', пор.: Вгорі сяють небеса і нігди світла їх краса понурим військом хуртовини не потьмарилась в тім краю [4, с. 357] – нігди 'т. с.' [1, II, с. 566].

Нігич 'нічого, ніскільки', пор.: Одні дерева коловертнем, другі урозтіч – і стало не чути нігич [4, с. 214] – нігич 'т. с.' [1, II, с. 566].

Облада 'нерухоме майно, маєток', пор.: О мила, мила! Нема розстання: світ дивний в обладі нашій [4, с. 57] – облада 'т. с.' [1, III, с. 13].

Облок, оболок 'хмара, хмаринка', пор.: Облоки ронять краплі світла в уважні розплески весни [4, с. 107]; А надворі, за зелен-садами, білий оболок став... [4, с. 129]; Уже понурі оболочки на марах сонце понесли [4, с. 213] – облоки 'небесна блакить' [1, III, с. 15), оболочки 'небесна блакить' [1, III, с. 21].

Овоч 'плід', пор.: Дві яблуні поруч. На правій – цвіт красовит, на лівій – черлений овоч [4, с. 121] – овощ 'т. с.' [1, III, с. 34].

Одвіт 'відповідь', пор.: Що ж би діялось? Дай одвіт [4, с. 271]; До нього цмокають, воно сміється на одвіт [4, с. 298] – відвіт 'т. с.' [1, I, с. 207].

Одвітувати 'відповідати', пор.: Я склонився чолом – не одвітую [4, с. 188] – відвітувати 'т. с.' [1, I, с. 207].

Оддалі, віддалі 'віддалік, неподалік', пор.: Ти в легкій сукні, як яєчко, між них білієш оддалі [4, с. 137]; І тільки чути віддалі сріблясте булькання потока [4, с. 360] – віддалі 'віддалі' [1, I, с. 210].

Одімкнутись 'віддалитися, втратити зв'язок', пор.: Настане день мій сумний – одлечу, одімкнусь од багаття живого [4, с. 82] – відімкнути 'т. с.' [1, I, с. 213].

Одіння 'одяг', пор.: Як цвіт черешневий, біле і тепле її одіння [4, с. 46] – одіння 'т. с.' [1, III, с. 40].

Одлеглий 'віддалений, далекий', пор.: Я пам'ятаю по дощі розволахатяні кущі, і сріберний одлеглий грім [4, с. 105] – відлеглий 'т. с.' [1, I, с. 216].

Однако 'байдуже, однаково', пор.: Їм однако, що руйнувати [4, с. 194] – однако 'т. с.' [1, III, с. 40].

Озерявина ‘висохле озеро; місце, де було озеро’, пор.: *З дрібних перелісків, з зарослих озерявин навала пахощів пливе до нас у двір* [4, с. 290] – *озерявина* ‘т. с.’ [1, III, с. 44].

Оклонити ‘осінити, зробити рукою знак хреста; благословити, надихнути на які-небудь важливі дії; освітити, осяяти’, пор.: *І другом будь мені, і миром оклони мій вік похилий* [4, с. 145] – *оклонити* ‘т. с.’ [1, III, с. 47].

Олживий ‘брехливий’, пор.: *Не владні тепер над тобою ні недобра моя краса, ні олживі уста* [4, с. 185] – *олживий* ‘т. с.’ [1, III, с. 51].

Омет ‘пола, край одягу’, пор.: *А тепер він скрізь, де гляну: у чмеля на черевку, в цвіті верб і на ліщині, на ометах вечорів* [4, с. 266] – *омет* ‘т. с.’ [1, III, с. 53].

Омрак ‘морок’, пор.: *Внизу, під віттям ліщини, ще омрак таїться, ще холод* [4, с. 67] – *омрак, омряк* ‘т. с.’ [1, III, с. 53].

Ополистий ‘товстий, гладкий; широкий, розлогий’, пор.: *Кораблик дня обережно іде з погашеними вогнями, ополісті вітрила позивані* [4, с. 268] – *ополистий* ‘т. с.’ [1, III, с. 59].

Осельня ‘гусениця, видовжена личинка метелика’, пор.: *Як на осінь осельня, завивається в листя, що в’яне* [4, с. 264] – *осельня* ‘т. с.’ [1, III, с. 65].

Осоння ‘місце, освітлене сонцем’, пор.: *На іскрястім піску, на осонні, пристане кораблик дня* [4, с. 268] – *осоння* ‘т. с.’ [1, III, с. 70].

Отчина ‘батьківщина’, пор.: *Покинута отчина стала тайною для вас* [4, с. 71] – *отчина* ‘т. с.’ [1, III, с. 77].

Паділ ‘долина, низина’, пор.: *Деся я в полі лежу, в пологому падолі* [4, с. 45] – *паділ* ‘т. с.’ [1, III, с. 86].

Памеги ‘хмари’, пор.: *Різьбою пагілок нових сад молодіє по весні. Набігли памеги* [4, с. 120] – *памеги* ‘т. с.’ [1, III, с. 90].

Памолоток ‘кольорова мітелка, складне суцвіття’, пор.: *Була в руці ночей волотка, у другій – памолоток днів* [4, с. 293] – *памолоток* ‘т. с.’ [1, III, с. 90].

Персть ‘земля’, пор.: *Тяжко чалапає клятий, аж погинається персть* [4, с. 172] – *персть* ‘т. с.’ [1, III, с. 147].

Печаловитий ‘печальний’, пор.: *Де любов моя, таємне кохання, ніжне джерело дум печаловитих* [4, с. 327] – *печаловитий* ‘т. с.’ [1, III, с. 148].

Пластівні ‘пластівці, клапті, шматки чого-небудь пухнастого, м’якого’, пор.: *Із високості клаптями бавовни понесло. Глухими міриадами летіли пластівні* [4, с. 300]; *Піаніно печаль свою кладе пластівнями на трави, на віти* [4, с. 239] – пластівні ‘т. с.’ [1, III, с. 191].

Плохута ‘несміливий’, пор.: *Бистрий кіт – та й кінь не плохута* [4, с. 166] – плохута ‘т. с.’ [1, III, с. 197].

Побігущий ‘жвавий, моторний’, пор.: *Із-за дерева випорснув побігущий дощ і оббризкав мене з золотої лійки* [4, с. 195] – побігущий ‘т. с.’ [1, III, с. 203].

Повій ‘багаторічна трав’яниста витка рослина, березка польова, повійка’, пор.: *І день, зродившись, розкривав дзвінчасті трубочки повою* [4, с. 338] – повій ‘т. с.’ [1, III, с. 221].

Повіть ‘повітка’, пор.: *Лиш коптяний грім по саду перебіг у вогнисту повіть, за блискучий поріг* [4, с. 169] – повіть ‘т. с.’ [1, III, с. 223].

Погинатися ‘вгинатися під вагою когось, чогось’, пор.: *Тяжко чалапає клятий, аж погинається персть* [4, с. 172] – погинатися ‘т. с.’ [1, III, с. 231].

Покіль ‘поки, доки’, пор.: *Покіль віку, тихо, без упину, все буду занурятися туди, де хмари стали в безмірі води* [4, с. 136] – покіль ‘т. с.’ [1, III, с. 271].

Полеглий ‘злежалий, злежаний, який злежався, ущільнився; який зіпсувався від тривалого лежання і поганого зберігання’, пор.: *Нехай збере хто весь цвіт полеглий, зібравши, кине на спади неба* [4, с. 273] – полеглий ‘т. с.’ [1, III, с. 282].

Полельом ‘надто повільно, ледве переставляючи ноги’, пор.: *Тінь бреде полельом на тин, обвитий хмелем* [4, с. 180] – лельом-полельом ‘т. с.’ [1, II, с. 354].

Поломін ‘полум’я’, пор.: *Була весна, що й я кохав ту полемін...* [4, с. 34] – полемін ‘т. с.’ [1, III, с. 286].

Полонистий ‘похилий, не стрімкий’, пор.: *На полонистій обочі горбато вистромляється з землі каміння* [4, с. 213] – полонистий ‘т. с.’ [1, III, с. 287].

Полуночний ‘опівнічний’, пор.: *То мені не радість – зорі полуночні...* [4, с. 50] – полуночний, полуношний ‘т. с.’ [1, III, с. 289].

Полявина ‘поляна’, пор.: *Цвіте сонце, тюльпан-сонце, розклоняючи дуги-віти по полявинах та по галявинах* [4, с. 114] – полявина ‘т. с.’ [1, III, с. 291].

Поплава ‘сінокіс біля городу, який навесні заливається водою; болотисте пасовище’, пор.: *Поєднаймо, мила, дружні руки та й біжімо разом на поплави та на луки* [4, с. 37] – *поплава* ‘т. с.’ [1, III, с. 332].

Попліть ‘плетена загорожа’, пор.: *Схопився я – мій світ зо мною: і блиск води за попліттю низькою, і на тичині хмелю джгут* [4, с. 219] – *попліть* ‘т. с.’ [1, III, с. 332].

Посілля ‘поселення, селище’, пор.: *Як примчали в своє посілля, кіт поліз по стовпові, глянув, а хазяїн ледве що дише* [4, с. 167] – *посілля* ‘т. с.’ [1, III, с. 360].

Похоронка ‘скрите, втаємничене місце’, пор.: *Зоря прекрасна, – тоді сказав я, – тільки ж вона, багряним сувоєм день згорнувши, далеко односить і кладе в похоронки вічні* [4, с. 314] – *похоронка* ‘т. с.’ [1, III, с. 389].

Пригромити ‘нахлинити’, пор.: *Тоді мишачий князь як свисне! Пригромило мишей, мов війська...* [4, с. 166] – *пригромитися* ‘т. с.’ [1, III, с. 413].

Примерки ‘сутінки’, пор.: *М’яко примерки густіють. Захід попелом припав* [4, с. 77] – *примерки* ‘т. с.’ [1, III, с. 425].

Приміта ‘прикмета, ознака’, пор.: *В темряву хибку, на радісну приміту, пустило світлу віту* [4, с. 101] – *приміта* ‘т. с.’ [1, III, с. 426].

Пристрітища ‘хвороба, викликана чиймсь злим поглядом’, пор.: *Пристрітища, урочища, уроки нас будуть сторожити од людей* [4, с. 141] – *пристрітище* ‘т. с.’ [1, III, с. 442].

Притуга ‘скрутне становище, горе, біда’, пор.: *Я знаю притугу твою, угамую чадну печаль* [4, с. 188] – *притуга* ‘т. с.’ [1, III, с. 447].

Притьмом ‘наполегливо, настирно’, пор.: *Притьмом налягає навратливий вітер!* [4, с. 312] – *притьмом* ‘т. с.’ [1, III, с. 448].

Прихилля ‘притулок’, пор.: *І той, хто в дітей степовілля видирав по облозі обліг, дає їм останнє прихилля край своїх переможних доріг* [4, с. 208] – *прихилля* ‘т. с.’ [1, III, с. 449].

Пріч ‘геть, далеко звідси’, пор.: *Люби мою господу, жени задуму пріч* [4, с. 124] – *пріч* ‘т. с.’ [1, III, с. 456].

Прозирало ‘дзеркало’, пор.: *Кругом стоять дуби ставні і виглядаються в кристалі незбурних вод, як в прозиралі* [4, с. 358] – *прозирало* ‘т. с.’ [1, III, с. 466].

Протавка ‘проталина, місце, де протанув сніг і видно землю’, пор.: *Ой послухай, нечуйвітре, ти, що коливаєшся на примерклому*

світлі, на протавці зоряній [4, с. 183] – протавка ‘т. с.’ [1, III, с. 484].

Процвітаний ‘різнобарвний’, пор.: Безліччю процвітаних веселок вибризкуєш над первісною ніччю [4, с. 43] – процвітаний ‘т. с.’ [1, III, с. 489].

Пукатий ‘випуклий; товстий’, пор.: Я на галяві стану – там пукаті дуплянки [4, с. 67] – пукатий ‘т. с.’ [1, III, с. 499].

Рискаль ‘залізна лопата’, пор.: Тут усі, кого рало гнітило, кого замагав рискаль [4, с. 208] – рискаль ‘т. с.’ [1, IV, с. 18].

Розвідатися ‘дізнатися’, пор.: Я туди дійду, де сонце спочило, я туди дійду, і там я буду, про всі тайнощі я розвідаюсь [4, с. 41] – розвідатися ‘т. с.’ [1, IV, с. 35].

Роздрух ‘тривога, сум’яття; бунт, обурення’, пор.: Отоді ж то зчинився роздрух! [4, с. 218] – роздрух ‘т. с.’ [1, IV, с. 43].

Роздума ‘роздум’, пор.: Під роздумою погас пожар... [4, с. 76] – роздума ‘т. с.’ [1, IV, с. 43].

Роздуматися ‘подумати, поміркувати’, пор.: Ой роздумайся, вернися! [4, с. 210] – роздуматися ‘т. с.’ [1, IV, с. 44].

Рознашистий ‘розлогий, гіллястий’, пор.: Шепоче над нею рознашиста липа... [4, с. 20] – роснашистий ‘т. с.’ [1, IV, с. 71].

Розстання ‘розставання, розлука’, пор.: О мила, мила! Нема розстання... [4, с. 57] – розстання ‘т. с.’ [1, IV, с. 58].

Рутка ‘багаторічна трав’яниста сизувато-зелена гола рослина, рута городня’, пор.: І смуток розтікався од надгробних руток [4, с. 267] – рутка ‘т. с.’ [1, IV, с. 89].

Саморослий ‘незайманий (про ґрунт)’, пор.: Зникло все, лиш бур’ян зостався, дике поле, земля саморосла та мурований стовп над нею [4, с. 165] – саморослий ‘т. с.’ [1, IV, с. 100].

Світач ‘маленький залізний підсвічник для воскової свічі біля ікони; в курній поліській хаті; чотирикутна дерев’яна труба, яка опускається з даху в хату, внизу під нею підвішена залізна решітка, на якій запалюють лучину для освітлення’, пор.: В тій тривозі чарівній запломенився світач твій [4, с. 52] – світач ‘т. с.’ [1, IV, с. 109].

Світун ‘комаха світлячок’, пор.: По садах золотіють вікна, як під напороттю світуну [4, с. 241] – світун ‘т. с.’ [1, IV, с. 110].

Синьоворонка ‘ракша, сиворакша, перелітний птах із блискучим строкатим оперенням’, пор.: Синьоворонка тріп-тріп крильми... [4, с. 232] – синьоворонка ‘т. с.’ [1, IV, с. 121].

Сіверкий ‘холодний’, пор.: *Сіверка осінь пройде над землею, волочучи важко хмари, наповнені вільги холодної* [4, с. 78] – *сіверкий, сіверний* ‘т. с.’ [1, IV, с. 125].

Скакавка ‘жаба’, пор.: *Як мирно тут: тобі на руку упала скакавка плеската* [4, с. 107] – *скакавка* ‘т. с.’ [1, IV, с. 130].

Скліти ‘скніти, нидіти’, пор.: *А в міщанки бронзовий янгол трубить, наче перед судом, що життя твоє скліє, скніє* [4, с. 129] – *скліти* ‘т. с.’ [1, IV, с. 137].

Склонитися ‘похилитися, зігнути’, пор.: *І загули, й склонилися нагірні дерева* [4, с. 300] – *склонитися* ‘т. с.’ [1, IV, с. 137].

Скомшитися ‘збитися в жмут (про волосся, вовну, шерсть)’, пор.: *Волосся над чолом скомшилося, склочіло* [4, с. 353] – *скомшитися* ‘т. с.’ [1, IV, с. 139].

Смутливий ‘сумний, невеселий’, пор.: *Вони цвіли, перевиваючи дівочі дні смутливими піснями України* [4, с. 83] – *смутливий* ‘т. с.’ [1, IV, с. 160].

Снядіти ‘пліснявіти, вкриватися слизом’, пор.: *Пожовкли прочитані книги, по закутках снадіє чорне, павук угортає староці в павоть...* [4, с. 242] – *снядіти* ‘т. с.’ [1, IV, с. 163].

Співний ‘такий, що нагадує спів’, пор.: *Одлечу, одімкнусь од багаття живого, що так високо зметнуло, так розквітчало чудовно свій співний, поривний вогонь* [4, с. 82] – *співний* ‘т. с.’ [1, IV, с. 176].

Сподітися ‘сподіватися, мати надію’, пор.: *Добрий і довірливий, він смерті не сподіється* [4, с. 116] – *сподітися* ‘т. с.’ [1, IV, с. 182].

Спокволя ‘спроквола, протяжно, повільно’, пор.: *Тоді її змережав вимисливо, приклав до уст і тихо, спокволя, став награвати* [4, с. 157] – *спокволя* ‘т. с.’ [1, IV, с. 183].

Спредвіку ‘споконвіку, віддавна’, пор.: *Урвища спредвіку тяжко захаращені уламками камінних брил* [4, с. 171] – *спредвіку* ‘т. с.’ [1, IV, с. 189].

Сріберний ‘срібний’, пор.: *Я пам’ятаю по дощі розволохатяні куці, і сріберний одлеглий грім, і за рікою сизий дим* [4, с. 105] – *сріберний* ‘т. с.’ [1, IV, с. 193].

Стенутися ‘здрігнути’, пор.: *Земля стенулась. Пітьма раптом грянула, звалилася, як кам’яна обрушина* [4, с. 110] – *стенутися* ‘т. с.’ [1, IV, с. 202].

Страпатий ‘зношений, розтріпаний’, пор.: *Там лежали страпаті ткани...* [4, с. 104] – *страпатий* ‘т. с.’ [1, IV, с. 213].

Стріп ‘солом’яна покрівля’, пор.: *Туркоти в стріп залітають* [4, с. 110] – *стріп* ‘т. с.’ [1, IV, с. 217].

Супочивок ‘відпочинок’, пор.: *Твій недовгий супочивок на постелі цвітняній* [4, с. 77] – *супочивок* ‘т. с.’ [1, IV, с. 230].

Таронтля ‘тарантул, великий отруйний павук, що живе в землі’, пор.: *Чую, ходить туга круг мого ліжка, мов таронтля сіра* [4, с. 204] – *таронтля* ‘т. с.’ [1, IV, с. 247].

Темрявий ‘темний, похмурий, засмучений’, пор.: *Темрявий берест шумить самотньо* [4, с. 60] – *темрявий* ‘т. с.’ [1, IV, с. 254].

Тканка ‘тканина; густа тканина сітка ловити рибу; краса до жіночого головного убору’, пор.: *Там лежали стріпні ткани...* [4, с. 104] – *тканка* ‘т. с.’ [1, IV, с. 267].

Товар ‘худоба’, пор.: *А там ходив товар безглаздий, лінива вагата, та й потрошили цівку-стрілку повільні копита* [4, с. 108]; *І в хруску дерева захряс крик розпачу: «Пожар!» І в воду кидався й тонув збезумлений товар* [4, с. 301] – *товар* ‘т. с.’ [1, IV, с. 268].

Торох ‘гуркіт, шум’, пор.: *Я де луча – услід за мною тьма і зойки, огонь і розтріск! Тільки ж хутко і перемчало. Увалився за обрій торох* [4, с. 218] – *торох* ‘т. с.’ [1, IV, с. 276].

Трепінка ‘осика’, пор.: *Хлопець став, затремтів, як трепінка* [4, с. 161]; *Юна трепінка, зрушена крилами ранку, до сонця шумить і блискоче* [4, с. 96] – *трепінка* ‘т. с.’ [1, IV, с. 281].

Тростка ‘прут, тонка гнучка гілка, хворостина; стеблина очерету’, пор.: *Ось, на тобі, каже ця тростка. На що загадаєш, чого захочеш, – помахнеш нею, твоє і буде* [4, с. 161] – *тростка* ‘т. с.’ [1, IV, с. 287].

Трудний ‘втомлений, змучений; обтяжений; тяжко хворий’, пор.: *Тут мого тата немає, десь він інде тепер на спочинку, бо він приїхав дуже трудний* [4, с. 182] – *трудний* ‘т. с.’ [1, IV, с. 289].

Тручати ‘штовахати, пхати’, пор.: *Вітер, як бик, видирає роги, тручає в груди...* [4, с. 312] – *тручати* ‘т. с.’ [1, IV, с. 291].

Турба ‘турбота’, пор.: *Забудься денної турби: вернули з поля голуби, німіє вітер голубий, не сміє листя колихати...* [4, с. 39] – *турба* ‘т. с.’ [1, IV, с. 295].

Туркавка ‘горлиця’, пор.: *Ми зостались на темному острові. Голос туркавки був відрада нам* [4, с. 104] – *туркавка* ‘т. с.’ [1, IV, с. 296].

Углибати ‘тонути, пропадати’, пор.: *Хто мені повість, у які безодні углибає час?* [4, с. 327] – *углибати* ‘т. с.’ [1, IV, с. 314].

Угніватися ‘розгніватися’, пор.: Угнівався син, відказує з серця: “Добра рада – селючку взяти... [4, с. 162] – угніватися ‘т. с.’ [1, IV, с. 314].

Удозвіль ‘достатньо, вдосталь’, пор.: Стріляли з лука дичину, багато мали стад, удозвіль зерна й волокна [4, с. 297] – удозвіль ‘т. с.’ [1, IV, с. 320].

Узграниччя ‘пограниччя’, пор.: Нечутно дні спливаються в сторіччя. Цвіте безпечно давнє узграниччя [4, с. 134] – узгрянниччя ‘т. с.’ [1, IV, с. 323].

Узміжок ‘окраїна межі’, пор.: На узміжках потайних припаду до ніг твоїх [4, с. 69] – узміжок ‘т. с.’ [1, IV, с. 324].

Уймати ‘брати, забирати, приймати’, пор.: Чи хто відчув їх, чи пізнав, чи аромат їх хто уймав... [4, с. 34] – уймати ‘т. с.’ [1, IV, с. 326].

Упруг ‘міра площі, ділянка землі, яку можна зорати однією упряжкою волів’, пор.: Обійди упруг, перейди й другий – ти можеш найти голубу намистину [4, с. 117] – упруг ‘т. с.’ [1, IV, с. 348].

Хопта ‘бур’ян’, пор.: Тихо було. Нетоптана хопта холоділа в росі і смутку [4, с. 313] – хопта ‘т. с.’ [1, IV, с. 410].

Хорошень ‘красень’, пор.: Був дід, і баба, і синок їх милий, Івасик, був, чорнявий хорошень [4, с. 154] – хорошень ‘т. с.’ [1, IV, с. 410].

Цвіркіт ‘цвірінькання горобців’, пор.: Не прогнівись, що правди не втаю: адже у тебе там людей – як цвіркоту в гаю! [4, с. 152] – цвіркіт ‘т. с.’ [1, IV, с. 425].

Цвічений ‘такий, що перебуває у цвітінні; кольоровий’, пор.: Не мріє осінь у діброві задріти цвічену черемху [4, с. 254]; А ще ж бо зблизька, через став, крізь цвічену дугу щасливі літа в ряд постав, як копи на луку [4, с. 228] – цвічений ‘т. с.’ [1, IV, с. 426].

Чардак ‘палуба судна’, пор.: На кораблику, на чардаку тьмяно біліє зламана квітка [4, с. 268] – чардак ‘т. с.’ [1, IV, с. 444].

Чатина ‘хвоя, глиця’, пор.: А я біля тебе кластиму хату. Стіни пороблю із сухої чатини. На покрівлю соснових гілок [4, с. 182] – чатина ‘т. с.’ [1, IV, с. 447].

Чварахнути ‘впасти’, пор.: Коли щось як гуне по лісі, як чварахне, як бризне громом! [4, с. 160] – чварахнути ‘т. с.’ [1, IV, с. 448].

Черлений ‘темно-червоний’, пор.: Береза пройшла крізь зорю і стала черлена [4, с. 238] – черлений ‘т. с.’ [1, IV, с. 458].

Чечекати ‘сюрчати (про комах)’, пор.: *І було навколо дивно тихо, тільки коник гостро десь чечекав* [4, с. 267] – *чечекати* ‘т. с.’ [1, IV, с. 461].

Чечик ‘чечітка, невеликий співучий птах родини в’юркових’, пор.: *А день не спить. То чечик чиргикне десь, то голуб загуде* [4, с. 155] – *чечик* ‘т. с.’ [1, IV, с. 461].

Чорноталь ‘верба попеляста, дводомна рослина родини вербових, сірий, густо опушений кущ 3–6 метрів заввишки’, пор.: *І очі темні, і в очах замислена печаль, і ніжна мордочка жує солодкий чорноталь* [4, с. 150] – *чорноталь* ‘т. с.’ [1, IV, с. 472].

Чугаїна ‘свита, старовинний довгополий верхній одяг з домотканого грубого сукна’, пор.: *Увійшов я – там дід замушлий, на чугаїні червоні вуса...* [4, с. 230] – *чугаїна* ‘т. с.’ [1, IV, с. 475].

Чуть ‘ледве, трохи; як тільки’, пор.: *Крізь темні віти черешень чуть світиться стяга черлена* [4, с. 39]; *В бузинових кущах ночує, чуть на світ – уже збіг на горби* [4, с. 129] – *чуть* ‘т. с.’ [1, IV, с. 479].

Щавій ‘щавель, багаторічна трав’яниста рослина родини гречкових’, пор.: *І смутно ручай брумчав і курликав поміж щавієм та лопухами* [4, с. 313] – *щавій* ‘т. с.’ [1, IV, с. 522].

Щолопок ‘вершина, маківка’, пор.: *Ось камінь край води біліє гострим щолопком* [4, с. 150] – *щолопок* ‘т. с.’ [1, IV, с. 529].

Якого ‘скільки, як багато’, пор.: *Коли б ти тільки знав, якого в нім печерок та яскинь!* [4, с. 141] – *якого* ‘т. с.’ [1, IV, с. 539].

Ярній ‘весняний’, пор.: *А сині ж метелики, сині, де ярній цвіт на долині* [4, с. 60] – *ярній* ‘т. с.’ [1, IV, с. 543].

Отже, Володимир Свідзинський відчував помітний вплив народнорозмовної стихії, використовуючи народнорозмовні лексеми, які згодом не закріпилися як нормативні в літературній мові чи були визнані розмовними. Наведеним переліком не вичерпано всіх позанормативних (із сучасного погляду) лексичних елементів, представлених у поетичному мовленні В. Свідзинського. Інші (як, безперечно, й наведені вище) лексеми вимагають ретельного лексикологічного опрацювання; потрібне з’ясування їхньої співвіднесеності з конкретними структурно-територіальними утвореннями української мови, уточнення їх значень, пошук фіксацій у діалектографічних джерелах, особливо тих, що містять лексику подільського говору. Трактувати всі такі лексичні одиниці

ТІЛЬКИ ЯК ДІАЛЕКТНІ ЯВИЩА НЕ МОЖНА: ЧАСТИНА ЇХ, ЦІЛКОМ ІМОВІРНО, ВИЯВИТЬСЯ АВТОРСЬКИМИ НОВОТВОРАМИ.

Література

1. Грінченко Б. Словарь української мови : в 4 т. Київ : Наукова думка, 1996.
2. Жилко Ф. Т. Нариси з діалектології української мови. Київ : Рад. школа, 1966. 307 с.
3. Історія української мови. Морфологія. Київ : Наукова думка, 1978. 540 с.
4. Свідзинський В. Поезії. Луцьк : Вежа, 2003. 397 с.
5. Українська діалектна морфологія. Київ : Наукова думка, 1969. 200 с.

References

1. Hrinchenko B. *Slovar ukrainskoi movy* [Dictionary of the Ukrainian language]. Kyiv, 1996, vols 1-4. (in Ukrainian).
2. Zhylko F. T. *Narysy z dialektolohii ukrainskoi movy* [Essays of the dialectology of the Ukrainian language]. Kyiv, 1966. 307 p. (in Ukrainian).
3. *Istoriia ukrainskoi movy. Morfolohiia* [History of the Ukrainian language. Morphology]. Kyiv, 1978. 540 p. (in Ukrainian).
4. Svidzynskyi V. *Poezii* [Poetry]. Lutsk, 2003. 397 p. (in Ukrainian).
5. *Ukrainska dialektna morfolohiia* [Ukrainian dialectal morphology]. Kyiv, 1969. 200 p. (in Ukrainian).

Yurii Hromyk. Dialectal Elements in the Literary Texts of Volodymyr Svidzynskyi.

The problem of interaction between literary language and dialects is one of the fundamental theoretical and practical issues of functioning of literary language. Volodymyr Svidzynskyi was the author who used the elements of the Ukrainian dialects in the literary texts.

The article deals with the complex study of individual peculiarities of usage of Ukrainian dialectal elements of different levels in the literary texts of Volodymyr Svidzynskyi. The dialectal units were systematized according to the levels of a language system and commented on the basis of their origin. A functional loading of dialectal units was studied, their frequency in the literary texts was found out, peculiar features of their combinability were pointed out.

The paper notes that most of the poet's use of lexical, lexical-semantic, and lexical-word-building dialecticisms at the end of the XIX century - the first half of the XX century was perceived as an integral part of the lexical fund of the national language.

Key words: literary language, dialectal language, dialecticism, literary text, V. Svidzynskyi.

УДК 821.161.2'06-1.09:7.04Свідзинський

Ігор Гунчик

ORCID ID: 0000-0002-6192-4077

Фольклорна магічно-сакральна стихія в поетичному світобаченні Володимира Свідзинського

Проаналізовано поетичні твори В. Свідзинського, у яких відображено фольклорно-міфологічне бачення поета. Звернено увагу на поетичні стилізації під фольклорні тексти, які належать до найпотаємнішого шару української духовної культури – народних молитов, замовлянь та інших жанрів магічно-

сакрального фольклору. На це вказують символічні назви віршів, система художніх персонажів та особливий сакральний тип віршованого мовлення.

Ключові слова: вірш, поезія Володимира Свідзинського, народні молитви і замовляння, міфологічний, психологізм.

Продуктивна за своєю природою фольклорно-міфологічна стихія, без якої немислиме зростання кожного справжнього митця, без замилювання і проникнення у яку неможливе формування дійсно національного за духом поета, відобразилась і набула в поезії Володимира Свідзинського особливих, властивих тільки йому форм вираження. Вона ще більше поглибила і без того складну філософію творчості талановитого письменника, давши йому змогу передати через відповідну символічну мову й образність усе те, що сказати за тогочасних суворих обставин життя було вкрай важко, а то й рівнозначно передчасній смерті.

Цікава в цьому аспекті низка поезій В. Свідзинського, фольклорно-міфологічна основа яких не підлягає найменшим сумнівам. Це вірші «Чаклун», «Як тіні ночі», «Під вікном моїм жовтий буркун», «Заклинання», «Нема тебе на світі» та інші. Тематична єдність, специфічні назви окремих поезій, наявний у них особливий сакральний тип мовлення та інші характерні риси безпомилково вказують на тісний зв'язок цих художніх творів із найпотаємнішим пластом української духовної культури – народними молитвами, замовляннями, заклинаннями й іншими жанрами оказіонально-обрядового фольклору [3].

Вірш «Чаклун» написано В. Свідзинським 1934 року, у період, психологічно дуже складний для поета, адже в всій Україні відбувалися гоніння й судилища над українською інтелігенцією, в числі якої були його друзі; нещодавній страшний голодомор забрав життя мільйонів селян, торкнувшись рідного для письменника Поділля. Того самого 1933-го передчасно пішла з життя його дружина Зінаїда Сулковська, і він залишився сам-один. Закономірно виникає запитання: що стало поштовхом, що змусило Володимира Свідзинського створити цей неординарний художній зразок, заглибитись у психологію і відтворити замкнений від сторонніх внутрішній світ такої, здавалося б, одіозної та двозначної у своїх оцінках постаті старого чаклуна?

Одразу зауважимо, що образ чаклуна в однойменному вірші автора не новий. Ця таємнича постать з'являлася у Володимира Свідзинського й раніше – у кінці 20-х, на початку 30-х років, що

«задокументовано» в поезіях «Як тіні ночі», «Під вікном моїм жовтий буркун». Характерно, що і перший, і два більш ранні художні твори перебувають між собою в нерозривній смисловій єдності, де названий образ зазнає поступового еволюційного розвитку, будучи досконало й рельєфно вирізьбленим в останньому вірші.

Уперше в поезію В. Свідзинського чаклун приходив 9 липня 1929 року. Це відбувалося в пізню вечірню пору, за твердженням автора, *як тіні ночі / походились на тихе віче* [8, с. 219]. Він навідувався, щоб своїми таємничими словами долучити поета до сокровенного нічного світу сну, який любив і яким жив сам: *Люби, що я люблю: печери без криниць / І обережну павоць ту, / І древню порохонь зірниць*. Не піддатися цій сугестивній магичній мові «наповідача» ліричний герой просто не міг, він *слухав і дрімав*, мандруючи в бездонні глибини сновидінь: *І враз – / Пересвітилось через гай, / Упало грудкою на камінь / І під вільховими гілками / Срібло стругає на ручай*. Та впитися сном по-справжньому не вдалося, і він схопився, побачивши, що реальний світ не покинув його і перебуває поруч: *Схопився я – мій світ зі мною: / І блиск води за покліття низькою, / І на тичині хмелю джгут, / І молотарки гуд / За ближньою горою*. Однак всевидящий дідок-чаклун, який *заледве з-під землі видніє, / І мох йому стягає очі*, невпинно нашіптував і підвладно заколисував поета: *А годі! Спати! Люлю! / Дивись який пустій!*

Минуло майже три роки, і загадкова постать знову завітала у творчі лабіринти поетичної свідомості В. Свідзинського. Візит відбувся так само вночі й, очевидно, у складний, душевно напружений період, коли, як образно свідчить сам автор, *під вікном моїм жовтий буркун / сумував, що вечір прийшов, / Що день віддає ключі* [8, с. 188].

Із перших рядків твору в око впадає вдало підібрана рима *чаклун-буркун*, яка, окрім того, що виступає рослинним і кольористичним символом, ще й несе в собі додаткову для ліричного героя характеристику буркотливості (від дієслова *буркотіти*). За своєю оцінкою ця риса в портретній характеристиці *величкого, приятного діда*, яким по-рідному тепло називає В. Свідзинський чаклуна, також позитивна.

Приязні відносини вже знаного «сусіда» в другому вірші логічно розвиваються далі: дізнавшись про тяжкий душевний стан

героя, він знову з'являється, щоб зарадити його біді й тепер уже *угамувати чорну печаль*. Для цього чаклун пропонує йому дивну метаморфозу: *Коли хочеш, над цим вікном / Колихнешся квітучою вітою / І не буде нічого жаль*. Відсутність «одвіту» і мовчання персонажа було миттєво сприйнято як згоду, і чаклун-жовтий буркун не забарився вилити на опікуна всю міць і силу своїх чарів: *Буркун засвітився в вікні, / Буркун. / Буркун надо мною, як дерево став, / Широко гілля розметав. / От над правим моїм плечем / Линув золотавим дощем / І на ліве плече / Стікає мені гаряче. / Впливають зірниці в вікно, / Стають на цвіті тонкім*. Найвищим виявом удячності ліричного героя за допомогу «приятному дідушеві» стали слова останніх двох рядків: *О як же давно-давно / Був я в блиску таким!*

Наступний вірш, тематично споріднений із двома попередніми, став ніби логічною завершальною ланкою своєрідної трихотомії образу чаклуна в поезії В. Свідзинського, і саме тому, очевидно, лише один удостоївся в автора власної, співвідносної з головним героєм назви. На передньому плані в ньому вже не показані взаємини між ліричним персонажем і чаклуном. Останній зображений сам, наодинці зі своїми думами, переживаннями і цілком звичними справами. Ними для «дідка», як і у двох попередніх художніх творах, є безкорисливе бажання допомогти, стати в пригоді, тобто реалізувати й виразити в ім'я добра свої потенційні чаклунські можливості. Не тільки близькі йому людські істоти потребують його допомоги і захисту, про що дізнаємося з двох попередніх художніх творів. На них чекає навколишня природа, яку він також зобов'язаний боронити від зловмисників.

З огляду на це особливе місце у вірші відвідено переживанням чаклуна, що проходять два етапи. Перший одночасно ще й виступає зачином, із якого розпочинається весь художній твір: *Наболіли деревам за довгий день, / Наболіли голови од буйного шуму / Притьмом налягає навротливий вітер! / Настала ніч, а чи спокій?* [8, с. 312]. Друга фаза переживань являє собою важливу центральну частину розгортання сюжету: *О горе, горе не спить земля, / Смутно рипить важкий журавель, / Вітряк стрясає сухими кістями, / Болісно стогне караката верба, / А в неї серце дуплом розколоне!*

Подальші дії чаклуна логічно вмотивовані: передаючи в тимчасове розпорядження цвіркуна своїх домашніх *темних богів, сволюки димні*, він іде боротися з негодою – *вітер одвертати*, який

виступає головним винуватцем нічного неспокою і спричинених бід. Гнівне ставлення до вітру під час звернення по нього чаклуна автор вдало характеризує через відповідні епітети: *навратливий вітер, пазуристі слова, недобрі руки*. Відповідно сам утилітарно-сакральний текст молитви, замовляння чи заклинання до вітру в структурі вірша відсутній. Однак і без того цілком зрозуміло, що дідок намагався магічними словами прогнати, приборкати небезпечну природну стихію. Але, як вияснилося, старому чаклуну справитися з нею дуже важко: *Вітер, як бик, видирає роги, / Тручає в груди*. Бачачи слабкість старого, він ще й глузує з нього, перефразовуючи нашіптування з наслідуванням його сакрального імперативно-наказового мовлення.

Чим же зацікавила і чому так притягувала Володимира Свідзинського містична постать чаклуна, до якої він звертався в трьох поетичних творах? Однозначну і неупереджену відповідь на це питання тепер дати вкрай важко. Однак безсумнівним є те, що цей образ генетично і нерозривно пов'язаний із фольклорно-міфологічною стихією його рідного народу, з якою через звичаєвість він був добре знайомий ще з дитинства і яку не міг паралельно не вивчати безпосередньо сам у 30-х роках ХХ століття, збираючи етнографічні матеріали до книги «Кустарні промисли Подільської губернії».

Відразу зазначимо: фігура чаклуна не цікавила Свідзинського із власне примітивного погляду як з'ява і рудимент язичництва, до якого письменник радше був байдужим. Увага до неї була значно глибшою. Чаклун як позитивний соціальний тип людини, очевидно, цікавив його як архаїчний національний прототип поета-митця, якому притаманна особлива, часто незрозуміла для загалу філософія борця й ревного прихильника правди, добра і свободи.

В українській народній культурі слово *чаклун* вживане поряд із такими міфонімами, як *волхв, чарівник, мольфар, знахар, примівник*. Етимологія цього найменування пов'язана з дієсловом *чаклувати*, що означає *чарувати, ворожити, характерувати*. «Чаклун, – знаходимо в Новому тлумачному словнику української мови, – це особа, яка за допомогою магічних дій, рухів і замовлянь впливала на людей і природу» [6, с. 747]. В оказіонально-обрядовій традиції чаклунами називали професійних виконавців фольклорних утилітарно-сакральних творів – народних молитов, замовлянь, заклинань, примовок. У їх ролі виступали представники не тільки

сильної чоловічої половини, а й жінки. Наприклад, у говірці села Клітицьк Камінь-Каширського району Волинської області зафіксовано споріднену номінацію *чіклюха* на означення осіб жіночої статі, які займалися лікуванням людей за допомогою молитов і замовлянь.

Особи, які означені були групою названих міфонімів, у давні часи займали досить високу сходинку в суспільній ієрархії старого світу. Це можна пояснити тим, що вони виконували покладені на них священницькі обов'язки і володіли езотеричними знаннями, які давали їм силу і владу над людьми, навколишньою Природою. «Волхви, – писав із цього приводу Іван Огієнко, митрополит УАПЦ Іларіон, – були в великій пошані як народу, так і князів» [5, с. 174]. Їхню високу вагомість у дохристиянські часи підтверджує й текст Біблії, де в Євангелії Нового Завіту розповідається про трьох волхвів зі Сходу, які прийшли поклонитися новонародженому месії Ісусові Христові [9].

Після прийняття християнства соціально-релігійний інститут волхвів утратив свої колишні важливість і значення. Його повністю замінив новий жрецький прошарок – християнське чорне (монаше) і біле (світське) священництво. Для старого жрецтва, відстороненого від богослужбової практики, основним заняттям стала утилітарно-сакральна сфера лікування і зцілення від недуг, охорона сільської громади від природних стихій та інші вузькообмежені напрямки діяльності. Одночасно в ідеологічно новому християнізованому суспільстві з ними як носіями старого світогляду й вірувань вели непримиренну боротьбу, що сприяло створенню до них упередженого негативного ставлення. Унаслідок цього чаклуни, чарівники, знахарі та інші названі групи стали зайвими в сучасному суспільстві, а колишній інститут волхвів значною мірою деградував, іноді до принизливих форм (наприклад, у відьміство, яке в Україні дуже часто зводилося до відбирання молока від чужих корів і несправедливої наживи, збагачення).

Для кожного чаклуна, чарівника чи знахаря основним засобом впливу на навколишній світ було сакральне слово, у якому відображено його глибоку віру, широкі знання і мудрість. Укладати слова у відповідні формули або уснопоетичні твори було надзвичайно складним мистецтвом, яке спадково передавалося від покоління в покоління. Такі утилітарно-сакральні тексти в українській традиції мали чітко окреслені форми, серед яких

найпоширеніші – примовки, замовляння, молитви, заклинання. Дуже часто їх доповнювали різноманітними діями з використанням різного роду предметів, а весь ритуал здійснювали в спеціально визначений час і відповідному місці, без чого слово втрачало свою силу.

Отже, головним для чаклуна, волхва, знахаря в стародавні й пізніші часи було вміння досконало володіти поетичною технікою сакрального слова, що тим самим зближувало його з поетом. Аналогічна ситуація панувала і в древньому Шумері, Вавилоні, також серед індоаріїв. Давньоіндійські жреці-брахмани були одночасно поетами, яких називали ріші. «Поет в суспільстві аріїв Рігведи, – писала дослідниця ведичної культури і літератури Т. Єлізаренкова, – вважався носієм тієї іманентної мудрості, яка в момент прозріння відкривається богами окремим вибраним особам. Поет молить богів про те, щоб йому були даровані ці миттевості просвітлення, коли перед ним розкривається божественна істина, сокрита від звичайних людських поглядів.

Мудрість – це картина, яка розкривається на миттевість. Спосіб її осягнення – видіння. Видіти поет міг внутрішнім зором, інтуїцією, раптовий спалах якої освітлює для нього божественну картину істини (міфологічної, ритуальної, філософської)» [4, с. 479]. Отже, основна функція поета-брахмана полягала в особливій природі внутрішнього «видіння». На поверхневому рівні це виражалося в тому, що він часто створював гімни й молитви до богів, які, очищаючись у його серці і матеріалізуючись у формі сакрального мовлення, перетворювалися в засіб спілкування з богами. Саме завдяки цьому дару поети-ріші в стародавню епоху Вед належали до священницького класу брахманів, який вважався вищим у соціальній ієрархії давньоіндійського суспільства [4, с. 480, 482].

Чаклун у творах В. Свідзинського так само, як і давньоіндійський поет-брахман у ведичній культурі, виступає своєрідним божественним містичним посланцем, носієм вічної премудрості й могутньої сили. Звичайно, цей образ був значно переосмислений і художньо реконструйований автором. Однак сам процес його олітературення Свідзинський здійснив надзвичайно майстерно – не відступаючи від автентичної постаті власне народного виконавця оказіонально-обрядових творів [2].

З цього погляду особливий інтерес викликає відображена в поезії В. Свідзинського міфопоетична система часу, структура

сакрального мовлення персонажів і використана відповідна обрядова термінологія. Принагідно зауважимо, що проблема хронотопу в творчості письменника – тема окремої тривалої розмови. У ній привертає увагу та обставина, що в багатьох віршах різних років домінують майже ті самі темпоральні символи, семантика яких співвідносна з трагічною долею автора. Це створює навколо особистості письменника своєрідний містичний ореол фатальності, приреченості. Проте поетика часу на цей момент нас цікавить у більш вузькому плані, а саме у зв'язку з розглядом трьох поезій, де фігурує образ чаклуна.

Як і в багатьох інших поетичних творах, тут ідеться про нічний час. Наприклад, у першому вірші чаклун з'являється й починає «наповідати» не вдень, навіть не ввечері, а в ту пору, *як тіні ночі / Позходились на тихе віче*. У другому художньому зразку саме ніч є тією частиною доби, коли до ліричного героя завітав приятель гість. Аналогічна ситуація і в останньому вірші, у якому події розгортаються, коли також «настає ніч».

Художньо змодельована нічна пора, у яку з'являється чаклун і нашіптує ліричному героєві або вітрові свої магічні слова, у поезіях Свідзинського є аж ніяк не випадковим періодом добового часу. Ніч – це абсолютно природний у знахарській практиці обрядовий час, коли відбувалося виконання справжніх народних молитов і замовлянь. «Ніч тут – не погана, а сильна сторона протиставлення, – пише з цього приводу М. Новикова. – Ніч могутніша, “природніша”, “космічніша” від дня, тому вона й більш відповідна для найважливіших священних текстів і подій... Ніч первісніша від дня. В усіх міфосюжетах про створення світу первинний стан буття, хаос описується як Світовий Морок, без жодного проблиску світла» [7, с. 12].

Природа нічного часу в міфології, фольклористиці та народній культурі циклічно обумовлена. Після ранку, дня і вечора ця пора являє собою четверту, завершальну, фазу доби, яка символізує стан хаосу, переродження і розглядається як період, що передує початку нового витка найкоротшого темпорального природного циклу. Ніч у фольклорно-міфологічній системі тижневого, місячного і річного часу семантично співвідносна з сьомим днем тижня, четвертою фазою місяця, зимовим періодом календаря. Відповідно в родинній хронологічній моделі *народження-одруження-умирання-посмертне існування* вона ізоморфна з останнім періодом.

Відомості про нічний час письменник уніс безпосередньо в текст сюжетної частини віршів. І це цілком зрозуміло, адже перед нами – авторські літературні твори естетичного, а не утилітарного спрямування. Відповідні аналогічні вказівки в автентичних творах оказіонального фольклору містилися, як правило, у спеціальних коментарях до цілого обряду, наприклад: *треба вийти на поріг у темний вечір і промовлять до ночі* [1, с. 326]; *це треба казати опівночі надворі коло покуття* [1, с. 218] та ін. Іноді вони були внесені в текст фольклорного зразка у вигляді темпоральної символіки, як у поезії В. Свідзинського. Це можна спостерігати в народній молитві до ночі, яка має міфологічний вигляді божества: *Ніч темна, ніч тишина, / сидиш ти на коні буланому, / на сідлі соколиному, / замикаєш ти комори, дворці і хлівці, / церкви й монастирі і Київські престоли: / замкни моїм ворогам губи і губища, / щоки і пращоки, очі і праочі, / щоб вони на мене, народжену, / хрещену і молитвяну рабу Божу Марію, / зубів і очей не витріщали, / гніва в серці не мали, / щоб цеє поважали / і в добрих мислях мали* [7, с. 193].

Отже, ніч у поетичній картині світу В. Свідзинського – це стан хаосу, аморфності, у якому звичайна Людина почуває себе бездієюю, непотрібною, бо фізіологічно ця пора більше придатна для сну чи смерті. Однак особистість Непересічна, якою в суспільстві є поет, бачить у ній ще й інший, прихований бік – продуктивний у своїй основі: ніч у контексті міфу про вмираючу й оживаючу природу символізує час переродженням, який призводить до оновлення життєвого циклу:

Ми в ніч ввійшли. Зоря погасла нам.
Наш світлий день замовк і одійшов.
Над нами смерть склонилася. А там,
На сході нашому, зоря сіяє знов [8, с. 48].

Майстерність Свідзинського як поета полягає не тільки в тому, що він глибоко проникнув у надзвичайно складну психологію виконавців оказіонально-обрядового фольклору і зумів створити оригінальний позитивний образ старого чаклуна. Вражає й інше: як тонко автор уловив і адекватно відтворив у художніх творах сакральне мовлення фольклорних утилітарно-сакральних текстів народних молитов, замовлянь, заклинань.

Досі точно невідомо, чи використовував письменник у своїй творчості відповідні уснопоетичні зразки. Однак деякі його вірші

все ж дають право це припускати. З огляду на це увагу привертають останні рядки з вірша «Чаклун», якими вітер глузував над старим знахарем, перефразувавши неподане у вірші магичне закляття до вітру: *Мерлець – у гробі, камінь – у морі, / А тобі б, старому, нарозумитись / Та у дуплавій вербі уякоритись. / Там було б тобі хороше стояти, / Кігтями-нігтями Нагрібати, / Гнилим порохом пересипати* [8, с. 312].

Перший рядок цієї цитати майже дослівно відповідає частині фольклорного тексту замовляння від зубного болю, яке було поширене в різних регіонах України і зафіксоване фольклористами в багатьох варіантах: *Мертвеці во гробі, / місяць на небі / і камінь у морі / сходилися до купи, / їли, пили, розмовляли: / чого болять зуби у раба Божого N? [10, с. 129]; Місяць на небі, / камінь у морі, / а мертвець у гробі. / Як їх суду не судити, / так їм докупи не сходитись / та не їсти і пити* [1, с. 124].

Найбільша подібність вірша В. Свідзинського з другим варіантом замовляння. Так, обидва зразки являють собою комбінований аеплятивно-експлікативний тип текстів, а їх основу складає двочленне побажання. Правда, якщо в літературному творі воно реалізоване через відношення паралелізму, то у фольклорному тексті – через формулу неможливого.

Неабиякий інтерес у доробку письменника викликає вірш «Заклинання» (1928). Глибоко символічна в ньому вже сама назва, яка відповідає найменуванню одного з жанрів українського okazіонально-обрядового фольклору. Адекватним цьому є й зміст художнього твору. У ньому Свідзинський зобразив турботливу жінку-матір, яка, бажаючи своїй маленькій дитині спокійного сну, намагається за допомогою слів утилітарно-сакрального тексту відвернути від неї все погане і зле, яке чітко не окреслюється. Останні дві строфи, які, власне, і являють собою «заклинання», становлять своєрідний блок із семи апелятивних імперативно-наказових формул: одного зсилання (*одійди*) і шести побажань (*завійся в вихор білий; сніговою розліттю гойдай; десь у прірву, попід скельні брили, / ядовиту голову сховай; або вергнись на північні гори; настромися на кінчастий шпиль; та й повіки невидючим зором / видивляйся в заметіль*) [8, с. 203].

Проте між назвою вірша і вміщеним у його останніх двох строфах текстом «заклинання» з погляду фольклористики існує певна невідповідність. Вона полягає в тому, що оригінальне

фольклорне заклинання має набагато складнішу текстову структуру. Воно складається не лише з апелятивних побажань і зсилань, як в авторському тексті Свідзинського, а формується ще й із інших апелятивних або експлікативних інваріантних одиниць. У цьому можна переконатися, якщо розглянути okazіонально-обрядовий текст заклинання від лихоманки в записах П. Чубинського [10, с. 126–127]. З огляду на це утилітарно-сакральний зразок із вірша Володимира Свідзинського більше нагадує українське народне замовляння або примовку: *Тут тобі не бувати, / тут тобі не розкошувати, / жовтої кості не ломати, / червоної крові не в'ялити, / білого тіла не сушити. / Іди собі міжні каміння, / міжні яри, міжні ями, / там тобі воювати, / там тобі розкошувати, / каміння перевертати, / жовті піски пересипати, / а тут тобі не бувати* [10, с. 124].

У поезії Володимира Свідзинського так само звертають на себе увагу поодинокі випадки використання спеціальної знахарської обрядової термінології. Наприклад, чаклун в однойменному вірші йде *вітер одвертати*. В українському okazіонально-обрядовому фольклорі існує два функційно-тематичні різновиди уснопоетичних утворень від вітру: як хвороби, яку ще називали *сквозняком, підвієм*, і як грізної природної стихії – буревію, градової хмари. Письменник використав названий термін у другому значенні, тобто стосовно природної стихії. З цього приводу цікаве зіставлення відповідного терміна у вірші Володимира Свідзинського з фольклорно-етнографічними матеріалами Г. Булашова, серед яких подається «спосіб відвернути градові хмари» [1, с. 297]. Відповідно у випадку лікування вітру-хвороби використовували дещо іншу термінологію, наприклад «одмовляти вітер»: *Я од вітрика зтаю, / од вітрика 'дмовляю: / од ручок, нужок, / тіла лукавого...* (село Люб'язь Любешівського району Волинської області).

Зв'язок поезії Володимира Свідзинського з українським okazіонально-обрядовим фольклором, який ми намагалися простежити на найбільш цікавих і яскравих прикладах, – це не лише ознака його майстерного володіння художньо-поетичним словом, а й одне з важливих свідчень глибокої закоріненості творчості письменника в культуру і філософію рідного народу, що є невід'ємною рисою справжнього національного за духом і буквою поета-митця.

Література

1. Ви, зорі-зориці... Українська народна магична поезія: (Замовляння); упоряд. М. Г. Василенка, Т. М. Шевчук. Київ, 1991. 336 с.
2. Гунчик І. В. Виконавець і оказіонально-обрядовий текст: три форми епічної позиції // *Dziedzictwo przeszłości związków językowych, literackich i kulturowych polsko-balto-wschódniostłowińskich*. Т. VIII. Z języka i kultury pogranicza. Białystok, 2002. S. 81–86.
3. Гунчик І. До визначення поняття оказіонально-обрядовий фольклор в українській науці про усну словесність // *Народна творчість та етнографія*. Київ, 2002. № 5–6.
4. Елизаренкова Т. Я. «Ригведа» – великое начало индийской литературы и культуры // *Ригведа. Мандалы I–IV*. Москва, 1989. С. 426–543.
5. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу: іст.-реліг. моногр. Київ, 1991. 424 с.
6. Новий тлумачний словник української мови: у 3-ох томах; уклад., В. Яременко, О. Сліпущко. Т. 3. Київ, 2001. 862 с.
7. Новикова М. Прасвіт українських замовлянь // *Українські замовляння*; упоряд. М. Н. Москаленко. Київ, 1993. С. 7–29.
8. Свідзинський В. Ю. Поезії. Луцьк: Вежа, 2003. 398 с.
9. Уварова І. Три волхви, персонажі вертепного дійства // *Фольклористичні зошити*. Вип. 3. Луцьк, 2000. С. 43–50.
10. Чубинський П. П. Мудрість віків (Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського): у 2 кн. Кн. 1. Київ, 1995. 224 с.

References

1. *Vy, zori-zorytsi... Ukrainiska narodna mahichna poezii: (Zamovliannia)* [You, zori-zoric... Ukrainian folk magic poetry: (Orders)]. Kyiv, 1991. 336 p. (in Ukrainian).
2. Hunchyk I. V. *Vykonavets i okazionalno-obriadovi tekst: try formy epichnoi pozytsii* [Artist and occasional ritual text: three forms of epic position]. In: *Dziedzictwo przeszłości związków językowych, literackich i kulturowych polsko-balto-wschódniostłowińskich*. vol. VIII. Z języka i kultury pogranicza. Białystok, 2002. pp. 81–86.
3. Hunchyk I. *Do vyznachennia poniattia okazionalno-obriadovi folklor v ukraïnskii nauksi pro usnu slovesnist* [The definition of the concept of Occasional-ritual folklore in the Ukrainian science of oral literature]. In: *Narodna tvorchist ta etnografïia*. Kyiv, 2002. no. 5–6. (in Ukrainian).
4. Elyzarenkova T. Ya. «Ryhveda» – velykoe nachalo yndyiskoi lyteratury y kulturu ["Rigveda" is the great beginning of Indian literature and culture]. In: *Ryhveda. Mandaly I–IV*. Moscow, 1989. pp. 426–543. (in Russian).
5. Mytropolyt Ilarion. *Dokhrystyianski viruvannia ukraïnskoho narodu* [Pre-Christian beliefs of the Ukrainian people]. Kyiv, 1991. 424 p. (in Ukrainian).
6. *Novyi tлумachnyi slovnyk ukraïnskoi movy: u 3-okh vol.; vol. 3* [New Explanatory Dictionary of the Ukrainian Language: in 3 volumes; vol. 3]. Kyiv, 2001. 862 p. (in Ukrainian).
7. Novykova M. *Prasvit ukraïnskykh zamovlian* [The highlight of Ukrainian orders]. In: *Ukraïnski zamovliannia*. Kyiv, 1993. pp. 7–29. (in Ukrainian).
8. Svidzynskiy V. Yu. *Poezii* [Poetry]. Lutsk, 2003. 398 p. (in Ukrainian).
9. Uvarova I. *Try volkhvy, personazhi vertepnoho diistva* [Three Wise Men, characters of the vernacular action]. In: *Folklorystychni zoshyty*. issue 3. Lutsk, 2000, pp. 43–50. (in Ukrainian).
10. Chubynskiy P. P. *Mudrist vikiv (Ukraïnske narodoznavstvo u tvorchii spadshchyni Pavla Chubynskoho)* [Wisdom of the Centuries (Ukrainian Ethnography in the Creative Heritage of Pavel Chubinsky)]. Kyiv, 1995. 224 p. (in Ukrainian).

Ihor Hunchyk. Folklore, Magical and Sacred Elements in the Poetic World View of Volodymyr Svidzinsky. The article analyzes the poetry of Volodymyr Svidzinsky, in which the

poet's folklore-mythological vision is represented. Attention is drawn to the fact that some of the poetry's poems are styled under folk texts that belong to the most secret layer of Ukrainian spiritual culture – folklore prayers, folk charms and other genres of magical and sacred folklore. This is indicated by symbolic names of poems, a system of artistic characters and a special sacred type of poetry speech. These and other traditional folk instruments make it possible to introduce the reader into a special atmosphere of mystery, to reflect the original psychology of the hero, to deepen the content matrix of the author's poem.

Key words: poem, poetry of Volodymyr Svidzinsky, folklore prayers and folk charms, mythological, psychology.

УДК 811.161.2'38:821.161.2'06.09:7.04 Свідзинський

Ніна Данилюк

ORCID ID: 0000-0002-7373-2902

Архетипні мовні образи в поезії Володимира Свідзинського

У статті йдеться про мовні засоби вираження архетипних образів *вода*, *вогонь*, *повітря*, *земля* в поетичних текстах Володимира Свідзинського. З'ясовано, що вони подекуди зберігають архаїчний зміст, позначаючи головні стихії світотворення, а також набувають нових елементів значень в авторських контекстах. Письменних послуговується традиційними виразовими одиницями (епітетами, порівняннями, метафорами), а також вдається до новотворів, що видозмінюють не лише форму, а й частково зміст усталених мовних образів.

Ключові слова: архетипні мовні образи, поетичний текст, виразові засоби, епітет, порівняння, метафора, персоніфікація.

Володимир Свідзинський – талановитий представник української поезії 20–30-х рр. ХХ ст., продовжувач кращих традицій неокласиків, який у несприятливих умовах тоталітаризму зумів зберегти самотній авторський стиль. В. Стус писав: «Його вірші – наскрізь асоціальні, сповнені якоїсь таємничої внутрішньої самодостатності без будь-яких зовнішніх намірів. Ці вірші існують так, як існує дерево, камінь, вода...» [12, с. 347–348]. Навіть ті критики, які свого часу звинувачували письменника у втечі від дійсності, визнавали високий художній рівень його лірики, в якій «красива, молода, свіжа мова, тонкі відчуття, розсипані перлами на всіх сторінках» [7, с. 2]. На думку дослідників, В. Свідзинський своєю словотворчістю, разом із М. Рильським, П. Тичиною і М. Бажаном, долучився до формування сучасної української мови, засвідчивши існування багатовимірної літератури. Упорядниця

двотомного видання творів (К., 2004) й авторка монографії «Невпізнаний гість: Доля і спадщина Володимира Свідзінського» (К., 2006) Е. Соловей так оцінювала його позицію: «Мовні стратегії Свідзінського цілком очевидно пов'язані з глибоким розумінням, що питання мови для українців довго було питанням «бути чи не бути» і що тривала загроженість етносу найбільш наочно проявляється саме як загроженість мови. У розв'язанні чи бодай постановці їх Свідзінський стає в ряд видатних поетів ХХ століття, як Олександр Блок, Райнер-Марія Рільке, Борис Пастернак, Томас Стернз Еліот, Пауль Целан, Болеслав Лесьмян» [9]. Однак доробок письменника у радянські часи з політичних причин було замовчувано і лише в незалежній Україні стало можливим видавати та вивчати його спадщину.

Індивідуальний стиль В. Свідзінського досліджували такі мовознавці, як Т. Топольська, Ю. Громик, С. Белєвцова, Л. Кісельова й ін. Міфологеми в поетичному тексті Володимира Свідзінського вивчала М. Жуйкова [6], а метафоричну реалізацію міфологем «вода» і «земля» – С. Белєвцова [2]. Про одиниці фольклорного походження в єдності форми та змісту йшлося у нашій статті [5]. Однак архетипні образи, що визначають специфіку авторського світобачення, докладно розглядали здебільшого літературознавці (В. Неборак, М. Моклиця, Е. Соловей, Н. Плахотник та ін.). Це й зумовило вибір теми нашої розвідки та її актуальність. *Мета роботи* – з'ясувати мовні засоби вираження архетипних образів *вода, повітря, вогонь, земля* у текстах В. Свідзінського, виявити трансформації порівняно із традиційними фольклорними мовообразами.

Відомо, що основна ознака міфопоетичної моделі світу – особлива пов'язаність макрокосмосу й мікрокосмосу, природи й людини. У давніх традиціях ця модель має такі основні параметри Всесвіту: а) *просторово-часові* (зв'язок простору й часу); б) *етичні* (сфери доброго й поганого); в) *кількісні* (числові константи); г) *семантичні* (зіставлення і протиставлення); г) *персональні* [Топоров, с. 162]. Явища антропонізму, фетишизму, тотемізму, а також залишки міфологічних культів – вогню, землі, води, повітря найповніше відбито в символіці та етнокультурному змісті одиниць фольклору. У текстах художньої літератури дослідники виділяють міфолексику, що складається з таких тематичних груп: 1) пантеїстичні номінації, зокрема, назви головних богів

давньоукраїнського пантеону (*Перун, Велес, Дажбог, Мокоша*) та другорядних богів (*Ляля, Лель*); 2) пандемонічні номени (*чорт, біс, відьма*); 3) найменування божеств (*русалка*); 4) фауно- й орнітономени (*тур, кінь, сокіл*); 5) флороніми (*дуб, дерево*); 6) астральні міфологеми (*сонце, місяць, зоря*); 7) архетипні міфоніми (*вода, повітря, вогонь, земля*); 8) міфотопоніми (*рай – пекло, цей світ – той світ*) [3, с. 6–7]. Частину названих одиниць, що позначають міфопоетичні образи *вода, повітря, вогонь, земля, небо, сонце, місяць, зоря, життя, смерть, клятий* (нечиста сила. – Н. Д.), *русалка, леля, див, птах, кінь, дерево, дуб*, зафіксовано у ліриці В. Свідзінського.

До архетипних образів учені відносять концепти-символи *вогонь, світло, вода, земля* [4]. Слово-поняття *вода* у міфопоетичній картині світу позначає одну з основних стихій, «пасивну першопочаткову матерію жіночої сутності» [8, с. 217], завдяки якій утворено Всесвіт: *Що ж нам було з світа початку? Не було нічого, – одна водонька*. У поезії В. Свідзінського зафіксовано контекст, в якому *море* сприймається як першоелемент буття: *В часи давноминулі, Як сі степи, просторе Лежало тут безплodne Світло-пустельне море* [СТ, с. 45]. Сильний дощ, згідно з міфологічними уявленнями, осмислено як зв'язок, як ниті (*вервечки*) між Небом і Землею: *Нема ні неба, ні землі. Блищать натягнені вервечки* [СТ, с. 283]. Традиційні фольклорні константи *жива вода й мертва вода*, найчастіше вживані в казках і замовляннях, представляють подвійну природу стихії: здатної очищувати й оздоровлювати – з одного боку, і бути небезпечною, смертоносною – з другого. В аналізованій поезії використано словосполучення *жива (живуца) вода* на позначення води, яку шукає ліричний герой, щоб оживити померлу дружину: *«Сонце, сонце! Уділи мені живущої води, бо моя подруга стала землею, І я не знаю, як її оживити»*, але отримує відповідь: *«Живої води нема на землі, Та нема ж її і в великому світі»* [РВ, с. 207]. Крім названих епітетів *жива (живуца)* лексему *вода* вжито автором із означеннями *голуба*: *Під голубою водою Живу я, живу* [СПЛ, с. 84], *морська*: *Плюскіт морської води тіло моє обіймав* [ПТ, с. 102], а також новотворами *невпокійна* ('неспинна', 'тривожна'): *А буду як сонний граніт Над гомоном вод невокійних* [СТ, с. 103]; *просвітчаста* (імовірно, 'світла', 'чиста'): *І пелюстки легкі, злетівши з верховини, Падуть зірницями в холодну течію. Вода просвітчаста колише їх, гойдає* [СПЛ, с. 24].

У текстах поета водну стихію позначено номінаціями: *ріка (річка), озеро (озерце), став, струмок, ручай, море, океан, прибій, хвилька, течійка, журкіт, дощ (дощик), злива, ливень (проливень), хмара, імла, туман*, напр.: *Я берегом річки до моря іду, До невісного моря* [СПЛ, с. 67]; *Пливу на обрії невідомий По океані колихкім* [СПЛ, с. 63]; *Вийду я в поле, стану, послухаю, Що мені скаже замерзле озерце* [СТ, с. 276]; *І притихне журкіт світло-безжурний І прихолоне струмок гарячий, І причаїться течійка бистра* [СПК, с. 40]; *Твоєї пісні звук Линувши, потопила злива* [РВ, с. 194]; *Срібліє обрії в ніжному тумані* [СТ, с. 313]. Зафіксовано три власні назви гідронімів – *Дунай, Донець та Чорне море: Тихий Дунай* [СПЛ, с. 132]; *Над рікою Дінцем На колишніх полях половецьких* [СПК, с. 231]; *Над Чорним морем, на Пазур-горі, Зацвіли до зорі чашечки голубі* [СПЛ, с. 269]. Крім традиційних атрибутів водних об'єктів – *бистра ріка, тихий Дунай, дрібний дощ, письменник* вдається до новотворів: *на безпритульнім морі, до невісного моря, по океані колихкім, журкіт світло-безжурний, побігущий дощ* тощо. Експресивне забарвлення традиційного епітета може посилюватися у мікроконтекстах з тавтологією на зразок *Тихий Дунай, тихша земля, Найтихше сонячне світло* [СПЛ, с. 132] або ж у тих, до яких уведено стилізовані під народну пісню рядки: *І от виходить мати молода... І ламле цвіт, і повідає в співі, Що тихо йде Дунаєва вода, І що ніде нема Дунаю краю* [СПК, с. 118]. Тавтологічні повтори інколи виявляємо і в одиницях з авторськими художніми означеннями, напр.: *Хмурне море ще горійше похмурніло* [СТ, с. 248]. Здебільшого ж ключові найменування входять до виразових структур із переносними значеннями, побудованих на основі персоніфікації, як-от: *Курличе і ронче ручай* [СТ, с. 77] (асоціація *ручай – птах*); *обліті блиском води Неначе б'ються в срібній сіті* [СТ, с. 40] (*вода – риба*); *Застигла ріка лежить, чи то спить, чи не спить* [СТ, с. 285] (*ріка – людина, істота*); *І голос моря Світліє кожну мить* [СТ, с. 276] (*море – людина, істота*); *Ударив дощ, заколихав Полудня спокій величавий* [СПЛ, с. 137] (*дощ – істота*). Активізовані персоніфікаційні зв'язки стають стимулами для оригінальних розгорнених образів: *Море, море! Велика дитино, хто поклав тебе в вічну колиску?* [СТ, с. 248]; *Сірий дощик зранку брів, Прихищаючись туманом; не спинився за парканом – поволікся по дворі* [СТ, с. 281]. Інколи незвичні зіставлення з рослинами, плодами, явищами природи,

предметами побуту, матеріалами також спричиняють появу авторських метафоричних комплексів, як-от: *А море темне, як слива-угорка, тільки шум шугає по хвилях, як білі ласиці по осінніх ріллях* [СТ, с. 248] (асоціації *синє море – слива, хвилі – рілля, білий шум – ласиці*); *Збирає ранок Тонкі полотна туману* [СТ, с. 107] (*туман – полотно*); *Облиті блиском води Неначе б'ються в срібній сіті* [СТ, с. 40] (*вода – сіть*). Основи метафоричних перенесень в одиницях із міфологемами «вода» і «земля» докладно розглянула у статті С. О. Белевцова [2].

Як відомо, у фольклорних текстах (зокрема, в замовляннях, плачах і голосіннях) зреалізовані такі елементи значення архетипу *вода*: 'межа між цим і тим світом', а в родинно-побутових, заробітчанських, рекрутських та чумацьких піснях – 'межа між окремою людиною і родом', 'межа між закоханими'. Традиційна народнопісенна формула *брести через воду (річку, брід)* передає намагання подолати перешкоду, встановити зв'язок між розрізненими людьми: *Нема броду, нема льоду, нема переходу, Коли мене вірно любиш – бреди через воду!; Брести тобі дві річечки, а третій Дунай*. У поезії В. Свідзінського сему 'межовий простір', на нашу думку, виявляє найменування *море* у такій вокативній одиниці: *Море, море, гірка розлуко!* [СТ, с. 258]. Авторський вислів *брести річкою* набуває значення 'шукати долю': *Я тими ріками бреду, Шукаю доли, не знайду* [СПК, с. 147], а дія *пливти [водою]* пов'язана зі встановленням сенсу життя: *Куди пливем! Чого ці води Так смутно плюскають у сні?* [СТ, с. 65]. Так само, як і у веснянках, *вода, дощ* асоціюються письменником із пробудженням природи, оновленням довкілля: *І слухаю із захисту свого дощу спокійного слова. Ніхто ж не скаже нам того, Що добра крапля дощова. Од лепету її тихішає земля* [СТ, с. 288]. Заслуговує на увагу й поєднання у мовних образах елементів значень двох стихій: *води і вогню*, наприклад, у мікроконтексті: *озеро, що повне дрімоти, Вправлене в сім огнів* [СТ, с. 171], де лексема *озеро* позначає одухотворену стихію світобудови.

О. Афанасьєв писав про перевагу позитивного змісту архетипних міфологем: «І вогонь, і вода – стихії світлі, які не терплять нічого нечистого» [1, с. 94]. У фольклорних текстах у концепті *вогонь* поєднано, з одного боку, розуміння його як джерела життя, очищення, світла і тепла, з другого, – як руйнівної стихії. Архаїчні семи 'очищення', 'оздоровлення' актуалізуються в

текстах замовлянь, а також у купальських та весільних обрядових піснях, у яких зафіксовано лексеми *вогонь* (*огонь*), *вогнище*, *багаття*, *полум'я* із загальним значенням 'вогнище'. У поетичних текстах В. Свідзінського вогняна стихія представлена словами *вогонь* (*огні*), *полум'я*, *блискавка* (*блискавиця*), тобто, насамперед, асоціюється з небесним вогнем, із грозою, громом і веселкою, як-от: *Небо горить, і земля, І сонце, і всі світи. – О вогню, вогню великий, Де ж коріння твоє знайти? О вогню, вогню таємний, Навіщо гориш?* [СПЛ, с. 100]; *Не метає огнів блискавиця В замисленім співі моім* [СПЛ, с. 27]; *Весь світ поймався Співучим громом, Огнем блискучим* [СПЛ, с. 46]; *Ще хвиля – і полум'я бистре вихором рине на мене* [СПЛ, с. 47]; *Мужні грози нахилилися, як жєнці, В'яжучи перевеслами жмутки блискавиць* [РВ, с. 206]. На незвичній асоціації за формою *блискавка* – змія побудовано такий метафоричний образ: *Так хочу дохопитися рукою до гнізда, Де блискавка лежить, Як вовною обтулена змія. Десь дощ іде* [РВ, с. 195]. Семантичний компонент 'вогонь' виявлено і в художніх означеннях *вогонь-гора*, *вогниста повіть*, *огнекрилий мак*, *пломениста квітка*, *семиполум'яний пояс*, і в порівняннях: *Полум'ям шириться сонце. В сонці, як іскри, метелики сині* [СПЛ, с. 61], і в метафорах на зразок *полум'я дня*, *пломенисті обличчя*, *огневої ріки течія*, *племінь рай-блискавиці*, напр.: *Лиш копитяний грім По саду перебіг У вогнисту повіть, За блискучий поріг* [СПЛ, с. 170]; *Сім огнів має райдуга, Сім пломенистих облич* [СПЛ, с. 193].

У «Баляді третій» згадано міфопоетичні образи *диво-коня*, *вогненного змія* і *клятого* (нечистої сили): – *Ступай, мій коню, На незайману оболоню, Три роси обіб'єш, Три криниці вип'єш, Здійсниться наша мрія – Станемо на вогненного змія!* [РВ, с. 202]; *Золотий кінь Померк. Клятий вирячив очі, Вогнем до скелі та й здимів* [РВ, с. 203].

Найменування *багаття*, *полум'я* у поезії В. Свідзінського асоціюються з ритуальним вогнищем, на якому спалювали померлих, що ніби стає пророцтвом загибелі самого автора: *В полум'ї був спервовіку І в полум'я знову вернуся...* [СПЛ, с. 81]; *Настане день мій сумний – Одлечу, одімкнусь од багаття живого, Що так високо зметнуло, Так розквітчало чудовно Свій співний, поривний вогонь. І погаснеш для мене Ти, пристрасний світе, Ненадивляний світе. Бурхотливий, п'янкий* [СПЛ, с. 82]. Автор

використовує також нетрадиційне порівняння *горіти, як ліхтарик*, що розгортається у метафоричну картину: *І, обчеркнений колом мовчання, Я глухіше, сумніше горю, Я горю, як китайський ліхтарик, Забутий на гілці, в старому саду* [РВ, с. 205].

Лише зрідка знаходимо контексти, в яких реалізовано сему 'домашній вогонь' (тобто 'вогонь свічки'): *Оточили небо Чорні ковачі, Став блискучий свердел На моїй свічі* [СПЛ, с. 221]. Інколи цей вогонь представлено за допомогою персоніфікованого авторського образу, значення якого допомагає встановити назва поезії «Огонь»: *Я в тихій самоті пишу, а він Наставив вушко зрізане та й слухає, як друг, як вірний спільник, труд мій любить він. Зо мною дише і зо мною думає І, тільки захвилююсь я, здригається* [СПЛ, с. 116]. Миготливий вогонь свічки, так само, як і *бризки дощу, письменник пов'язує із життям, яке повільно відходить: Ще леліємо, друзі, ще світимося Хитким, тріпотливим огнем. Сіть* [життьова. – Н. Д.] *здригнеться – і ми посиплемся І, як бризки в траві, пропадем* [СПЛ, с. 86]. Часом у зіставленнях виникає асоціація з похоронними свічами, навіяна, певне, похмурою тогочасною дійсністю: *Як темно стало. Десь сонце скрилось. Глуха стежина у морок кличе; Між сірих грабів берези білі – Як похоронні свічі* [СПЛ, с. 28].

Архетипний міфообраз *повітря* у фольклорі представлено словом-концептом *вітер*, що позначає явище природи, персоніфіковане або наділене властивостями демонічної істоти. За поясненням І. Огієнка, «вітри – це чотири істоти, що дмуть з чотирьох боків світу (світ – чотирикутний). Звідси й часте наше прислів'я «Йди собі на чотири вітри» [10, с. 50–51]. Народні пісні подекуди зберігають персоніфікаційні зв'язки ключового слова, на основі яких утворено метафори-уособлення на зразок *У полі могила з вітром говорила*. У піснях про кохання і родинне життя, а також чумацьких, рекрутських, козацьких і заробітчанських творах слово-поняття *вітер* набуває символічного значення 'звістка', 'нещастя': *Віють вітри, віють буйні, аж дерева гнуться*.

У поезії В. Свідзінського *вітер* представлено як могутню оживлену стихію, названо *нечуйвітром, борвієм, сином ночі*, напр.: *Чи ти чуєш, нечуйвітре, Ти, що коливаєшся На вечірньому небі, На вмирущому світлі!* [СПЛ, с. 183]; *Де ти, борвію, милий сину, Гей, засиплемо темні бори, Та лощовини, та яри, Та послужимо матері ночі* [СПК, с. 191]. Крім усталених мовних образів-персоніфікацій,

ужито й нові, як-от: *Вітер має патлами клято* [РВ, с. 203]. На силу вітру вказує постійне фольклорне означення *буйний*: *Тече берізка Тремтячим блиском, За буйним вітром Простягши гілля* [СПЛ, с. 19], а також авторські атрибути *темний* (тобто 'нічний'): *Темний вітер по деревах кочує* [СПЛ, с. 25], *поривчастий, рвучкий, недбалий*: *А вранці – поривчастий вітер І росяний блискіт зорі* [СПЛ, с. 29]; *Радість на бистрому цвіте. Ой на бистрому, ще й на рвучкому* [СПК, с. 212]. Ключове слово *вітер* в розглянутій поезії поєднано з дієсловами *віяти, маяти, шуміти, рушити, сколихнути, шепотіти*, напр.: *А буйний же вітер в саду! Віють, шумлять верховини* [СПЛ, с. 67]; *Рушив вітер ясенові віти, Сколихнув шумку свою колиску* [СПЛ, с. 37]; *А ввечері шепоче вітер Печалі сповнені слова* [СПЛ, с. 40], а також із іменником *струмись*: *... Легке суденце, Несене струменем вітру, куди забажась недбалий* [РВ, с. 195].

Вербальне оточення слова-поняття *земля* виявляє загальнослов'янську рису поклоніння їй як матері, що дає всьому життя. Архетипний концепт *земля* в українській культурі має широкий зміст: «земля – символ астральний і космічний; матері-годувальниці; Вітчизни; духовності; життя; багатства; щедрості; родючості; плодючості; позитивного й негативного начала; світла і темряви; гріхопадіння; місця вигнання людини із раю» [11, с. 54]. У текстах колядок назва *земля* актуалізує сему 'першоелемент Всесвіту': за архаїчними уявленнями, вона виникає з піску, який дістають птахи з морського дна. Оскільки землю наші предки сприймали як матір-годувальницю усіх живих й охоронницю мертвих, то паралель *земля – мати* стала універсальною для слов'янського фольклору: *Сирая земля, – то ж мати моя!*

У поезії В. Свідзінського слово-концепт *земля* на позначення живої істоти, що дає життя, є основою образів-персоніфікацій, напр.: *Зростить земля нам цвіт незнаний і дасть плоди нові* [СПЛ, с. 21]; *Земля здрімалася в теплі* [СПЛ, с. 55]; *Смутно щось одходить од землі* [СПЛ, с. 64]; *О Боже милий! Яка сумна твоя земля!* [СТ, с. 36]; *Запах тополі В теплій імлі Переповість їм Сповідь землі* [СТ, с. 103]. Семи 'прикриття', 'захист' актуалізуються у вокативі, в якому земля постає частиною світобудови: *О світе мій, землею вкритий!* [СТ, с. 338]. Вислів *лоно землі* реалізує традиційну сему 'живіт, утроба як символ материнства' у такому контексті: *І любо там південною порою, З*

*утоми млосною припавши самотою До лона свіжого пахучої землі,
Розплинутись в якійсь гарячій млі* [СТ, с. 18].

Разом з тим, землю осмислено письменником як окультурений, освоєний простір. Тому в багатьох поетичних текстах проступає зв'язок земля – поле (родюче чи голе, а тому – байдуже), як-от: *Тоді зеленіли червневі поля, Як свіжі пальчики на модрині, І тихо лежала земля, Прорізно вкована в вечір синій* [СТ, с. 231]; *І рідка гілка Віддасть покірно Свою дитину Землі байдужій* [СТ, с. 83]. Автор послуговується постійним фольклорним епітетом *чорна*, поєднуючи його із назвою поораної землі – *зябля*, напр.: *Стану, погляну – так смутно Стелеться чорна зябля* [СПЛ, с. 56]. Атрибутивне словосполучення, що позначає неродючу землю, – *мертве поле* з'являється у вірші «Холодна тиша...», написаному в 1932 р., очевидно, під впливом страхіть пережитого голоду. Скошене поле автор називає метафорою *стерня сліпоока*: *Я знайшов на стерні сліпоокій Один колосок за день* [СТ, с. 135]. Цей мовний образ у поезії 1933 р. С. Белевцова пояснювала так: «Звичайно, тут виникають і зорові асоціації (стерня без колосся що людина без очей), однак переважають, як впливає з контексту, аналогії за функцією... Отже, поет, якого звинувачували у відході від політичного життя, подає через образ сліпоокої стерні алегорію долі України, що зазнала жахів голодомору» [2].

Крім того, слово-концепт *земля* у письменника асоціюється також із місцем вічного спочинку близької людини, про що сигналізують назви *горбик*, *заступ*, а також сталий вислів *стати землею*, напр.: *Коли перестав мигтіти заступ, На горбик поклали вінок із клену, А в узголів'я вінок сосновий. Зідхнуло сонце. Повіяв подих Тиші великої* [РВ, с. 204]; *Бо моя подруга стала землею* [РВ, с. 206]. Втрата матері спричинила такі рядки: *Лежала [земля. – Н. Д.] тихо, як мама в лікарні, звільна заходила в тінь* [СТ, с. 231].

Елементи значення 'місце проживання батьків, роду', 'країна', що з часом розвинулись у слові-концепті *земля*, також достатньо представлені в аналізованій поезії. *Рідна земля* у свідомості носія фольклору, так само й у В. Свідзінського, пов'язана з близькими людьми – батьками, дівчиною, дружиною, дітьми, усією родиною, а також реаліями українського етносередовища: *хата, садок, калина, тополя, дорога, криниця, село* тощо. Паралель *рідна земля, рідний край* – *батько-мати, рідня* у народній пісні представлена такими рядками: *Коли ж я вернуся, коли ж я вернуся До рідного краю? (2)*

До рідного батька, до рідної неньки... До рідної рідні? В аналізованій авторській поезії також проступає зв'язок з архетипом *матері-землі* в такому мікроконтексті: *Тут всі дороги, Що землю, втомлену любов'ю, Вели до нас, її найменших* [СТ, с. 160]. Це підтверджено й іншим порівняльним образом, в якому вже дитиною стає покинута земля: *Мені здається, що земля – моя покинута дитина* [СТ, с. 272].

У текстах В. Свідзінського *рідну* землю представлено таким синонімічним рядом одиниць: *моя земля, рідна моя сторона, рідна межа, миліший край, отчина, Україна (Вкраїна), Волинь, Україна Подільська, землі ласкавої куточок*, напр.: *Там, на рідній межі Волині дрімливої І України Подільської, Як чарувала мене, Як звала Краса моєї землі!* [СПЛ, с. 67]; *Був я в південній землі... Та над отчину мою Не знайшов я милішого краю: Небо Вкраїни одно – радість нетлінна очам* [СПЛ, с. 73]; *Чолом тобі, землі ласкавої куточку милий!* [СПЛ, с. 145].

Українська *хата* в аналізованій поезії зображена в традиційному словесному оточенні: *сад (яблуні), двір, дим, дорога, ранок, сонце* та ін.: *Така мальована хата, Ще й дві яблуні поруч, ... Над хатою – стрілкою дим, Від хати – дорога в стрілку, Ранок ілє голубим, Моститься сонце на гілку* [СПК, с. 100]. У найменуванні *хата*, осмисленому згідно з міфопоетичними уявленнями, з'являються семи 'одомашнений простір', 'прихисток від усього поганого': *Все одно чаклунки горбаті Не мають сили при моїй хаті* [РВ, с. 200]. Тому із сумом звучать рядки про відсутність рідної хати: *У рідній моїй стороні Не маю я рідного дому, ні саду; Живу я в чужому дому На біднім веретищі міста* [СПЛ, с. 331].

Так само й номінація *сад* (*зелен-сад, яблуневий сад, старезний сад*) крім основного значення 'присадибна ділянка, засаджена плодовими деревами, кущами, квітами', реалізує інші компоненти: 'батьківський дім', 'місце щасливого дитинства', 'місце зустрічі закоханих', 'місце щасливої сім'ї', як-от: *Старезний сад стоїть, бувало, Мов задурманений дощем. А я лежу під темрявим кущем, Де теплої землі сухе кружало, І слухаю із захистку свого Дощу спокійного слова* [СПЛ, с. 126]; *Ой упало сонце в яблуневий сад, В яблуневий сад моєї милої* [СПЛ, с. 36]; *І сонце, і сад, і з тобою дитина* [СПЛ, с. 127]. Словосполучення *сад покинутий, старий сумний сад, одинока хата* асоціюються у поета із чимось втраченим, що викликає смуток: *Ходім у сад покинутий, ... Журбою*

обволочений [СПЛ, с. 26]. Подібно до цього, письменник розумів минущість життя людини на землі загалом, що відображено в таких рядках: *Землю покривають Інші сади, Інші істоти Прийдуть сюди* [СПЛ, с. 74]. Тому треба цінувати кожну мить на нашій прекрасній планеті.

Отже, мовні засоби вираження архетипних образів *вода, вогонь, повітря, земля* в поетичних текстах Володимира Свідзінського різноманітні. З'ясовано, що вони подекуди зберігають архаїчний зміст, позначаючи головні стихії світотворення, а також набувають нових елементів значень в авторських контекстах. Письменник послуговується традиційними виразовими одиницями (епітетами, порівняннями, метафорами), а також вдається до новотворів, що видозмінюють не лише форму, а й частково зміст усталених мовних образів. Перспективи дослідження вбачаємо у вивченні інших міфопоетичних образів, що займають важливе місце в індивідуально-мовній картині світу автора.

Література

1. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: в 3 т. Москва: Совр. писатель, 1995. Т. 1. 1995. 416 с.
2. Белевцова С. О. Метафорична реалізація міфологем «вода» і «земля» в поезії Володимира Свідзінського [Електронний ресурс]. URL: <http://movoznavstvo.com.ua/>
3. Василенко А. М. Українська міфологічна лексика в художній літературі XIX ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 «Українська мова». Київ, 2004. 20 с.
4. Гнатюк В. Нарис української міфології. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000. 264 с.
5. Данилюк Н. Фольклоризм у мовній картині світу Володимира Свідзінського // Творчість Володимира Свідзінського: зб. наук. праць. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун- ту ім. Лесі Українки, 2003. С. 103–112.
6. Жуйкова М. Слова і міфологеми в поетичному тексті Володимира Свідзінського // Творчість Володимира Свідзінського: зб. наук. праць. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун- ту ім. Лесі Українки, 2003. С. 42–51.
7. Кобзаренко І. (Дніпровський І.) [Рецензія] // Червона правда. 1922. № 76. С. 2.
8. Костомаров Н. И. Несколько слов о славяно-русской мифологии в языческом периоде, преимущественно в связи с народною поэзиею // Костомаров М. И. Слов'янська міфологія: вибр. пр. з фольклор. й літератур. / [упоряд., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вст. ст. М. Т. Яценко]. Київ: Либідь, 1994. С. 257–279.
9. Мовні стратегії Володимира Свідзінського: інтерв'ю Тараса Головка з Е. Соловей в газеті «Слово Просвіти» від 1. 04. 2014 р. [Електронний ресурс]. URL: <http://slovoprosvity.org/2017/04/01/movni-stratehiji-volodymyra-svidzinskoho/>
10. Огієнко І. (Митрополит Іларіон). Дохристиянські вірування українського народу. Київ: Обереги, 1992. 424 с.
11. Словник символів / [О. І. Потапенко, М. К. Дмитренко, Г. І. Потапенко та ін.]. Київ: Ред. часоп. «Народознавство», 1997. 154 с.

12. Стус В. Зникоме розцвітання // Стус В. Твори: в 4 т. Львів: Просвіта, 1994. Т. 4. С. 346–361.
13. Топоров В. Н. Модель мира // Мифы народов мира: в 2 т. Москва: Сов. энцикл., 1988. Т. 2. С. 161–163.

References

1. Afanas'ev A. N. Pojeticheskie vozzrenija slavjan na prirodu. Opyt sravnitel'nogo izuchenija slavjanskih predanij i verovanij v svjazi s mificheskimi skazanijami drugih rodstvennyh narodov [Poetic views of the Slavs on nature. The experience of comparative study of Slavic retellings and beliefs in connection with the mythical stories of other related peoples]: v 3 vol. Moscow, 1995. vol. 1. 1995. 416 p. (in Russian).
2. Belevtsova S. O. Metaforychna realizatsiia mifolohem «voda» i «zemlia» v poezii Volodymyra Svidzinskoho [Metaphorical realization of the myths "water" and "earth" in the poetry of Vladimir Svidzinsky]. Available at: <http://movoznavstvo.com.ua/>. (in Ukrainian).
3. Vasylenko A. M. Ukrainska mifolohichna leksyka v khudozhnii literature 19 st. [Ukrainian mythological vocabulary in the literary literature of the 19th century]. Extended abstract of PhD dissertation (Ukrainian language). Kiev, 2004. 20 p. (in Ukrainian).
4. Hnatiuk V. Narys ukrainskoi mifolohii [Essay on Ukrainian mythology]. Lviv, 2000. 264 p. (in Ukrainian).
5. Danyiuk N. Folklorizm u movnii kartyni svitu Volodymyra Svidzinskoho [Folklorism in the language picture of the world by Vladimir Svidzinsky]. In: *Tvorchist Volodymyra Svidzinskoho*. Lutsk, 2003. 103–112 pp. (in Ukrainian).
6. Zhuikova M. Slova i mifolohemy v poetychnomu teksti Volodymyra Svidzinskoho // *Tvorchist Volodymyra Svidzinskoho* [Words and myths in the poetic text of Vladimir Svidzinsk]. Lutsk, 2003. 42–51 pp. (in Ukrainian).
7. Kobzarenko I. (Dniprovskiy I.) [Retsenziia] [Review]. In: *Chervona pravda*. 1922. no. 76. 2 p. (in Ukrainian).
8. Kostomarov N. I. Neskol'ko slov o slavjano-russkoj mifologii v jazycheskom periode, preimushhestvenno v svjazi s narodnoju poeziejju [A few words about the Slavic-Russian mythology in the pagan period, mainly in connection with folk poetry]. In: *Kostomarov M. I. Slov'ianska mifolohiia*. Kiev, 1994. 257–279 pp. (in Ukrainian).
9. Movni stratehii Volodymyra Svidzinskoho [Speech by Volodymyr Svidzinsky]: interv'iu Tarasa Holovka z E. Solovei v hazeti «Slovo Prosvity» vid 1. 04. 2014. Available at: <http://slovoprosvity.org/2017/04/01/movni-stratehiji-volodymyra-svidzinskoho/>. (in Ukrainian).
10. Ohiienko I. (Mytropolyt Parion). Dokhrystyianski viruvannia ukrainskoho narodu [Pre-Christian beliefs of the Ukrainian people]. Kiev, 1992. 424 p. (in Ukrainian).
11. Slovnyk symvoliv [Dictionary of characters]. Kiev, 1997. 154 p. (in Ukrainian).
12. *Stus V. Znykome roztsvitannia* [Scarcely blossom]. In: *Stus V. Tvory: v 4 volumes*. Lviv, 1994. vol 4.. 346–361 pp. (in Ukrainian).
13. *Toporov V. N. Model' mira* [Model of the world] // *Mify narodov mira: v 2 volumes*. Moskva, 1988. vol. 2. 161–163 pp. (in Russian).

Джерела

РВ – Розстріляне відродження: антологія 1917–1933. поезія – проза – драма – есей / упоряд., передм., післямова Ю. Лавріненко; післямова Є. Сверстюк. 3-є вид. Київ: Смолоскип, 2004. 992 с.

СПК – Свідзинський В. Поезії / Володимир Свідзинський; укл. В. Яременко. Київ: Рад. письменник, 1986. 349 с.

СПЛ – Свідзинський В. Поезії; наук. ред. М. В. Моклиця. Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун- ту ім. Лесі Українки, 2003. 397 с.

СТ – Свідзинський В. Твори: у 2 т. / підгот. Е. Соловей. Київ: Критика, 2004. Т. 1. 582 с.

Nina Danylyuk. Architypical Language Images in the Poetry by Volodymyr Svidzynski. The article is devoted to the analysis of the language units that are used to express the architypical images *вода, вогонь, повітря, земля* in Volodymyr Svidzynski's poetic texts. It has been found out that sometimes they preserve an archaic meaning naming the main powers of the world creation and also obtaining new semantic features in the authors' contexts. In the poetry a word combination *жива (живуца) вода* is used to name the water for the revival of a dead wife. A water power is named with the help of the tokens : *ріка (річка), озеро (озерце), струмок, море, океан, дощ (дощик), злива, хмара, туман* and others. The seme 'межовий простір' reveals the name *море* in such vocative units: *Море, море, зірка розлуко!* The authorial expression *брести річкою* gets the meaning 'to search for one's destiny'.

The fire power is represented with the words *вогонь (огні), полум'я, блискавка (блискавиця)*, which means that it is associated with a celestial fire. In the text of a ballad the mythopoetic images of *диво-коня, вогненного змія* and *клятого* (evil spirit) have been mentioned. The word *багаття* is associated with a ritual fire that was used for burning the dead and becomes a kind of prophesy of the author's death. From time to time we come across the contexts in which the seme 'домашній вогонь' (*home fire, that is a fire of a candle*) is realized.

In V. Svidzynski's poetry *вітер* is depicted as a mighty living power and is named as *нечуйвітром, борвієм, сином ночі*. A frequent folklore attribute *буйний* points at a strength of the wind as well as such authorial attributes as *темний* (meaning 'night'), *поривчастий, рвучкий, недбалій*.

A verbal distribution of the word-notion *земля* reveals an all-Slavic feature of worshipping it as a mother that gives life to everything. The word-concept *земля*, used to name a living being, became a basis for personified images. The semes 'прикриття', 'захист' are actualized in the vocative image in which the earth is a part of the word creation: *О світе мій, землю вкритий!* At the same time the earth is seen as a culturalized space that is why the connection *земля – поле* has been revealed. The attributive phrase that names infertile soil – *мертве поле* – is likely to have appeared under the influence of the horrors of the great starvation. The word-concept *земля* is also associated with the grave of a dear person. In the mind of the author the phrase *рідна земля* is connected with the family – parents, girlfriend, wife, children as well as with the realia of the Ukrainian ethnic environment: *хата, садок, калина, тополя, дорога, криниця, село* etc.

The writer uses traditional expressive means (epithets, comparisons, and metaphors), as well as new words which change not only the forms but partially the meaning of set language images.

Key words: architypical language images, poetic text, expressive means, epithets, comparisons, metaphors, personification.

УДК 821.161.2'06-1.09:7.04Свідзинський

Маргарита Жуйкова

Слова і міфологеми в поетичному тексті Володимира Свідзинського

Поетична спадщина В. Свідзинського містить чимало образів і мотивів, в основі яких лежать специфічні форми та засоби інтерпретації дійсності, що перестали бути актуальними і зберігаються як певні світоглядні релікти. Архаїчні концепти є ментальними утвореннями з глибоким і різнобічним

змістом. Деякі вірші Свідзинського неможливо зрозуміти, не беручи до уваги народну основу їхньої образності. Під цим кутом зору розглянуто вірш «Аби заснув, приходиш крадькома...», зокрема, проаналізовано концепти *локус, провідник, герой, переміщення донизу, окреслення колом, осиковий частокіл, пристрїти і уроки, людський світ*.

Ключові слова: Свідзинський, лінгво-концептуальний код, концепт, модель світу.

Аналізуючи вірші будь-якого справжнього поета, неминуче стрічаєшся з проблемою інтерпретації лексичних засобів, використаних в поезіях, адже саме слово, попри всі модерні та постмодерні формальні поетичні прийоми, залишається тим основним будівельним матеріалом, за допомогою якого поет втілює свою думку. Але як корелює думка (ідея, зміст) і слово в поетичному тексті? Як сенс цілого складається зі змісту окремих слів?

Добре відомо, що слово у вірші часто є не тим (чи не зовсім тим), чим воно є у повсякденному мовленні, і тому проблема інтерпретації вербального (а тому – і поетичного) сенсу не може бути зведена лише до того, щоб подивитися у словник і з'ясувати значення рідкісних слів, вжитих у поезії. Справа в тому, що поет створює і використовує свій власний образно-вербальний код. Його формальними елементами є слова звичайної загальнонаціональної мови, але сенс цих слів визначається не тільки і не стільки їх узуальним уживанням, скільки змістом тих концептів, іменами яких виступають ці слова.

Тому проблема інтерпретації лексичних засобів вірша насправді є проблемою виявлення лінгво-концептуального коду автора, а вона, в свою чергу, зводиться до проблеми адекватного відтворення тієї концептуальної сфери, на якій засновано і мовні, і образні елементи тексту. При цьому варто брати до уваги, що використовувані в поетичному коді концепти часто не збігаються за своїм змістом із тими, які складають концептуальну модель світу пересічного носія сучасної мови. Зокрема, вони можуть мати індивідуально-суб'єктивне наповнення, відрізнятися від загальних в аксіологічному плані.

Поетична спадщина Володимира Свідзинського містить чимало образів та мотивів, в основі яких лежать не буденні, профанні уявлення про світ і його елементи, притаманні сучасній людині, а специфічні, вироблені за довгу історію народу форми і засоби інтерпретації дійсності, що вже перестали бути актуальними й

зберігаються як певні світоглядні релікти і можуть бути реконструйовані на основі масиву даних фольклору, обрядовості й подібних джерел. Ці уявлення в цілому складають певну ментальну модель (картину) світу, яку прийнято називати архаїчною, міфологічною чи міфопоетичною.

Як і будь-яку іншу модель світу, її складають окремі ментальні структури – концепти, тісно пов'язані між собою. Приховуючи специфіку цих концептів, їх називають міфологемами. Серед найважливіших особливостей міфологем назвемо їх сакральність, що означає відкритість для небагатьох посвячених і прихованість, закритість для загалу, багатоплановість, наявність складної внутрішньої організації, а також амбівалентність, суміщення в одному концепті суперечливих ознак і оцінок, що часто є наслідком нашарування уявлень, сформованих у різні часи. Це робить архаїчні концепти ментальними утвореннями з глибоким і різнобічним змістом.

У багатьох віршах Володимира Свідзинського міфологеми становлять основу вербально-образної організації. Сам поет був глибоким знавцем української культури, любив і відчував народне слово. Деякі його твори можна використовувати, подібно до фольклорних текстів, як джерело інформації про архаїчний (дохристиянський) народний світогляд. Тому саме змістовне наповнення міфологем часто є тим ключем, який допомагав інтерпретувати текст вірша, осягнути намір поета. Звичайно, у своїх віршах В. Свідзинський ніколи не обмежується лише тим змістом, який передається концептами народної культури; він трансформує і розвиває цей зміст, пристосовуючи їх до свого творчого задуму. Однак деякі вірші неможливо зрозуміти, не беручи до уваги саме народну основу їхньої образності.

Розгляньмо під цим кутом зору вірш «Аби заснув, приходиш крадькома...», який створено 1933 року.

Аби заснув, приходиш крадькома

І починаєш надити словами:

«А йдім же, любий, в темне муравище,

Що серед бору, в виярку дрімучім,

Під соснами. Коли б ти тільки знав,

Якого в нім печерок та яскинь!

А вже вони давно стоять нежиті.

Я посвічу в них свічі незліченні –

*І сяйво бризне... Ні огидних слів,
Ні погляду ворожого! Де глянеш,
Подушечки атласові лежать.
Обійме сон – і мирно ти заснеш.
Тобі спочинок, а мені турбота.
Тебе обійду, обчеркну. Кругом
Осиковий поставлю частокіл.
Пристрітища, урочища, уроки
Нас будуть сторожити од людей.
Я в головах у тебе заспіваю:*

“Не вийдеш більше, мій мурашку білий!”» [3, с. 141].

Сюжетна лінія вірша полягає в тому, що якась неокреслена істота, назвімо її умовно провідником, приходить до героя й намовляє його піти за нею в таке місце, звідки йому не буде виходу. Центральним композиційним елементом вірша є опис цього місця і тих подій, які в ньому розгортаються. Центральною дійовою особою є не названий по імені й тому неідентифікований провідник, чітко протиставлений герою за ознакою активність / пасивність. Однак роль героя у вірші не зводиться лише до того, щоб вислухати пропозицію провідника й прийняти або відхилити її. Герой виступає у вірші як носій певних уподобань і прагнень. Отже, інтерпретація вірша зводиться в основному до виявлення семіотичного навантаження його базових компонентів: локусу, атрибутів і дій учасників. Почнемо з короткої характеристики цих компонентів за змістом вірша.

Локус. Він знаходиться у *виярку дрімучім, / Під соснами*; в ньому темно і порожньо; в ньому багато маленьких камер (*печерок, яскинь*), які *давно стоять нежиті*. З його внутрішнього устрою виділено лише один елемент – *подушечки атласові*.

Провідник. Він веде героя в мурашник; запалює в ньому свічки; оберігає сон героя. Для цього він вибудовує навколо героя замкнений круг (обходить його і ставить осиковий частокіл). Крім того, провідник стає біля сонного героя і співає йому.

Герой. Йому надано дві функції: пересування в *темне муравище* і сон, причому цей стан подвоєний: в перший сон героя (*аби заснув*) включено другий (*Обійме сон – і мирно ти заснеш*).

Тепер розгляньмо окремі мотиви, які прив'язані в тексті до основних його елементів.

Нас передусім буде цікавити кореляція між текстовими мотивами та відповідними мотивами в українській (і ширше – слов'янській) фольклорній традиції.

Переміщення донизу. У тексті вірша цей мотив має три важливих аспекти: герой мандрує з провідником; напрямок переміщення – донизу, переміщення відбувається тоді, коли герой засинає. Всі названі аспекти представлені у такому фольклорному жанрі, як билички про обмирання. Це оповіді людини про її мандри по тому світові, які вона переживає уві сні. Точніше, мандрує не сама людина, а її душа, покидаючи тіло в той час, як людина засинає.

Скористаємося для встановлення паралелей биличкою, наведеною у книзі Пантелеймона Куліша «Записки о Южной Руси». Баба, яка обмирала, оповідає, що душа її під час сну випурхнула з тіла пташкою й опинилась у степу. Звідкілясь узявся якийсь дід-провідник, і душа полетіла за ним. Дід підвів бабу до глибокої ями, *що й дна не видно*, і звелів туди лізти. Спустившись, баба та її провідник опинилися на тому світі: *«Гляну, аж се вже другий світ»*. Там провідник показував бабі всяких грішників та пояснював, яку кару вони дістали і за що. Прокинувшись, баба оповіла про все, що бачила на тому світі [2]. Мотив провідника по тому світові часто трапляється в світовій літературі, зокрема див. «Божественну комедію» Данте. Отже, мандрівка уві сні в нижній світ означає перехід героя у сферу потойбічного.

Окреслення колом. Навколо героя формується декілька замкнених просторів. Перше відбувається вже тоді, коли він потрапляє у печерку, *яскиню*. Другий замкнений простір творить провідник, обходячи навколо героя і обводячи його магічним предметом (*Тебе обійду, обчеркну*). Третій спосіб обмеження простору – встановлення навколо героя осикового частоколу. Міфологема кола є одною з найархаїчніших у світовій культурі і пов'язана, по-перше, з ідеєю структурування простору, розмежування його на дві частини (умовно кажучи, свою і чужу), а по-друге, з ідеєю непрямого руху (руху по колу) як сакрального, властивого надприродним істотам.

Окреслення колом має в народній культурі різноманітні функції і дістає багато різних осмислень у залежності від таких чинників, як мета обведення, суб'єкт та об'єкт обведення, а також від семіотичного характеру простору, в якому замикається коло. Воно може служити людині захистом від нечистої сили (як в сюжеті

«Вія»). А його замикання є також засобом виключення людини з соціуму і переміщення у простір нечистої сили (як в особливого типу «страшних» ворожіннях на святки, в яких люди, що ворожать, прагнуть вступити в контакт з нечистою силою і отримати під неї інформацію про своє майбутнє). З цим пов'язані численні заборони на замикання кола (обходи навколо людини) в повсякденному житті¹.

Особливо небезпечно для людини потрапити в коло, окреслене нечистою силою або відьмою, зокрема, у такий простір в лісі, який виділив лісовик (в ньому людина блукає, втрачає орієнтацію, декілька разів повертається на те саме місце, інколи навіть втрачає пам'ять, божеволіє). Потрапляння в круг, зроблений навколо когось іншим суб'єктом, розглядається як перехід під його владу. Отже, окреслення замкненим колом (особливо в чужому просторі), коли суб'єктом дії виступає нечиста сила, осмислюється як подія, небезпечна для здоров'я і життя людини, оскільки вона означає відділення її від соціуму, виключення з нього і включення до сфери потойбічного, надприродного².

Осиковий частокіл. Осика – традиційно марковане в народній культурі дерево, ритуальне використання якого зумовлюється його співвіднесенням зі сферою нечистої сили. Тому осика – це чортове дерево, на якому вішаються самогубці; в осиковому лісі людину водить лісовик; осикову колоду підкладає в колиску чорт, викравши людське дитя; через осикові кілки чи пень перекидається чаклун, щоб перетворитися на вовка, тощо. Осикові гілки, дрова, кілки з осики з'являються в тих ситуаціях, коли людина контактує зі сферою надприродного. Предмети з осики служать апотропеєм, захистом від нечистої сили. Вважається, що відьму можна спалити тільки на осикових чи на лозових дровах. Осикові кілки забивали в спину померлому чаклуну чи ходячому покійнику, щоб припинити його ходіння по смерті, і т. под.

Воднораз осикові дрова використовують і відьми, наприклад, для того, щоб варити своє лиходійне зілля. Характерно, що в

¹ Див. докладніше про функції магічного кола нашу статтю «Заколдованный круг» («Живая старина», 2003, № 2).

² Зауважимо принагідно, що близьку функцію має мотив замикання кола в іншому вірші В. Свідзинського – «Зрада 1» («Іду-поїду на бистрім коні...»), де коло твориться шляхом обведення певного простору рукою; внаслідок цього об'єкти, які потрапили в коло, міняють свою сутність. Натомість у вірші з того ж циклу «Ти ляж і засни собі, тату...» окреслення колом виконує захисну функцію.

народній традиції відоме використання осики для творення магічного кола (з захисною метою). Зокрема, людина, якій доводилося спати в лісі простонеба, обводила себе осиковим кілком. У вірші мотив осикового частоколу, також призначеного для творення кола, маркує замикання границі навколо героя, відділення його від соціуму і звершення переходу до сфери позалюдського.

Пристріт і уроки. В народній традиції ці лексеми позначають хворобливий стан людини, приписуваний лиходійному впливові якоїсь особи, а також виступають іменами надприродних істот, які викликають ці хворобливі стани. Останнє вживання характерне для текстів замовлянь, скерованих на ліквідацію відповідних хворобливих станів. Причина хвороби – пристріти чи уроки – наділяється в них антропоморфними ознаками й атрибутами. Див. фрагмент українського замовляння: *«Пристріче, пристріче, добрий чоловіче! Сядь собі на містечку, на золотім крісleckу; тут тобі не бушувать, не воювать і костей не ломать»*. В українських замовляннях знаходимо також і деривати від слів *пристріт*, *урок* – суфіксальні форми суб'єктивної оцінки, подібні до тих, які вжито у вірші, див. фрагменти з поліських замовлянь у сучасних записах: *«Урокі, урочішча, прістрет, прістретисько! Бйегли воучішче через попове дворишче. На морі стаяу дуб чорни. Сам чорни, зуби белиє. Держіть сакеру чорну. Сече, рубає урокі-урочішча, ночниє, полуночниє, денниє, полуденниє»*.

У народній традиції урокам і пристрітам приписується агресивна роль: вони нападають на людину і мучать її. В замовляннях людину оберігають (звільняють) від уроків різні помічники та заступники. У вірші пристріти та уроки мають оберігати провідника та героя *од людей*. Така їхня роль є продовженням «нормальної» скерованості їх негативної активності на людський світ. Разом із тим ця роль чітко вказує на відмежованість героя від людського світу і причетність його до сил потойбіччя: він опинився за межею, по один бік із пристрітами і уроками.

Стояння в головах. Цей мотив характерний для народних оповідань і биличок, сюжетом яких є прихід до людини антропоморфної смерті. Вважається, що під час агонії біля людини, що помирає, стає смерть, тримаючи в руках косу. Якщо вона стоїть в ногах, у хворого ще є надія на порятунок, а якщо смерть з'явилася

у головах, він скоро помре. Це вірування настільки вкоренилося в народній свідомості, що гуцули навіть обертають хворого на ліжку, кладучи ноги туди, де лежала голова, щоб підманути смерть [1]. Цей мотив відображено і в поширеному казковому сюжеті під назвою «Смерть кумою». Бідний чоловік, у якого народилася дитина, не може знайти кумів, щоб похрестити немовля. На дорозі йому трапляється смерть в образі жінки, хрестить дитину і наділяє цього чоловіка даром лікувати тяжко хворих. Смерть-кума подає йому знак, чи може він братися за лікування: якщо вона стоїть у хворого в ногах, то той одужає, якщо ж у головах – конче помре. Отже, мотив стояння провідника в головах сонного героя може бути прочитаний як прихід смерті, а ширше – як перехід героя у світ потойбічного.

Додамо до сказаного, що і відсутність імені у провідника також є знаковою і може бути зіставлена з прийнятим в народній культурі табуванням імен нечистої сили. Називання нечисті по імені завжди небезпечно тим, що вона негайно з'являється до того, хто її назвав. Тому в народній демонологічній термінології існує безліч описових номінацій нечистої сили (як, наприклад, *той, що в скелі сидить, той, що купинами трясє, пропасник, щезун* і навіть *щезби*). Разом з тим нечисті (чорту, домовику, блуду) часто не дають жодного повнозначного імені і позначають її в мовленні займенником *той*. Отже, безіменність провідника можна тлумачити в тому ж семіотичному ключі, що й інші його атрибути та дії.

Таким чином, усі міфологічні мотиви, використані у вірші, дозволяють інтерпретувати мандрівку героя *в темне муравище* як його переміщення в інший світ і відлучення від людської сфери. Як герой оцінює цей перехід, чи є він добровільним, чи герой прагне опинитися у світі потойбічного? На ці питання можна відповісти, вказавши на особливості репрезентації не міфологічного, а індивідуально-суб'єктивного концепту «людський світ», якому і протиставлене у вірші потойбіччя.

Людський світ. Він з'являється у вірші двічі: у фразі «*Ні огидних слів, Ні погляду ворожого!*» та в розглянутому вище мотиві оберігання героя від людей. В обох випадках людська сфера дістає виразно негативну оцінку. Суб'єктом оцінки, за текстом вірша, є провідник, однак можна припускати, що її поділяє і герой, якого провідник *надить словами*, оповідаючи про те, що діється *в темному муравищі*. Перспектива сходження в муравище для героя

може виглядати привабливою саме тому, що там не буде *ні огидних слів, ні погляду ворожого*, тобто всього того, що переслідує і пригнічує його в людському світі. Змальована картина манить героя тим, що в тому світі він може звільнитися від страждань і отримати спочинок (*мирно ти заснеш*).

Отже, розглянувши міфологеми, на основі яких вибудована образна система вірша, можемо стисло висловити його зміст таким чином: мандрівка героя у нижній світ означає перехід у сферу потойбічного, виключення із людської спільноти, замкненість, пасивність, з якими корелюють відсутність страждань і спочинок (відсутність дій). Деякі з цих ознак контрастують із певними, оцінюваними негативно, властивостями людського світу, і тому є для героя привабливими. Однак за це береться зависока ціна: герой не може повернутися назад (*Не вийдеш більше*) і разом з тим перестає бути людиною, особистістю, перетворюючись на *мурашку*³ – на один із численних, позбавлених індивідуальності елементів «нижнього» (хтонічного) світу. Оця надто висока плата і зупиняє героя перед вирішальним кроком.

Підсумовуючи, зазначимо, що вірш «Аби заснув...» свідчить про те, що Володимир Свідзинський у надзвичайно тяжкий для нього час (1932–1933 рр.) думав про смерть як про спосіб звільнення від страждань, від жорстокої дійсності, проте долав цю спокусу, продовжуючи жити і творити.

Література

1. Гузій Р. Уявлення і вірування українців Карпат про персоніфіковану смерть // Народознавчі зошити. 1995. № 6. С. 364–365.
2. Кулиш П. Записки о Южной Руси. В двух томах. Киев: Днипро (Репринтное издание 1856-1857 г.). Т.1. 324 с.; Т.2. 356 с.
3. Свідзинський В. Поезії. Луцьк: Вежа, 2003. 398 с.

³ Означення *білий мурашка* можна трактувати не як номінацію кольору, а як характеристику-епітет, що має значення 'гарний', 'красивий'. У фольклорних текстах, як і у вірші В. Свідзинського, це слово вживається у складі звертання, див. фрагмент балади, записаної Філаретом Колесою:

*Із суботи на неділю новина ся стала,
Якась дівка невеличка хлопця спарувала.
Як го мала спарувати, кликала до хати,
«Ближче, ближче, білий хлопе, щос ти маю дати».
Прийшов хлопець, прийшов хлопець та й став на порозі,
А вна йому чари ладить в пшеничном пирозі.
Прийшов хлопець додомоньку, мати ся звідає:
« Чому з тебе, білий хлопець, краса погигає?»*

References

1. Huzii R. Uiavlennia i viruvannia ukrainsiv Karpat pro personifikovanu smert [Representations and beliefs of Ukrainian Carpathians about personalized death]. In: *Narodoznavchi zoshyty*, 1995, issue 6, pp. 364–365. (in Ukrainian).
2. Kulish P. *Zapiski o Juzhnoj Rusi* [Notes on South Russia]. Kyiv (Reprintnoe izdanie 1856-1857 g.). T.1. 324 p.; T.2. 356 p.
3. Svidzynskyi V. *Poezii* [Poetry]. Kyiv, 1986, 398 p. (in Ukrainian).

Margarita Zhuikova. Words and Mythology in the Poetic Text of Volodymyr Svidzinsky. The article deals with the problem of the interpretation of lexical means of the poem, it is argued that the concepts used in the poetic code often do not coincide in their content with those that make up the conceptual model of the world of the modern language medium. The fact is that the poetic legacy of Vladimir Svidzinsky contains many images and motifs based on the specific, developed for a long history of the people forms and means of interpretation of reality that ceased to be relevant and preserved as certain worldview relics provided for reconstruction. Archaic concepts are mental entities with profound and versatile content. Some of Svidzinsky's poems can not be understood without taking into account the folk basis of their imagery. From this angle, the poem "If you fall asleep, come secretly ..." is analyzed, in particular, the concepts of "locus", "conductor", "hero", "moving down", "collapse", "aspen stagecoach", "guns" and lessons ", " human world ".

Key words: Svidzinsky, lingua-conceptual code, concept, model of the world.

УДК 821.161.2'06-193.3.09Свідзинський

Олена Кицан

ORCID ID: 0000-0002-8722-3041

Сонети Володимира Свідзінського

Проаналізовано сонети відомого українського поета ХХ століття Володимира Свідзінського. Творчість В. Свідзінського характеризується численними фольклорними стилізаціями, що ускладнює визначення їх віршованого розміру. Розмаїття метричного і строфічного репертуару автора засвідчують неабияку версифікаційну вправність поета. Є у нього як античні версифікаційні зразки, так і канонічні строфи європейського походження, зокрема сонети. Поет звертався до них досить рідко, але в різні періоди своєї творчості.

Ключові слова: вірш, жанр, мотив, опозиція, рима, сонет, традиція.

Творчість Володимира Свідзінського залишається предметом уваги літературознавців, оскільки ще досі є недостатньо проаналізованою, особливо у віршознавчому аспекті. Здебільшого дослідників відомого поета цікавили провідні мотиви, тематичне розмаїття та оригінальна образність його лірики.

Творчість В. Свідзінського характеризується численними фольклорними стилізаціями, що ускладнює визначення їх віршованого розміру. Розмаїття метричного і строфічного репертуару засвідчують неабияку версифікаційну вправність поета. Він опановує античні версифікаційні зразки спочатку через переклади, а згодом і у власній ліриці. Є в його доробку і канонічні строфи європейського походження, які володіють характерними семантичними конотаціями.

Особливої уваги заслуговують сонети поета, до яких він звертався досить рідко, але в різні періоди своєї творчості.

Відомо, що сонет – це ліричний вірш, який складається з 14-ти рядків п'ятистопного або шестистопного ямба, власне, двох чотиривіршів із перехресним римуванням і двох тривіршів тернарного римування за основною схемою (*абаб абаб ввд еед*), хоча можливі й інші варіанти (*абаб абаб вде вде* чи *абаб абаб ввд еде* і т. д.) [3, с. 634].

Канонізованими різновидами сонету прийнято вважати італійський (два катрени (на дві рими) і два терцети (на дві-три рими) – *абаб абаб cdc dcd* (або *cde cde*)), французький (два катрени і два терцети з римуванням *абба абба ccd еед* або *абаб абаб ccd еде*) та англійський (або шекспірівський) сонет, що складається з трьох катренів (на дві рими) і одного дистиха (на одну риму) – *абаб cdcd efef gg*.

Отже, поети, які звертаються до сонетного жанру, змушені дотримуватися певних правил в опануванні цієї нелегкої форми як на формальному, так і на змістовому рівні. Не повинні повторюватися повнозначні слова, забороняється анжамбеман, а кожна строфа має закінчуватися крапкою, вміщуючи в собі завершену думку. Окрім того існують певні вимоги і до тематичної композиції: драматургія сонета має розгортатися в межах тріади «теза – антитеза – синтез», закінчуючись «сонетним замком».

Підкорюватись усім цих приписам одночасно досить важко. Адже відомо, чим більше правил, тим більша спокуса їх порушити. Насправді «правильних» сонетів в українській літературі маємо не так вже й багато.

Усього В. Свідзінським написано шість сонетів, три з яких («На заліску», «На руїні», «Щастя») входять у першу збірку «Ліричні поезії», один («В руці ледь-ледь колишеться ухильно...») розміщений у збірці «Медобір», сонет російською мовою «Немало

єсть щасливцев в жизни сей» опублікований у розділі «Жарти. Експромти» та сонет «Знову в душі моїй знайомий сум замрів...» («По́за збірками»).

Намагаючись особливо не порушувати жанрового канону сонета, В. Свідзінський прагнув бути оригінальним і не повторюватися, використовуючи різні ритмічні форми 5- і 6-стопного ямба, утворюючи різні римові пари.

Дослідники вже неодноразово наголошували на циклічності творів відомого поета. Перегуки можна відшукати між віршами, що стоять поряд у збірці, складають єдине ціле (на тематичному чи образному рівнях), або ж виділені у цикли самим автором. Цикли, які виникають внаслідок перегуків між двома (чи більше) сусідніми творами, називають контактними. Але іноді велику схожість можна помітити у творах, написаних у різний час і приналежних до різних збірок. Такі цикли відносяться до дистантних [6, с. 199].

Для більшості авторів є важливим розміщення поетичного тексту у збірці, адже кожен наступний вірш може доповнювати попередній, складаючи певну композицію, або ж утворювати до нього опозиційну пару.

У цьому плані досить цікавими видаються два сонети «На заліску» і «На руїні», які у збірці «Ліричні поезії» (1922 року) розташовані поряд. «По-сонетному» антитетичними виглядають навіть назви віршів.

НА ЗАЛІСКУ

На тихім заліску – там день пливе, як сон...
Бринять, дзигочуть мух повітряні загони,
І коників сюрчать невидні легіони,
І золотий літає махаон.

U– U– UU U– U– U–
U– U– U– U– UU U– U
U– UU U– U– UU U– U
UU U– U–UU U–

Вгорі – небес прозірчасті затони;
І сонце, там поставивши свій трон,
Огнем пронизує ставних дубів корони
І все захоплює в томливий свій полон.

U– U– U– UU U– U
U– U– U– UU U–
U– U– UU U– U– U– U
U– U– UU U– U– U–

І любо там південною порою,
З утоми млосної припавши самотою
До лона свіжого пахучої землі,

U– U– U– UU U– U
U– U– UU U– UU U– U
U– U– UU U– UU U–

Розплинутись в якійсь гарячій млі

U– UU U–U–U–

І, поринаючи в солодке забування, UU U-UU U- UU U- U
 Віддатись маренням самотнього кохання [4, с. 18]. U- U- UU U- UU U- U

НА РУЇНІ

Лежать руїною палати гордовливі, U- U- UU U- UU U- U
 Кругом, буяючи, розполонивсь бур'ян; U- U- UU UU U-U-
 Не криє виноград альтанки вимисливі, U- UU U- U- UU U- U
 І співним плюскотом не хлюпає фонтан. U- U- UU U- UU U-
 В тіні алей, глибоких і пустинних, U- U- U- UU U- U
 Блукає тихо промінь осяйний, U- U- U- UU U-
 Увечері рояля звук сумний U- UU U- U- U-
 Не будить лип широковерховинних. U- U- U- UU U- U

Черет і осока обняли сонний став. U- UU U- U- U- U-
 І пусто скрізь. Лиш дівчинка порою, U- U- U- UU U- U
 В забутий парк забрівши самотою, U- U- U- UU U- U

На галяві, серед високих трав, U- UU U- U- U-
 Коли південь виблискує й палає, U- U- U- UU U- U
 Із бабки срібної візок собі сплітає [4, с. 19]. U- U- UU U- U- U- U

На формальному рівні сонети досить схожі між собою (петрарківський різновид сонету), маємо чергування 5- і 6-стопного ямба, попарну зміну жіночих і чоловічих клаузул. Римування у першому вірші (*aBBa BaBa ccD Dee* (2+3)) загалом не суперечить жанровому канону. Всі рими одnogрупні (іменникові), у катренах відчутна їх фонетична близькість.

Натомість у другому вірші маємо поєднання перехресного і оповитого римування у катренах і чотири рими замість двох – *AbAb cDDc Eff Egg* (4+3).

Катрени обох віршів становлять замкнуте синтаксичне ціле і закінчуються крапкою. Строфічний поділ на терцети не зовсім обумовлений, оскільки автор розриває речення. Окрім того, у сонеті «На руїні» в першому терцеті маємо анжамбеман.

На тематичному рівні ці два вірші становлять свого роду опозиційну пару, протиставляються природа – місто, мальовничий пейзаж – руїни, життя – смерть, день – вечір.

На противагу гармонійному життю на лоні природи, міське життя у В. Свідзінського показане дисгармонійним: руїни, «німий»

фонтан, глибокі і пустинні алеї, самотні альтанки, забутий парк, а з рослинності лише бур'ян.

Єдине, що поєднує ці два тексти – це самота, внаслідок чого в перших терцетах обох сонетів маємо однакові рими: «*І любо там південною порою, З утоми млосної припавши самотою*» («На заліску»), «*І пусто скрізь. Лиш дівчина порою, В забутий парк забрівши самотою*» («На руїні»). Але якщо самота у місті є неприємною, вимушеною і спонукає рятуватися від неї, то натомість самота серед природи приносить задоволення, заспокоєння і є бажаним станом для ліричного героя.

Спільним є також образ сонця, хоча подається різне його бачення. У першому сонеті сонце виступає володарем світу, що з висоти свого трону захоплює всіх у свій «*томливий полон*». Натомість у другому сонеті наприкінці дня від нього залишається лише самотній «*промінь осяйний*», який вже владарює не вгорі, на небесах, а тихо блукає в тіні глибоких і пустинних алеї.

Наступний сонет «Щастя» написаний поєднанням 5- і 6- стопного ямба з попарним чергуванням жіночих і чоловічих клаузул (*AbAb bAbA CCd dEE*). Римування в катренах перехресне (2 рими), а в терцетах суміжне (3 рими).

ЩАСТЯ

Довірливих надій в юнацтві серце повне,
Кипить воно у мріях, як в огні,
І щастя нам ввижається чудовне
Прийдучого в неясній далині.

Та горе і літа, учителі сумні,
Надіяння розіб'ють безосновне;
Тоді, оглянувши на перші наші дні,
Ми в них побачимо те щастя неуловне.

Так іноді пташок яскравих зграя
Поперед мандрівця у полі походжає,
І вабить зір його блискуче пір'я їх;

Та тільки він наблизиться до них,
Вони перелетять йому над головою.
І знов за ним збираються юрбою [4, с. 22].

У сонеті автор по-філософськи підходить до осмислення категорії щастя. Драматургія сонету розгортається в межах класичної тріади «теза-антитеза-синтез». Так, у першому катрені показане юнацьке сприймання щастя, коли воно асоціюється з чимось далеким, незрозумілим, із майбутнім, коли здається, що все найкраще ще попереду.

Вже в другому сонеті інтонація твору змінюється на мінорну. Антитеза другого чотиривірша починається з протиставлення *«Та горе і літа, учителі сумні ...»*. З позицій досвіду, зазнавши чимало горя, людина насправді розуміє, що найбільш щасливою була в молоді роки, але, на жаль, тоді цього не розуміла.

За В. Свідзінським, щастя таке оманливе, що про нього залишається лише мріяти. Ми завжди до нього прагнемо, але коли воно поряд, не помічаємо. Перебуваючи весь час у гонитві за щастям, ми часто пропускаємо найважливіше.

Невловимість і примарність щастя поет підкреслює образом яскравих пташок, які ваблять попереду мандрівця, а щойно він до них наблизиться, то *«перелетять йому над головою / І знов за ним збираються юрбою»*.

Ці птахи знаходяться то попереду, то позаду мандрівця, не зникаючи зовсім, але і не даючись йому до рук. Для автора щастя – це категорія, яка може знаходитися або в майбутньому, або в минулому, але не в теперішньому, коли воно просто не розуміється.

У наступній збірці «Медобір» вміщено лише один зразок сонету «В руці ледь-ледь колишеться удильно»:

В руці ледь-ледь колишеться удильно,
Гарячий вітер в бересті шумить;
На глибині проходить риба звільна,
Латаття спить, як пам'ять серця спить.

І сонний блиск ласкавої блакиті
Під хмарами ясніє в глибині,
І чашечки латаття піврозкриті
Про дива дна розказують мені.

І я боюсь, що встану і піду,
Плесканий лист руками розведу,
І вглибину спокусливу порину,

І, покіль віку, тихо, без упину,
Все буду занурятися туди,
Де хмари стали в безмірі води
1936 [4, с. 278].

Вірш написано 5-стопним ямбом із попарним чергуванням жіночих і чоловічих рим: *AbAb CdCd eeF Fgg* (4+3). Кожен катрен закінчується крапкою, натомість два терцети попри те, що розділені графічно, становлять єдине ціле, одне синтаксичне речення.

Домінантним є образ глибини. Ліричного героя манить спокуслива глибина води, чи то власної підсвідомості, де приховані призабуті секрети пам'яті, де якраз творяться усі дива, де народжується творчість.

Він споглядає відображення небесної блакиті у воді, а тому занурення в неї сприймається як занурення у небо, так і в самого себе.

Тематично поет відхиляється від класичного взірця: теза–антитеза–синтез, що, за І. Качуровським, зовсім не є обов'язковим: адже «в описовому сонеті терцети можуть служити для розгорнення певної картини, без будь-якого елемента заперечення» [1, с. 131].

Перший катрен є найбільш змістовним: перед нами ліричний герой, який тримає удильно, шум вітру, плавання риби на глибині. Це все його заворожує. У другому катрені герой знаходить спільну мову з цим непізнаваним таємничим світом. І те, про що не могла розповісти риба з глибини, розказують чашечки латаття, які плавають на поверхні. Відчувається свого роду острах перед зануренням. В. Свідзінський фольклоризує дійсність, що має для нього, за словами Е. Соловей, «саме світотворний – світопізнавальний, філософський характер» [5, с. 155].

Отже, розмова (2-ий катрен) замінює мовчання (1-ий катрен), а далі герой у своїх думках наважується на рішучі дії, зануритися туди «де хмари стали в безмірі води». Ним керує бажання зазирнути за межу, дістатися невідомого, але бажаного світу, туди, де народжується поезія.

Графічно інакше побудований сонет «Знову в душі моїй»:

Знову в душі моїй знайомий сум замрів,
І знов зовуть мене далекії країни,
Де все інакове: життя і річ людини,
Земля і небеса, поля і цвіт гаїв.

Де вічно ллє весна живе тепло в долини,
Де над піском пустинь, над хвилями морів
Блискочуть гір величні верховини
Льодами вічними і білістю снігів.

Там, мариться мені, жив у віках минулих,
Коли лягав туман серед степів послулих,
І місяць осрібляв безмовний караван,—
Тоді в моїм шатрі солодкий морок ночі
До вуст моїх схиляв уста дівочі,
А поблизу шумів безмежний океан

(1919) [4, с. 298].

Цей текст відрізняється від попередніх тим, що не поділений на катрени та терцети, а складається з восьмирядкової та шестирядкової строфи. Але ми можемо інтуїтивно виділити в ньому оповите римування в 1-му катрені, перехресне в другому (2 рими), суміжне та перехресне в терцетах (3 рими).

Вірш написаний шестистопним ямбом із пірихієм. Але майже кожен рядок написано іншою ритмічною формою: перший і п'ятий – повнонаголошені, другий і шостий – з пірихієм на 5-й стопі, третій – з пірихієм на 3-й стопі, четвертий – з пірихієм на 2-ій стопі, сьомий – з пірихієм на 4-ій стопі, восьмий з пірихієм на 3-й і 5-й стопах тощо (отже, у римованих рядках збігу пірихіїв не спостерігається).

У цьому сонеті поет сумує як за далекими країнами, незвіданими просторами, так і за своїми призабутими колишніми існуваннями. Стирається межа між минулим і майбутнім, коли однаково ліричного героя ваблять як далекі краї, де він лише хоче побувати, так і ті місця, де він нібито вже колись перебував.

Ліричний герой чує поклик далеких країн, *«Де все інакове, життя і річ людини, Земля і небеса, поля і цвіт гаїв...»*, який водночас є голосом із минулого. Він перебуває у стані марення, напівсну, коли можна дістатися самого підсвідомого, глибин своєї пам'яті, вічності. Тріада *«марення – сон – творчість»* є визначальною для лірики поета.

В. Свідзінський, пізнаючи дійсність, міфологізує її, занурюється у глибини колективного несвідомого, де спільний досвід усього людства стає його власним духовним надбанням.

Російськомовний сонет «Немало есть счастливцев в жизни сей» [4, с. 434]. написаний у жартівливій формі і присвячений етнографу Всеволоду Дашкевичу. Домінує 5-стопний ямб, але і є два рядки 4-стопного.

У цьому вірші терцети також з'єднані в один секстет, що з синтаксичного боку можна виправдати написанням його одним реченням. Римування в катренах оповите на 2 рими, терцети – на 3 рими (*aBВа ВаaВ CCddEE*).

| № | Назва вірша | Римування |
|---|---|-------------------|
| 1 | «На заліску» («Ліричні поезії») | aBВа ВаВа ccD Dee |
| 2 | «На руїні» («Ліричні поезії») | AbAb cDDc Eff Egg |
| 3 | «Щастя» («Ліричні поезії») | AbAb bAbA CCd dEE |
| 4 | «В руці ледь-ледь колишеться удильно...» («Медобір») | AbAb CdCd eeF Fgg |
| 5 | «Знову в душі моїй знайомий сум замрів...» («Поза збірками») | aBВа ВаВа CCdEEd |
| 6 | «Немало есть счастливцев в жизни сей» («Жарти. Експромти») | aBВа ВаaВ CCddEE |

Отже, в усіх сонетах В. Свідзінського відтворено правило альтернансу, маємо регулярне парокситонно-окситонне римування. Але типи римування різняться через щоразу інакше поєднання жіночих і чоловічих клаузул. Попри те, що домінують катрени на дві рими, є також чотиривірші на чотири рими. Терцети завжди на три рими.

Поезія В. Свідзінського є досить розмаїтою у строфічному плані, він використовує як рідкісні, так і широковживані строфічні форми. І навіть у межах однієї жанрово-строфічної канонізованої форми, він намагається експериментувати, надаючи своїм віршам щоразу нового звучання.

Література

1. Качуровський І. Генерика і архітектоніка: у 2 кн. Т. 2. Київ: Києво-Могилянська Академія, 2008. 376 с.
2. Качуровський І. Строфіка: підручник. Київ: Либідь, 1994. 272 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. Київ: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
4. Свідзінський В. Твори: [у 2 т.] / видання підготувала Е. Соловей. Київ: Критика, 2004. Т. 1. Поетичні твори. 584 с.

5. Соловей Е. Українська філософська лірика: Навчальний посібник із спецкурсу. Київ: Юніверс, 1998. 368 с.
6. Тимченко А. Ліричний цикл як об'єкт літературознавчого осмислення (на матеріалі художньої циклізації у творчості В. Свідзінського) // Віршознавчі студії: Збірник наукових праць конференції «Українське віршознавство ХХ – початку ХХІ століть. Здобутки і перспективи розвитку» / упорядники Н. В. Костенко, Я. В. Ходаковська. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. С. 193–205.

References

1. Kachurovskiy I. *Generyka i arkhitektonika: u 2 kn. T. 2.* [Genereka and architectonics]. Kyiv, 2008, 376 p.
2. Kachurovskiy I. *Strofika* [Structure]. Kyiv, 1994, 272 p.
3. *Literaturoznavchy slovnyk-dovidnyk* [Literary dictionary-reference book]. Kyiv, 1997, 752 p.
4. Svidzinskyi V. *Tvory: u 2 t. Kyiv, 2004. T. 1. Poetychni tvory* [Poetry]. 584 p.
5. Solovei E. *Ukrainska filozofska liryka* [Ukrainian philosophic lyrics]. Kyiv, 1998, 368 p.
6. Tymchenko A. *Lirychnyi tsykl yak ob'iekt literaturoznavchoho osmyslennia (na materialii khudozhnoi tsyklizatsii u tvorchosti V. Svidzinskoho)* [Lyrical cycle as an object of literary comprehension (on the material of artistic cyclization in the works of V. Svidzinsky)]. In: *Virshoznavchi studii: Zbirnyk naukovykh prats konferentsii «Ukrainske virshoznavstvo XX – pochatku XXI stolit. Zdobutky i perspektyvy rozvytku»*. Kyiv, 2010, pp. 193–205.

Olena Kytcan. Sonnets of Vladimir Svidzinsky. The article is devoted to the analysis of sonnets in the lyric poetry of the famous Ukrainian poet of the twentieth century Volodymyr Svidzinsky. V. Svidzinsky's works are characterized by numerous folklore stylizations, which complicates the definition of their versification. The variety of metric and stanzaial repertoire of the author speaks for his excellent versification skills. He has ancient verification patterns, and canonical stanzas of European origin, including sonnets. The poet appealed to them quite rarely, but in different periods of his creativity.

Sonet – a rather difficult poetic form. This is a genre that forces authors to adhere to certain rules both at the formal and at the content level.

Sonnets V. Svidzinsky placed in different collections and written in different periods of life. But in general they are classical in form and do not contradict the genre canon. The poet mostly uses the Italian form of the sonnets. In the sonnets of V. Svidzinsky, the eternal theme of art, creativity, and nature takes an important place. Sonnet as a genre is deliberately chosen as an attempt to diversify his own poetics.

Key words: verse, genre, motif, opposition, rhyme, sonnet, tradition.

УДК 821.161.2-1.091(092)

Надія Колошук

ORCID ID: 0000-0001-6626-2004

Володимир Свідзінський та Василь Стус у дзеркалі мемуаристики і сучасної критики

Імена двох поетів становлять своєрідну бінарну опозицію, у якій протиставлені і творчі принципи обох, і найголовніші мотиви лірики, й особистісні риси їхніх уявних образів у свідомості сучасника-реципієнта. В. Свідзінський відповідає уявленням про митця-модерніста – далекого від

суспільних проблем, заглибленого в себе, відданого лише творчості та красі, а Стус представляє «традиціоналіста» і, зрештою, не стільки поета, як «громадянина», на роль якого його прирекли суспільні умови. Мемуари неминуче показують аберацію особистої точки зору їхнього автора у зв'язку зі зміною суспільного клімату. Раніша аберація спричиняє пізніший ефект «відкриття»: найскромніший з усіх виявився найбільш значущою, знаковою постаттю доби. Сучасна мемуаристика про Свідзінського й Стуса, поза біографічною цінністю, важлива також тим, що виявила стереотипи уявлень про поетів-класиків, які доводиться зживати, оскільки вони тримають суспільну думку в шорах упереджень та догм.

Ключові слова: мемуаристика, критика, рецепція, образ-імідж, стереотип, В. Свідзінський, В. Стус.

Два знакові імені української літератури ХХ століття – Володимир Свідзінський та Василь Стус – постали поруч ще в 1969 році, коли Стус назвав Свідзінського одним із трьох улюблених своїх поетів. Тоді це ім'я, поставлене в ряд зі знаменитими німецькомовними класиками⁴, з якими Стус не розлучатиметься до кінця життя, могло лише подивувати пересічних українських читачів своєю екзотичністю: знищений енкаведистами у 1941 р. поет В. Свідзінський став відомим широкому загалові лише в 1986 році завдяки збірці, укладеній Василем Яременком. Зіставлення цих постатей виявляє деякі характерні риси – і спільні, й відмінні, – які дійсно зближують двох трагічних українських митців у читацькому сприйманні, утворюючи з їхніх імен своєрідну бінарну опозицію: у ній протиставлені і творчі принципи обох, і найголовніші мотиви лірики, й особистісні риси їхніх уявних образів у свідомості сучасника. Отже, простежимо це зближення-відштовхування бодай у загальних рисах.

Мемуаристика – дивовижний, зовсім особливий модус існування літератури, комплекс давніх жанрів, що приваблюють передусім автентичністю поданого ними матеріалу. Для сучасного читацького загалу вона перебуває десь на периферії літературного процесу; для дослідника стає підмогою у вивченні «основного» (умовно кажучи) масиву творчості письменників. Проте в усі часи мемуаристика була жанром потребуваним, актуальним. Одна з російських дослідниць зауважила, що чи не найстаріший жанровий різновид мемуаристики – автобіографія – виникла в античну добу як

⁴ «Нині найбільше люблю Гете, Свідзінського, Рільке» [«Двоє слів читачеві» – авторська передмова до невиданої збірки В. Стуса, див.: 24, с. 8].

форма судового красномовства, котре мало на меті самовиправдання звинуваченого перед судом [7, с. 245]. Позови до української історії, зокрема ХХ століття, ще не вирішені або й не розглядалися, отже, жанр для нас тим більше актуальний.

Дослідження української мемуаристики лише починається. Визначена нами тема ніким не розглядалася. Ідеться не про творчість названих поетів, яка наразі активно вивчається багатьма дослідниками, а про науково-критичну та ширшу суспільну рецепцію, відображену мемуаристикою і критикою, та про сформовані нею стереотипи, які доводиться долати дослідникові й читачеві на шляху до розуміння поезії Свідзінського і Стуса.

На нашу думку, важливо зіставити і підкреслити певні риси цих двох поетів, посталі в дзеркалі спогадів.

Якщо основою культури загальноновизнано пам'ять, то очевидно, що мемуаристика є уречевленням історичної пам'яті, одним із найвагоміших засобів духовного спадкоємства поколінь та одним із показників рівня цивілізованості суспільства, – писав російський дослідник мемуаристики Андрій Тартаковський [26, с. 35]. Той факт, що українські мемуари донедавна були малодоступні чи невідомі з причин їхньої заборони, вилучення, варварського редагування (у цьому ряду і В. Винниченко, й О. Довженко, і В. Сосюра, і письменники з діаспори), а нині малодоступні з інших причин (не-видання, занедбання тощо), не робить нам честі. Наприклад, ганебним для національної історії є свідоме замовчування істинних причин смерті В. Свідзінського у мемуарах Ю. Смолича «Розповіді про неспокій немає кінця» (1972), а згодом вимушене замовчування їх у наступних публікаціях, чії автори змушені були посилатися на Смолича.

Але що заважає бачити правду, коли вона вже оприлюднена і стала предметом обговорення в опублікованих спогадах? Вічна проблема не так мемуаристики, а швидше нашого її сприймання – правдивість. Тобто якість, залежна в цій царині від кількох сторін водночас: від автора, видавця і читача / дослідника (реципієнта). Через те й недопустимий у видавничій та дослідницькій практиці підхід, засадою якого є вибірковість: оце, мовляв, друкуймо, читаймо й обговорюймо, бо «на часі» (або: «істинне», «правдиве», «допустиме», «справжнє» – і ще цілий ряд чисто суб'єктивних, підпорядкованих злобі дня й детермінованих багатьма кон'юнктурними підставами оцінок), а це – викиньмо,

«відредагуємо» (тобто відшкребімо все, що нам не до смаку), прикриємо й зачинимо у найдальшу шухляду.

Мемуари вельми складно оцінювати не лише з огляду на правдивість / неправдивість, суб'єктивність / об'єктивність, а й з точки зору художності: не тому, що не існує критеріїв чи не слід довіряти власному смакові, а тому, що в цій жанровій традиції **не існує канонів**, а за смаком, як відомо, однодумців нема. Пошлемося на дискусійну думку відомої російської мемуаристки і водночас літературознавця Емми Герштейн: вона вважає, що мемуари можуть писати не всі – тут повинен бути певний обмежувальний етичний критерій, усім зрозумілий, хоча й не сформульований остаточно, не прийнятий як неписаний закон у культурі. Зокрема, він став предметом обговорення в журнальній дискусії 1999 року, де виступили численні російські письменники й літературознавці, що висловили іноді полярні точки зору. Наприклад: право голосу мають насамперед **визначні особистості**. Або: достойне уваги нащадків лише **добре написане**, тобто не варто братися за перо тим, хто погано ним володіє [див.: 16]. Однак із цього правила є виняток: Е. Герштейн вважає у будь-якому випадку вартими публікації нотатки колишніх репресованих, котрі випадково вижили у таборах смерті. Саме вони – неоціненне й безумовне свідчення про ХХ століття: «Вони не можуть не розповісти про пережите. Це така ж потреба, як у первісних народів наскельні малюнки. <...> Колишніх табірників треба видавати неодмінно... їхні мемуари не загубляться і будуть хвилювати до глибини серця невідповідного читача. Такі мемуари не треба вміти писати. Кожне їхнє слово волає» [16, с. 19].

Отже, тим важливіші етичні критерії **в оцінці** таких мемуарів, у їхньому прочитанні. Що ж до художності... Очевидно, найпершим критерієм художньої оцінки може бути присутність / відсутність катарсису як найдавнішої естетичної категорії в ефекті їхнього впливу на читача. Адже це ще й універсальна категорія – тобто притаманна будь-яким жанровим художнім формам. Невмілий мемуарист, як правило, не досягає ефекту катарсису, якого б «пекучого» й яскравого матеріалу не подавав – сам по собі матеріал, будучи невинно перенесеним на папір, блідне і втрачає актуальність та неповторність.

З іншого боку, катарсис – ефект обопільний: він мусить бути не тільки закладений у тексті, а й сприйнятий, без читацької чуйної рецепції катарсис неможливий. Є чимало «глухих» до художнього

слова й у найбільш вишуканих, вигранених та витончених його формах; мемуаристика ж здебільшого подає слово невідшліфоване, «автентичне», і тут вухо та особливо серце читача має бути винятково чуйним. Мемуарна книга, кажучи словами Цветана Тодорова, «як і всі мистецькі твори, не дуже надається до резюмування. Існує єдиний спосіб точно дізнатися, про що в ній розповідається – прочитати її» [27, с. 373].

Сказане стосується і нотаток «З таборового зошита» В. Стуса, котрі ще чекають ретельного дослідження⁵. Ця невелика частка написаного ним заслуговує найпильнішої уваги тим більше, що Стуса ніяк не віднесеш до тих, хто «не володів пером». М. Коцюбинська справедливо оцінює його листи (підцензурні! «дібрані» тою цензурою – бо дійшли не всі! лімітовані!) як високохудожній шедевр і «справжній скарб» у доробку митця [див.: 11]. Але щоб прочитати їх так, як вона прочитує своїх «адресантів» – Михайла Коцюбинського, Катерину Білокур, Івана Світличного, Василя Стуса та ін., – треба принаймні володіти чуйністю, делікатністю, тактом та бути здатним до емпатії, що є емоційною основою катарсису.

На моє глибоке переконання, В. Стус – поет епічного складу, у своїй творчій еволюції він ішов до великої епічної форми, яку цінував, очевидно, більше за «версифікаційні вправи» (його вислів!). Підтверджується це його словами в листі до дружини про останню поетичну збірку «Птах душі» – «відчайдушно прозову», котрій не судилося вирватися за тюремні ґрати, як і авторові [цит. за: 12, с. 32].

Мемуарам, пише згадуваний А. Тартаковський, «доступна будь-яка міра узагальнення, типізації, психологічного проникнення в душевний світ людини, за винятком тої, де бере участь вимисел як усвідомлена творча настанова» [26, с. 43]. Саме в мемуарах сучасників образ митця з минулої вже епохи постає цілісним і багатограним, доступним і повним загадок – як правило, такий ефект недосяжний у хрестоматійних літературознавчих «біографіях письменників» та й навіть у белетризованих «романах-біографіях» – класики цього жанру, як-от Андре Моруа чи Стефан Цвайг, по всьому світу нечисленні.

⁵ Про важливість прози й мемуаристики у творчості поета В. Стуса свідчать матеріали архіву [див.: 6]. Показово, що в «емблематичній» статті про нього у збірці-посібнику для шкіл прозові твори й мемуаристику не було згадано [8].

Найцінніші ті мемуари, де, за висловом Владислава Ходасевича в його мемуарній збірці «Некрополь», автор вважає своїм обов'язком «виключити з розповіді лицемірство думки і боязнь слова», ті, де нема зображення «іконописного, хрестоматійного», бо саме такі «шкідливі для історії... вони й аморальні, тому що лише правдиве і цілісне зображення чудової людини здатне відкрити те краще, що в ній було. Істина не може <бути> низькою, тому що нема нічого вищого за істину... треба вчитися шанувати чудову людину з усіма її слабкостями і навіть іноді за самі ці слабкості. Така людина не потребує прикрас. Від нас вимагається набагато важче: повнота розуміння» [30, с. 296].

Повертаючись до наших «героїв», зауважимо найперше розбіжність у трактуванні мемуаристами й критиками основних рис характеру, якими для **українського** письменника завжди мали бути мужність громадянської позиції та стійкість у боротьбі зі злигоднями долі (така вже історія...). Обоє – і Свідзінський, і Стус – постають у сприйманні мемуаристів, а слідом і критиків надзвичайно чуйними, делікатними, вразливими людьми. Здається, саме про цю рису згадують усі, хто бодай торкався їхніх постатей. Однак стосовно Стуса делікатність і чуйність постає синонімом безкомпромісної чистоти, прямоти думок і вчинків та незламної принциповості громадянської позиції (органічно не міг піти на будь-який компроміс із табірною адміністрацією, – пише про товариша Михайл Хейфец, – а з гебістами та суддями розмовляв тоном прокурора на Нюрнберзькому процесі; при тому був вразливим і чистим настільки, що хтось із табірних дотепників дошкулив йому характеристикою дівчини, яка все життя прикидається героєм Гемінгвея [29, с. 7-100]).

Що ж до Свідзінського, то в мемуарах з'являються характеристики «тихий», «непомітний», «скромний» – аж до «боязкий» (про страх в очах поета кілька разів згадує, наприклад, Василь Боровий у спогадах «В аркані Каєркана» [3, с. 11–16]). Очевидно, це й викликало роздратоване пояснення професора Анатолія Вадимовича Свідзінського: мовляв, його дядько-поет був не з тих, котрі постійно вибачаються й запопадливо кланяються через свою скромність та боязкість... [21, с. 113–114]. Однак чи доречні подібні закиди мемуаристам?

Життєва стійкість і мужність поета Свідзінського доведені тезою про відданість митця своєму творчому кредо, про несхибність

у слідуванні певним естетичним критеріям, яким він залишався вірним усе життя, будучи несуголосним галасливій, жорстокій історичній добі та йдучи їй наперекір. Що ж до винятків-відступів на зразок віршів «Жовтень» та ще один – про Сталіна – у львівському виданні «Поезій» 1940 року, то не нам його за це судити, не судив навіть Ю. Лавріненко, хоча в його антології «Розстріляне відродження» не раз висловлено сувору оцінку подібним текстам поетів його покоління – тих, які служили владі. Свідзінський *не служив, а виживав* – доки зміг.

Можлива й інша крайність. Вочевидь, постійні згадки про «скромність» та «тихість» Свідзінського спровокували зухвалу епатажну спробу І. Бондаря-Терещенка у статті «Невідомий Свідзінський» порушити табу щодо здогадів і припущень про особисте життя поета та витворити з власної уяви його образ на зразок сучасного плейбоя [див.: 2]. Цілком справедливу відповідь молодому критикові дала п. Оксана Линтварева-Чикаленко, спростувавши його домисли посиланням на реальні факти, відомі їй про близьких людей, зокрема й Свідзінського [див.: 15]. Об'єктивно оцінила подібну критику Е. Соловей, підкресливши натяжки автора, котрих могло б і не бути, якби І. Бондар-Терещенко добросовісно використав мемуарні свідчення, у тому числі опубліковані листи самого Свідзінського. Натомість маємо «образ дон-жуана та епікурейця» завдяки «свавільним монтуванням та препаруванням їхнього тексту» [23, с. 28].

Мусимо зауважити, що критика на подобу «Невідомого Свідзінського» у нинішній час – не поодинокий випадок: деякими інтелектуалами така манера мислення вочевидь сприймається як ознака духу демократії й запорука свободи авторів від догматизму, бо чим інакше пояснити гучно-скандальну славу Олесья Бузини з його заявами про «вовкулаку Шевченка» й «сукиного сина Пушкіна» [див.: 4]. Талановиті книжки С. Павличко чи Н. Зборовської теж, на жаль, прислужилися таким спробам тлумачення класиків із посиланнями на мемуаристику (епістолярій). «Бузинятина» (здається, «термін» належить І. Дзюбі) процвітає не лише завдяки жовтій пресі.

У випадку В. Стуса часом доходить до «бузинятини» в інший спосіб. Теплі й проникливі мемуарні свідчення друзів – Михайлини Коцюбинської, Леоніди та Надії Світличних, Євгена Сверстюка, Світлани Кириченко та інших – про людину високу духом і

геніальну талантом мимохіть сприймаються широким загалом читачів викривлено. Про це свідчить образ «незламного борця» з *хрестоматийним глянцем*, котрий представлено нині у школах: зі сторінок підручників, хрестоматій, посібників учні засвоюють, однак, не вірші поета й не реальний його образ, а *куці істини нізчимні* (І. Світличний, «Гратовані сонети»), і Стус постає далеким, чужим та незрозумілим, бо хто з нинішніх пересічних учнів готовий повірити у винятковий ідеалізм та жертвовність, особливо коли вони звучать фальшивою риторикою в устах не вельми ідеальних учителів [із цього приводу див. міркування М. Коцюбинської: 13]. І вже піросло покоління, котре витворює власні рейтинги української хрестоматійної класики, ставлячи в них Стуса на ене місце як... «штукаря» серед «кобзарів», «скоморохів», «лірників» тощо.

Для прикладу: волинський часопис «Герен» («літературно-мистецький журнал») опублікував у рубриці «З редакційної пошти» статтю п. Мирослави Рубан, котра слово «штукар» витлумачує як похідне від «штуки» (мистецтва); у її рейтингу «штукар» Стус – «справжній національний герой, проте він цей свій героїзм не зумів перелити в слово» [20, с. 23]. Тривога М. Коцюбинської з-за небезпеки опошлення світлої постаті Стуса «рутиною офіційних святкувань», «вульгарним вжитком» його виболених віршів, перетворення його міфу на новий офіціоз, навіть на моду – небезпідставна. До моди, здається, не дійшло, але від того не легше досягти бажаного: «Не допустити політичних спекуляцій його іменем, підміни загальнолюдської сутності його доробку однолінійними гаслами, якими б патріотичними вони не були. Не творити нового культу й нового міфу» [13, с. 36]. Вочевидь не безпідставно Л. Світлична супроводжує добірку листів І. Світличного – В. Стуса приміткою: «PS для спеціалістів з “брудознавства” – не шукати ніяких збочень: кореспонденти були високоморальними людьми, навіть відповідні “органи” знали це» [22, с. 154].

На мою думку, образ В. Стуса постає найбільш неповторно-яскравим не тоді, коли про нього пишуть віддані друзі, а тоді, коли він представлений у прискіпливому, хоч і безумовно доброзичливому аналізі мемуариста, який мав змогу пізнати Стуса в оточенні численного контингенту українців-дисидентів 1970-х років, котрі бачили в своєму товаришеві не геніального поета (у ті

роки їм були малозрозумілі його твори – як-от Миколі Руденку й В'ячеславу Чорноволові, котрий віддавав тоді перевагу Ігореві Калинцю, бо Стус, мовляв, надто традиційний [29, с. 59-62]), а таку ж змучену істоту в табірному бушлаті, як і самі⁶.

На відміну від посмертних спогадів про Стуса (такими є, власне, всі інші), есей Михаїла Хейфеца належить до написаних в Ізраїлі «Українських силуетів» ще тоді, коли Стус був живий, пізніше неодноразово передрукований у посмертних збірках спогадів та документів, присвячених поетові [5; 18]. У посмертних спогадах Стус неминуче постає не так живим, як мучеником, відлитим у бронзовий пам'ятник болю; на реальний образ накладається туга авторів-мемуаристів за прекрасною людиною, печаль за її хресну долю, вчувається й мотив вини – не вберегли, не полегшили того важкого хреста, не були з ним поруч у найтяжчі хвилини: «Один Бог знає, як він жив, відстоюючи з останніх сил своє право залишатися собою і свій обов'язок – не здаватися до кінця» [з есею Є. Сверстюка «Базилеос»: 18, с. 214; див. також спогад Ю. Покальчука: 19].

Варто звернути увагу на зближення у цьому конотаційному полі назв (навіть самої тональності їхнього звучання) у різних мемуаристів: «Поклав своє життя за Україну...» (Василь Голобородько), «Славний брат мій» (Марія Стус), «Базилеос» (Євген Сверстюк) тощо. Тональність Хейфецового есею «В українській поезії тепер більшого нема...», попри його апологетичну назву-цитату, інша, до того ж у ньому безліч «випадкових», «дрібних», «низьких» (тобто таких, що про покійника їх не прийнято згадувати), але напрочуд точних деталей, помічених гострим оком тонкого аналітика, який показує ситуацію «стереоскопічно» – з різних точок зору водночас: своєї, Зоряна Попадюка, Чорновола, Василя Овсієнка, Миколи Руденка тощо – і

⁶ Це свідчення М. Хейфеца стосується не лише тодішньої ситуації, а й пізнішої. Про «традиційну за формою» поезію В. Стуса, якому трагічні випробування не дали збутися як поетові «в розвої, інтелектуально наповненому», М. Коцюбинська писала і в 1990 р., не дозволяючи собі більш високих оцінок на адресу того, хто був для неї насамперед другом [див.: 14, с. 206, 210]. Пізніші оцінки М. Коцюбинської значно точніші і глибші [див.: 13]. Показовою є оцінка Ю. Гарнавського, котрий не схвалював надто пильну увагу «до суспільницьких постатей і творів», маючи на увазі В. Стуса, зокрема бачив «загальне некритичне ставлення» до неї [творчості Стуса] на тлі «практично повного незацікавлення сучасними течіями українського модернізму» [25, с. 10]. Таким чином, можемо відзначити появу в українському критичному дискурсі ще однієї бінарної опозиції, в якій В. Стус протиставлений поетам-модерністам.

дає читачеві можливість для самостійних висновків. Наприклад, уже перша деталь (самого Стуса оповідач ще у вічі не бачив): юний З. Попадюк вибачливо пояснює, чому у Стуса – єдиного серед українців «на зоні» – такий непристойно малий термін ув'язнення («усього 5 років!»). У нього ж і *складу злочину немає зовсім*, інакше *порядному українцеві* гебісти такого легкого покарання не дали б... М. Хейфец коментує Зорянове пояснення з легкою іронією, йому добре зрозуміло, але західному читачеві (до якого й адресувалися «Українські силуети») – навряд, чому молоді українці пишаються тривалими строками своїх ув'язнень: їхня тривалість у порівнянні з термінами не-українців свідчить про затягість молоді національної еліти у донкіхотському протистоянні – жменька інакодумців проти Левіафана! Бути причетним до цього ордену – неабияка честь, і Стус на тій дорозі – лише один із послухників...

Гордість переможених, але нескорених, про яку десь у ті ж часи писав І. Світличний: *«І слава Богу, що сподобив / Мене для гарту і для проби / На згин, на спротив і на злам»* («Ґратовані сонети»). Показуючи згодом, як «короткий» термін неодноразово міг призвести поета до передчасної смерті, Хейфец робить свій сакраментальний висновок – уже те, що Стус опинився в тюрмі, є непростимим злочином влади: *«Стус, с его прямою и порядочностью, гордостью и резкостью, совсем не создан для тюрьмы. Скажу кощунственную, ужасную для зэка вещь: если бы он признал себя виновным, покался бы, как Дзюба, и такой ценой вышел на волю (пусть мнимую, советскую), я бы – радовался. Сидеть в тюрьме – для этого годятся люди попроще, вроде меня, например. А источник Божественных гармоний – его бы хотелось уберечь от такой судьбы. Но Стус не мог остаться поэтом, если бы он не жил так, как он жил. Это я понимал тоже»* [29, с. 82].

Характерна і дуже приваблива риса Хейфецових спогадів – терпимість оповідача до чужих точок зору і намагання їх проаналізувати, перш ніж аргументовано доводити свою. Так він доводить тезу З. Попадюка, котра дала есеєві назву – «В українській поезії тепер більшого нема...». Саме в такому масштабі мемуарист сприйняв і полюбив Стуса, з яким був зовсім недовго, а його вірші ледве міг читати через незнання мови. Повсюдна іронія, притаманна «Українським силуетам» Хейфеца, в есеї про Стуса виграє всіма барвами. М'яка й сумовито-ніжна усмішка, звернута до друга, і гостра дошкульна сатира, коли йдеться про підлих людців на зразок

одного з його катів – майора Зінченка (теж українця – зауважує мемуарист і не нехтує нагодою висловити про це свої міркування, несхвальні щодо національної «солідарності» пересічних українців) – такий діапазон іронії Хейфец використовує блискуче. Із гумором обіграє численні ситуації зі Стусом і в той же час без ілюзій бачить трагічність його становища, підкреслює самотність, вразливість, незахищеність, масковану затятість й різкість («гордый, как китайский император» [29, с. 13]).

Подеколи з цим мемуаристом хочеться сперечатися. Наприклад, коли він коментує епізод однієї з нечисленних розмов зі Стусом сам-на-сам (як разом розглядали родинні фотокартки), міркуючи про глибоку «внутрішню непевність у собі», нібито притаманну товаришеві [29, с. 65-66]. Епізод свідчить швидше про схильність Стуса до саморефлексії, про загострене чоловіче почуття відповідальності перед рідними і за них, що не раз підкреслювали й інші мемуаристи – воно ж постає з кожного рядка його тюремно-табірних листів. Але й у цьому випадку Хейфец висловлює своє бачення характеру Стуса делікатно, тактовно, його припущення не суперечать сказаному іншими і самим поетом, а лише підкреслюють неординарність його особистості. Що ж до непевності у собі, то вона теж, очевидно, мала місце у певні періоди поетового життя, і блискучий аналіз її вияву через поезію зробив К. Москалець [17, с. 7].

Варто зробити хоча б побіжне зауваження про ще одну стереотипну рису сприймання творчих особистостей В. Свідзінського й В. Стуса. Чомусь більшість читачів (от і проф. А. В. Свідзінський) вважають своїм обов'язком шукати у найтрагічніших поетів підтвердження їхнього «оптимізму» або принаймні спростування «песимізму». У стосунку до Стуса тут примітна передмова Аріадни Шум до брюссельського видання «Зимових дерев» (1970): «Василь Стус є поетом-оптимістом і в своєму життєвому оптимізмі, в життєрадісним сприйманні свого існування, він теж не відбігає від традицій української людини та українського мистецтва у всіх його проявах» [цит. за: 17, с. 8]. Якщо в устах радянських критиків подібна заява була б виявом ідеологічної зашореності, то в устах критика з еміграції інакше як безтурботним верхоглядством не назвеш, або ще хіба: ситий голодного не розуміє. Адже за те закордонне – поза авторською згодою – видання Стуса й карали потім так жорстоко; видавці ж

явно не брали до уваги, як щедро додають своєму авторові «оптимізму».

Разом із «герметизмом» зловісний «песимізм» ще й досі є жупелами, якими лякають читача. А чи потрібна така послуга – «очищення» від песимізму й герметизму – чудовим поетам? Уся світова поезія, та й проза, зрештою, в основі своїй – глибоко трагічна і складна. Кого б не взяти – від Овідія до Сервантеса, від Шекспіра до Еліота, від Кальдерона до Гарсія Лорки, від Шевченка до Стуса – складна й трагічна. А якщо вже шукати приклади штатних співців оптимізму, то серед геніїв це швидше винятки, як-от пізні Маяковський чи Тичина. До того ж ми знаємо про їхній кінець...

Свідзінський і Стус не потребують виправдання за песимізм чи герметизм, бо то не є гріхом для справжнього поета, а швидше заслугою. «Для чого ж і творчість, як не для того, аби осмислити страждання, навіть якщо вони до осмислення не надаються?» – ставив риторичне питання Альбер Камю у середині ХХ століття [9, с. 562]. І тут же стверджував, що *правдивий геній* покликаний виразити *несамовитий крик страждання, висловити біль всього світу* [там само].

Стереотип упередженого читацького сприймання «песимістів» зумовлений тим, що більшість читачів звично пов'язує песимізм із негативом, а з позитивом лише оптимізм. Таким варто нагадати відомі докази М. Гайдеггера у його «Листі про гуманізм» (1946), де спростовано поверховість подібних уявлень. Відповідаючи на питання свого адресата, чи справді трагічна філософія екзистенціалізму відкидає гуманізм, мислитель говорив про масовий страх перед нігілізмом і «негативом» як ширму, за якою люди не бачать власної обмеженості: «Люди так переповнені “логікою”, що тут-таки відносять на рахунок поганої протилежності все, що йде супроти звичайної млявості думки. Все, що не залишається стояти на боці загальновідомого й улюбленого позитиву, люди відкидають у наперед заготовлений рів порожньої негативності, котра все заперечує, а тому впадає у Ніщо і приходить до повного нігілізму. На цьому логічному шляху люди топлять все в нігілізмі, що його самі собі винайшли за допомогою логіки. <...> Постійною апеляцією до логіки люди створюють видимість, ніби от-от почнуть мислити, тоді як вони відреклись від думки. <...> Думка, що йде всупереч “цінностям”, не стверджує, що все, назване

“цінностями”, –“культура”, “мистецтво”, “наука”, “людська гідність”, “мир” та “Бог” – нікчемне. Навпаки: пора зрозуміти нарешті, що саме характеристика чогось як “цінності” позбавляє так оцінене його вартості» [28, с. 342–344]. Ще один відомий представник філософії ХХ ст. Ернст Кассінер стверджував: «В історії філософії скептицизм [невіддільний, на мій погляд, від «песимізму» в його стереотипному сприйманні – Н. К.] часто був лише зворотним боком принципового гуманізму» [10, с. 3; виділено автором].

Сучасна мемуаристика про Свідзінського й Стуса, поза біографічною цінністю, важлива тим, що виявила стереотипи уявлень про поетів-класиків, які потрібно зживати глибоким і вдумливим аналізом, оскільки вони тримають суспільну думку в шорах упереджень та догм. Єдиний правильний початок і передумова такого зживання, найголовніша та найвідповідальніша ділянка роботи у видаленні білих / брудних плям загальноісторичної пам'яті – доступне, але з точки зору текстологічної бездоганно підготовлене видання спадщини. На щастя, видання творів В. Стуса (Львів, 1994–1999) та В. Свідзінського (Київ, 2004) показують, що ця робота вже значною мірою зроблена.

Висновки. Імена та образи Свідзінського і Стуса, витворені мемуаристикою та сучасною критикою, постають своєрідною бінарною опозицією, де Свідзінський усе відчутніше відповідає уявленням про митця-модерніста – далекого від суспільних проблем, заглибленого в себе, відданого лише творчості та красі й не чужого богемі (хоч і в аскетично-радянському варіанті), а Стус тим часом представляє «традиціоналіста», «суспільника» і, зрештою, не стільки поета, як «громадянина», на роль якого його прирекли суспільні умови, де «справжня» (модерна?) поезія розвиватися не може. Відмовитися від цього стереотипу – необхідний крок для неупередженого дослідника.

«Песимізм» та «герметизм» як жупели упередженої критики, що перейшли до нас із радянських часів та закріпилися «на рівні буденної свідомості новітньої національної кон'юнктури» (за висловом Юрія Бедрика [1, с. 30]), розтиражовані шкільною практикою і школярським сприйманням, не можуть бути критеріями оцінки поезії, а поетів такої долі, як Свідзінський та Стус, і поготів; ідеологічне підґрунтя цих оцінок видає їхню

спрошеність та примітивізм.

Мемуари неминуче показують аберацію **особистої точки зору їхнього автора** у зв'язку зі зміною суспільного клімату: у випадках Свідзінського та Стуса більшість сучасників не здогадувалася про масштаб їхньої творчості, оскільки сучасна їм суспільна думка не визнавала названих митців першорядними талантами. Раніша аберація спричиняє пізніший ефект «відкриття»: найскромніший з усіх виявився найбільш значущою, знаковою постаттю доби.

Очевидна також залежність **суспільної думки**, витворених нею образів-концептів від конформістських уявлень, модних віянь і особливо від панівної ідеології – їхній тиск зумовлює розбіжність колишнього реального образу поета-людини з теперішнім «хрестоматійним» образом «класика» – і цю неминучу розбіжність нинішній критик та дослідник мусить долати не спорудою хисткого містка нових ідеологічних стереотипів, а кропіткою професійною працею ради встановлення істинних масштабів творчої індивідуальності.

Іронія притаманна **спогадам сучасників**, як і художній літературі загалом; однак у царині мемуаристики іронія не є, як правило, виявом своєрідної моральної амбівалентності, ігрового ставлення автора до проблеми чіткого розмежування уявного / вигаданого, сакрального / профанного, істини / лжі – таких функцій вона набуває у критичних виступах пізнішого часу, автори яких засобами іронії намагаються похитнути надто серйозну й тенденційну оцінку попередніх критиків чи мемуаристів. Іронія ж сучасника-мемуариста стає засобом стереоскопічного аналізу, що дає йому змогу витворити образ багатогранний і повнокровний. Відкидати іронічний погляд як недостатньо шанобливий, негідний високого іміджу класики безперспективно, однак не слід приймати критичну «бузинятину» в статусі іронічної критики, бо вона ставить читачів у залежність від провокацій, котрими деякі автори заробляють собі ім'я, паразитуючи на чужій славі.

Література

1. Бедрик Ю. І. Василь Стус: Проблема сприймання. Київ: ПБП «Фотовідеосервіс», 1993. 80 с.
2. Бондар-Терещенко І. Невідомий Свідзінський // Кур'єр Кривбасу. 2000. Червень, Ч.127. С. 127–140.
3. Боровий В. В аркані Каєркана: Спогади і враження. Харків: Майдан, 2001. 120 с.
4. Бузина О. Вурдалак Тарас Шевченко // Киевские ведомости. 1999. 12 июня. С. 12; 19 июня. С. 12; 26 июня. С. 12.

5. Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників / упоряд. та ред. Осип Зінкевич, Микола Француженко. Балтимор; Торонто: Смолоскип, 1987. 463 с.
6. Гончарук М., Гальченко С. Примітки // Стус В. С. Твори : у 4 т., 6 кн. Т. 4. Львів: Видавнича спілка «Просвіта», 1994. С. 503-532.
7. Григорьева Н. И. Жанровый синтез на рубеже эпох: «Исповедь» Августина // Взаимосвязь и взаимовыявление жанров в развитии античной литературы. Москва: Наука, 1989. С. 229–276.
8. Жулинський М. Г. Василь Стус // Гроно нездоланих співців: Літ. портрети укр. письменників ХХ сторіччя, твори яких увійшли до шкільних програм: навч. посібник. Київ: Укр. письменник, 1997. С. 274–284.
9. Камю А. Митець за ґратами // Камю А. Вибр. твори: у 3 т. Т. 3: Есе: пер. з франц. Харків: Фоліо, 1997. С. 559–564.
10. Кассирер Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии : переводы / сост. и предисл. П. С. Гуревича; общ. ред. Ю. Н. Попова. Москва: Прогресс, 1988. С. 3–30.
11. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне»: Роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дух і Літера, 2001. 300 с.
12. Коцюбинська М. «На цвинтарі розстріляних ілюзій...» // Слово і час. 1990. № 6. С. 31–32.
13. Коцюбинська М. Поет. Стус В. С. Твори: у 4 т., 6 кн. Т. 1. Львів: Видавнича спілка «Просвіта», 1994. С. 7–38.
14. Коцюбинська М. «Страсті по Вітчизні» (Післяслово упорядника) Стус В. С. Дорога болю: Поезії. Київ: Рад.письменник, 1990. С. 201–212.
15. Линтварева-Чикаленко О. Був поетом професійним. Кур'єр Кривбасу. 2001. Січень. Ч. 134. С. 86–90.
16. Мемуары на сломе эпох [«Круглый стол» в ред. ж. «Вопросы литературы»] // Вопросы литературы. Москва, 1999. № 1. С. 3–35.
17. Москалець К. Страсті по вітчизні // Критика. 1999. Червень. Ч. 6. С. 4-14.
18. Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус – поет і людина: Спогади, статті, листи, поезії / упоряд. О. Ю. Орач (Комар). Київ: Укр. письменник, 1993. 400 с.
19. Покальчук Ю. Василь Стус і моє покоління // Дзвін. 1991. № 7. С. 131–137.
20. Рубан М. Від арифметичного до поетичного // Терен. Луцьк, 2003. Ч. 1 (14). С. 22–24.
21. Свідзинський А. В. «Я виноград відновлення у ніч несучу» // Київ. 2000. № 11–12. С. 107–126.
22. Світлична Л. Хресні побратими // Сучасність. 1998. № 7–8. С. 138–154.
23. Соловей Е. Ще трохи про місячні затемнення // Критика. 2001. Січень-лютий. Ч. 1–2. С. 27–28.
24. Стус В. С. Дорога болю: поезії / упоряд. та післямова М. Х. Коцюбинської. Київ: Рад.письменник, 1990. 222 с., іл.
25. Тарнавський Ю. Темна сторона місяця // Критика. 2000. Липень-серпень. Ч. 7–8 (33–34). С. 10.
26. Тартаковский А. Мемуаристика как феномен культуры // Вопросы литературы. 1999. № 1. С. 35–55.
27. Тодоров Ц. Обличчям до екстремі / пер. з франц. Я. Салиги. Львів: Літопис, 2000. 416 с.
28. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме. Проблема человека в западной философии: переводы / сост. и предисл. П. С. Гуревича; общ. ред. Ю. Н. Попова. Москва: Прогресс, 1988. С. 314–356.
29. Хейфец М. Украинские силуэты. Б. м.: Сучасність, 1983. 288 с.
30. Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник: избранное / сост. и подгот. текста Перельмутера В. Г.; коммент. Беня Е. М.; под общ. ред. Богомолова Н. А. Москва: Сов.писатель, 1991. 688 с.

References

1. Bedryk Yu. I. *Vasyl Stus: Problema spryimannia* [Vasyl Stus: The problem of perception]. Kiev, 1993, 80 p. (in Ukrainian).
2. Bondar-Tereshchenko I. *Nevidomyi Svidzynskiy* [Unknown Svidzinsky]. In: *Kurier Kryvbasu* [Krivbass Courier], Kryvyi Rih, 2000, no. 6 (127), pp. 127–140 (in Ukrainian).
3. Borovyi V. *V arkani Kaierkana: Spohady i vrazhennia* [In the Kaerkan arcane. Memories and Impressions]. Kharkiv, 2001, 120 p. (in Ukrainian).
4. Buzyna O. *Vurdalak Taras Shevchenko* [Ghoul Taras Shevchenko]. In: *Kyevskye vedomosti* [Kiev News], Kiev, 1999. June, 12, pp. 12; June, 19, pp. 12; June, 26, pp. 12 (in Ukrainian).
5. *Vasyl Stus v zhytti, tvorchosti, spohadakh ta otsinkakh suchasnykiv* [Vasyl Stus in life, creativity, memoirs and contemporaries]. Baltimore, Toronto, 1987, 463 p. (in Ukrainian).
6. Honcharuk M., Halchenko S. *Prymitky* [Notes]. In: Stus V. S. *Tvory u 4 t., 6 kn.* [Works in 4 volumes, 6 books]. Vol. 4. Lviv, 1994, pp. 503-532 (in Ukrainian).
7. Hryhoreva N. Y. *Zhanrovyyi sintez na rubezhe epokh: «Ispoved» Avgustina* [Genre synthesis at the turn of the ages: Augustine's Confession]. In: *Vzaimosviaz i vzaimovyiavlenie zhanrov v razvitii antichnoi literatury* [Interrelation and mutual recognition of genres in the development of ancient literature]. Moscow, 1989, pp. 229–276 (in Russian).
8. Zhulynskiy M. H. *Vasyl Stus* [Vasyl Stus]. In: *Hrono nezdolanykh spivtsiv. Literaturni portrety ukrainskykh pysmennykiv XX storichchia, tvory yakych uviishly do shkilnykh prohram* [The Grove of Unburied Songs: Literary portraits of Ukrainian writers of the 20th century, whose works were included in school programs]. Kiev, 1997, pp. 274–284 (in Ukrainian).
9. Kamiu A. *Mytets za gratamy* [The artist behind bars]. In: Kamiu A. *Vybrani tvory: u 3 tomach* [Selected Works: 3 volumes]. Vol. 3. Kharkiv, 1997, pp. 559–564 (in Ukrainian).
10. Cassirer E. *Opyt o cheloveke: Vvedenie v filosofiu chelovecheskoj kultury* [An essay on man. An introduction to a philosophy of human culture]. In: *Problema cheloveka v zapadnoi filosofii* [The problem of man in Western philosophy]. Moscow, 1988, pp. 3–30 (in Russian).
11. Kotsiubynska M. «Zafiksovane i netlinne»: *Rozdumy pro epistoliarnu tvorchist* ["Fixed and imperishable": Reflections on epistolary creativity]. Kiev, 2001, 300 p. (in Ukrainian).
12. Kotsiubynska M. «Na tsyvyntari rozstrilianykh iliuzii...» ["In the cemetery of the shot of illusions ..."]. In: *Slovo i chas* [The world and time]. Kiev, 1990, no. 6, pp. 31-32 (in Ukrainian).
13. Kotsiubynska M. *Poet* [Poet]. In: Stus V. S. *Tvory u 4 t., 6 kn.* [Works in 4 volumes, 6 books]. Vol. 1. Lviv, 1994, pp. 7-38 (in Ukrainian).
14. Kotsiubynska M. «Strasti po Vitchyzni» (Pisliaslovo uporiadnyka) ["Passion for the Fatherland" (Afterword of the compiler)]. In: *Stus V. S. Doroha bolii: Poezii* [The Road to Pain: Poetry]. Kiev, 1990, pp. 201–212 (in Ukrainian).
15. Lyntvareva-Chykalenko O. *Buv poetom profesiinym* [He was a poet professional]. In: *Kurier Kryvbasu* [Krivbass Courier], Kryvyi Rih, 2001, no. 134, January, pp. 86-90 (in Ukrainian).
16. *Memuary na slome epokh [«Kruhlyi stol» v red. zh. «Voprosy literatury»]* [Memoirs on the scrapping of the ages: "Round table" in the editorial office of the journal "Questions of Literature"]. In: *Voprosy literatury* [Questions of Literature]. Moscow, 1999, no. 1, pp. 3–35 (in Russian).
17. Moskalets K. *Strasti po vitchyzni* ["Passion for the Fatherland"]. In: *Krytyka* [Critics]. Kyiv, 1999, no. 6, June, pp. 4-14 (in Ukrainian).
18. *Ne vidliubyv svoiu tryvohu ranniu... Vasyl Stus – poet i liudyna*. Spohady, statti, lysty, poezii [I did not fall in love with my early anxiety ... Vasyl Stus – a poet and a man: Memoirs, articles, letters, poetry]. Kiev, 1993, 400 p. (in Ukrainian).
19. Pokalchuk Yu. *Vasyl Stus i moie pokolinnia* [Vasyl Stus and my generation]. In: *Dzvin* [magazine "The Bell"]. Lviv, 1991, no. 7, pp. 131–137 (in Ukrainian).
20. Ruban M. *Vid aryfmetychnoho do poetychnoho* [From arithmetic to poetic]. In: *Teren* [magazine "The Blackthorn"]. Lutsk, 2003, no. 1 (14), pp. 22–24 (in Ukrainian).
21. Svidzynskiy A. V. «Ya vynohrad vidnovlennia u nich nesu» [I am carrying grape of recovery

- into night]. In: *Kyiv* [magazine “Kyiv”]. Kiev, 2000, no. 11–12, pp. 107–126 (in Ukrainian).
22. Svitlychna L. *Khresni pobratymy* [The sworn brothers-sufferers]. In: *Suchasnist* [magazine “The Modernity”]. Kiev, 1998, no. 7–8, pp. 138–154 (in Ukrainian).
 23. Solovei E. *Shche trokhy pro misiachni zatemnennia* [A little more about lunar eclipse]. In: *Krytyka* [magazine “Critic”]. Kyiv, 2001, January-February, no. 1-2, pp. 27-28 (in Ukrainian).
 24. Stus V. S. *Doroha bolii : poezii* [The Road to Pain: Poetry]. Kiev, 1990, 222 p. (in Ukrainian).
 25. Tarnavskiy Yu. *Temna storona misiatsia* [The dark side of the moon]. In: *Krytyka*. Kyiv, 2000. July-August, no. 7–8 (33–34), pp. 4–10 (in Ukrainian).
 26. Tartakovskiy A. *Memuarystyka kak fenomen kultury* [Memoirism as a phenomenon of culture]. In: *Voprosy literatury* [magazine “Questions of Literature”]. Moscow, 1999, no. 1, pp. 35–55 (in Russian).
 27. Todorov Tz. *Oblychchiam do ekstremy* [Facing the Extreme]. Lviv, 2000, 416 p. (in Ukrainian).
 28. Heidegger M. *Pysmo o humanyzme* [A Letter on Humanism]. In: *Problema cheloveka v zapadnoi filosofii* [The problem of man in Western philosophy]. Moscow, 1988, pp. 314–356 (in Russian).
 29. Heyfetz M. *Ukrainskie siluety* [Ukrainian silhouettes]. [Without the place of publication], 1983, 288 p. (in Russian).
 30. Hodasevič V. F. *Koleblemyj trenozhnyk: izbrannoe* [The swayed tripod: favorites]. Moscow, 1991, 688 p. (in Russian).

Nadiia Koloshuk. Volodymyr Svidzinsky and Vasyl Stus in the Mirror of Memoirs and Modern Criticism. The names of two poets are a kind of binary opposition, in which both – their creative principles and the most important motives of their lyric poetry are opposed; personality traits of their imaginary images also are opposed in the consciousness of the contemporary-recipient. V. Svidzinsky corresponds with the notions of the modern artist – he is far from social problems, deepened in oneself, devoted only to creativity and beauty. Stus represents a “traditionalist” and, in the end, not so much a poet as a “citizen”. For this role, he was condemned by social conditions. Memoirs inevitably show the aberration of their authors' personal point of view in connection with the change in the social climate. Previous aberration produces a later effect of “discovery”: the most humble of all was the most significant, iconic figure of the epoch. The modern memoirs about Svidzinsky and Stus, besides their biographical value, are also important to show stereotypes about classical poets, which must be destroyed because they hold public opinion in captivity of prejudice and dogma.

Key words: memoirs, criticism, reception, public image, stereotype, V. Svidzinsky, V. Stus.

УДК 821.161.2’06-1.09Свідзинський:808.1

Світлана Кравченко
ORCID ID: 0000-0003-3225-1771

Сюрреалістичні параметри художнього світу Володимира Свідзинського

Розглянуто складники художнього світу поезії Володимира Свідзинського, зокрема засоби втілення авторського “я” письменника та його гармонію зі світом природи. Проаналізовано специфіку образності та

особливості структури ліричних творів поета. Особлива увага зосереджена на предметному зображенні ірреальних образів, на асоціативному характері метафор, автоматизмі акту творчості та дитинному сприйнятті світу. Підкреслено ті характерні риси творчого стилю поета, які служать ознакою приналежності його художнього світу до сюрреалістичного напрямку.

Ключові слова: асоціативні метафори, ірреальні образи, творчий стиль, дитинність світосприйняття.

Перші кроки Володимира Свідзинського як поета багато хто з літературознавців пов'язують із засадами символістської естетики [9, с. 62–63]. До таких дошукувань чогось таємничого, неземного, але бажаного і притягального, до спроб крізь теплий імпресійний пейзаж передати невловиму мить свого внутрішнього відчуття належать вірші із книги “Ліричні поезії” (1922) “Вітер”, “На Поділлі”, “Тоді ж то, визволена з п'їтьми...” та деякі з перших поезій збірки “Вересень” (1927): “Весняна ружо...”, “Куди пливем?..”, “Ой упало сонце...”, “Війнули зорі холодом” тощо. Та вже впродовж другої та третьої збірок і в позазбіркових поезіях Володимира Свідзинського другої половини 20-х і 30-х років вимальовується зовсім інший художній світ. Він виростає із тієї ж символістської філософії двох світів, але розгортається дещо в іншому аспекті, має зовсім інші доміанти. Він стає більш чітким, яскравим, конкретним і навіть, можна сказати, предметним, живим і зримим. Про символістські витoki та сюрреалістичний характер творчості поета писала М. Моклиця [5, с. 112–114], про філософські засади його поезії – Е. Соловей [10, с. 114–120].

Художній світ Володимира Свідзинського складають два найважливіші елементи: перший – це оточуючий природний безмежний світ, другий – це ліричний герой (водночас авторське “я”), який знаходиться в центрі того світу, виступає його рецептивним стержнем, перебуває у постійному контакті з цим світом. У ньому зовсім відсутні люди, не кажучи вже про якісь суспільні чи соціальні іпостасі. Зрідка з'являється кохана, донька, друзі, але радше як спогад, як марево чи візія, а не реальність.

Світ природи у Свідзинського світлий, безмежний і надзвичайно яскравий. Він живе своїм повнокровним незглибимим і незбагненим життям. У ньому безмір неба, зорі й сонце, шум гаїв, плін рік, бездонність озер, краса квітів і трав, спів птахів – словом, абсолютна безкінечність. Ліричний герой знаходиться в безпосередньому контакті з цим світом природи, у постійній єдності

і навіть більше – у гармонії з ним. Він дивиться в “очі світу” і “надивитись не може”.

Утомлений, склонившись на горби,
День спав та спав. Здавалося, ніколи
Не перейдуть глибини голубі
Над нивами. Лінивий, безтурботний,
І я приліг і дався владі сну...

(“Утомлений, склонившись на горби...”) [8, с. 111]

У поезії “Блукаю вдень то в луках, то в гаю...” відбувається майже повне злиття ліричного героя з природою, де він відчуває себе то деревом, то цвітом:

Блукаю вдень то в луках, то в гаю,
Як дерево, вдихаю запах літа,
На падолі джерельну воду п’ю,
А на межі схиляю колос жита,

І так живу, як придолинний цвіт, –
Без розмислу, без дум і неспокою...

(“Блукаю вдень то в луках, то в гаю...”) [8, с. 144]

Та й у другій частині вірша, яка за емоційним забарвленням контрастує із першою (бо настає інший етап життя природи й ліричного героя – “осяйний світ” дня змінює ніч, яка може бути потрактована в усіх її можливих значеннях), жодна лексична одиниця тексту поета не вказує на порушення попередньої гармонії. Ліричний герой залишається серед світу природи і наближається до його таємниць, він іде “блукати в інші луки”, відчуває доторки “невидимих рук” і звуки “давно безмовних голосів”.

Крайнє звільнення ліричного героя від суспільного й соціального, а натомість пряме й безпосереднє спілкування з природою зумовлює один із лейтмотивів поезії Володимира Свідзинського – мотив самотності, а саме його специфічне бачення:

Я жив в одинокім дому,
Не жадаючи, мов без тіла;
Розлука мене не томила.
Улюблена книга світила тьму.

(“Не буяли віхоли по лугах...”) [8, с. 280]

Самотність сумна, але жадана і надзвичайно важлива для ліричного героя. Вона дає можливість наблизитись до потаємного, дуже цінного й істинного в цьому світі:

І я сам ходжу, мов у лісі,
Ніде не жданий, нічий.
У глибокім вікні, при завісі,
Тінь виноградних очей.
Чи зустріну тебе, не знаю.
І не відаю навіть, хто ти.
Як Іван-царевич, шукаю
Нерозлюбленої краси.

(“Кощаво гримлять трамваї...”) [8, с. 241]

Крім певного гносеологічного значення, мотив самотності набуває у поета й екзистенційного забарвлення. Лише в самотності ліричний герой здатен відшукати й зберегти самого себе, своє “я”, та залишатися в гармонії зі світом природи:

Із мурованого покою
Виходити смутно мені.
Тільки в самотині
Можна бути собою.
Хто дає мені душу чужу,
Коли я з людьми? Чому їм кажу
Не ті заповітні слова, не ті,
Що родилися в самоті?

Легко
До гілки руку простягти,
Погладити билинку несвідому.
Чому ж так трудно
Себе при людях зберегти?

(“Із мурованого покою...”) [8, с. 261]

Оточуючий світ у поета при всій його яскравості та чіткості неоднозначний. Крізь його стихії постає двоїсте обличчя буття. Ця подвійність здебільшого виявляється не у просторових, а в часових параметрах художнього світу (у митця відсутній історичний час, проте присутній час як форма існування, прояву буття). Їх навіть можна вибудувати в антонімічні пари: світло – темрява, літо – зима, день – ніч, світанок – вечір, народження (життя) – смерть тощо.

Світло, день, світанок, сонце і т.д. – це перший світ, реальний, видимий, відкритий, добрий і світлий.

Ніч, темрява, вечір і т.д. – це другий бік буття. Він також видимий, проте темний, таємничий, недоступний і навіть

небезпечний, ворожий, водночас привабливий своєю таємничістю й незглибимістю.

Ліричний герой постійно знаходиться на межі цих світів, прагне зазирнути у прихований бік буття, ловить мить переходу з одного в інший:

Півнеба осінь прилягла,
Півнеба – в володінні літа.
Там – дикість бурі, подих зла,
Тут – мир і лагода розлита <...>
І я неначе на грані
Якогось краю чарівного,
Де вільно бавитись весні
При домі вересня сумного,
Де жар і холод, блиск і мла
Живуть край себе в супокою,
Як на рослині два стебла,
Одною плекані рукою.

(“Як гомонять сади нагірні!”) [8, с. 284]

І навіть у ніжному елегійному вірші-спогаді “Стася” лірично-філософським відступом звучать роздуми героя про межі світів:

Я поглянув: у копанці сонній,
Різьблено замкнені в мертвоводді,
Світились хмари, небо, узгірок –
Два світи, дві тиші вечірніх,
Дві глибокості незміренних.

(“Стася”) [8, с. 313]

Ранок і вечір, осінь і весна, дитинство і старість якраз і є тими межовими точками, переходами з одного світу в інший. Виняткову роль відводить автор митцю (у цьому він також спирається на досягнення символістів), лише йому дано можливість зазирнути в таємниці двоїстого буття:

Шукає чуда в звуках, у світлі,
В старому гаю, на квітчастій болоні.
Мріє з'єднати небо і землю,
Як дві ласкаві долоні...

(“Душа поета”) [8, с. 264]

Проте впіймати приховані таїни природи непросто. Тут треба шукати особливі шляхи, ще ніким не ходжені, не звідані. Звідси й більшість поезій Володимира Свідзинського це сни, візії, спогади,

марення, фантазії, казки, балади тощо. У поезії “Передмова до казки” поет відтворює ту мить творчості, якою він ступає за межі реального світу:

...І вечір був,
і радісна утома,
І муркання дрімливого кота,
І біля грубки золота солома,
А у печі пожежа золота;
І ум втрачав свою звичайну владу
Над дійсністю, і видава чудні,
Як літні хмари із-за зелен-саду,
Зринаючи, являлися мені.

(“Передмова до казки”) [8, с. 125]

Цей вірш є фактично ілюстрацією задекларованих сюрреалістами принципів “тотального звільнення духу” [3, с. 16] та “чистого психічного автоматизму” [4, с. 19–61], а також до практикованого ними в 20-х роках ХХ ст. “абстрагування від зовнішнього світу” [2, с. 61–63].

Художній світ поета, будучи позачасовим у історичному значенні цього слова, втілюється у своїх власних часових формах, які несуть ознаки сталого в плинному, постійного в змінних формах. Він весь час рухається і, як правило, в межах своїх антиномій: день змінює ніч, літо – зиму, сум – радість, світло – темряву і т.д. Ця плинність світу в часі, чи часу в світі надає поезії митця певної динамічності й водночас цілісності, бо найчастіше асоціюється з рікою, водою, яка невпинно рухається: “Синє небо плється безупинно, Днів потік не має вороття”; або: “Пливуть мої дні І ночі мої За сонцем, за зорями, Пливуть за землею...”; “Ніч потекла...” тощо. Коли цей рух менш помітний і прихований від людського ока, то відповідні дієслівні форми та метафоричні образи надають йому відчуття сталості й незмінності. Наприклад, мить zenіту видається вічністю – “день спав та спав”, “сонце зависло”, або “речі спокійно живуть”, “руки ночі лежать на столі моєму”.

Метафора часу у творах Володимира Свідзинського тяжіє до конкретних предметних форм і реалізується у візуальних образах. Найчастіше рух часу впродовж доби втілює корабель. Наприклад:

Вечір

Вийду за браму вечірню.
“Ти, кораблику, зорній, стань, стань,

Візьми мене із собою
Де твоя пристань”
 (“Колько дзвонить зима...”) [8, 235],

або:

Бач, корабель огнеокий,
Коливаючись, плине, гуде...
 (“Спалахнули міські вогні...”) [8, 305]

Ніч

На берегах ночі дико, пусто.
Кораблик дня обережно
Іде з погашеними вогнями,
Ополисті вітрила позивані...
 (“На берегах ночі...”) [8, с. 268];

або:

Цілу ніч порцеляновий човник плив
Проти збитої ряски.
 (“Із-за жовтого клена...”) [7, с. 179]

Об’єктивація часу у творах поета відбувається за посередництвом різноманітних суто онеричних (у практиці сюрреалістів вживається як синонім до “ірреальний” – [1, с. 5]) образів – таємничих, відомих і незнаних істот, страшних і привабливих, які виходять із своїх схованок найчастіше вночі або в сутінках. Це вечір – верхівець, темрява – дивні звірі, “клишонога незграба ніч”, ранок – кінь, сонце (день) – лев. Такі метафори реалізуються шляхом уособлення:

Сонце

...Дивлюсь: як юний лев,
На стежку, перед хату,
Розпасяно лягло,
Розверглося зігріто
І на камінні плити
Поклало лапу пелехату.
 (“Сонце”) [8, с. 101];

Вечір

Два верхівці під’їжджають до броду:
Сивий кінь поклав копита в воду,
Вороний – на пісок.

(“Спи. Засни”) [8, с. 119];

Осінь

Не згасав би так швидко наряд
Весни і літа, о ні !
Верховець на строкатім коні,
Не сваволив би листопад.

(“Невже ми вийшли з пільми...”) [8, с. 271]

Метафори Свідзинського мають глибоко суб’єктивну асоціативну природу. У художньому тексті їх співтворцем стає ліричний герой. Коли метафора розгортається впродовж цілої оповіді, тоді виникають твори – фантазії, візії, сні, казки, в яких провідним стає мотив перетворення. Яскравим прикладом такої поезії є цикли “Балади” та “Зрада”. Мотив перевтілення з’явився в сюрреалістичній літературі не вперше. Він, взагалі, традиційний у літературі певного типу – міфи, фольклор, середньовічна поезія та драма, романтичні балади, казки, поеми тощо. Тому можна зробити висновок про поступальність (традиційність деяких засад) такого типу творчості.

У циклах “Балади” та “Зрада” домінують ірраціональні, фантастичні образи, проте в надзвичайно предметних зримих обрисах. Це дає можливість простежити шлях розвитку авторських асоціативних метафор та розгадати таємниці поетичних фантазій художника, але в інтерпретації такого художнього тексту завжди переважає суб’єктивне начало. Так у першій баладі йдеться про полювання на дивного звіра, якого так і не вдалося побачити, проте присутність його занадто очевидна:

...Дивен звір походив
У моєму саду.
Позривав темну персть,
Обтрусив ясени,
На сухі полини
Кинув вицвілу шерсть.

(“Встану рано, зійду...”) [8, с. 169]

У слідах дивного звіра впізнаються риси пізньої осені. Його не вдалося впіймати, навіть углядіти, бо дивний звір – то час, який невпинно збігає, забираючи за собою все, що надбала природа. Сад – межа двох світів, де й залишаються таємничі сліди істоти з іншого світу. Двоїстості набуває в баладі й ліричний герой:

Я в вечірній імлі
Затаюся в саду,
Од гіллі до гіллі
Сіть шовкову звезду [8, с. 169].

Він, наче павук, зводить сіть, в яку хоче впіймати час. Павутина – не поодиноким образ у поезії В. Свідзинського – символ безкінечності й плинності часу. Весь текст – розгорнута метафора осені.

За таким же принципом побудована й друга балада, у якій йдеться про настання темряви, прихід ночі:

Виходять звірі, дивні постаттю,
Нахмурені і настовбурчені,
І походом величавою
До берега поволі йдуть,

І там на скелях розлягаються,
І, перед себе лапи витягши,
Кладуть на них гривасті голови
І чола, повні темних дум.

(“Коли над вільхами засвітиться...”) [8, с. 171]

У третій баладі автор, використовуючи фольклорний мотив боротьби темряви й світла, злих і добрих сил, змальовує світанок. Клятий з конем – володар ночі й злих сил, прагне здолати “вогненного змія”, тобто світло, сонце. У нього “нелюдське обличчя”, “патли” – візуальна метафора ночі. Ранок, світло передані безособовими формами – “черк!”, “дзінь”, “зашуміло”. Весь текст – розгорнута метафора світанку.

Четверта балада – яскравий приклад поетизації миттєвого, спонтанного й випадкового, традиційної для сюрреалістичного типу творчості. Образ прадавнього міста, яке зникає з останніми променями сонця, – сколок чудової та безмежної авторської фантазії. Вражаюча безпосередність та свіжість цього образу (як і усіх інших) зумовлена “дитинністю” авторського світобачення. Люди, виростаючи, з роками втрачають свою дитячу безпосередність, “ніби вступають у в’язницю угод і думок, ховаються під різними прикриттями, потрапляють в полон того, про що бояться спитати” [11, с. 12]. Поетові вдалося зберегти ту “дитинність” сприйняття, завдяки якій його поезія фіксує найглибинніші аспекти буття, його поезія – це буття, в момент його

здійснення, в мить його самореалізації, це “буття – в – дорозі” [11, с. 14]. Дитячість, здатність сприймати чудо французькі сюрреалісти вважали сюрреалістською якістю свідомості людини і водночас однією із засад своєї творчості [1, с. 9].

Цикл “Зрада” більш казковий і загадковий за своїми сюжетами, ніж “Балади”. Його зміст закодований у міфічних та фольклорних образах, тому важче піддається об’єктивній та однозначній інтерпретації. Фактично, в кожній частині відбувається перетворення реальних героїв у фантастичні істоти. На традиційну фольклорно-міфологічну символіку кожного образу нашаровується авторська, яка виникає в контексті. Проте ці образи Володимира Свідзинського, як і всі попередні, також можна розглядати як своєрідні метафори часу. Наприклад, ліричний герой та його 11 друзів-верхівців – це 12 місяців року, які рухаються один за одним, а їх смерть – прихід зими, кінець року; князівна-полонянка та її подвійне перетворення – різні етапи людського життя, злиття ліричного героя з природою - в 9-му вірші з циклу “Зрада” і т.д.

За посередництвом візуальних метафор відбувається конкретизація (реалізація) абстрактних явищ. Причому, реалізовані метафори характерні не тільки для поезій, які є фантазіями, казками, візіями тощо, але й для інтимної лірики митця, де предметні образи втілюють певний стан душі (почуття) ліричного героя:

Я плеканець полів сумовитих
І тиші грабових гаїв.

Я над озером днів пережитих
Віти серця глибоко склонив.

(“Не метає огнів блискавиця...”) [8, с. 27];

Паровози криками торсають тишину.

Піаніно печаль свою

Кладе пластівнями на трави, на віти.

(“Запах меду і дим гіркий...”) [8, с. 239]

Ці предметні образи Володимира Свідзинського – спроба спіймати й зафіксувати в конкретних формах невловиму таїну кожної миті буття. Як і паломництво в інший, прихований і загадковий світ, що є одним із захоплень ліричного героя:

– Я не з чарами став до бою,

А як нехворощ польова

Обкололася мерзлою млою,
Я завіявся в сніжний дим
І за сіткою колихкою
Уздрів потаєнний дім.

(“Десь ти з чарами став до бою...”) [8, с. 185]

Таємниця настільки манлива й спокуслива, що він готовий навіть піти за нею назавжди:

І я боюсь, що встану і піду,
Плесканий лист руками розведу,
І в глибину спокусливу порину,
І, покіль віку, тихо, без упину,
Все буду занурятися туди,
Де хмари стали в безмірі води.

(“В руці ледь-ледь колишеться удильно...”) [8, с. 136]

Цим і зумовлене своєрідне ставлення поета до смерті. В природі все постійно рухається, народжується і вмирає, а по тому знову приходить у цей світ, тому смерть є обов'язковою складовою частиною вічності й безкінечності буття:

Голубими очима
Вдивляється в небо дитя –
Голубими дорогами
Одплива, одходить життя.

(“Голубими очима...”) [8, с. 90]

Смерть – частина навколишньої всесвітньої гармонії. І навіть смерть коханої, яка є найтрагічнішою сторінкою поезії митці (цикл “Пам'яті Свідзинської”), в цілому трактується філософськи: сумно, але смиренно. Кінець людського життя, вмирання природи восени, захід сонця, завершення дня і т.д. – усе це в поезії В.Свідзинського смерть у своїх різних іпостасях:

Неминучій долі будь покірний,
День твій згас, його не вернеш ти.
На останні відблиски вечірні
Упадає попіл темноти.

(“Не дивись в юний зір...”) [8, с. 98]

Смерть у поета стає метафорою завершення певного етапу життя природи: “світ незгасаний хоронім”, “у гробі сонце”, “береза тане, як віск”, “зрядилась весна в опівнічну путь”, “день, згорнувши, далеко односить і кладе похоронки вічні”. Смерть як

перехід в інше, невідоме буття, де “на зоряній розтоці твій зникає слід”.

Ряд творів митця провіщають його власну трагічну смерть (“Настане день мій сумний...”, “В полум’ї був спервовіку...”, “Чорним вихором – ночі...”), проте він пише про це без надриву, загострених почуттів і емоцій, а як про неминучість, яку треба прийняти:

Одлечу, одімкнусь од багаття живого,
Що так високо зметнуло,
Так розквітчало чудовно
Свій співний, поривний вогонь.

(“Настане день мій сумний...”) [8, с. 82];

або навіть як про щось манливе:

О вогню, вогню таємний,
Навіщо гориш?
Нащо серце моє
Вдень і вночі томиш?
Марно питати, марно шукати:
Я ж сльозами тебе не заллю,
Тільки склонюся, спитаю:
– Навіщо люблю?..

(“Чорним вихором – ночі...”) [8, с. 100]

Ці поезії, крім суто автобіографічного, мають ще й глибокий філософський зміст. Вогонь – джерело життя (“Небо горить, і земля, і сонце, і всі світи. – О вогню, вогню великий, Де ж коріння твоє знайти?..”), початок і кінець усього живого в світі (“В полум’ї був спервовіку і в полум’я знову вернуся...”), таємниця буття (“Тільки склонюся, промовлю: – Всеволоден еси: Ти запалив моє полум’я – Нині згаси...”, “...Зіллюсь з невиразною мислю В великім усім... Буду як сонний граніт”) і т.д.

Свої філософські погляди викладає поет й у вірші “Під голубою водою...”, який можна розглядати як універсальну художню модель буття. Саме як сюрреалістичний текст розглядає його М. Моклиця [5, с. 118]. Кожен образ, кожна деталь цього тексту має щонайменше два об’єктивно закладених у них значення. Перший двовірш “Під голубою водою Живу я, живу...” визначає часопростір тексту. Риба (або ж якась інша істота) на дні водойми, над якою голубінь води, людина на землі, над якою голуба небесна безодня, і цілком можливо, що ще вище так само повторюються

аналогічні рівні буття. “Золотоокий рибак”, що “закидає сіть огневу” – це людина, яка полює на рибу, і сонце в небі, яке є джерелом життя, і водночас асоціюється з несподіванками долі, які підстерігають кожного в цьому світі. “Принадливі очка” сіті – лабіринти життя, крізь які до певної пори проходять усі, доки не прийдуть до завершення свого земного шляху. В останній строфі “Спопеліє, застигне смутно Жовтава зоря в імлі, Ніч надійде нечутно. І не знайде мене на землі” висловлений підсумок авторських роздумів про життя. Все приходить і відходить, усе плинне, крім самого життя.

Отже, художній світ поезії Володимира Свідзинського – це світ асоціальний за своїм змістом, повністю звільнений від суспільних стандартів. Він виростає з гармонії ліричного героя (авторського “я”) та світу природи і постійного балансування героя на межі реального та ірреального, з пріоритетом ірраціонального начала, про що свідчить відповідна образність та сюжетно-композиційний характер творів. За словами Е. Райса, це поет, “цілковито скерований до потойбічного” [6, с. 144]. Надання ірреальному конкретних, предметних обрисів, асоціативний характер метафор, фіксація миттєвого й неповторного, творення поезії як момент переживання буття, дитячість, безпосередність сприйняття світу та “психічний автоматизм” процесу творчості, яскрава індивідуальність й неповторність образів – усі ці якості поезії Володимира Свідзинського вказують на сюрреалістичний тип творчості митця.

Література

1. Антология французского сюрреализма. 20-е годы; пер. с фр. Москва: ГИТИС, 1994. 391 с.
2. Бретон А. Явление медиумов // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. Москва, 1994.
3. Вирмо А., Вирмо О. Мэтры сюрреализма. Санкт-Петербург: Академический проект, 1996. 288 с.
4. Лесли Р. Сюрреализм. Мечта о революции. Минск: Белфакс, 1997. 128 с.
5. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Частина 1. Українська література. Луцьк: Вежа, 1998. 154 с.
6. Райс Е. Володимир Свідзинський // Свідзинський А. “Я виноград відновлення у ніч несущу...”. Київ, 2003.
7. Свідзинський В. Поезії. Київ: Рад. письменник, 1986. 349 с.
8. Свідзинський В. Поезії. Луцьк: Вежа, 2003. 397 с.
9. Славутич Я. Розстріляна муза. Київ: Либідь, 1992. 184 с.
10. Соловей Е. Українська філософська лірика. Київ: Юніверс, 1999. 368 с.
11. Ясперс К. Введение в философию; пер. с нем. Минск: Пропилеи, 2000. 192 с.

References

1. *Antolohyia frantsuzskoho siurrealyzma. 20-e hody* [Anthology of French surrealism. 20th years]. Moscow, 1994, 391 p. (in Ukrainian).
2. Breton A. *Yavlenye medyumov* [The phenomenon of mediums]. In: *Antolohyia frantsuzskoho siurrealyzma. 20-e hody*. Moscow, 1994. (in Ukrainian).
3. Vyrmo A., Vyrmo O. *Metry siurrealyzma* [The masters of surrealism]. Sankt-Peterburh, 1996, 288 p. (in Ukrainian).
4. Lesly R. *Siurrealyzm. Mechta o revoliutsyy* [The dream of revolution]. Mynsk, 1997, 128 p. (in Ukrainian).
5. Moklytsia M. *Modernizm u tvorchosti pysmennykiv XX stolittia. Chastyna 1. Ukrainska literatura* [Modernism in the writers of the twentieth century. Part 1. Ukrainian literature]. Lutsk, 1998, 154 p. (in Ukrainian).
6. Rais E. *Volodymyr Svidzynskyi* [Volodymyr Svidzinsky]. In: *Svidzynskyi A. "Ia vynohrad vidnovlennia u nich nesu..."*. Kyiv, 2003.
7. Svidzynskyi V. *Poezii*. [Poetry]. Kyiv, 1986, 349 p.
8. Svidzynskyi V. *Poezii*. [Poetry]. Lutsk, 2003, 397 p.
9. Slavutych Ya. *Rozstriliana muza*. [Muse shot]. Kyiv, 1992, 184 p.
10. Solovei E. *Ukrainska filosofska liryka*. [Ukrainian philosophical lyrics]. Kyiv, 1999, 368 p.
11. Iaspers K. *Vvedenye v fylosofyiu*. [Introduction to Philosophy]. Mynsk, 2000, 192 p.

Svetlana Kravchenko. Surrealistic Parameters of the Artistic World by Volodymyr Svidzinsky. The article deals with the components of the artistic world of poetry of Vladimir Svidzinsky. The means of embodiment of the author's "I" of the writer and his harmony with the world of nature. The author of article analyzes the specificity of imagery and features of the structure of the poet's lyrical works. Particular attention is focused on the subject image of erroneous images, on the associative character of the metaphor, the automatism of the act of creativity, and the child's perception of the world. The article highlights the characteristic features of the poet's creative style, which serve as a sign of the belonging of his artistic world to the surrealistic trend.

Key words: associative metaphors, unreal images, creative style, childhood perception of the world.

УДК 811.161.2'373:82-1Свідзинський

Лілія Лавринович
ORCID ID: 0000-0001-8588-9790

«Зором мірю безмір'я...»: мотив часу в ліриці В. Свідзинського

У статті йдеться про міф часу як про центральний у поетичній творчості В. Свідзинського. Досліджено типологічні паралелі між поетичним світосприйняттям поета й системою ранніх античних уявлень про час та світ. Під цим кутом зору зіставлено картину світу, створену в його ліричних текстах, із системою уявлень Геракліта і Платона. Аналіз поетичного матеріалу свідчить, що є сенс говорити не лише про окремі міфологічні

мотиви у творчості поета, а про створений ним поетичний міф, який є втіленням міфу індивідуального. Більшість художніх образів поета прямо чи опосередковано стосуються проблеми плину часу та бажання виходу за його межі. Стверджується думка про типологічну спорідненість світоглядної систематики українського митця і ранньогрецьких філософів та про міфопоетичну природу перцепції часу у В. Свідзинського.

Ключові слова: В. Свідзинський, мотив часу, міф, ритм, індивідуальні образи.

Аналізуючи поетичний універсум В. Свідзинського, дослідники доволі часто так чи інакше (але загалом побіжно) звертаються до проблеми часу у творчості письменника і зазначають, що цей мотив – один із найчастіше ним уживаних. В. Стус при аналізі однієї з поезій циклу «Зрада» пише: «Час ніби зупинився. Власне, струмування часу, хай там яке не бурхливе, поета майже не цікавить. <...>. Всюди у Свідзинського цей уповільнений темп вікоти, де під вічним сонцем «стомлено ступає древній віл». Всі вишумування історії пощезають» [7, с. 425]. І. Дзюба звертає увагу на такий аспект: «Житейська й метафізична проблематичність ... зроджує в поезії В. Свідзинського ... мотив цінності недооціненої миті... Мотиви емоційних та духовних втрат, проминуцості миті здебільшого пов'язані у В. Свідзинського з поетичною ідеєю проминальності життя...» [1, с. 341–342]. Е. Соловей, досліджуючи творчість письменника крізь призму понять канонічне / традиційне, зазначає, що В. Свідзинський «сучасність ... відчуває як продовження, як ланку всезагального буття, тому сприймає і осмислює її лише у світлі неперехідних людських цінностей» [5, с. 113]. Звичайно, варто в цьому ряді назвати досить часто згадувану рецензію ще 1941 року в «Радянській Україні» [4], де сказано, що «В. Свідзинський – великий майстер, і в його пейзажах є щось своєрідне і поетичне, але яке воно далеке від сучасності» і що загалом його поетичний світ – «поза часом і простором» [цит за: 1, с. 174]. Отже, проблема оприявлена поважними дослідниками творчості поета і потребує вирішення.

Одразу наголосимо: на нашу думку, коли йдеться про час як буттєву категорію в поетичному світі В. Свідзинського, то маємо говорити не просто про один із найчастіше вживаних автором мотивів. Час – центральна категорія творчого світу В. Свідзинського – така, що від неї відгалужуються або розходяться колами інші топоси, символи, мотиви. Тобто слід вести мову про

своєрідну метафізику часу у творчості В. Свідзинського, а отже, можна вибудувати систему авторового бачення проблеми.

Звернімося до збірки «Вересень», з якої, ймовірно, починається особливе зацікавлення категорією часу у В. Свідзинського. Виконавши нехитрі підрахунки, відзначимо: поезії, що увійшли до неї, писалися протягом кількох років – від Свідзинського-тридцятисемирічного – до Свідзинського-сорокадворічного. Вік у житті людини – найбільш «сприятливий» для усвідомлення і «предметного відчуження» початку власного старіння – як фізичного, так і душевного. Титул збірки теж прочитується в цьому річищі. Вересень – часова категорія, але й (у переносному значенні) період у житті людини, котрий є віддзеркаленням тотожних календарно-природному річному циклу процесів. Вересень – передвісток невідворотного вмирання природи (читай: людини), ознаки якого автор збірки починає відчувати предметно: «...Голубими дорогами / Одпливає, одходить життя [3, с. 71]; «Синє небо летіє безупинно, / Днів потік не має вороття... / В невідомій долі, в степовім роздоллі, / Дико-свіже, жарко-неповинне, / Упливає молоде життя» [3, с. 34]; «Тяжуть над нами мертві хмари, / Як темний попіл угорі. / Не вернемо очам погаслим / Карміну чистої зорі. / Лиши весло, печальний брате, / Згадаймо радість юних днів. / Як древо, осінню обняте, / Живий вінок наш облетів» [3, с. 35].

У цих словах чується давнє пушкінське «Мечты, мечты, где ваша сладость?». Але все у Свідзинського більш докладно, ґрунтовно і всебічно, і не на рівні раптового, нестійкого афекту від усвідомлення згасання юначого запалу у власній душі. Час у збірці «Вересень» – це тривання-до-старості-суму-смерті від молодості-радісті-життя. Доволі поширена метафора, де період життя людини означається порою року (лише уточнюється-метонімізується за рахунок звуження значення: вересень – це цвіт, але вже «зникомий»), не звучить банально-спрощено через ширину концентричного розходження теми на мікротеми, мікрообрази, які, повторимо, означають (попри свою «неприналежність» до тематичного кола лексеми «час») ту-таки центральну проблему плину часу – через образи життя людини, дерева, листка, через образи сонця і води, дня і ночі.

Загалом, коли втрутитися у, так би мовити, «хроногонію» В. Свідзинського, то помітимо: по-перше, цікаві паралелі з

міфопоетичним уявленням про час, а також, по-друге, поетичні образи, які на диво точно збігаються з поглядами давньогрецьких філософів на нього.

У свідомості міфологічної людини переважав циклічний час. Як відомо, найбільш давніми у практиці відліку часу є періодичні процеси – цикл зміни дня і ночі, пів року і т. ін. Як зазначає археолог та історик Б. Фролов, саме усвідомлення ритмічних структур є основою усвідомлення структур часу [цит. за: 2, с. 122].

Певно, не знайдемо серед українських поетів жодного, кого би так вабив (ледь не в кожній поезії присутній цей мотив!) ритм зміни дня і ночі. Е. Соловей слушно пише, що ця «антитеза» – не лише традиційна бінарна опозиція, а поняття, що «постають у непротивленості, у сув'язі – як одвічне чергування, як ритм буття, що знакує плин часу...» [5, с. 100]. Цикл зміни дня і ночі – очевидність, котру доводити не треба, вона присутня. Те саме стосується і ритму в чергуванні пів року. Полярне кодування бінарних опозицій двох пів року – літа / зими чи весни / осені – посідає центральне місце в міфологіях народів світу. Саме так завжди відбувається у Свідзинського. Дещо інакшу ситуацію спостерігаємо в зображенні часових проміжків вищого порядку, некалендарного. Тут у його ліриці досить чітко прозирає така властивість часу, як його завершеність, кінечність. При цьому кінець часу у В. Свідзинського тотожний і його початкові.

Якщо погодитися з твердженням, що рання антична філософія виникла з міфу, а сам процес її виникнення є своєрідною спробою аналізу цього міфу, то, звернувшись до поглядів представників ранньої класики, можемо провести певні типологічні зіставлення між грецькою міфопоетикою і творчістю В. Свідзинського.

Порівняймо тези із трактату Діогена Лаертського, котрі оприявнюють деталі вчення одного з представників ранньої класики Геракліта: «Вогонь – першоелемент, і всі речі ... виникають з нього шляхом розрідження і згущення» [8, с. 98]. Одразу доречно вторувати рядками із В. Свідзинського: *«Чорним вихором – ночі, / Світлою бурею – дні. / Бачу я, бачу сам, / Що палаю в огні. / Небо горить, і земля, / І сонце, і всі світи. / – О вогню, вогню великий, / Де ж коріння твоє знайти?»* [3, с. 77]. Геракліт: «Все виникає через протилежності, і все тече подібно річці» [8, с. 98]; В. Свідзинський: *«День, ніч, / Літо, зима, / Час на часу не стоїть»* [3, с. 176], або ж: *«Не лічить літо сонячних годин, / Нечутно дні спливають»*

століття» [3, с. 112]. Геракліт: «Всесвіт скінченний, і космос єдиний» [8, с. 98] (людина у класичній філософії, як і будь-яка окремішня свідомість, – теж космос); В. Свідзинський: «*І цей листочок, / Як я, – єдиний: / Не був ніколи / І знов не прийде, / Дитя і плеканець / Одної весни*» [3, с. 47]. Геракліт: «Народжується він з вогню і знову згоряє дотла...» [8, с. 98]; В. Свідзинський: «*В полум'ї був спервовіку / І в полум'я знову вернуся... / І як те вугілля в горні / В бурхливім горінні зникає, / Так розімчать, розметають / Сонячні вихори в пасма блискучі / Спалене тіло моє*» [3, с. 65–66]. Разючі збіги, які, ймовірно, прямими запозиченнями назвати складно (хоч, без сумніву, принаймні початкова, незавершена богословська освіта В. Свідзинського мала би передбачати ранню грецьку класику). Очевидно, йдеться про архетип колективного несвідомого чи, швидше, міфопоетичний **спосіб мислення**, цілий **комплекс архетипів**, який творить систему бачення світу, світогляд (звідси – «випадання» з бурхливого гону сучасності і, як наслідок, звинувачення критиків типу «поза часом і простором»). Звичайно, для письменника нерозуміння його творчості було трагедією. Проте – і невільним способом вивищитися над часом. Але в річищі сказаного містично передбачена власна смерть не виглядає випадковістю, радше – закономірністю (згадаймо тезу О. Лосева про міф як єдину реальність, фізично конкретну і справжню).

Варто погодитися і з Г. Кернером, котрий веде мову про паралелі з неоплатонічною філософією у творчості В. Свідзинського. Час у Платона – рухома подоба вічності. Він, як і світ, має замкнену структуру: час «імітує вічність і біжить по колу» [8, с. 148]. Він – атрибут видимого, а отже, за Платоном, несправжнього світу. Істинне – за межами часу, невидиме.

У цьому контексті доречно згадати два переклади В. Свідзинського – уривок з поеми Гесіода «Роботи і дні» та уривок з «Метаморфоз» Публія Овідія Назона. По-перше, звернення до цих авторів і саме до цих уривків уже свідчить про тематичні пріоритети перекладача; по-друге, в уривках до певної міри відбивається хай не платонівська філософія (бо принаймні з Гесіодом це неможливо), а міфічний спосіб бачення світу, близький до неї. Так, у перекладі з Гесіода В. Свідзинський торкається теми тлінності багатьох поколінь людей, їхньої залежності від владики Кроноса – бога часу. А в перекладі з Овідія «Сонців палац» усе видиме (море, земля, небо, міста і діброви, тварини і люди) є лише

викуваною богом вогню і плавлення Вулканом оздобою на дверцятах Сонцевого палацу. Без сумніву, це платонічні тенденції.

А ось оригінальна поезія В. Свідзинського – «Коли ти була зо мною, ладо моє» (до речі, рефреном у ній звучать слова «*Стало тяжко нести мені час*» [3, с. 89]). У поезії є фраза: «*Так гостро дивлюсь, / А бачу тільки видиме, / Тільки можливе...*» [3, с. 89]. Видиме і можливе у В. Свідзинського – синоніми. Нагадаємо, що «можливий» латиною – *virtualis*, тобто «віртуальний». Таким чином, «видимий світ» і «віртуальний світ» у В. Свідзинського – поняття тотожні. Це зайвий раз доводить зв'язок його світогляду з платонізмом.

Але повернімося до метафізики часу в поезії В. Свідзинського. Час як онтологічна категорія характеризується наявністю мінімум трьох складових: минулого, теперішнього і майбутнього. Минуле в поезії В. Свідзинського – стан жадання (постійні топоси поетичного світу, як неодноразово відзначали критики, – дитинство, юність, пам'ять, спогад). Минуле – етап, коли ліричний герой, так би мовити, не відчував ходи часу. Він пов'язаний у В. Свідзинського або з дитинством, або з юністю, або ж із порою, коли серце ліричного героя було наповнене благодаттю любові. Як у першому, так і в другому випадку – це період, коли життя є самодостатнє у своїй красі, не потьмарене сумом старіння усього сущого на цій землі: «*Я не жалів краси живої, / Що гасла над землею. / Туди, де схід і день новий, / Я поривавсь душею*» [3, с. 31].

Незбагненна радість повноти буття, щастя – те, що завжди наявне у спогадах про минуле, але це минуле – за горизонтом. Тут і зараз – зрілість. А «*Щастя – / Як пізній овоч на віті: / Тільки торкнешся до нього – / Упав*» [3, с. 158].

Повернення безповоротного і мотив зупиненого, застиглому часу пов'язані у В. Свідзинського з темою кохання (як спогад – і як буття-тут-і-зараз): «*Маятник натомився. / День, ніч, / Літо, зима – / Дебелу тишу гойдай, гойдай! / Маятник дихає, як ранений. / А чом я не чув його брязку, / Як моя дівчинка була зо мною?*» [3, с. 176]; «*Десь з'єдналися тисячі сонців, / Що так сіяє гарячий ранок; / Небесні вінця тремтять золотисто, / Від дивних звуків ширшає серце. / О яке поле безкрає, безгранне! / І знову мила мені назустріч, / І знову ми юні, – і знову ми любим, / І несвідомі свого кохання*» [3, с. 50].

Тут варто додати до сказаного дослідниками творчості В. Свідзинського кілька слів про символіку поета. Сонце, вогонь,

горіння, золото – ряд, який спостерігається в сув'язі з такими топосами, як ранок, день, весна, щастя, молодість, сад [див.: 3] і протиставляється ряду ніч, тьма, смерть, сум. Така антонімічно-антиномічна символіка, виходячи зі сказаного, стає більш прозорою та очевидною. Показовим у цьому сенсі є вірш «Ми в ніч ввійшли», присвячений рідному братові письменника (цитуються повністю):

*Ми в ніч ввійшли. Зоря погасла нам.
Наш світлий день замовк і одійшов.
Над нами смерть склонилася. А там,
На сході нашому, зоря сіяє знов.
Нехай вона зоріє молодим,
Як нам колись. А ми - добича тьми.
О брате мій, востаннє спом'янім,
Як золотились ми [3, с. 45].*

Ніч – час, протилежний юності й асоційований зі смертю, тьмою. Саме такої настрої часто звучить у поезіях В. Свідзинського, де йдеться про теперішнє: «*І ти ж колись як сонце був, / А нині / Бездушною блукаєш тінню / По світовій пустині*» [3, с. 42].

Е. Соловей, досліджуючи буттєву опозицію «минуле – теперішнє» у В. Свідзинського, пише: «ідеалізуючи минуле, людина мимоволі дискредитує його противагу» [6, с. 160]. Проте, на нашу думку, йдеться про більш глибокий символ, який прочитується крізь призму таких постійних образів (мотивів), як *народження у вогні – смерть у вогні*. Коло як життєвий цикл у В. Свідзинського має своїм початком народження з вогню – і повернення в нього. Вогонь як першопричина і як жадане є уособленням вічності й майбутнє в часі В. Свідзинського не менше реальне, ніж теперішнє чи минуле, але воно ще попереду – і лише з плином часу розкриється людині. Тобто майбутнє не просто буде (як набір різних можливостей) – воно вже є, але не сьогодні, а завтра.

Рефлексії ліричного героя В. Свідзинського мають своїм об'єктом саме вічність. Вічне – те, що не підвладне старінню. Ми відчуваємо вічність, до якої належимо і від якої відчужені часовим рабством, власною проминальністю в часі. Лише в актах народження і смерті людина дотична до вічного, до незникового. Так само і в любові: «*Все непотрібне в цьому крузі тліннім, / Дорогоцінна повіки любов*» [3, с. 216].

У любові і мить вічна – у своїй глибині, у насиченості, переповненості по вінця щастям, у відсутності часу. Саме такого стану прагне ліричний герой від майбутнього. Тому «тривання до смерті» для нього і сум (бо над часом він таки не владен і «*на останні відблиски вечірні / Упадає попіл темноти*» [3, с. 76]), але і найбільше благо, ба навіть повернення до справжнього життя від смерті, якою є не фізичне вмирання, а старіння душі – віддалення від «*вогню живого*». Отож, саме згорання у вогні вічності, перетворення у маленьку вогняну пилінку (частий образ у В. Свідзинського) – є символом вічного, непроминального буття. Тому «*давніх літ сон солодкий*» виглядає так: «*І от розкривається небо. / І тисячі сонць закружляли вгорі. / Тисячі сонць, над полями зеленими, / Плавлять, палають, гудуть веретенами. / І пожовкла земля, / Почорніла, дихнула вогнем. / Над падолом різа пшениці / Раптом спалахнула широко, / Ще хвиля – і полум'я бистре / Вихором рине на мене. / Я пориваюсь, / Я руки скидаю, як крила...*» [3, с. 44].

Натомість тривання в часі асоціюється з «бездушністю», «неволею», «сумом», «ваготою», «глибиною» (на протиположності «небові»). Часова проминальність у В. Свідзинського уподібнюється плину води, течії (одразу пригадуємо Гераклітове «не можна увійти в одну ріку двічі»). Саме вода часто тотожна забуттю (пригадується міфологічний Стікс, ріка забуття), а пам'ять (один із провідних мотивів автора) – завжди сонячно-світла.

Проте є у В. Свідзинського досить суперечливий образ, який нерідко, як дволикий Янус, змінює в часовій перспективі звучання на протилежне. Ця антиномія є менш прозорою. Йдеться про образ тиші. Тиша у В. Свідзинського часто починає чи завершує асоціативний ряд «ніч – холод – темнота – печаль»: «*Холодна тиша. Місяцю надламаний, / Зо мною будь і освяти печаль мою*» [3, с. 181]; «*Не люблю, як приходить ніч, / Завинена в темну хустку / З імішано-зеленим цвітом. / Тиша стікає в великий став*» [3, с. 185].

Виходячи з ціннісних домінант письма поета, можна зробити висновок про певний, сказати б, негатив у ставленні до вказаного явища. Проте – читаємо в поезії «Стася» (загалом цей твір можна назвати своєрідним гімном тиші): «*... Я мрію часом, що десь далеко, / За диким громоздом гір нездобутих, / Стелеться степ, нікому не знаний. / І там так тихо, так свято тихо, / Як ніде на землі. І не може / Туди ні тьма, ні день досягнути...*» [3, с. 208]. І далі: «*Тихо*

на озері плавають гуси, / Тихше зерно росте, найтихіше / Час минає» [3, с. 211].

Плин часу як шлях до вічності – через природний шум днів і природну тишу ночі – усе в підсумку опиняється за межами свідомості, яка жадає не фізичної, земної, але вічної, святої тиші поза часом. А поза часом у В. Свідзинського сонце і вогонь – те, до чого прагне душа ліричного героя. Порівняймо цитовані вище рядки з поезією «Я буду шукати тиші»: «<...> / *Тихосте, тише, по чому / Пізнати близькість твого дому? / <...> / Будеш один на луці, / І зійде ранок на правій руці, / І промовить голосом лядвенець рогатий, / Що спітає золотаві китиці в траві: / «Тихий Дунай, тихша земля, / Найтихіше сонячне світло. / Мир тобі, спокій тобі! / Мої китиці од сонця».* / То як зачуєш такі слова, / Знай: / Душа твоя – оселя тиші» [3, с. 110–111].

Саме така тиша є об'єктом жадання, порівняно з далекою від досконалості тишею нічною, асоційованою в поета з природним плином часу. До речі, подібна двозначність центральних образів поетичного світу В. Свідзинського є радше закономірністю, аніж випадковістю. Образи смерті, майбутнього, спокою, полум'я і т. ін. почергово (сказати б, ритмічно) змінюють своє звучання – від бажаного до неприйнятнього і навпаки.

Причиною, з одного боку, є те-таки «сонячне» прагнення ліричного героя – і натомість усвідомлення його ефемерності в часовій ретро- і перспективі, допоки душа знаходиться «в путях» часу: коли те, до чого прагнеш, недосягне принципово, залишається задовольнятися тим, що маєш: «*Сонце – моя радість / І солодка втома. / А немає сонця, / Забування багну: / Срібного завою / Теплому туману»* [3, с. 46].

Ці слова, вкладені В. Свідзинським в уста озерної хвилі, без сумніву, звучали б переконливо і з уст ліричного героя. Автор, доволі часто «передоручаючи» власні думки рослинам чи явищам природи, свідомий того, що вони, як і людина (чи навіть більше!), прагнуть радості повнокровного життя, молодості й свіжості – і жахаються болю, смерті-поникання. Коли б уявити свідомість дерева, листочка, пелюстки, то, певно, вона якнайтісніше корелювалася б із такими емоціями чи бажаннями. Звідси – ототожнення: «*Листочку ярній. / Чи ти щасливий? / Нічим, / нічим я / Не більший від тебе»* [3, с. 48].

Час для рослини чи природного явища – насамперед ритм зміни

дня і ночі. Літо і зима, чи весна і осінь (це кола вищого порядку), асоціюються із, відповідно, народженням-життям і вмиранням-смертю. Тому у В. Свідзинського зима – традиційно біла й нерадісна: «З-за ріки – / Гусім пухом зима... / Тьма» [3, с. 73]; «Снігур гуде, снігур гуде в саду / Про тебе, зимо, довгая неволе» [3, с. 245]. А літо, навпаки, сонячно світле і солодке: «Літо, йдучи попереду / Кроком легким і живим, / Розставляло чаши меду / На обрусі польовім» [3, с. 74]; «На снозах літа високих / Щодня густіший мед сонця» [3, с. 84].

Символіка бінарної опозиції «день–ніч» у поезії В. Свідзинського теж є багаторівневою. Перший рівень найочевидніший і найчастіше вживаний: символи дня і ночі екстраполуються на образи світла і тьми. Порівняймо: «Світлий день – уста медяні – / Підійшов під моє вікно...» [3, с. 68] та «Не люблю, як приходить ніч, / Загорнена в темну хустку...» [3, с. 185]. Ліричний герой підкоряється плинові часу, споконвічному ритмові чергування дня і ночі, проте його прагнення спрямовані лише в бік світлої частини цього ритму. Адже світле – сонячне, позачасове. Це вже другий символічний рівень.

Подеколи лет часу будить «тугу злобну» [3, с. 181], а то ліричний герой намагається змирити власне сонячне «я» з темним, нічним світом, нести «виноград відновлення у ніч» [3, с. 181]. Оце намагання врівноважити день і ніч, зробити їх не просто вічними супутниками, але й навчитися повноцінно радіти ночі (читаймо: фізичному життю, плинному спокою, часовій тягlostі) не приносить у В. Свідзинського бажаного наслідку. Згадаймо карликів Кавказьких гір із «Сонцевої помсти» (одного з останніх творів письменника). Вони казали: «У світлі чи в імлі, / Однаково здіємо прожити на землі» [3, с. 247]. За це і були покарані Сонцем.

Ще один символічний рівень стосується вже швидше побудови фрази, мовного стилю Свідзинського. Кілька цитат: «І скрізь, / де стану, / видний день» [3, с. 168], «На берегах ночі дико, пусто» [3, с. 200], «...Пізній бродяга-трамвай / Мчить містом крізь ніч і гай...» [3, с. 232], «День розпалався широко, високо» [3, с. 52], «Ніде дневі розширитися: / Цілий світ обвитий хмарами» [3, с. 225]. У цих фрагментах своєрідно поєднуються часові та просторові координати: час ніби перебирає на себе ознаки простору, відбувається т. зв. «спеціалізація». Метонімічна основа таких переносів очевидна. Але у Свідзинського цитовані уривки носять не

характер переносів (які завжди передбачають певне віддалення від об'єкта порівняння), а характер цілісного, неділимого, не зіставного ні з чим буття. Це дійсно індивідуальний міф часу – міф, який завжди сприймається як істинна реальність.

А головні герої міфології часу Свідзинського – не раз згадувані день і ніч, образи яких автор живописно малює: «*І день, зродившись, розкривав / Дзвінчасті трубочки повою...*» [3, с. 235], «*...Дні мостили кубла затишні...*» [3, с. 214], «*Бистрий день упав на гай далекий*» [3, с. 144], «*Мов дівчина, із рук палкого дня / Пручається веселий вітер дзвінко*» [3, с. 112], «*Утомлений, склонившись на горби, / День спав та спав*» [3, с. 85], «*Недовго осені згорблений день / Буде кульгати в полі пустому*» [3, с. 179], «*Загубився в небі слід весни, / День задумався ясний*» [3, с. 55]; «*Клишонога незграба ніч*» [3, с. 166], «*Руки / Ночі лежать на столі моєму...*» [3, с. 107], «*Ніч / Сама в собі перебирає шум: / То покладе його на діл холодний, / То здійме знов на темні верховини*» [3, с. 195], «*Ніч надійде нечутно. / І не знайде мене на землі*» [3, с. 68], «*...потятої рости укис ... / Віддадуть спокійним волам, / Чий очі – глибока ніч*» [3, с. 69], «*У степу, по дощі – / Мертва ніч*» [3, с. 143] тощо.

Отже, час у В. Свідзинського має свою міру – початок і кінець. Справжнім безмір'ям-вічністю є життя поза часом, там, де «безмежне сяйво» і «єдиний світ». Метафізика часу у В. Свідзинського є близькою до античної (у платонівсько-гераклітівському її варіанті). Більшість образів поета прямо чи опосередковано стосуються проблеми плину часу та бажання виходу за його межі. Багаторівневість цих образів слугує доказом вживання автора у створений ним міф часу. Тому воліємо говорити не про окремі міфологічні мотиви у творчості поета, а про створений ним поетичний міф, що є втіленням міфу індивідуального. Певно, найпереконливішим доказом міфічної структури буття у В. Свідзинського є те, що до кінця його зрозуміти неможливо. Здається, ось – намацав усі кінці, вони з'єднуються, твориться більш-менш чітка система. І раптом – усе розсипається. Очевидно: дослідник знаходиться поза міфом, він вивчає поетичний світ автора ззовні, як об'єкт. Щоб зрозуміти В. Свідзинського, слід стати суб'єктом його міфу, перебувати в ньому. Тому, безперечно, для багатьох поколінь дослідників Свідзинський залишиться нерозгадуваною таємницею. Але справжня поезія і є тайна. У цьому її привабливість.

Література

1. Дзюба І. Володимир Свідзинський // Історія української літератури ХХ століття. У 2 кн. Кн. 1. (1910–1930-ті роки) / За ред. чл.-кор. АН України В. Г. Дончика. Київ: Либідь, 1994. С. 334–345.
2. Поликарпов В. С. Время и культура. Харків: Вища школа, 1987. 159 с.
3. Свідзинський В. Поезії. Київ: Рад. письменник, 1986. 349 с.
4. Скульський Г. Поза часом і простором: про одну тенденцію в сучасній поезії // Радянська Україна. 1941. № 1.
5. Соловей Е. Неканонічна традиційність: Володимир Свідзинський // Сучасність. 1996. № 2. С. 98–114.
6. Соловей Е. Українська філософська лірика: навчальний посібник із спецкурсу. Київ: Юніверс, 1999. 368 с.
7. Стус В. Зникне розцвітання особистості // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. / упор. В. Яременко, Є. Федоренко. Кн.1. Київ: Рось, 1994. С.423–428.
8. Читанка з історії філософії. У 6 кн. Кн.1. Філософія Стародавнього світу / за ред. Г. І. Волинки. Київ: Довіра, 1992. 207 с.

References

1. Dziuba I. *Volodymyr Svidzynskyi* [Volodymyr Svidzinsky]. In: *Istoriia ukrainskoi literatury XX stolittia. U dvokh kn. Kn. 1. (1910–1930-ti roky)*. Kyiv, 1994, pp. 334–345. (in Ukrainian).
2. Polykarpov V. S. *Vremia y kultura* [Time and Culture]. Kharkiv, 1987, 159 p. (in Russian).
3. Svidzynskyi V. *Poezii* [Poetry]. Kyiv, 1986. 349 p. (in Ukrainian).
4. Skulskyi H. *Poza chasom i prostorum: pro odnu tendentsiiu v suchasni poezii* [Out of time and space: about one trend in modern poetry]. In: *Radianska Ukraina*, 1941, no. 1. (in Ukrainian).
5. Solovei E. *Nekanonichna tradytsiinist: Volodymyr Svidzynskyi* [Non-canonical tradition: Volodymyr Svidzinsky]. In: *Suchasnist*, 1996, no. 2, pp. 98–114. (in Ukrainian).
6. Solovei E. *Ukrainska filosofska liryka* [Ukrainian philosophical lyrics]. Kyiv, 1999, 368 p. (in Ukrainian).
7. Stus V. *Znykome roztsvitannia osobystosti* [Fading blossom of personality]. In: *Ukrainske slovo: Khrestomatiia ukrainskoi literatury ta literaturnoi krytyky XX st.* Kn.1. Kyiv, 1994, pp.423–428. (in Ukrainian).
8. *Chytanka z istorii filosofii* [Reader in the history of philosophy]. U 6 kn. Kn.1. *Filosofiiia Starodavnoho svitu*. Kyiv, 1992, 207 p. (in Ukrainian).

Lilia Lavrynovych. «I Size Up Boundlessness»: the Time Motif in the Poems by V. Svidzynskyi. The article deals with the myth of time as the central one in V. Svidzynskyi's poetry. Typological parallels between both the writer's poetic worldview and ancient picture of time and world have been investigated. From this perspective, the global picture created in the author's poems has been compared with Heraclitus and Plato's system of ideas. Analysis of the poetic material proves that there is a point to speak not only of the separate mythological motifs in the poet's artwork, but also of the author's poetic myth, which is the embodiment of an individual myth. The majority of poet's artistic images directly or vicariously focuses on the issue of the time flow and the willingness to go beyond it. Multi-layered character of these images serves as the proof of author's getting into the time myth created by him. Typological affinity idea of philosophical organisation of the Ukrainian artist and ancient Greek philosophers as well as the mythopoetic nature of time perception by V. Svidzynskyi have been claimed.

Key words: V. Svidzynskyi, time motif, myth, rhythm, individual images.

Поетика повтору в поезії Володимира Свідзинського

Простежено використання повторів у поезії В. Свідзинського. Проаналізовано художню функцію таких видів повтору, як рефрен, підхоплення, поетичне кільце, анафора, ефіпора, охоплення, плеоназм. З'ясовано, що лексичні повтори в поезії В. Свідзинського виконують функції структуризації тексту, акцентації, афоризації, фразовий сприяє образотворенню.

Ключові слова: поетика, віршування, повтор, рефрен, поетичне кільце, підхоплення.

Володимир Свідзинський – автор творів із яскравою образністю й промовистою метафориною. На сьогодні чимало написано про поетику митця, визначено доміанти стилю поета: від символізму з імпресіонізмом на ранніх етапах до сюрреалізму зрілої творчості. Особливу роль в індивідуальній поезії В. Свідзинського відіграє віршування, яке стало предметом зацікавлення українських віршознавців: Н. Костенко, В. Соколової, Е. Соловей.

В. Свідзинський – поет, сформований як прихильник класичного вірша. Водночас він автор багатьох текстів неklasичного віршування. І от що цікаво: якщо уважніше придивитися до ритмомелодики й інтонації його поезій, то видається, що ні одну, ні другу традицію митець не шанував настільки, щоб виконувати її елементарні вимоги. Поезія Свідзинського виникає, скоріше, на порушеннях, аніж на правилах, але, на відміну від багатьох сучасників, того ж Михайля Семенка, порушення теж не були самодостатніми. У поетичній творчості Свідзинський рухався якось цілком по-своєму, інакше, ніж будь-хто, кого ми зараз ставимо поруч із ним.

Один із цікавих аспектів поетики В. Свідзинського, на який варто подивитись уважніше, – повтори. Здавалося б, це звичайна для класичного вірша ознака ритмомелодики, але у Свідзинського повтор стає несподівано ускладненим прийомом, який впливає на образність його поезій.

Відмічаючи властиві поезії В. Свідзинського кільцеві композиції, Е. Соловей приходять до важливого висновку: «Якщо взагалі в українській ліриці ХХ ст. такі повтори поступово накопичують інертність, емоційну і смислово, стають

найпоширенішим виявом поетичних кліше – то у Свідзинського вони позначені винятковою енергією і смисловою місткістю **всеобіймаючої думки**» [6, с. 181]. Однією з ілюстрацій цього спостереження є аналіз поезії «Долом тінь у саду», закінчення якої майже таке саме, як початок. Інваріативність повторюваних фраз відбиває повернення до «початкової думки, враження, імпульсу» [6, с. 181]. Е. Соловей принагідно звертається і до питання повтору у зв'язку з порушенням філософських проблем природної циклічно-ритуальної повторюваності всього в художньому часопросторі В. Свідзинського. Аналіз поезій із подібною функцією повтору доведе, що простий прийом класичного віршування несе глибоке смислове навантаження й виконує багато образних функцій. Повтор – далеко не формалістичний засіб, або формалістичний у тому сенсі, у якому це поняття вживали формалісти: він надто змістовний.

Повтори, до яких удається В. Свідзинський, простежуємо на різних рівнях – фонетичному, лексичному, синтаксичному, образному (у тому числі й на рівні мовного образу або зображально-виражального засобу), тематичні (на рівні мотиву).

Найчастіше поет звертається до рядкового (у межах строфи й вірша), строфічного (повтор строфи на початку й наприкінці вірша) повтору, кондублікації, «звукової» метафори.

В. Свідзинський часто використовує лексико-стилістичні повтори. Кількість повторюваних слів та сполучень різна, як і їх розміщення.

Повтор слова двічі спостерігаємо:

– на початку поетичної фрази (кондублікація): «*Туман, туман і холод раненько на зорі*». Переважно В. Свідзинський дублює звертання: «*О море, море!*»; «*О радість, радість!*»; «*Сонце, сонце*» і т. д.

– наприкінці речення: «*Дебелу тишу гоїдай, гоїдай*».

Кількаразове, без інтервалу, повторення слова в реченні чи версі має назву епімона. В. Свідзинський удається також до спонтанних повторів слів (за О. Бургартом – епізевксис) у найрізноманітніших місцях поетичної фрази. Поет активно використовує анафору, рідше епіфору, охоплення, плеоназм фольклорного типу, етимологізацію.

Незважаючи на непоширеність епіфори у віршах В. Свідзинського, її яскраві приклади стали вже хрестоматійними. Наприклад, А. Ткаченко ілюструє визначення згаданої фігури у

своєму підручникові «Мистецтво слова» поезією «Збирає ранок», де в першій та третій строфах повторюється слово «черешня». Фразовий повтор «Пахне черешня, / Біла черешня» дослідник розглядає як рефрен [7, с. 271].

У такому світлі більшість повторів можна трактувати як рефрени. Традиційно серед функцій рефрену виокремлюють вираження основної думки твору та смислове пов'язування строф. Окрім того, рефрен містить функцію уподібнення–розподібнення: коли у мовленнєвих одиницях є повторювані елементи, які визначають їх подібність, то неповторювані (неоднакові, різні) елементи проявляються ще яскравіше. Повторення стає основою для посилення унікального.

Наголосимо, що «рефренні» фрази трапляються в поезіях В. Свідзинського часто. Продовження цієї теми поєднаємо зі згадуваною вище епімоною. У ширшому значенні, епімона – це повторення рядка чи виразу й у більшій ніж верс чи речення ритмічній або синтаксичній групі (строфа, абзац). Отут і перекриваються терміни *рефрен* та *епанастрофа*.

Узагалі термінів на позначення різноманітних видів повторів більше, ніж самих літературних явищ, і це створює плутанину. В українській мові можемо знайти термінологічний відповідник – підхоплення, але в певному випадку – повтор останнього слова (фрази) в рядку чи реченні на початку наступного: «В сонці як іскри метелики сині. / Сині метелики, синій день...» (тут кінець і початок строфи) [5, с. 90]. На початку словосполучення сині метелики може сприйматись як просте логічне означення кольору, хоча й складі поетичного порівняння. Наприкінці, поруч з епітетом *синій день*, образ синіх метеликів відчутно метафоризується, а повтор надає їм символічного значення, суголосного зі своєрідністю поетичного сприйняття світу.

Яскраве підхоплення простежуємо у формально близькому до фольклорних джерел вірші В. Свідзинського «Ой упало сонце в яблуневий сад...». Зумисне наголошуємо на формальній схожості, оскільки змістово поезія глибоко символічна, нетрадиційна, образи якої наповнені відмінним від фольклорних смислом, а «народна творчість тут використана з метою зробити розпливчасті символи яскравішими й відчутнішими» [4, с. 117]. Стихія фольклорної поезики пробивається не тільки в зачині, мотиві перельоту до предмета кохання, а й у фігурі підхоплення. У народній пісні часто

використовується повторення рядка чи фрази як розгону для фрази наступної. Такий розгін В. Свідзинський застосовує в поезії двічі – у першій та другій строфі:

*Ой упало сонце в яблуневий сад,
В яблуневий сад моєї милої...*

.....
*І повіє на мене чистим запахом,
Чистим запахом яблуневого цвіту... [5, с. 68].*

Використання схожого прийому в обох строфах вірша не випадкове – воно створює симетрію частин пейзажно-інтимної мініатюри, які відрізняються мірою усвідомлення досяжності-недосяжності мрії – побувати в уявному райському саду. Перша строфа вірша передає прагнення полинути в цей сад, прагнення великою мірою нездійсненне. Формальним свідченням цього є риторичне запитання: «*Чом і я не можу за сонцем полинути, / Моєї милої та навідати, / Білого цвіту з яблунь зірвати?*» [5, с. 68]. Друга строфа робить мрію ближчою – ліричний герой навіть відчуває запах яблуневого цвіту. Підхоплення в першій та другій строфі акцентує увагу на образі яблуневого саду, його чистого запаху.

Отже, коли йдеться про одне, два слова, що повторюються, то варто зупинитися на терміні підхоплення, або ж епанадиплосис. Є у В. Свідзинського й анадиплосис: «*Слава вам, рідні поля / І вечірній тихості слава!*» [5, с. 149].

У віршах поета дуже часто трапляється повтор рядка на початку і в кінці строфи. Вже цю фігуру можемо назвати епанастрофою.

*Десь дощ іде –
Не мовкнуть голоси зозуль.
Чи хлопчик я?
Так хочу дохопитися рукою до гнізда,
Де блискавка лежить,
Як вовною obtулена змія.
Десь дощ іде [5, с. 291]*

Охоплення строфи вирізняє картину-спогад про дитинство, яке було *десь*. Слово *десь* несе велике смислове навантаження. Насамперед це вказівка місця, але невизначена. Вона поєднує в собі і широту охоплення, і, що важливіше, – натяк на кращий світ, просторові реалії якого поєднуються з часовими, тут безперечно із

часом дитинства як ідеальним періодом життя людини, значно міфологізованим.

Дещо змінене, але повторення двох рядків маємо у вірші «Різьбою пагілок нових...». Безперечно, що доцільніше вживати в таких випадках термін *охоплення*, щоб запобігти тавтології з іншим випадком повтору віршових рядків. Епанастрофою називають і повтор останнього верса попередньої строфи на початку наступної: наприклад, з'єднання таким чином третьої та четвертої строф поезії «Вранці іній як сніг...».

Набагато цікавішим явищем поезики В. Свідзинського є повтор рядка, кількох рядків, а то й цілої строфи на початку й наприкінці цілого вірша. Відзначимо виразну ознаку поетичного стилю автора, яка полягає в тому, що він використовує узвичаєні фігури (власне повтори) в більших масштабах. Те, що традиційно можемо спостерігати в слові, рядку, строфі, знаходимо у відповідно більших одиницях віршованої мови. Текстове обрамлення маємо в поезіях «Запало сонце в далекі землі...», «Взими, на світанні...», «Як повно кругом...», «Віють – не віють...». В останньому з названих віршів маємо не тільки композиційне обрамлення цілого тексту двома версами «*Віють – не віють / Крила серпневої ночі*», але й повтор поетичної фрази «*І тихо в долині*» всередині твору [5, с. 85]. Вжита двічі, вона немов би розбиває картину зображення на три частини. Ураховуючи специфіку образів кожної частини, можемо визначити їх як дотиково-зорову, «химерну» та звукову.

Показовим випадком використання повтору є звернення В. Свідзинського до тріолета, який канонізував рядковий повтор. Тріолет – найпоширеніша й найменша з твердих строф, побудованих на дублюванні версів, серед них ще рондо та рондель. Перший вірш тріолета повторюється після третього, перший і другий – після шостого. Тріолет виник у середньовічній французькій поезії, використовують його у європейських літературах, прийшов в Україну разом зі сонетами – у творчості романтиків 30-х років XVIII століття. [2, с. 160].

І. Качуровський наводить поодинокі приклади українських варіантів тріолета в О. Бодяньського, І. Франка, М. Драй-Хмари. На епізодичність строфи в українській версифікаційній практиці вказують й автори «Літературознавчого словника-довідника» (Київ, 1997). Тріолет має задане римування на дві рими: *АВААВАВ*. І. Качуровський стверджує, що рондо, рондель і тріолет мають

характер ліричних строфожанрів й здебільшого є однострофними мініатюрами [2, с. 160]. Міні-цикл В. Свідзинського «Вечірні тріолети», який складається з двох поезій, – класичний зразок канонізованої строфи. Наявні в поезіях асонанс й алітерація довершують ритмомелодійний малюнок, творячи разом майстерний зразок сугестивної лірики.

Ще глибшу змістову функцію виконує обрамлення строфою, як-от у віршах «Голубими очима...», «Там, на рідній межі...», «Чорним вихорем – ночі...».

Щоб усвідомити значення такого повтору, пригадаємо згадані побіжно строфічні анафору й епіфору. Наприклад, повтор однакових рядків на початку строф у вірші «Сизий голубе вечора» імітує замовляння; епіфора фактично завжди у В. Свідзинського акцентує на образі. Повтор рядка у вірші невпорядковано або періодично структурує текст (якщо він астрофічний).

Обрамлення вірша строфою веде до афоризації, як-от у поезії «Голубими очима». Ощадливий у слові В. Свідзинський не пошкодував місця в невеликій ліричній поезії для повтору цілої строфи, оскільки в ній висловлені загальнолюдські сентенції:

*Голубими очима
Вдивляється в небо дитя –
Голубими дорогами
Одпливає, odchодить життя [5, с. 117].*

Наведені рядки інклінують до відомого афоризму «Вустами дитини говорить істина». Простежуємо також паралелізм, який посилюється повтором епітета *голубий*.

В. Свідзинський повторює строфу, якщо в ній закладено важливу інформацію, як-от передбачення власної долі: «*Чорним вихорем – ночі, / Світлою бурєю – дні. / Бачу я, бачу сам, / Що палаю в огні*» [5, с. 126]. Мотив згорання є взагалі рефренним для творчості поета. На архетипності образу вогню неодноразово наголошували дослідники творчості В. Свідзинського. Важливим є ще й такий момент – висловлена вдруге фраза змінена. Замість слова *палаю* поет сказав *зникаю*, ніби переконуючи і себе, і читачів у вірогідності свого пророцтва.

В. Свідзинський досить часто вдається до зміни фрази, що повторюється. Переважно така зміна символізує перемену світу за пройдений час (за принципом «Не можна двічі увійти в одну й ту ж саму річку»).

Сказаним вище далеко не обмежуються функції повторів у поезії автора. Повтор слів і рядків у вірші «Маятник натомився» відтворює циклічність часу, періодичність його плину. Досягається такий ефект повтором фраз «*День, ніч, / Літо, зима*», слів «*гойдай, гойдай*», форм слова «*час на часу*», «*угортає / не вгорне*». Простежуємо градацію образу часу від «*Маятник натомився*» через «*Маятник дихає, як ранений*» до «*Маятник хрипить*», яка (градація) передає природну втрату часу людиною, збігання життя.

У VIII поезії циклу «Зрада» повтори відтворюють природний ритуал колообігу життя, художньо реалізуючись у паралелізмі «природа – людина». Названа поезія поєднує дві магістралі творчості В. Свідзинського – філософічне осмислення часу й міфологізм світобачення. У глибоко символічних образах вербової віти, жовтої свічі, вороних коней у древніх паполомах, кам'яної півночі постає ритуал народження-умирання. У центрі зображення – похоронний обряд («*Будуть тихо назад брести, / Будуть тебе везти*»), який відбувається за участю природи. І якраз звернення до природних процесів виводить особисте горе на розуміння нескінченості життя. Відокремлення жовтої свічі (умирання) від вербової віти (життя) відбувається періодично, циклічно. І поет благословляє цей перехід матерії навіть коли прийде його час:

*Нехай жовта свіча скапає своє тіло
На мою паполому,
Але вербова віта нехай цвіте,
І коли зринеться зоря,
То нехай не падає на мою димну свічу,
Щоб її погасити,
А нехай розсиплеться по вербовій віті
Щоб її осіяти [5, с. 192].*

Відтворення циклічності часу, продовження життя відбувається завдяки повтору поетичної фрази «*Уже вечір, вечірній вітер*» перед кожною строфою (точніше – частиною) вірша. Як і в поезії «Віють – не віють...», повторюваний верс розділяє картини-візії – спостереження символіки природного процесу («*Як дві нерідних сестри, / Вербова віта цвіте / І жовта свіча горить*»); похоронний обряд («*А жовта свіча відокремиться від вербової віти / І буде кульгати за ними на одній нозі*»); утвердження життя. У вірші ототожнюється особисте з універсальним. Очевидно, такі поетичні зразки дали підстави І. Дзюбі дійти висновку, що природа у

В. Свідзинського – це «весь осередок життєдіяння, де людина закорінена сповна і незримо; і тому рефлексія над природою є в нього рефлексією над цілістю життя й людської долі» [1, с. 406].

На окрему розмову заслуговує метричний повтор, подвоєний повтор (наприклад, анафора й полісиндетон; синтаксичний повтор і лексичний взагалі).

Звукові повтори утворюють справжні звукові метафори на основі звичайних асонансів й алітерацій у сусідніх словах (*шуми шовкові; золото зорі; теплий туман; хлюпне хвиля; вечір віє; вечірній вітер; огнем опалють; світлий сон; глибини голубі; ключами кличуть; свідок свідкові; кроком кострубатим*) до асонансно-алітераційної фрази-образу (*Зором мірю безмір'я; Не шумить шумливий клень; Притьмом налягає навратливий вітер; Віддає вінець зоря зорі*).

Повтор синтаксичних конструкцій поєднує різні ознаки («*Завала снігу, завала часу, / Завала літ і смертей*»), а у I творі «Зради» лягає в основу амебейної композиції.

Згадані фігури належать до фігур накопичення або ж плеонастичних чи тавтологічних. Із фігур накопичення й водночас конструкції вдається В. Свідзинський до градації. Поряд варто говорити й про ампліфікацію. У поезії В. Свідзинського знаходимо цілі вірші, побудовані на ампліфікації образів, наприклад, «Як дощу мигтіння прозоре...»:

*І світліє, росте, розсипаючись,
І густішає кожну мить.
Підіймаючись, розхилиючись,
Тисячоцвітно тремтить* [5, с. 114].

Прикладів використання повторів різного виду в одному вірші для творення вагомого образу можна навести кілька («*Давніх літ сон солодкий...*» або «*Я буду шукати тиші...*»).

Повтори в поезії В. Свідзинського виконують функції структуризації тексту, акцентації, афоризації. Великою мірою повтор, особливо фразовий, сприяє образотворенню. Поетикальний повтор на різних рівнях виконує ритмоутворюючу функцію, і ширше – стилетвірну.

Повтор у класичному віршуванні – це основа віршувальної системи, те, що дає в результаті гармонійний, мелодійний вірш. Лексичні повтори акцентують думку, рефренні – посилюють емоцію тощо. Повторів стали уникати творці некласичного вірша,

особливо верлібру, принаймні повторів, які закладають у вірш мелодійність, упізнавану ритмомелодією. Те, що було мірою в оцінках класичного вірша, стало ознакою застаріlosti в некласичному віршуванні. Але не всі поети рухалися в унісон із загальними тенденціями. Фактично В. Свідзинський рухається всупереч настановам свого часу, тим настановам, які нібито спроможні забезпечити авторові вагомий творчий результат. У класичному віршуванні повтор ніколи не ставав таким смисловим і образним засобом, як він почав працювати у В. Свідзинського. Це не тільки приклад того, як елементи однієї традиції змінюють свою функцію в іншій традиції, а й ще один із прикладів того, як індивідуалізується поетика у ХХ столітті.

Література

1. Дзюба І. «Засвітився сам од себе...» // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. Кн. 1. Київ: Рось, 1994. С. 402–410.
2. Качуровський І. Строфіка. Київ: Либідь, 1994. 272 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
4. Моклиця М. Володимир Свідзинський // Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Частина 1. Українська література. Луцьк: «Вежа», 1999. С. 112–124.
5. Свідзинський В. Твори: у 2т. Т. 1. Поетичні твори. Київ: Критика, 2004. 584 с.
6. Соловей Е. Українська філософська лірика. Київ: Юніверс, 1999. 368 с.
7. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). Київ: Правда Ярославичів, 1997. 448 с.

References

1. Dziuba I. «Zasvityvsia sam od sebe...» [“Illuminated by itself...”] In: *Ukrainske slovo: Khrestomatiia ukrainskoi literatury ta literaturnoi krytyky XX st.* Kn. 1. Kyiv, 1994. pp. 402–410. (in Ukrainian)
2. Kachurovskiy I. *Strofika* [Structure]. Kiev, 1994, 272 p. (in Ukrainian)
3. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* [Literary dictionary-reference book]. Kyiv, 1997. 752 p. (in Ukrainian)
4. Moklytsia M. Volodymyr Svidzynskiy [Volodymyr Svidzinsky] In: *Moklytsia M. Modernizm u tvorchoosti pysmennykiv XX stolittia. Chastyna 1. Ukrainska literatura.* Lutsk, 1999. pp. 112–124. (in Ukrainian)
5. Svidzynskiy V. *Tvory: u 2t. T. 1. Poetychni tvory* [Works: 2t. T. 1. Poetic works]. Kyiv, 2004. 584 p. (in Ukrainian)
6. Solovei E. *Ukrainska filosofska liryka* [Ukrainian philosophical lyrics]. Kyiv, 1999. 368 p. (in Ukrainian)
7. Tkachenko A. *Mystetstvo slova (Vstup do literaturoznavstva)* [The Art of Words (Introduction to Literary studies)]. Kyiv, 1997. 448 p. (in Ukrainian)

Tereza Levchuk. Poetics of Repetition in Vladimir Svidzinski's Poetry. The inimitable style of V. Svidzinski's poetry looks strikingly unique owing to an ingenious deployment of even the most formalistic techniques, such as repetitions. The poet makes an extensive use of anaphora (less commonly epiphora), epanalepsis, folk-type pleonasm and etymologization.

The research explores the artistic function of such varieties of repetition as refrain, anadiplosis (epanastrophe) and a poetic ring. The lexical repetitions in V. Svidzinski's poetry are functionally oriented to provide textual structuration, accentuation and aphorization as well as to contribute to image generation.

Repetition determines significantly the harmony of a classical verse. Creators of a non-classical type of verse, more often than not, eschewed repetition. In fact, V. Svidzinski moved against the mainstream tendencies of his time. In a classical system of versification repetitions had never been utilized as semantic or image-bearing tools, i. e. in the fashion they began "to work" in V. Svidzinski's poetry. This is an example of how the elements of one tradition can modify their functions in the framework of the other tradition. Moreover, this is one more illustration of the way poetics is being individualized in the 20th century.

Key words: poetics, repetition, refrain, poetic ring, anadiplosis.

УДК 821.161.2'06.08Свідзинський:81-11'373.612.2

Алла Мединська

Концептуальна метафора в ліриці В. Свідзинського

Досліджено суть концептуальної метафори в поезії В. Свідзинського. Концептуальна метафора відображає фундаментальні культурні цінності і є інструментом мислення та пізнання світу. Процес утворення метафор належить до виявів індивідуальної розумової діяльності. З'ясування її структурних особливостей є шляхом до усвідомлення мислемовленнєвої творчості автора. Виявлено вид метафоричних виразів, яким надається перевага в процесі вербалізації. Для В. Свідзинського органічним при створенні метафор є співвіднесення людини й природи.

Ключові слова: концептуальна метафора, когнітивна лінгвістика, поетична картина світу, семантика, образ

Кожен художній словесний текст – це результат індивідуально-естетичного пізнання людиною певного фрагмента об'єктивного світу. В акті поетичної творчості письменник використовує понятійну систему мови, пристосовує її до потреб вираження своєрідної індивідуальної думки. Поступово, від твору до твору, складається індивідуальна система образотворення, оригінальний поетичний стиль, вибудовується поетична картина світу.

Процес перетворення мовних одиниць у художні образи відбувається під впливом багатьох чинників, насамперед психологічного типу особистості письменника, його культурно-освітнього рівня, природно-соціальних умов життя. Вирішальним фактором, на наш погляд, є засвоєний метод пізнання та

індивідуально-ментальні особливості, завдяки яким і складається система уявлень про світобудову. До такого висновку ми прийшли, аналізуючи цілісну образно-асоціативну картину світу в медитативній ліриці Володимира Свідзинського.

Цілісність художньо-образної мовної картини світу В. Свідзинського зумовлена тим, що вона концептуальна. Концептуальність є наслідком послідовного використання одного методу пізнання. Його можна назвати емпірично-синергетичним. Художньо-образна система формується в результаті застосування концептуальної метафори при формуванні образних понять. До цього часу поняття концептуальної метафори використовувалося філологами лише в когнітивній лінгвістиці. Це дослідження – одна з перших спроб використання поняття концептуальної метафори в лінгвопоетиці.

Після визначення рядом когнітологів (переважно психолінгвістів) метафори як основного засобу концептуальної системи людини, за допомогою якого один тип об'єктів ми розуміємо і сприймаємо в термінах об'єктів іншого типу (Д. Лакофф, М. Джонсон) [7, с. 389], американські лінгвісти Р. Гаскел та Е. Кассіерер встановили, що метафора невіддільна від раціональної думки, що в процесі виникнення понять вона виконує роль первинної когнітивної функції. Первісне мислення, за висновками вчених, було суцільно метафоричним, мова мала метафоричну природу при виникненні [11, с. 22–29].

Перехід від поетичного мислення до абстрактного, від оперування образами до оперування поняттями, на думку О. Фрайденберг, відбувається після тривалого процесу накопичення знань [13, с. 187]. У короткому словнику когнітивних термінів за ред. Е. Кубрякової [6, с. 81] метафоризація представлена як перенесення концептуалізації ментального простору, що спостерігається, на те, що безпосередньо не спостерігається, залучаючись у загальну концептуальну систему мовної спільності. Концептуальна метафора, або метафорична схема, модель, фіксується у сферах пізнання, де виникає потреба в позначенні важких для розуміння об'єктів дійсності, вона стає засобом вербалізації тих понять, що не мали до неї мовного вираження [9, с. 66; 14, с. 159].

У світовій когнітивній лінгвістиці складається традиція в описі семантичної структури мови використовувати терміни *фрейм* і *слот*.

На нашу думку, семасіологічні терміни *семема*, *сема*, вж усталені в лінгвістичних дослідженнях, позначають поняття хоча й віддалені, нерівнозначні (*семема* ? фрейм; *сема* ? слот), але придатні для опису зміни значення поняття, яке позначається словом у лексичній системі і, видозмінене, використовується в певній художній образно-асоціативній системі (є лише приклади структури окремих фреймів – дзеркало –, словника ж фреймової структури мови ще немає). На думку Д. Колесника, концептуальна модель метафори базується на співвідношенні предметноцентричних фреймових структур (використовуючи терміни семасіології, – семем-іменників), у яких при створенні конкретної метафори активізується окрема частина чи частини ознакових сутностей – слотів (відповідно в семасіології – сем). Відбувається встановлення дуги подібності між окремими фрагментами співвідносних фреймів (? семем-іменників) і корелята (? семи чи певної сукупності сем), що призводить до появи моделей міжфреймових сіток (сіток між семемами-іменниками – метафор), які відрізняються між собою ступенем структурної складності [4, с. 4]. І. Кобозева наводить приклад концептуальної метафори «любов – це мандрівка», де поняття і зв'язки, що характеризують подорож, переносяться на понятійну сферу, пов'язану з почуттям любові [3, с. 171]. Оскільки образна система медитативної лірики В. Свідзинського, його мовна і концептуальна картини світу характеризується цілісністю, нами була висунута гіпотеза про те, що це є результатом функції єдиної концептуальної метафори. Складність дослідження полягала в тому, що єдиної базової когнітивної метафори у письменника може й не бути, мабуть, частіше її і немає. Тоді треба вести пошук ряду концептуальних метафор, що визначають лише погляди на зображувані фрагменти світу, а не на світобудову в цілому. Якщо ж така метафора є, то її нелегко визначити, бо треба з'ясувати метод пізнання, що реалізується в стилі, усвідомити системність образних засобів. У працях із теорії когнітивної метафори, як правило, подається стандартний перелік концептуальних метафор, серед яких виділяють метафори *вогню, води, повітря, землі, неба* [12, с. 278]. Пояснення, приклади метафоричної парадигми жодної з названих концептуальних метафор нам не відомі. Зауважимо, що проблема, яка вирішується в цьому дослідженні, відноситься передусім до когнітивної ономасіології (концептуальна метафора визначалася на фактах фіксації процесу мислення однієї людини), але безпосередньо

стосується і лінгвопоетики, бо аналізувалася образна система художнього стилю В. Свідзинського. Отже, об'єкт дослідження – образно-асоціативна система медитативної лірики В. Свідзинського. Предмет дослідження – спільні компоненти семантики в образах (семантично перетворених поняттях, у значенні яких акцентуються окремі ознаки, важливі для вираження думки поета). Поштовхом до вибору напрямку наукового пошуку стали поезії «Давніх літ сон солодкий» та «Із огневого джерела», де описано особливий стан злиття людини з природою. Спливли з пам'яті подібні описи в М. Коцюбинського («Intermezzo»), П. Тичини («Закучерявилися хмари», «Гаї шумлять...»), «Арфами, арфами»), в «Сіддхартсі» Г. Гессе.

У Свідзинського: «Десь я в полі лежу...» [10, с. 45]. У Коцюбинського: «Коли лежиш в полі лицем до неба. На небі сонце. Серед нив я. Більш нікого» [5, с. 48]. У Свідзинського: «І скрізь по колоссю Кружляють шуми шовкові» [10, с. 45]. У Коцюбинського: «Гладжу рукою соболину шерсть ячменів, шовк колосистої хвилі» [5, с. 45]. Свідзинський: «Передпівденна блакить Яріє, жахтить Сріблясті білим полум'ям сонця» [10, с. 45]. Коцюбинський: «І повні очі сяї сонця, бо кожна стеблина бере від нього й назад вертає відбиті від себе блиск» [5, с. 45]. Свідзинський: «І в тім паланню Рівне гудіння – дрімке і солодке – Пливе, і пливе, і пливе Безупинно» [10, с. 41]. Коцюбинський: «Повні вуха маю того дивного гомону поля, тої шелесту шовку, того безупинного, як текуча вода, пересипані зерна» [10, с. 45]. Свідзинський: «І вихор буйно-золотистий Промчався по душі моїй» [10, с. 52]. Коцюбинський: «Одна хвилинка темної горя – і вмить усміхнулось направо, усміхнулось наліво – і золої поле махнуло крилами аж до країв синього неба. Наче хотіло злетіти... Тоді тільки передо мною встала його безмежність, тепла, жива, непереможна міць. Вівса, пшениці, ячмені – все се зіллялось в одну могутню хвилю; вона все топить, все забирає в полон» [5, с. 45–46].

Можна продовжувати. Так само безліч паралелей з текстами П. Тичини. Майже ті самі образи, повторюються слова: сяйво, тече, пливе колосся, хвилі гомін, гуде, гудіння, шелест, день, літо, сонце, лежу і т. д. У праці Даниїла Андрєєва «Роза Мира» в другому розділі «Немного о трансфізическом методе» йдеться про методику досягнення станів ошасливлення та просвітлення, про струмування, протікання фізичного світу через органи сприйняття, про переживання людиною стану гармонії з Космосом.

Найбільш загальні передумови досягнення таких станів (але не обов'язкові) – перебування в природному середовищі, на самоті, на просторі, в ясну сонячну погоду, бажано опівдні. Частіше такий стан переживається, коли людина лежить очима до неба, зосереджується тільки на своїх відчуттях. Д. Андрєєв писав, що навіть один раз пережитий, стан ошчасливлення назавжди змінює людину, вона постійно згадує цей стан як найсолодшу подію в житті. Не всім дано це пережити, але цього, на думку Д. Андрєєва, люди повинні прагнути, повинні опанувати методику досягнення цих станів.

Очевидно, В. Свідзинський подібний стан пережив у юності. Ця подія для емоційного інтроверта стала каталізатором бурхливого процесу самоусвідомлення, покликала до творчості як способу передачі процесу пізнання світу, себе у світі. «Ошчасливлення» визначило шлях В. Свідзинського в літературі, зумовило метод пізнання (точніше, закріпило вже засвоєний метод, переконало в його ефективності), манеру письма. Більшість дослідників зазначають, що в стилі поета впродовж творчості відбулося дуже мало змін, що він досконалий від початку [2, с. 402; 8, с. 112].

До речі, В. Яременко в спогадах Ю. Смолича зафіксував такий факт: П. Тичина давав В. Свідзинському читати свої твори перед друком [15, с. 14]. Напевно, думка В. Свідзинського багато важила для Павла Григоровича. Якщо брати до уваги, що сприйняття світу в них було співзвучним, то, без сумніву, Тичина пережив таке ж потрясіння в молодому віці.

Отже, що усвідомив ще в юності, що пізнавав усе життя і що передав нам у своїй поезії Володимир Свідзинський.

Сонце – джерело космічної життєдайної енергії на землі, у Всесвіті. Від того, яка кількість енергії надходить до певного об'єкта в певний час, залежить його енергетичний потенціал. Так, найбільше живильної енергії земля одержує в літній полудень (саме в цей час людина на землі частіше переживає блаженний стан безпричинного щастя, злиття з усім живим, із сонцем. Виділення, передача енергії – це хвилеподібний процес, що пов'язується зі зміною кольору світила й неба. Небо – від насиченого синього через голубий, майже білий (полудень), знову до синього; сонце – від червоного чи насиченого жовтого (рання зоря) через майже білий (полудень) до червоного (вечірня зоря). Сонце блищить [19], виблискує [23], горить [25], жаріє [26, 39], жахтить [36, 45], кипить в

ключ [112], освітлює [327], освічує [106], палає [23, 31, 60], полум'ям шириться [60], приливає [233], сіє [277], сіяє [57, 233], сяйво розточає [36], точиться медом [168], тече [233], тріпотить блисками [94], тягнеться [273], яріє [45]. Небо і сонце нерозривні. Синій колір неба свідчить про насичення енергією сонця.

Сонячну енергію людина сприймає: зором – як білу, жовту, червону барву сонця (“золото полудня” [37]; “зажахтить огневим листям” [36]; “Крізь темні віти черешень чуть світиться стяга черлена” [39], “Тоді зоря замріла, як груди іволги” [294]; як синю барву неба (“сине небо ллється безупинно” [31], “І все, зда ється, Біжить, сміється У слід блакитний За днем поривним” [19] “Як білий привид, знялися гори, І повно блиску в небесній сині” [91], “Утомлений, склонившись на горби, День спав та спав. Здавалося, ніколи Не перейдуть глибини голубі над нивами” [111], “Ранок ілле голубим, Моститься сонце на гілку” [121], “І весь день безборонно кочує Та по світлості голубій” [129], “І сонний блиск ласкавої блакиті Під хмарами ясніє в глибині” [136], “Прив’яле небо вщолощало, Як голуба вода” [214], “І тихо лежала земля! Прорізно вкована в вечір синій” [252], “передпівденна блакить! [45], “На землі настагає літо, На землі бузок цвіте. Світ-дуга поринає В голубе й золоте” [270]); як зелену барву землі, рослин (“Зчарований, дивлюсь туди, Де колихають темну зелень Дощем побризкані сади” [30], “І ароматно вечір віє, І поле вогко зеленіє» [51], “Могутні клени Свій шум зелений Бурхливо клонять На свіже зілля [19], Все очі звертає на мене: Татарське зілля, верби, купини» [68]); як білу, жовту, червону, синю барви цвіту рослин (“Цвіт! повійки степової Припадав тобі до ніг, І зривались за тобою Крила маків огневих” [94], “Пух золотої верби, як сніг, розлетівся по світі” [103]; “Ми шукали до сонця броду. З нами йшов рожевий горошок” [104], “Як тихо тут: земля і сонце! Уже ліщина попустила Свої світильники довгасті, І крихко розцвітає ряст” [107]; “Долом тінь у саду, в верховітті ще сонце зависло. Жовте волоття тай-зілля світліш вирізняється в травах” [110], “Будеш один на на луці, І зійде ранок на правій руці, І промовить лядвенець рогатий, Що сплітає золотаві китиці в траві, Мир тобі, спокій тобі! Мої китиці од сонця!” [132], “Ласкавим світлом дихає ясин” [143]; як рухи (порухи) – хвилі, коливання, пориви вітру: “Так чисто віє вечір літній, Коли квітує жито” [25], “Прийди, прийди. Побудь зі мною. На хвилі теплій і живій Бездонно-ніжною імлою Свідомість солодко обвій” [30],

“Рушив вітер ясеніві віти, Сколихнув шумку свою колиску” [37], “О повій же, голубій, Молодим огнем обвій” [69], “На порозі я став – бузок Простягає мені гілки: Не ловлю я живих пелюсток, Не даю їм моєї руки” [85], “Не дивись в юний зір таємний, Не діймайся милої руки...” [98], “Іду полями – навпроти вітер Сині полотна провіває на згірку” [117], “Глибокий південь в очі віє, І хлюпа теплий океан [284]); на слух – як різноманітні весняно-літні шуми (дзюрчання струмка, плюскіт води, крики птахів, тварин): “Південь гомонить, щебече, співає...” [20], “Солов’ї гримлять” [327], “В саду над верхами дерев Пронизливо крячуть ворони” [20]; “Чого ці води Так смутно плюскають у тьмі?” [33], “Лиш дзвенів-дзюрчав польовий ручай Зеленим яром поміж ланами” [41], “Хлюпне хвиля в озері: “То мені не радість – Зорі полуночні, Сонце – моя радість І солодка втома” [50], “І тихо в долині. Тільки цикади сюрчать. Наче струмочки течуть, Наче розточені ллються” [55], “Я на галяві стану – Там пукаті дуплянки. В шапках із темних снопів Уже метають в синяву неба Гучливі жмутки стрілок живих. І приглушено дзвінко, Немов полонянка темниці хрустальної, Десь невидна зозуля кує” [67], “Джміль надлетів відкілясь, Як вихор, зв’язав надо мною Огнисту спіраль, Повну гучання і гомону, І зник раптово в ранішнім блиску” [68], “В вітах дзвеніла очеретянка” [89], “Тільки коник гостро десь чечекав” [267], “Голос туркавки був відрода нам” [104], “В воді озерець джерелянки Кують задуму лісову” [107], “Ключами кличуть журавлі” [112], “А з урвища, де в зеленастій глині Глибокі нори зяють, чути знову Сизоворонок джеркотливу мову” [145], “І кібчика над садом перший крик” [147], “До звуків музики, тяжких, як залізо, Свій голос іволга приєднала” [190], “Уже туркавки лісі смутніше гудуть” [198], “Спів кропив’янки [217]); як голосі сміх, спів, серцебиття людини, людський гомін (“Як б’ється серце твоє” [32], “А імені твого звук – Як огнекрилий мак у полю, Як зорні наспіви куколю, Як пахощі подільських лук” [35], “Від дивних звуків ширшає серце” [57], “В сусідній кімнаті, ще неостиглий од сну, Твій голос бринить клопітливо” [142], “І от виходить мати молода І до куща звертає зір щасливий, І ламле цвіт, і повідає в співі, Що тихо йде Дунаєва вода” [143], “Аж раптом сміх і бистрі голоси, І полум’я – і заgrimіла сталь Під молотом, мов бризнула відталь На цілий світ і на печаль мою” [146], “Була весна, що й я І кохав Ту полонінь, той смуток чистий, Той трепет серця променистий – Чи хто відчув їх, чи пізнав...” [34], “Серце п’яніє...

Пити, Пити, голубити світ голубий, Припадати до хвилі життя. Одриватись, співати, Співати про світ голубий” [59]); як шуми рослині (“Над нами шелест акацій” [32], “Прозорий шелест акацій Наді нами м’яко пливе” [32], “А як листя шумить опівдні” [62], “А буйний же вітер в саду! Віють, шумлять верховини М’яко-темрявих лип І ясенів прозійрно-розмаяних...” [67], “І знову тихо кругом. Тільки шумлять будяки, Торкаючись цвітом до цвіту” [68] «темрявий берест шумить одиноко» [60], “Очерет надо мною шумить, шумить, Перестане... і знов шумить!” [140], “Праворуч, ліворуч, скрізь Труд розкружляв свої шуми. Тріпотіли волотки гречок, Обкинені сіткою музики” [248], “Я виходжу на світлий луг. Я співаю – луг сумно звучить” [274]); інтуїцією – як щось невловиме (“І звідки ця музика юна В старому, сумному саду” [29]; “зорні наспіви куколю” [35], “Прислухайся: десь за горою, За верховинами дерев, Облоки ронять краплі світла В уважні розплески весни” [107], “Буде їм чутний Шелест зірниць” [74]); нюховими рецепторами як пахощі (“Солодко пахнуть акації білі” [20], “І росяний запах зорі” [29], “І повіє на мене чистим запахом, Чистим запахом яблуневого цвіту Із далекого саду моєї милої” [36] , “Весняна ружо, любиш ти – І аромат твого кохання Я п’ю на блискоті світання... Як чистий подих краси, Як невидиме доторкання Якоїсь тайни неземної, Моїм очам недосяжної” [34], “За рікою схопились вогнем Потужні кущі будяків І так солодко пахнуть медом і ранком” [67], “Ніч фіалками дише” [70], “В темній алеї Смутен іду. Запах тополі Віє в саду” [74], “Збирає ранок Тонкі полотна туману. Пахне черешня, Біла черешня” [80], “Наче квітчаною липою раптом повіє на мене” [96], “Духмяне світло молодим, Духмяні сонячні уста” [120], “І з бросток смоляних, з некошених полявин, З дрібних перелісків, З зарослих озерявин Навала пахощів пливе до нас у двір” [290], “Пахощі рясної конюшини” [37], “Як пахощі подільських лук” [35]); тепловими рецепторами – як тепло (“Тепер, цілуючи, вдихаю З плечей оббризканих твоїх Тепло і запах неба маю” [137]; тактильними рецепторами – як доторк (“Піймаєм рибку тріпотливу В баговинні” [38]); смаковими рецепторами – як густа солодка речовина, солодкий смак (“Світлий день – уста медяні – Підійшов під моє вікно” [85], “Літо, йдучи попереду Кроком легким і живим, Розставляло чаші меду На обрусі польовім” [94], “А в гаю десь дівчина співала, Що солодкі в милого уста” [95], “За рікою

схопились вогнем Потужні кущі будяків І так солодко пахнуть медом і ранком” [67], “І віддаля коноплі млосний дух” [102]). Причому різні вияви сонячної енергії одного об’єкта часто сприймаються відразу, комплексно: «Солодко (смак) пахнуть (запах) акації білі (колір)»; «І повіє (доторк) на мене чистим запахом яблуневого (колір) цвіту».

Найбільше накопичення сонячної енергії у рослин – у період цвітіння. Тому “пух золотої верби” [103], черешневий (“Цвіте, білючи, черешня у гаю” [24], “Пахне черешня, Біла черешня” [80], яблуневий (“І повіє на мене чистим запахом, Чистим запахом яблуневого цвіту” [36]) цвіт; огневі маки (“І зривались за тобою Крила маків огневих” [94], цвіт лядвенця рогатого (“І промовить голосом лядвенець рогатий, Що сплітає золотаві китиці в траві: “Мир тобі, спокій тобі! Мої китиці од сонця “ [132], цвіт латаття («І чашечки латаття піврозкриті Про дива дня розказують мені» [113]), соняшника (“Високо соняшник росте, Стає над млосний не босхил”[113], “За язвінем шепоче кукурудза, лляним волосся маючи на вітрі, І соняшники жовто-кучеряві Горять між нею” [65]) дерну (“...а дерен Стоїть уже в гудінні та цвіту, Немов намісг сонця між дерев” [145], петрових батогів (“І, як дитя, петрів батіг Дивився просто в очі літу І надивитися не міг” [338]) – це апогей їх розвитку, після цього енергія спадає.

У людини найвищий рівень сонячної енергії (людський період цвітіння) – час кохання. Енергія накопичується в дитинстві, юності, молодості. Далі поступово згасає. Щастя, дружні, родинні стосунки – також форми передачі сонячної енергії. Можливо потрібно подати ряд концептуальних метафор: сонце – це світло; сонце – це жовтий, червоний, синій, зелений колір; сонце – це приємний запах; сонце – це певної сили (не руйнівний) звук; сонце – це рух; сонце – це тепло; сонце – це солодкий смак; сонце – це позитивні почуття.

Для цілісного, концептуального бачення забагато ознак. Хоча кожна з цих метафор дійсно концептуальна. Проте має бути щось одне, що об’єднує і запах, і барву, і тепло, і рух, і звук, і світло.

У функції предикатів при назвах вияву форми сонячної енергії вживаються переважно дієслова із загальним значенням процесу: *текти, сіяти, світитися, простягати, приникати, шуміти, сміятися, гомоніти, звучати, шелестіти, шуміти, коливатися, шептати*. В їхньому значенні виділяються семи *тривання, змінність*. І у В. Свідзинського, і в М. Коцюбинського в описах

стану ошасливлення вживаються дієслова *пливти, текти*, іменники *хвиля, потік*.

Отже, спільний концепт усіх процесів, які позначають вияв, передачу сонячної енергії, – це *текти, течія*. Концептуальна метафора образно-асоціативної системи медитативної лірики В. Свідзинського визначена нами як *сонце-течія*.

“Подібно до мене, кожен об’єкт у земному світі пропускає через себе (вбирає, накопичує і в різноманітних формах передає) сонячну енергію. Сутність цього світу – безперервний перетік сонячної енергії. Світ – це течія сонця”.

Поетична поняттєва система, метафорична парадигма (сукупність назв взаємозумовлених художніх образів у концептуальній картині світу Володимира Свідзинського) *сонце* виникли в результаті застосування до зміни значень словникових понять, що позначаються словами літературної мови, індивідуальної концептуальної метафори-функції *світ – це течія сонця*.

Література

1. Андреев Даниил. Роза Мира. Москва: Товарищество «Клышников-Комаров и К°», 1992. 284 с.
2. Дзюба Іван. «Засвітився сам од себе» // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.; упор. В. Яременко, Є. Федоренко. Київ: Рось, 1994. Т.1. С. 402–410.
3. Кобозева И. М. Лингвистическая семантика. Москва: Эдиториал УРСС, 2000, 352 с.
4. Колесник Д. Концептуальний простір авторської метафори у творчості А. Мердок. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Черкаси, 1996. 18 с.
5. Коцюбинський Михайло. Intermezzo // Михайло Коцюбинський. Твори в 2-х тт. Т. 2. Повісті та оповідання (1907–1912). Статті та нариси. Львів: Наук, думка, 1988. С. 41–51.
6. Краткий словарь когнитивных терминов; под общ. ред. Е. Кубряковой. Москва: МГУ, 1996. 245 с.
7. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем; пер. с англ. // Теория метафоры. Москва: Прогресс, 1990. С. 387–416.
8. Моклиця М. Володимир Свідзинський // Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Ч.1. Українська література. Луцьк: Вежа, 1999. С. 112–125.
9. Опарина Е. О. Концептуальная метафора // Метафора в языке и тексте, Москва: Наука, 1988. С. 65–78.
10. Свідзинський В. Поезії. Луцьк: Вежа, 2003. 398 с.
11. Сычев О. А. Когнитивная теория метафоры Р. Е. Гаскелла // Социальные и гуманитарные науки. Зарубежная литература. Сер. 6. Языкознание. Москва: Наука, 1993. № 1. С. 23–27.
12. Ульман С. Семантические универсалии // Новое в зарубежной лингвистике. Москва: Прогресс, 1970. Вып. 5. С. 250–293.
13. Фрайденберг О. Миф и литература древности. Москва: Наука, 1978, 605 с.
14. Шабанова Е. Л. Концептуальная метафора: Направления в исследовании (обзор). Реферативный журнал. Языкознание. 1999. № 1. С. 158–177.
15. Яременко В. Лірика Володимира Свідзинського // Володимир Свідзинський. Поезії. Київ: Рад. письменник, 1986. С.

References

1. Andreev Daniil. *Roza Mira* [Rose of the World]. Moscow, 1992. 284 p. (in Russian).
2. Dziuba Ivan. «Zasvityvsia sam od sebe» ["Illuminated by itself"]. In: *Ukrainske slovo: Khrestomatiia ukrainskoi literatury ta literaturnoi krytyky XX st.* Kn. 1. Kyiv, 1994. pp. 402–410. (in Ukrainian)
3. Kobozeva I. M. *Lingvisticheseskaja semantika* [Linguistic semantics]. Moscow, 2000, 352 p. (in Russian).
4. Kolesnyk D. *Kontseptualnyi prostir avtorskoi metafory u tvorchosti A. Merdok* [Conceptual space of author's metaphor in the work of A. Murdoch]. Extended abstract of PhD dissertation. Cherkasy, 1996, 18 p. (in Ukrainian).
5. Kotsiubynskyi Mykhailo. *Intermezzo* [Intermezzo]. In: *Mykhailo Kotsiubynskyi. Tvory v 2-kh vol. vol. 2. Povisti ta opovidannia (1907–1912)*. Lviv, 1988, pp. 41–51. (in Ukrainian).
6. *Kratkij slovar' kognitivnyh terminov* [A brief dictionary of cognitive terms; under the Society]. Moscow, 1996. 245 p. (in Russian).
7. Lakoff D., Dzhonson M. *Metafory, kotorymi my zhivem* [The metaphors that we live]. In: *Teorija metafory*. Moscow, 1990, pp. 387–416. (in Russian).
8. Moklytsia M. Volodymyr Svidzynskyi [Volodymyr Svidzinsky]. In: *Modernizm u tvorchosti pysmennykiv XX stolittia*. Lutsk, 1999. pp. 112–125. (in Ukrainian).
9. Oparina E. O. Konceptual'naja metafora [Conceptual metaphor]. In: *Metafora v jazyke i tekste*. Moscow, 1988, pp. 65–78. (in Russian).
10. Svidzynskyi V. *Poezii* [Poetry]. Lutsk, 2003, 398 p. (in Ukrainian).
11. Sychev O. A. Kognitivnaja teorija metafory R. E. Gaskella [Cognitive theory of the metaphor of R. E. Gaskell] In: *Social'nye i gumanitarnye nauki. Zarubezhnaja literatura*. Moscow, 1993. no. 1, pp. 23–27. (in Russian).
12. Ul'man S. Semanticheskie universalii [Semantic universals]. In: *Novoe v zarubezhnoj lingvistike*. Moscow, 1970. issue 5. pp. 250–293. (in Russian).
13. Frajdenberg O. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Antiquity]. Moscow, 1978, 605 p. (in Russian).
14. Shabanova E. L. *Konceptual'naja metafora: Napravlenija v issledovanii (obzor)* [Conceptual metaphor: Directions in the study (review)]. 1999, no. 1, pp. 158–177. (in Russian).
15. Yaremenko V. *Liryka Vokodymyra Svidzynskoho* [Lyrics by Vladimir Svidzinsky]. In: *Volodymyr Svidzynskyi. Poezii*. Kyiv, 1986. (in Ukrainian).

Alla Medynska. Conceptual Metaphor in Lyrics by V. Svidzinsky. The essence of the conceptual metaphor in V. Svidzinsky's poetry is explored in the article. Conceptual metaphor reflects fundamental cultural values and is the instrument of thinking and perception of the world. The process of creating metaphors refers to the manifestations of individual mental activity. Clarification of its structural features is the way to awareness of author's thought and speech creativity. The kind of metaphorical expression, using of which has an advantage in the process of verbalization, is revealed. Correlation of human and nature is relative in the metaphor's creation for V. Svidzinsky.

Key words: conceptual metaphor, cognitive linguistics, poetic picture of the world, semantics, image.

Психоаналіз за методом поета Володимира Свідзинського

У статті йдеться про авторський психологізм поезії, зумовлений тим, що Володимир Свідзинський зробив рефлексію органічною частиною творчого процесу. Як людина розумового психологічного типу (за типологією К.Г.Юнга), Свідзинський мотивує творчість розгадуванням визначальних загадок буття, пошуком таємниць і прихованих сенсів. Головна сфера зацікавлення – глибини власного несвідомого. Свідзинський сформував цілу систему науково виправданих засобів балансування на межі свідомого і несвідомого. Його вабить світ сновидінь, він знає, що саме там він може знайти відгадку багатьох таємниць. Але міцний сон – це неволя мислі, свідомості, це влада тьми несвідомого, яка у Свідзинського часто асоціюється з короткочасною смертю. Найоптимальніший творчий стан – дрімота, коли звільняються від влади розуму і зринають на поверхню дивні, химерні образи несвідомого, але мисль, не приспана цілком, здатна їх споглядати. Така особливість творчого процесу притаманна багатьом сюрреалістам.

Ключові слова: психоаналіз, розумовий психологічний тип, Свідзинський, сюрреалізм.

У першій рецептивній стадії поезії Володимира Свідзинського легко поділяються на дві частини: прості й складні для сприйняття. Причому прості здаються часом надто простими, по-дитячому наївними («Вечірні тріолети», «Ніч вереснева холодна», «Така мальована хата» тощо), часом – буденними замальовками життя в чисто реалістичному стилі. «Одна Марійка, друга Стефця звалась», «Угляр», «Поле ідуть – і повільна хода їх...», «Ми уже зближалися додому», «Пізно ввечері вертаю додому», «Стася» – це вірші, здатні витримати будь-яку експертизу на реалістичну достовірність. Вони створюють картину, яка виразно постає в уяві й не потребує особливого зусилля при сприйманні. Реалістичних творів із часом меншає, але повністю і в найпізнішій творчості вони не зникають. Значною частиною тексти Свідзинського здаються не просто складними, а темними за змістом, з'являється відчуття, що й надмірне інтелектуальне зусилля не допоможе при сприйнятті – що їх просто неможливо декодувати. Такий поділ однієї творчості на прості і складні твори – не виняток у літературі ХХ ст. Подібний контраст привертає увагу в творчості Б. Пастернака, О. Мандельштама, Ф. Г. Лорки та інших поетів. Отже, це не

випадкова ознака поезики Свідзинського, а прояв певної закономірності.

Якщо розглядати поезію Володимира Свідзинського в хронологічному порядку, можна також помітити, що поетичний світ із часом наче закручується спіраллю, стає все більш складний, поки цілком не вкладеться в означення «хімерний». У 20-і роки ще дуже багато легкості, невимушеності, здебільшого – народнопісенної, здається, перед нами поет-романтик, залюблений у фольклор – таких в українській поезії ніколи не бракувало. Втім, стилізації не надто пасує надмір таємничості. Тут, очевидно, треба шукати інше джерело запозичень – символізм, ще цілком актуальний в 20-і роки, але найбільш актуальний в часи молодості і формування Свідзинського: поет не міг його оминати, перегуків Свідзинського з символістами можна знайти багато. Однак при уважному вчитуванні легко переконатися, що поняття таїни хоч і знакове, але має дещо іншу конотацію, аніж у символістів.

Символіста хвилює таємничість світу, він весь час відчуває, що навколишній світ, кажучи словами Володимира Соловйова, – «только одблеск искаженный торжествующих созвучий». Він прислухається до знаків, які сигналізують про існування іншого, вищого світу, він прагне зазирнути за завісу реальності, його кличе містичний світ непізнанного. Але він знає всі відповіді на головні питання: знає, що сутність іншого світу визначається існуванням Бога. А тому він чітко усвідомлює межі людських можливостей, поки вони визначаються тілесним, фізичним життям. Можна наблизитися до межі, зазирнути за завісу, але то ризик, або й просто визначений жанр: спиритичний сеанс, наприклад. Символіст знає, що найбільш хвилюючі відкриття чекають його в потойбічному світі, і не надто переймається відсутністю деяких відповідей у цьому житті.

Інше ставлення до таємниць у людини розумового психологічного типу. Для неї це постійний двигун внутрішнього руху. Розгадування загадок, пошук таємничих схованок, ключів, відмичок, кодів, розшифровування послань і схованої суті видимих явищ – це манія розуму, його магніт. Дізнаватися, дізнаватися, проникати все далі й далі у непізнане. Люди інтуїтивного і розумового типу споріднені в тому, що це люди двох реальностей. Але у своїй творчості людина інтуїтивного типу іншу реальність чітко окреслює і не порушує кордонів видимого світу. Інакше кажучи,

яким би романтиком не був символіст, він завжди дуже тверезо оцінює життя, для нього все раз і назавжди розкладене на свої місця. Тому інша реальність тільки мріє, тільки вгадується за видимим. Людину розумового типу вабить інша реальність сильніше, ніж навколишня. Людина розумового типу, на якомусь етапі освоївши царину, недоступну іншим, надає завжди перевагу уявному чи сконструйованому світові, більш органічному, аніж «неправильна» реальність. Тому вона намагається уявному надати статус реального, урівняти в правах реальне та ірреальне, як це добре задекларували французькі сюрреалісти. Таємничість, загадковість, багатовимірність уявного світу поступово переважають буденне, прозаїчне, завмерле у визначених координатах реальне життя.

Якраз у той період, коли твори Володимира Свідзинського не здаються надто складними (20-і роки), найчастіше вживається слово *тайна* або *тайна*. Саме в цих творах найбільше чітко і лаконічно сформульованих світоглядних питань: «Мандрівче, хто ти? / Невже ти підеш ще далі?» («Як темно стало»), «Чия над нами рука?» («Не мов нічого, кохана»), «Куди пливем?», «Зором мірю безмір'я, / Хто я, де я? – питаю» («Пливуть мої дні»), «О вогню, вогню таємний, / Навіщо горши?» («Чорним вихором ночі»). Стає зрозуміло, що внутрішня еволюція поета скеровується саме такими масштабними питаннями.

І подих дрімливого степу

Томить мене, манить вночі,

Я вийду – трепечуть зірниці,

Дзвенять таємничі ключі

(«І вітер, і блискіт на сході») [3, с. 29].

“Я туди дійду, де сонце спочило,

Я туди дійду, і там я буду,

Про всі тайнощі я розвідаюсь”.

(«Запало сонце в далекі землі») [3, с. 41]

Буде їм чутний

Шелест зірниць.

Зірвуть печаті

Всіх таємниць

(«Ніч голубая») [3, с. 74].

Зірвати печаті всіх таємниць може прагнути лише та людина, домінантою внутрішнього життя якої є розум.

Чи можна Свідзинського назвати поетом-інтелектуалом, як, наприклад, М. Зерова? Загальним культурологічним прошарком його творчість поступається Зерову (ми не знайдемо тут стільки інформації про культурні епохи від античності і до сучасності, як у неокласиків), але в плані філософізму, в аспекті доміанти медитативності над сугестією очевидно, що інтелектуальне начало поезії Свідзинського дуже потужне. Недарма Е. Соловей у своєму дослідженні української філософської лірики на чільне місце поставила поезію Володимира Свідзинського [4]. Але крім універсального філософізму, властивого будь-якій справжній поезії, у Свідзинського очевидний нахил до роздумів і постійної рефлексії. Він загалом рефлексію перетворює на основний творчий процес, як і навпаки. Раціональне у Свідзинського вочевидь керує внутрішнім світом. Згадаймо його гімн розумові у вірші «Ти, вуст моїх слово вірне»: *«Мое світло – ім'я йому розум – / Сіяє в земному саду. / Він прямий і високий – розум: / У нього прекрасне чоло. / Йому покірні камінь і води, / Залізо, вогонь, зело. / А сам він не може коритись. / Нічий не обійме колін / Він прямий і високий – розум, / Як яшень, здіймається він»* [3, с. 276].

Свідзинський демонструє багато яскравих рис людини розумового психологічного типу, тобто за моєю класифікацією, природного Сюрреаліста [2]. Зокрема, він часто вживає слово *мисль*, причому як очевидний слов'янizm (це підкреслено у вислові *«Обновляється древо мислі моєї»*), і це, без сумніву, показовий момент для авторського маркування. *Мисль* – слово більш пружне, енергійне, емоційно забарвлене, ніж досить нейтральне слово *думка*. *Мисль* – активний учасник внутрішніх сюжетів із чітко визначеною роллю.

Поглянемо на конкретний вірш: «Вільготна темрява на полі». Лірична картина літньої ночі змінюється несподівано: *«Лиш непокійна мисль моя / Над ними носить самітно. / Б'ючи упертими крильми, / Змагається з навалом тьми, / Палає, як небесні зорі...»* [3, с. 54]. Тут використано засіб об'єктивації абстрактного поняття з часто вживаного вислову *крилата думка*. Але *мисль*, яка вперто б'є крильми, змагаючись із навалом тьми, створює цілком інше, практично протилежне значення: вислів *крилата думка* підкреслює всевладність і всюдисущість думки, її необмежені можливості у порівнянні з тілом та емоціями.

Мисль у Свідзинського не стільки ширяє (летить, як будь-яка крилата істота), скільки змагається. Навала тьми – це несподівано зловісна субстанція, оскільки перед цим картина ночі, а отже й тьми, була дуже лагідною, приємною. Ми розуміємо, що об'єктивація думки переносить зображення ночі на внутрішній світ. Власне, відбувається поширення внутрішнього світу на навколишній, зникає межа між суб'єктом і об'єктом, як це часто спостерігається у Свідзинського. І тоді постає закономірне питання: якщо мисль – це активний персонаж внутрішнього світу, то з чим насправді вона змагається, яка навала тьми мається на увазі? Це не може бути загально-умовна тьма як уособлення злих сил світу, оскільки в межах тексту образ тьми амбівалентний: на початку вочевидь позитивно маркований.

Отже, зовнішня тьма тут відмежовується, мається на увазі навала тьми у внутрішньому світі. Сторожем яких просторів може буде *невпокійна мисль* людини? Звісно, всього того, що у внутрішньому світі ми не можемо контролювати, спостерігати, аналізувати, але відчуваємо його могутність і владу. Тьма внутрішнього світу – аналог тьми зовнішнього світу, і вона може бути названа чітким терміном психоаналізу: це несвідоме.

День і ніч у поезії Свідзинського – дуже активні й надзвичайно складні дійові персонажі. Це загалом окрема тема. Але вже на перший погляд можна зафіксувати парадокс: тяжіючи до світла, до денного антуражу, понад усе люблячи сонце, Свідзинський розгортає свої сюжети частіше на тлі ночі. Ніч – образ, який поєднує в собі риси страшної горбатої, тобто смерті, і статечної жони, лагідної матері-заспокійниці.

Боротьба темряви і світла у Свідзинського має безліч найтонших смислових та емоційних відтінків. *«Ніч владною рукою / Мій осяйний переминає світ»* («Блукаю вдень то в луках, то в гаю») [3, с. 144]. Можна простежити і домінанту: це боротьба ясності-зрозумілості, тобто розуму, царства мислі, з темністю-загрозливістю, тобто з таємничим, могутнім, непізнаваним. Інакше кажучи – свідомого з несвідомим. (Це і є головне пояснення поділу поезій Свідзинського на прості й складні, про що йшлося на початку статті).

Ніч – образ, що вміщує всі грані несвідомого, які, переплітаючись, утворюють відчуття неймовірної напруженості всіх внутрішніх сюжетів. Досить пасивний у проявах соціальних,

Свідзинський веде невидиму для стороннього ока, але надзвичайно складну, знесилуючу і часом трагічну боротьбу з навалою тьми – смерті й усіх її посланців. Сенс цього протистояння: світлом розуму осяяти темні глибини, таємниче і грізне опанувати, зрозуміти. А отже – зрозуміти і велике призначення людини, маленької істоти, загубленої у безмежжі всесвіту.

Ніч – не єдиний символ несвідомого в поезії Свідзинського. Активно функціонують у цій ролі ще принаймні два образи: підводного і підземного світу. «*І я боюсь, що встану і піду, / Плескатий лист руками розведу, / І в глибину спокусливу порину*» («В руці ледь-ледь колишеться ухильно») [3, с. 136]. «*І глухо так минають дні мої, / Неначе я живу на дні морському*» («Круг мене знов давно забутий світ») [3, с. 139]. «*Під голубою водою / Живу я живу*» («Під голубою водою») [3, с. 84]. «*А йдім же, любий, в темне муравище, / Що серед бору, в виярку дрімучім, / Під соснами*» («Аби заснув, приходиш крадькома») [3, с. 141].

Ліричний герой найчастіше знаходиться посередині, на межі. Він балансує на цій хиткій грані, намагаючись зазирнути в безодню. У цьому плані цікавий образ човна або кораблика. Кораблик – такий самий хиткий і ненадійний, як човен, але він має вітрила, тому здатен легше рухатися, сковзати над поверхнею і уникати небезпеки:

*Як нам вернути додому?
Бач, корабель огнеокий,
Коливаючись, плине, гуде,
Не боїться ні тьми, ні зими
Ще й сипле з похилої щогли
Тріскотючі зірки.
А хутче сідаймо, сідаймо,
Ти – назад, а я правити буду*

(«Спалахнули міські вогні») [3, с. 305].

Свідзинський сформував цілу систему цілком науково виправданих засобів балансування на межі свідомого і несвідомого світу. Його вабить світ сновидінь, він знає, що саме там він може знайти відгадку багатьох таємниць. Але міцний сон – це неволя мислі, свідомості, це влада тьми несвідомого, яка у Свідзинського часто асоціюється з короткочасною смертю. «*Хтось був вночі в дворі і коло саду <...> / А я не чув нічого, / Сон глибокий, / немов скалою, слух мій привалив*» [3, с. 329]. Це стан, якого поет боїться й

уникає, це випадання з життя. Зовсім інша річ – дрімота. Це найоптимальніший творчий стан. У стані дрімоти звільняються і зринають на поверхню дивні, химерні образи несвідомого, але мисль, яка ще не приспана цілком, здатна їх споглядати, вступати з ними в контакт, ініціювати якісь сюжети. З цього стану легко можна виринути на поверхню свідомості і зафіксувати, переосмислити все побачене. *«І ум втрачав свою звичайну владу / Над дійсністю, і видива чудні, / Як літні хмари із-за зелен-саду, / Зринаючи, являлися мені»* («Передмова до казки») [3, с. 125]. *«Приходить сон. Недовго сплю. / Як хміль, дивочні в'ються звуки...»* («Старезний сад стоїть, бувало») [3, с. 126].

Розглянемо вірш «В самоті лежу я»: *«В самоті лежу я, / А навколо мене / Темрява висока, / Як бур'ян, шумить»* [3, с. 204]. На початку ми бачимо повністю свідомий стан, коли небагатослівно фіксується адекватне світосприйняття, навіть незвичне порівняння темряви з бур'яном не порушує адекватності: це всього лише вставна конструкція у вислові. Але вже у першій строфі досить певно звучить та тривожна нота, з якої розгорнеться весь мотив вірша: темрява висока, подібна на бур'ян, вона шумить.

Темрява – надто повсюдна, жива і активна субстанція, щоб залишатися далі тільки темрявою. Звідти чути небезпеку: *«ходить туга»*, ця небезпека завдяки темряві одразу уособлюється: сіра таронтля, підземний павук, наділений жіночою статтю, ходить навколо ліжка *«кроком кострубатим, / Кола ізвиває / Зв'язує вузли»*. Тіло пеленає туга і страх, темрява душить, наповнює відчуттям небезпеки. Четверта строфа у тексті – середня із семи строф, кульмінація змагання, раптовий спалах думки, яка усвідомила небезпеку, вирішила діяти, але іншого виходу, окрім як звернутися по допомогу до вищих сил, не знайшла: *«Місяцю-косарю, / Вийди на тумани, / Під бур'яном пільми / Лезом замахни»* [3, с. 204]. Темрява не відступає, але навколишній світ змінюється: вже нема ні «як», ні «мов»: *«Бачу – надо мною / Велетень-водоріст, / Бачу – ходить рибка / В зелен-висоті»* [3, с. 204]. Місяць засвітив свій промінь, пробив темряву і забарвив її в зелений колір, але завдяки цьому й відбулося остаточне перетворення дійсності: темрява стала водою, бур'ян – водорістом. Якщо вода і водорості, то й рибка. Але рибка веде себе дивно: так само, як таронтля, *«кола ізвиває, / Зв'язує вузли»*. Точне віддзеркалення третьої (про сіру таронтлю) і п'ятої (про рибку) строф, повтор дії і звідси –

підсилення значення цієї дії, свідчить про те, що свідомість ще не вимкнулася, не зникла під навалом тьми і сну, вона ще втримується на межі, проводить зіставлення і намагається усвідомлювати, що відбувається.

Але влади темряви вже не здолати: рибка здійснила ритуал і чекає результату своєї дії: *«Підпливла та й стала. / Круг очей обвідка, / А в очах застиглих / Янтаріє сон»* [3, с. 205]. Рибка не випадково виконавиця розпочатого таронтлею ритуалу: павук пеленає сіттю, рибка заворожує спокоєм і сном. Застиглість вже не тисне, вона зринає, як два круглих кола янтарного кольору. Що далі? Там, за межею, куди розум вже не здатен сягнути: сон?.. чи смерть?..

Отже, розглянутий нами вірш засвідчує розгортання сюжету між дійсністю і сном. Важливо звернути увагу на своєрідну ритуальність переходу від бадьорості до повного засинання, бо уважніше прочитання поезій Свідзинського виявляє неймовірну насиченість текстів ритуальними жестами і діями. Не будемо робити екскурс в етнологію чи етнопсихологію, бажаючих відішлемо до такої в цьому сенсі насиченої інформацією книги, як *«Шаманізм»* Мірча Еліаде [5]. Спробуємо узагальнити все нам відоме у вигляді стислої схеми. Джерело жестів – людські емоції, будь-яка емоція відбивається на фізичному стані, спонукає тіло до руху: ми здригаємося, затуляємося рукою, розводимо руками, хапаємося за голову тощо. З часом зв'язок із жестом осмислюється, скріплюється і отримує силу зворотної дії: так само, як емоція спричинює жест, і жест здатен викликати відповідну емоцію.

З особистого досвіду ми знаємо, що повтор жесту справді може мати певний вплив на стан психіки і використовуємо досить часто якісь заспокійливі або збуджуючі рухи тіла. Але будь-який повтор із часом набуває ширшого й глибшого значення: він опосередковується і отримує певну самодостатність. Жест, так само, як і слово, функціонує в культурі, набуває здатності магічно впливати на таємничі, ворожі чи добрі, але завжди могутні сили, і в такій функції включається в обрядове дійство. У комплексі жестів особливе значення мають жести руками, а серед них – оберігаючі і спонукаючі жести. Рукою можна викликати магічну дію і рукою ж можна її зупинити. Шаман, жрець, маг, ворожка – завжди своєрідні диригенти хору містичних істот.

У Свідзинського є вірш зі знаковою назвою – «Заклинання». Заклинальні обряди і формули в його текстах зустрічаються на кожному кроці: *«Веду рукою – ніч пуста. / Кругом – дерзкий бур'ян»* («Ключами кличуть журавлі») [3, с. 112]. *«Тебе обійду, обчеркну. Кругом / Осиковий поставлю частокіл»* («Аби заснув, приходиш крадькома») [3, с. 141]. *«Три роси обіб'єш, / Три криниці вип'єш»* (Балада III) [3, с. 172]. *«Я став коло пагорка, / Ти оддалік, біля рову. / Я здійняв золоту чашу, / Ти – сапфірову»* («Я став коло пагорка») [3, с. 229]. *«Де ти борвію, милий сину? / Гей, засиплемо темні бори, / Та лощовини, та яри, / Та послужимо матері ночі»* («Осінні хмари») [3, с. 308]. *«Вийду на поле, стану на згірку, / Поведу рукою над головою: / А за рукою тягнеться сонце, / Як цвіт латаття за рухом весел»* («Обновляється древо мислі моєї») [3, с. 273]. Часом запозичуються готові формули із фольклору: *«Мерлець – у гробі, – камінь у морі»* [3, с. 312], *«Над чорним морем, на Пазур-горі»* [3, с. 269]. Але частіше відшуковуються власні, хоча не завжди вони набувають достатньої сили: *«Марне слово прорік, / Пусто ніч чатував, – / Дивен звір мою сіть / Потоптав, пометав»* (Балада I) [3, с. 169].

Отже, Свідзинський у своїх творах використовує слово і жест як елементи певного обрядового дійства. На що це дійство спрямоване? Подивимось на один з показових творів: вірш «Колько дзвонить зима». Читаємо другу строфу (у першій – поетична, але звичайна картина ночі): *«Вийду за браму вечірню»* (Ворожка завжди виходить за якусь умовну браму чи межу, в поле, в кінець городів, на перехрестя тощо: дійство передбачає зустріч саме на межі, там, де починається інше царство). *«Ти кораблику зорній, стань, стань, / Візьми мене із собою, / Де твоя пристань. / Став кораблик – і я пливу. / Поволі тихне за мною / Подзвіння обмерзлих дерев. / Поведу кругом себе рукою: / То змій там лежить під горою? / Ні, то жаріє пристані грань. / Веду кругом себе рукою, / А вже очі змагає сон»* [3, с. 235].

Зорній кораблик – цілком умовний образ, який використовується в заклинаннях для здійснення умовної дії (тої дії, яка повинна в результаті магії втілитись у реальність). Але ліричний герой пливе насправді, перед ним відкривається панорама. Характер її сприйняття свідчить про таке ж перетворення реальності в стані переходу від яви до сну, як у попередньому вірші: спочатку видається, що під горою лежить вогняний змій (очевидно, відбита у

водою) смуга призахідного світла), потім з'являється певність, що то пристань, до якої має пристати кораблик. Навіщо ліричний герой, побачивши пристань, «веде кругом себе рукою»? Він творить ритуальний жест, суть якого – обвести себе колом, а отже захистити від небезпеки. При чому вдруге робиться цей жест ніби поспіхом, зі страхом, що не встигне до настання небезпеки чи повного вимкнення свідомості («А вже очі змагає сон»). І відразу після цього починається дія у володіннях того, від кого потрібен оберіг. «Коли хтось, як льодинка, тонко: / “Підведись, озирнися, глянь, / За тобою синьоворонка”» [З, с. 235]. Голос, що вже не належить світові людей, лунає ззаду, як небезпека, що теж з'являється завжди із-за спини. Тонкий, як льодинка (відповідно – і холодний, як вона) голос указує на те ж саме, що уявляв ліричний герой, коли ще не вийшов за вечірню браму: зорі цвітотворча ткань нагадувала йому крила синьоворонки. І ось птах з яскравим оперенням ніби з'явився насправді. Але голос, який покликав озирнутися, був надто несподіваний і зловісний, він налякав: «Я зірвався...». Очікування небезпеки, спочатку віддаленої, як луна, не обдурило, втілилося у страшний образ: «...а то горбата, / В покарлючених пальцях ковінка, / Гунявий рот – як поцвіла твань. / По тій твані здригає сміх: / “А що, краща моя цвітотворча ткань?”» [З, с. 235]. Тут вже не натяк на смерть, як у попередньому вірші, а сама смерть постала в образі, який є втіленням однозначних емоцій: «горбата» здатна викликати лише страх, бридливість, здатна підмінити прекрасне гидким, вирвати мрію і залишити замість неї порожнечу, вона – знущання над всіма людськими сподіваннями і поетичними облудами.

Дуже часто подорож у царство темряви несвідомого супроводжується відчуттям небезпеки цієї мандрівки. Дуже часто замість очікуваного дива, відкриття таємниці на ліричного герої чекає страшна почвара смерті. І тому він завжди дбає про обереги, намагається заручитися допомогою якогось провідника.

Отже, поет у стані дрімоти зумисне досягає балансу між раціональним та ірраціональним. Глибокий сон надто подібний на смерть, він не приваблює, а лише дратує: ліричний герой прокидається з відчуттям, що в той час, як спав, відбувалося щось дуже важливе. Водночас балансування на межі, вживання в химерний світ сновидінь, підпорядкування логіки розуму сновидним химерам дозволяє балансувати над безоднею і

споглядати «дива дна», зазирати у свій незмірний всесвіт несвідомого, вихоплювати звідти яскраві, загадкові образи і розглядати потім із завмиранням серця при денному світлі.

Ніхто зі знаменитих психоаналітиків не пропонував своїм пацієнтам такої методики аналізу сновидінь. З іншого боку, ні методика Фройда, який вичитував у сновидних символах витіснені у несвідоме сексуальні потяги, ні Карл Густав Юнг, який знаходив в образах сновидінь архетипи колективного несвідомого, не дають нам ключика до розуміння містичних сновидних картин Свідзинського. А от в літературному процесі паралелі знайти не важко: саме таку методику «зазирання» в безодню несвідомого практикували французькі сюрреалісти, вигадавши для цього знамените автоматичне письмо. Звісно, записані у стані трансу химерні образи мало нагадують мистецтво, але пізніше, внаслідок усвідомлення й обробки у процесі творчості вони таки постачали у твори сюрреалістів цінний з точки зору психології матеріал. Свідзинський різниться від них тим, що його методика обходиться без допомоги стимуляторів, має ритуальну природу.

Усе мистецтво має ритуальну природу, особливо театральне дійство, і в ХХ ст. у цьому переконалися не раз, зокрема, завдяки театру Антонена Арто. Оволодіння ритуалом із мистецькою метою – це велика манія й спокуса нашого часу. Зрештою це обертається досить небезпечними експериментами, які не проходять безслідно для психіки. Свідзинський і тут зміг уникнути крайнощів, мабуть, знайшов собі справді надійних помічників і провідників у царстві сну, яке непомітно переходить у царство смерті. Гра у піжмурки зі смертю – невидима пружина його текстів, напружена конфліктна основа.

Мені вже доводилося писати про сюрреалізм в творчості Володимира Свідзинського [3]. Приналежність цього поета саме до сюрреалізму ні в кого з дослідників його творчості принципових заперечень не викликає. Але поки що не ставилася проблема найглибших витоків цієї образності, тобто залежності домінуючого стилю від своєрідності психіки автора.

Поетика багатьох поезій Свідзинського спирається на поетику сновидінь, і сюжети, які здаються заплутаними, химерними з точки зору тверезого глузду, розгортаються згідно з логікою сновидіння (до речі сказати, ця логіка добре знайома кожній людині з власного досвіду, але не часто береться до уваги при сприйнятті об'єктивної

чи об'єктивованої дійсності). І це – яскрава стилістика, яку важко переплутати з будь-якою іншою, типовий сюрреалізм.

Можна простежити також місце метафори в ієрархії засобів протягом еволюції творчості: вочевидь вона на другому плані в ранній період, пізніше проростає і розгалужується, аж поки не посяде чільного місця. В усіх тих творах, які сприймаються як складні, заплутані, химерні, метафора домінує і має яскраві ознаки авторської конструкції: метафора у Свідзинського – це часто загадка, підміна простої назви явища чи предмета складним, при цьому ще й належним до іншого асоціативного ряду (ніби щоб зумисне заплутати сліди).

*Уже понурі оболоки
На марах сонце понесли
В глибоку падь глухої мли.
Тихо в долині.
Сірий вечір заборнав лапи в мох.*

*На полонистій обочі
Горбато вистромляється з землі каміння.
Внизу, безокий, волохатий,
Заколотився над водою.*

*Великий камінь встає –
Тихо.
Великий камінь нащурило ухо –
Тихо в долині. Ніч.
Великий камінь глянув на мене.
Ніч [3, с. 213].*

У цьому вірші три строфи – це три грані світу, три ракурси сприйняття і три сходинки в ірреальне. У першій строфі – яскрава метафорична картина заходу сонця. Хоча ракурс обрано досить зловісний (мари – однозначний атрибут похоронного обряду), картина не справляє гнітючого враження. Вона скоріше дивує, аніж хвилює. Сірий вечір здається дуже затишним, він зовсім по-домашньому «заборнав лапи в мох».

Разом із тишею в долині спокійний вечір урівноважує тривожність перших рядків. Тут автор ніби демонструє нам своє віртуозне вміння перетворювати звичне на незвичне, «очуднювати» речі за допомогою яскравих метафор. Зовсім інакше світ виглядає у другій строфі. Тут перетворення досягло такої межі, що вже не

впізнати знайомих обрисів. Каміння, яке почало рухатися, ще утримує зображення в межах можливого, але безокий і волохатий, який колотиться над водою, відчутно його спотворює. Це типова загадка, яка так і лишиться без відповіді: очевидно, що безокий і волохатий існує й не існує одночасно. Це ірреальне, яке постало із хтозна яких глибин і виявило себе в реальності, скориставшись часом помежів'я. Але водночас це і чіткий сигнал читачеві: приготуватися до головного перетворення, стати його учасником. Воно розгортається в третій строфі, де сходяться до купи елементи двох попередніх картин: долина і камені. Якщо в першій картині перспектива простягалася вгору, в другій – униз, тобто моделювання дії відбувалося в межах тривимірного світу, в третій строфі загальні контури зникають. Рефренний вираз «*Тихо в долині. Ніч*» перетворює тло на його протилежність: скоріше відсутність усього, аніж присутність чогось.

У тиші й темряві відбувається дивне дійство: оживає камінь. Простежено етапи оживлення: *встає, наставив ухо, глянув*. Можна було б сприйняти цю картину в ряду тих метафор, з яких починається вірш: оболочки, вечір відчутно оживлені, персоніфіковані. Але не випадково між першою і третьою строфою прокладена глибока межа. Третя строфа повністю асиметрична щодо двох перших. Вона інша метричними засобами (відчутно змінює ритм різнорядковість і однослівні рядки, які формують окрему, внутрішню симетрію третьої строфи), відрізняється вона й образними засобами (у третій строфі вже немає таких яскравих метафор, як у першій, здається, що вжиті загалом дуже прості, навіть затерті метафори: *камінь встав, глянув*).

Але в тому то й справа, що автор твердою рукою веде читача у визначеному ним напрямку сприйняття. Перша яскрава картина перефокусовує наш зір, друга, містична, посилено таємнича, провокує емоцію остраху, занурення в щось таке, від чого мусить піти мороз по шкірі. Тому дійство в третій строфі ми вже не зможемо сприйняти як просту низку метафор: перетворення вже відбулося, ми всередині іншого світу. На тлі тиші (до речі, місце дії достатньою мірою ізольоване – долина вночі) встає великий камінь, встає, щоб уважно глянути на непроханого гостя – ліричного героя. Є навіть фізичне відчуття, що оживлення відбулося насправді: настільки переконлива інтонація цього опису.

Суть поезії в тому, щоб з метафори проростити ірреальний світ. Метафора зближує й уподібнює, але вона лишається засобом. У поезії Свідзинського все значно складніше: в іншій реальності умовне набуває статусу живого, мислячого. Пригадується подібний образ у М. Заболоцького: «Я встретил камень. Был он неподвижен. / И проступал в нем лик Сковороды». Свідомість подорожує в нетрях внутрішнього світу і знаходить там іншу реальність, часом повністю обернену щодо звичної.

Подібну конструкцію тексту й образного світу можна зустріти в багатьох поезіях Свідзинського. Наведемо ще один приклад.

*Не буяли віхоли по лугах;
Дні мостили кубла затишні;
Сосни по стегна грузли в снігах,
Розтоп'їрчивши віти,
як клішні.*

*Я жив в одинокім дому,
Не жадаючи, мов без тіла;
Розлука мене не томила.
Улюблена книга світила тьму.
Хтось ночами житло моє ніс
Крізь завалений снігом ліс,
І за тонко намерзлим вікном,
Що я притулявся чолом,
Серед темряви тут і там
Розкидаючи іскор високі дощі,
Жарко, без полум'я, тліли кущі,
Мов огнисті фонтани – принада очам –
Виринали, бурхали, світили здаля...
Невже то була земля,
Моя звичайна земля? [З, с. 280].*

Знову перед нам улюблена для поета тристрофна асиметрична композиція. Три строфи – три різні картини сприйняття того самого. Початок, як це властиво для більшості поезій Свідзинського 30-х років – яскрава метафора, яка відчутно подвоює світ: посуваються на перший план умовні кубла, які майже повністю затуляють цілком реальні дні. Але цей сюжет далі не розгортається. Метафора повисає окремим яскравим (і водночас химерним) шматком зображення. Натомість інша картина, не менш виразна: «сосни по

стегна загрузли в снігу». Ця метафора прикметна тим, що, тяжіючи до персоніфікації, вона водночас протистоїть їй, уникаючи цілісності уособлення: сосни мають стегна, як людина чи звір, але також і клішні, наче рак. Дві метафоричні картини об'єднані тишею, яка подається опосередковано: як відсутність віхол (очевидно, віхоли примусили світ укорінитися, закріпитися, щоби втриматися на місці).

Таким чином, вже картина першої строфи, завдяки розгортанню метафор у різні боки, утворює типове сюрреалістичне зображення: світ після віхол перемішався настільки, що зникли координати і межі. Друга строфа вертає нас у реальний світ (про нього, до речі, Свідзинський ніколи не забуває: хоч одним штрихом, але вводить звичний, навіть буденний світ, аби читач міг десь поза ним чи біля нього розмістити світ альтернативний, ірреальний): *«Я жив в одинокім дому»*. У цій строфі в сюжет вводиться об'єктивований образ ліричного героя. Стан героя названо чітко, лаконічно, майже без-образно: *не жадаючи, не томила*. Стан цікавий тим, що повна відсутність бажань, яка сягає так далеко, що навіть розлука не приносить ніяких емоцій, не маркується негативно (скажімо, як пригнічення, нудьга, втома, байдужість).

Відсутність бажань втішна, вона дає можливість панувати розумові, і тоді тьму освітлює книга. Стає зрозуміло, що й яскраві метафори першої строфи були народжені саме цим станом: не емоційного піднесення, хвилювання, переживання, цих традиційних джерел поетичної творчості, а спокою, повновладдя розуму. Розум перетворює дійсність, граючись парадоксами і загадками. Для розуму творчість – це перш за все гра.

Дві строфи – пролог, власне сюжетна дія починається в третій строфі, коли читача вже підготовлено належним чином. А готуватися необхідно, оскільки третя строфа не просто показує сконструйований світ, а змушує стати учасником неймовірного дійства. Як і в попередньому вірші, третя строфа асиметрична щодо перших двох: чотиривірші змінюються одинадцятирядником. Крізь завалений снігом ліс, картину якого ми вже встигли добре уявити, хтось несе житло ліричного героя, при цьому він бачить із вікна «огнисті фонтани» замість кущів. Очевидна умовність картини не скасовує її вірогідності: можна легко уявити собі цей рух вночі по засніженому лісу, коли світло падає на засипані снігом кущі, і вони раптом спалахують, як огнисті фонтани. Тобто такий варіант можна

припустити, але він лишитьися далеко за межами тексту. У тексті ж нема жодного натяку на присутність чогось такого, що здатне рухатися, навпаки, у перших двох строфах подана цілком статична картина.

Ліричний герой живе в дому і не виходить за його межі, хто, як і чому міг нести його житло, ми так і не дізнаємось. Очевидно, не має значення, хто такий цей «хтось», що здатен нести житло крізь ліс. Можна, шукаючи вірогідного пояснення, згадати якийсь казковий образ: хатку на курячих ніжках. Але це вочевидь порушить ритуальну серйозність дійства.

Отже, треба приймати цю дію як звичайну, можливу, припустиму, хоча не можна викинути з голови й очевидну штучність зображення. Знову ми змушені переступити межу, увійти в ірреальність і сприйняти її як реальність. І що тоді? Тоді постане багатовимірною картина, суть якої – в контрасті статички і динаміки. Щось зовні статичне внутрішньо виявляється безупинно рухливим. І це дуже раціонально здійснений макет: між реальністю та ірреальністю – розум, який завжди існує на межі, який споглядає одночасно зовнішнє і внутрішнє.

Що при цьому має більшу вагу, що треба визнати як власне реальність? Звісно, вибрати одне не доводиться: існують одночасно два світи. Але ірреальна картина переважає реальну (теж відчутно перетворену уявою): яскравістю, піднесеністю, містичним наповненням дійства. У реальності нічого не відбувається, в ірреальному світі відбувається магія перетворення, або ж магія створення власного світу. Аж сам творець подивований результатом: *«Невже то була земля, / Моя звичайна земля?»* «Моя» тут варто тлумачити не стільки у звичному патріотичному сенсі, скільки буквально: моя, отже належна лише мені.

Таким чином, ми бачимо: в поетиці Володимир Свідзинський – яскравий сюрреаліст. А основою, парадигмою і постійним двигуном для формування сюрреалістичної образності є його психологічний тип, коли своєрідність стосунків зі світом визначається безумовною домінантою розуму. У творчості він – природний психоаналітик, людина, яка з часом процес творчості перетворює на подорож у надра несвідомого.

Література

1. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст. Ч. 1. Українська література. Луцьк, 1999. 154 с.
2. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетик Луцьк, 2002. 396 с.

3. Свідзинський В. Поезії. Луцьк: Вежа, 2003. 398 с.
4. Соловей Е. Типологія української філософської лірики ХХ ст. Міфософська типологічна лінія (Б.-І. Антонич, В. Свідзинський) // Соловей Е. Українська філософська лірика. Київ: Юніверс, 1999. С. 115–182.
5. Элиаде М. Шаманизм. Архаические техники экстаза; пер. с англ. Киев: София, 1998. 386 с.
6. Юнг К. Г. Психологические типы; пер. с нем. Минск: ООО «Попурри», 1998. 656 с.

References

1. Moklytsia M. Modernizm yak struktura. Filosofiia. Psykholohiia. Poetyka [Modernism as a structure. Philosophy. Psychology. Poetry]. Lutsk, 2002, 396 p. (in Ukrainian).
2. Moklytsia M. *Modernizm u tvorchosti pysmennykiv stolittia* [Modernism in the writers of the twentieth century]. Ch. 1. Ukrainska literatura. Lutsk, 1998, 154 p. (in Ukrainian).
3. Svidzynskiy V. *Poezii* [Poetry]. Kyiv, 1986, 398 p. (in Ukrainian).
4. Jeliade M. Shamanizm. Arhaicheskie tehniky jekstaza [Shamanism. Archaic techniques of ecstasy]. Kiev, 1998, 386 p. (in Russian).
5. Jung K. G. Psihologicheskie tipy [Psychological types]. Minsk, 1998, 656 p. (in Russian).

Maria Moklytsya. Psychoanalysis by the Method of the Poet Volodymyr Svidzinsky.

The article deals with the author's psychology of poetry, due to the fact that Vladimir Svidzinsky made the reflection an organic part of the creative process. As a person of a mental-psychological type (according to K.G. Yung's typology), Svidzinsky motivates creativity by unmasking the defining mysteries of being, searching for mysteries and hidden meanings. The main sphere of interest is the depth of the own unconscious. Svidzinsky formed a system of scientifically justified means of balancing on the brink of conscious and unconscious. He is attracted to the world of dreams, he knows that it is there that he can find a revelation of many secrets. But a strong dream is a captivity of thought, of consciousness, a power of the darkness of the unconscious, which in Svidzinsky often associated with short-term death. The most optimal creative state is the nap when they are freed from the power of the mind and smash on the surface of the strange, bizarre images of the unconscious, but the thought, not spit entirely, can contemplate them. Such a feature of the creative process is inherent in many surrealists.

Key words: psychoanalysis, mental psychological type, Svidzinsky, surrealism.

УДК 821.161.2'06-1.09Свідзинський:808.1

Вікторія Соколова

ORCID ID: 0000-0002-3682-9406

Інтонаційна своєрідність поезії В. Свідзинського

У статті піддається характеристиці інтонаційна своєрідність поезії В. Свідзинського, визначаються ритмомелодійні чинники та їх функції. Визначено, що поезія В. Свідзинського за своїми основними параметрами належить до говірного інтонаційного типу, для якого характерна яскраво виражена тенденція до прозаїзації вірша.

Ключові слова: інтонація, ритмомелодика, прозаїзація, метрика, строфіка, рима, ізосилабізм, синтаксис, деканонізація, альтернанс, В. Свідзинський.

Творчість В. Свідзинського потребує активного вивчення в різних аспектах. Заслуговує на увагу й інтонаційна своєрідність його поезій, оскільки поетична інтонація є не лише способом художнього оформлення тексту, вона реалізує художній зміст. Через поетичну інтонацію митець актуалізує свій внутрішній світ, а дослідження інтонаційної організації вірша та її чинників допомагає його зрозуміти. З усіх особливостей поетичної творчості В. Свідзинського інтонаційна організація вірша, на жаль, найменше привертає увагу дослідників.

Е. Соловей відзначає у В. Свідзинського відсутність патетики і декларування, епічність у зображенні, звертає увагу на «неповторний фольклорний речитатив», простежує наявність інтонації «прадавніх заклинань, владну, впевнену, скрадливу, урочисту» [6, с. 154]. Дослідниця зазначає, що «поетична стихія “Слова” пронизує цілу його творчість, на різних рівнях, починаючи від світовідчуження. Це поет, якому притаманне язичницьке одухотворення стихій, заговорювання їх не лише магічним словом – інтонацією, то лагідно-прохальною, то жалібною» [6, с. 153]. В. Моринець називає В. Свідзинського поетом «найтихішим», вказує на інтимність його поезії. Долучаючи цього митця до поетів-візіонерів, дослідник дає їм таку загальну характеристику: «... переважають твори з багатостопним рядком, що надає поетичному висловлюванню плинності, але й таким, що має гекзаметровий характер, отже, знову ж таки, виразно акцентований. Ця діалектика плинності і чіткості найбільшою мірою функціональна: вона витворює діалектику розпростороного пейзажу і загрози, яка висить над ним, наляканості і героїзму, візії і пафосу – діалектику, вельми істотну для цієї поезії» [3, с. 290]. Е. Райс розглядає деякі особливості метрики В. Свідзинського, джерелом якої він вбачає античну традицію [4]. І. Качуровський звертає увагу на наявність в поезії В. Свідзинського дактилічних рим та клаузул [1]. У висвітленні різних проблем поетики художнього твору використовує приклади із поезії цього митця А. Ткаченко [7]. Інші літературознавці, які включаються в процес дослідження творчості В. Свідзинського, або побіжно зауважують певні особливості віршування поета, або зовсім не торкаються проблем ритмомелодійної організації вірша В. Свідзинського. У ґрунтовному дослідженні Н. Костенко «Українське віршування ХХ століття», що стало вже хрестоматійним, ім'я В. Свідзинського, як це не прикро,

навіть не згадується. Очевидно, що існує нагальна потреба у вивченні особливостей віршування В. Свідзинського, інтонаційної своєрідності його творів, художніх функцій ритмомелодійних чинників.

Для В. Свідзинського є характерною некваплива довірлива інтонація опису або розповіді про інший світ, який створений уявою або постає зі спогадів дитинства чи роздумів про можливість його існування. Е. Соловей називає В. Свідзинського поетом «беззискового» замисленого споглядання та безпосереднього роздуму [6, с. 349]. Інтонаційний тип поезії, в якій мова наближається до звичайної, живої, розмовної, де вона спирається на відносну свободу та неврегульованість ритмомелодики, темпу, павзної системи та значною мірою прозаїзується, віршознавці визначають як говірний.

Вірш В. Свідзинського характеризується використанням класичних (своєрідно модифікованих) метричних форм та дольника (певним чином врегульованого). Зустрічаються твори, написані імітаційним гекзаметром, поєднанням гексаметра та пентаметра, сенарієм, верліброві вірші.

Засобами модифікації класичних метрів є порушення ізосилабізму (стопова неврегульованість, варіювання довгих та коротких рядків), змінна анакруза та клаузула, пропуски схемних наголосів у різних місцях вірша та понадсхемні наголоси, поєднання в одному творі різних метричних форм. Показовою ознакою метрики В. Свідзинського є активність 3-складових розмірів і врегульованих дольників на основі трискладників, вживання наддовгих цезурованих та нецезурованих класичних метрів. Цезура може бути основна і додаткова, нарощена або усічена на один чи два склади.

Навіть тоді, коли автор вживає класичні метричні форми, такі як гекзаметр та пентаметр, звичайно, в силабо-тонічному корегуванні, він своєрідно варіює традиційні метри та розміри, використовуючи в гекзаметрі усічену цезуру («Пух золотої верби, як сніг, розлетівся по світі», «Долом тінь у саду, в верховітті ще сонце зависло», «Хліб, запашне молоко, золотистого масла платівка» – кожен колон має свою константу), усічену стопу («Так я між вами живу, одинокий в притаєних думках»), змінну анакрузу («Біла пушинка пливе над сіножаттю – легке суденце», «Полеми ідуть – і повільна хода їх і мирна розмова»). Характерне також

віднімання ритмоваріаційних складів на початку рядків, послаблення нормативних наголосів та вживання варіативних або й оказіональних наголосів. Таким чином В. Свідзинський античний метр епічної поезії пристосовує до української мови, надаючи йому природності звучання. (Ми піддаємо аналізу метроряд, не беручи до уваги графічний поділ його на частини. Показником початку рядка вважається велика літера, цей традиційний спосіб запису властивий В. Свідзинському).

Іноді поет сполучає гекзаметр та елегійний дистих («Смутно і нудно. Усе як ця гілка зів'яло для мене»). В ряді творів поет майстерно імітує гекзаметр з каталектичним закінченням («Молодість, радість люблю я, і сонце, і пісню люблю я», «Любо тебе несподівано стріти в юрбі неуважній», «Рано прокинусь, на світлий полудень вікно одчиняю», «Страшно, кажу я, на думку, що в постаті звіра ходив я», «Вже ані словом, ні співом, ні блиском очей не приваблю», «Темну осінню фіалку ти дала мені на прощання»), сполучення гекзаметра та пентаметра – елегійний дистих («Був я в південній землі, де шумлять евкаліпти сріблясті», «Дочка Білітіді»).

Показовою є увага В. Свідзинського до класичних метричних форм, характерних для античної епічної поезії, яким об'єктивно притаманна говірна інтонація.

Ознаками поетичного синтаксису В. Свідзинського є складні синтаксичні конструкції, наявні інверсії, еліпсиси, антитези, плеоназми, клімакс та антиклімакс, риторичні фігури тощо, розмовний характер інтонації підкреслюється віршовими перенесеннями, незбігом логічних і ритмічних пауз. Синтаксичний період у «Баладі II» складають 5 катренів. У катренах спостерігаємо поєднання трьох дактилічних клаузул і четвертої чоловічої. У вірші «Негода» одне речення складають чотири катрени.

Спостерігається і зворотня тенденція – вживання коротких, часто називних, непоширених речень. У вірші «У зимі маленькому дому» три катрени налічують 12 речень. Ніби про зимовий вечір розповідає маленький хлопчик, у якого, можливо, не вистачає слів, а скоріше нема потреби у складних словесних побудовах. Усе просто й прозоро.

Активно користується поет полісиндетоном (багатосполучниковість) задля посилення ліричної виразності чи медитативності. Найчастіше повторюється сполучник *і* в різних

позиціях, в тому числі в позиції анафори. Як зазначає А. Ткаченко, «він сприяє створенню *епічної тональності*, враження безперервності дії, різнобічності характеристик (не сам сполучник, звичайно, а як єднальна ланка, зачин тощо)» [7, с. 277]. Більшість творів В. Свідзинського побудовані на основі образного паралелізму, в цьому він продовжує традицію української поезії. Проте досить часто образний паралелізм набуває значення антитетичного паралелізму та знаходить вираз в асиметричній композиції.

Звертається В. Свідзинський і до графічних засобів. У вірші «Верхи тополь склонились» за постійного чергування 7-9-7-8-7-рядкових ямбічних строф графічний зсув першого рядка кожної строфи забезпечує подовжену міжстрофічну паузу. Вірш «Ростуть дерева на козиних ніжках» не поділено на строфи. П'ятий рядок, який складається з одного слова «Ніхто», зсунутий вправо за межі попереднього та наступного рядків. Завдяки тривалій паузі слово акцентується і внаслідок підвищення тону в кінці рядка й розбіжності між синтагмою та синтаксисом створюється напружена інтонація.

*Ростуть дерева на козиних ніжках,
Та не в гаю, а на вікні трамвая
Північного, що гудучи, вертає
В своє гніздо. Кондуктор спить.*

Ніхто

*Не хукає на папороть холодну,
На гірські пасма, на лелітки білі [5, с. 115].*

У використанні таких графічних засобів, до яких В. Свідзинський вдається доволі часто, не спостерігається ніякої системності. Висновок можна зробити лише один і він є очевидним: поет графічним способом підкреслює слова й вирази, які є важливими в змістовому та інтонаційному плані. Графічні зсуви позначають паузи різної тривалості (цезури, медіани), які розтинають вірш на асиметричні частини. Асиметричність, зрештою, є найзагальнішим показником говірного інтонаційного типу.

Говірний характер інтонації посилюється за рахунок віршових перенесень, сполучення довгих складних синтаксичних конструкцій та коротких непоширених речень.

Поезія В. Свідзинського демонструє майстерне використання канонічних строфічних форм (елегійний дистих, алкеєва строфа, тріолет, ронсарова строфа тощо) і новаторство в розвитку строфіки.

Моностиха, тобто твору, в якому збігалися б вірш (вір), верс (рядок) і строфа, в творчому доробку В. Свідзинського немає. Натомість у неримованому вірші «Запало сонце в далекі землі», який налічує 21 рядок, останній рядок виділений в окрему строфу. Він повторює перший рядок вірша, замикаючи думку в кільце. Цей вірш має ознаки амебейної композиції – у формі діалогу чергуються уривки, пов'язані паралелізмом. Розмова між польовим ручаєм і колоссям закінчена висновком, що неможливо дійти туди, де *«сонце спочило»* і *«пізнати тайну жадану»*, *«а хоч пізнаєш, та не зрадієш»*. Кінець розмови, далі довга пауза, визначена виокремленням останнього рядка, і ще одне підтвердження того, що одвіку залишається незмінним та непізнаним, таємничим – захід сонця:

Запало сонце в далекі землі [5, с. 40].

Подібно побудований полістрофічний вірш VI циклу «Зрада». Він складається з 4-4-5-4-10-1-рядкових строф. Останній моностих знову повторює перший рядок першої строфи: *«Чи ти чуєш, нечуйвітре?»*. Принагідно зауважимо, що тенденція до надання думці завершеності, а твору – цілісності, певної герметичності, загалом характерна для творчості В. Свідзинського, і такий ефект досягається різними способами.

У VIII вірші цього циклу перший рядок «Уже вечір, вечірній вітер» повторюється ще двічі як моностих другою та четвертою строфою, виконуючи роль рефрену.

У вірші «В текучім блиску стигне жито» у моностихи оформлено репліки-відповіді ліричного героя в його бесіді зі стиглим житом, ширше – з природою, ще ширше – зі всесвітом. Ці репліки є виразом думки, що все в житті марне та примарне, все рано чи пізно закінчується та зникає. Проте загальний висновок не свідчить про цілковиту та остаточну зневіру. Тут знову маємо рамкову композицію. Перша строфа стверджує неможливість знайти долю:

*В текучім блиску стигне жито,
А суголовки – ріки цвіту.
Я тими ріками бреду,
Шукаю долі, не знайду* [5, с. 147].

В останній строфі перші два рядки повторені дослівно, запитання в останніх залишає промінь надії, пошуки продовжуються:

Я тою повинню бреду,

Шукаю щастя... Чи знайду? [5, с. 147].

Моностих у В. Свідзинського може виконувати роль не тільки висновку чи обрамлення, але й експозиції чи тези, як у вірші «Я буду шукати тиші».

Римованим дистихом із суміжним римуванням написано вірші «Загубився в небі слід весни», «Сіверкий, похмурий день». Вірш «Під роздумою погас пожар» складається з п'яти дистихів та терцета, який є 1-м різновидом терцета за класифікацією М. Гаспарова, досить рідкісною для українського віршування строфою, в якій усі три рядки на одну риму. Вірш, присвячений М. Степнякові, дистихом, як своєрідною експозицією, розпочинається. В першому вірші циклу «Зрада» дистихом завершується розповідь. Як підсумок подається дистих у вірші «Як на півдні темніло грозою»:

... Одна капелька забриніла,

Та й та ту ж мить догоріла... [5, с. 228].

Повільна інтонація роздуму визначається ще й трикрапками.

Строфа і вірш (твір) збігаються у відомій поезії, писаній імітаційним гекзаметром з каталектичним закінченням:

Страшно, кажу я, на думку, що в постаті звіра ходив я.

Страшно, нащадок мій скаже, що був я колись чоловіком [5, с. 155].

За глибиною та афористичністю думки, а також за будовою подібний до попереднього другий вірш циклу «Листя»:

Молодість, радість люблю я, і сонце і пісню люблю я,

Може тому, що глибоко і довго смутилося серце [5, с. 75].

У вірші «Тільки в вечірньому мороці» поділ на строфи визначається перебігом подій, тривалістю його етапів. Перший терцет повідомляє про обставини та початок дії, далі септина передає загрозливі слова гриба, який «розхрабрувався», дистих засвідчує наступні дії гриба:

Ходить коловертнем тут і там,

Уприкрється деревам [5, с. 170].

У наступній септині йдеться про реакцію на слова гриба стріхи, винограду, синьоворонки, туману, тобто всього, що навколо. Остання строфа передає розмову дівчинки з грибом та висновок про перемогу сонця, світла над мороком. Своєрідно поєднуються дві тенденції в строфічній будові вірша «Мати», який складається з пентини, септини та двох дистихів. Такий поділ визначає

міжстрофічні паузи, акцентує думки, виражені в дворядкових строфах, які є набагато коротшими за інші. Але водночас римування першого дистиха з початком наступної шестирядкової строфи інтонаційно стягує ці строфи і відгукується в четвертій дворядковій строфі. Як бачимо, В. Свідзинський продовжує традицію строфічного поділу вірша, але модифікує його (сполучення різних видів строф) і забезпечує плинність думки (та інтонації) завдяки римуванню.

Як зазначає І. Качуровський, «тривіршові строфи в нашій поезії належать до найменш поширених» [2, с. 52]. У поетичному доробку В. Свідзинського є вірш, що складається з трьох неримованих терцетів – «Дні мигтіли як при сонці дощ», трирядкова строфа (римована та неримована) використовується і в полістрофічних віршах. Іноді вона з'являється між дистихами («Під роздумою погас пожар»), перед катренами («Я іду вздовж ручаю»), перед десятирядковою строфою («Над Чорним море, на Пазур-горі»), першою строфою в полістрофічному творі («Потьмилася небесна синьота», «Тільки в вечірньому мороці») або останньою («Луска морозу срібнить вікно», «Маятник натовмився»).

Найактивніше поет будує свої твори на основі найбільш традиційної для української класичної поезії строфи – катрена. З них 62 вірша римовані, у 35 римуються два рядки катрени (в різноманітних комбінаціях, найчастіше другий та четвертий рядки), 14 творів – неримовані. Чотири окремі вірші в формі катренів входять до циклу «Листя».

У класичній поезії п'ятивіршові строфи належали до найпоширеніших, зараз, як зазначає І. Качуровський, «їх питома вага досить незначна» [2, с. 63]. В. Свідзинський і цю строфу використовує досить активно – 8 віршів, які складаються тільки з пентин («Одинока хата при долині», «Який чудовний, світла повний» – римовані, «Верхи тополь склонились» – римуються тільки 3 та 5 рядки, «Угляр», «Я сидів край дороги», «Вийду, гляну на гай», «Ти наче протавка тепер», «Запах меду і дим гіркий» – неримовані). Різною мірою пентини представлені в полістрофічних віршах, іноді вони переважають, як у вірші «Ті хмаринки, що гаснуть там» – три пентини та заключний катрен, іноді у вірші сполучаються пентина та катрен – «Що дивного, що вулиця пуста», пентина та септина – «Ароматно вечір віє», «Береза пройшла крізь зорю», два катрена та пентина – «Блукаю вдень то в луках, то в гаю», дві пентини та два катрена – «На

виході із саду». Досить часто пентина входить в полістрофічні композиції, які складаються з різних строф.

Лише чотири вірші складаються тільки із секстетів, але ця строфа досить часто трапляється в полістрофічних віршах. Всупереч твердженню А. Ткаченка, що «... на практиці рідко зустрічаються строфи (секстети – В. С.) з моноримою та неримовані» [7, с. 386], мусимо зазначити, що в поетичному доробку В. Свідзинського неримовані шестирядкові строфи не рідкість. Наприклад, вірш «Сизий голубе вечора» складається з трьох неримованих секстетів, «Ой упало сонце в яблуневий сад» – з двох, неримовані секстети зустрічаються в таких полістрофічних творах – «І цей листочок», «Як повно кругом», «Там, на рідній межі», «До нашого саду», «Мати», «Уже понурі оболонки», «Синій, з смужками золотими», «Коли дні сіріли мертво», «Спалахнули міські вогні», «Стася», «Геперішне! Мов хатка картяна», «Ні, сонце, більше не приходь»; зі спорадичною римою у віршах – «Зав'язують, затагають», «Я знов твій гість».

Римовані секстети за способами римування та характером рим демонструють широке розмаїття можливих видів цієї строфи, як поширених, так і маловживаних (секстина, ронсарова строфа).

Іноді В. Свідзинський ніби демонструє читачеві свою майстерність, своє вміння оперувати рідкісними та канонічними строфічними формами, секстетами та ронсаровими строфами зокрема. Так вірш «Коли весь двір пірнав у тінь» складається з трьох строф, перша з яких – ронсарова строфа, друга – перевернута ронсарова строфа, третя – септина. Вірш «Коли, заглянувши в курінь» складається з трьох секстин, в кожній з яких використано різні способи римування – першу строфу можна сприймати за низку дистихів (ААББСС), в другій вжито лише дві рими (АББААБ), третя строфа – канонізована секстина (АБАБСС). У двох секстетах, які сполучаються з двома катренами у вірші «Я став край берега. Мій човен» використано лише дві рими (АББАБА).

Із двох римованих септин складається вірш «Весняна ружо, любиш ти», з двох неримованих – «Різьбою пагілок нових», із двох неримованих септин та одного неримованого секстету – «Коли дні сіріли мертво», септина як одна зі складових досить часто трапляється в полістрофічних віршах.

Найпростіші октаверси дослідники розглядають як результат об'єднання двох катренів. Так побудовані вірші, в яких межі твору

та строфи збігаються – «Як люблю я з дитячих літ» (АБАБСДСД), «Безпечно ми в саду при місяці співаєм» (АБАБСДСД). Такі октаверси знаходимо у віршах «Знову в душі моїй знайомий сум замрів» (АББАБАБА), «Надщерблений місяць» (ХААХХББХ), «Із огневого джерела» (АБАБСССС), «В текучім блиску стигне жито» (ААББСДСД), «Із-за жовтого клена» (ХАХАХБХБ), іноді октаверс можна поділити не тільки на катрени, але й на дистихи, як у вірші «Уже туркавки в лісі смутніше гудуть» (ААББССДД). Часто октаверси неможливо піддати такому членуванню внаслідок відсутності рими, зокрема у віршах «І цей листочок», «Пливуть мої дні», «Відколи сховав я мертву голубку», «Лице люстра мертвіє в тіні», «Обновляється древо мислі моєї», «Теперішнє! Мов хатка картяна», «Уже вечір, вечірній вітер», «Туман, туман і холод». Вже в першому вірші «Вітер» з книги «Ліричні поезії» спостерігаємо два октаверси із складним римуванням (ААХБССХБ), звертається В. Свідзинський до канонічних строфо-жанрових форм, таких, як тріолет.

Ще більш рідкісними в українській поезії віршознавцями вважаються дев'ятирядкові строфи. Проте, поезія В. Свідзинського дає зразки і цієї строфічної форми – із римованих нонаверса та октаверса складається вірш «Із огневого джерела», друга строфа у віршах «Довіку б тут» та «Під вікном моїм жовтий буркун» – римований нонаверс. Неримовані дев'ятивіршові строфи входять в склад віршів «І цей листочок», «Уже вечір, вечірній вітер», «Коли ти була зо мною, ладо моє», «Уже десь вийшла на возлісся», «Одступається небо», «Стася».

Таким чином поезія В. Свідзинського демонструє широку амплітуду вживання найрізноманітніших строфічних форм, як рідкісних, так і широкоживаних, наявність строфічних та астрофічних, однострофічних і полістрофічних, рівнострофічних і нерівнострофічних поезій.

Говірний характер інтонації В. Свідзинського зумовлений ще й тим, що в полістрофічних творах виразної інтонаційної межі між строфами немає, вона послаблюється насамперед частою відсутністю таких важливих ознак строфи як впорядковане чергування рим та клаузул, постійний розмір. А. Ткаченко пише, що навіть за відсутності інших строфічних ознак, «завершеність домінує; при цьому початкова частина строфи набуває інтонаційного підвищення (*антикаденція*), а кінцівка – зниженої

інтонації (каденція). Кінцівка також часто тяжіє до полегшення ритму: *неповнонаголошені рядки, вкорочений останній верс, односкладова клаузула*» [7, с. 380]. Проте й це не є обов'язковим для В. Свідзинського. Незважаючи на строфічний поділ віршів, підкреслений технічними візуальними інтервалами, для значної частини його творів характерні строфорозриви і віршорозриви а також строфічне інтонаційне стягнення, яке може досягатися такими способами:

– Пряма мова починається в одній строфі, продовжується в наступній:

*Не скажу я, обнявши її:
«Мила, як довго ждав я!*

Коло вікна твого...» [5, с. 166].

– Пряма мова об'єднує дві строфи (єдність підсилюється способом римування – в суміжних строфах римуються по три рядки підряд)

*Коли чую: від сонця сміх.
«От я сію найбільш усіх,
А ти бачив женців моїх?*

*Радість на бистрому вітрі цвіте.
Ой на бистрому, ще й на рвучкому,
А бажання – при доброму й злому –
Стоять, як дерева навколо дому –
Не одходять ніколи, ніде.
То, скільки не жити,
Мрії не вдовольнити»* [5, с. 212].

– Слова автора закінчують строфу, пряма мова починає наступну:

*Сичить стара зміїха
В роззявленому пні:*

«Люби мою господу...» [5, с. 103].

*Або
І промовить голосом лядвенець рогатий,
Що сплітає золотаві китиці в траві:*

«Тихий Дунай, тихша земля,

найтихіше сонячне світло.

Мир тобі, спокій тобі!

Мої китиці од сонця» [5, с. 110–111].

– Строфа закінчується та наступна починається частинами синтаксичного цілого:

І стануть сідати обоє

На громохкий сонячний віз

І весело заторохтять орчики [5, с. 166].

– Дві строфи пов'язані в складну синтаксичну конструкцію (їх єдність може бути підкріплена анафорою, віршовим перенесенням):

І вечір був,

і радісна утома,

І муркання дрімливого кота,

І біля грубки золота солома,

А у печі пожежа золота;

І ум втрачав свою звичайну владу

Над дійсністю, і видива чудні,

Як літні хмари із-за зелен-саду,

Зринаючи, являлися мені [5, с. 103–104].

– Складна синтаксична конструкція об'єднує кілька строф або всі строфи у вірші («Уже вистигає каміння», «Негода», «Сопілка»);

– Римування останнього (або передостаннього) рядка попередньої строфи та першого рядка наступної:

День зіходить... колишній друг.

Я виходжу на світлий луг.

Я співаю – луг сумно звучить,

Срібноверхий двірок стоїть [5, с. 204].

Або

Та, отруєний ядом краси,

Все ж не багну я увійти.

Я вступаю в великі ліси [5, с. 205].

Або

Раптом озеро, повне дрімоти,

Вправлене в сім огнів

Озеро, хто ти? [5, с. 161].

Іноді синтезуюча, об'єднуюча функція рими посилюється ще й тим, що вона з'являється на тлі загалом неримованого вірша («Мати»), або рима може повторюватися в двох строфах (за умови різного способу римування в кожній):

*Увечері прийду до хати,
Ляжу спочити – темнить забуття.
Не так, як пахоці м'яти,
Трудно бреде забуття.*

*І от заулоч. Бур'ян, сміття.
Ми стоїмо коло брами,
І хоч нерано вже – з нами
Наше маленьке дитя [5, с. 159].
– Строфічне перенесення
Рум'яний світиться відтінок
Збутих тучею хмаринок*

*І сині плеса серед них [5, с. 46].
Або
Твоє не стихне трембітання;
Ти в мороку, серед руїн,
Луною давнього змагання
Все повторятимеш один*

*Слова поетів прозорливих,
Уболівальників земних,
Благання їх пісень тужливих,
І скарги, і прокльони їх [5, с. 241].
– Поєднання віршових і строфічних перенесень:
Ми уже зближались додому,
Коли ти почав іти тихіше
І сказав: «Тут близько кладовище.
Хочеш, заїдем?» Якось підсвідомо*

*Дав я згоду. Ми пройшли у браму.
Там дерева древніми верхами
Сонно привітали нас. І смуток*

Розтікався од надгробних руюток [5, с. 106].

Або

*Прийшла весна. Кругляві, як оладки,
Хмарки блукали в небі; цвіт жердель
Сади осяяв; грядка коло грядки
Чорніли по городах; журавель*

*Кричав високо. На гробку Івася,
Новітня гостя в лісі віковім,
Неплекана калина розрослася [5, с. 129].*

– Різні види повторів – повтор цілих строф («Там на рідній межі»), першого рядка в суміжних строфах («Надщерблений місяць»), повтор першого рядка в усіх строфах («Сизий голубе вечора»), повтор останнього рядка і першого в наступній строфі, повтор перших піввіршів у першій та останній строфі («Ключами кличуть журавлі»), повтор кінцевих піввіршів в першій та останній строфі («Збирає ранок»), або в перших двох та в останній («До нашого саду»). Окрім цього автор активно вживає анафоричні повтори (як у межах строфи, так і на межі різних строф).

В окремих віршах В. Свідзинський поєднує різні способи строфічного стягнення, як, скажімо, у творі «Сопілка», який за обсягом, способом оповіді та певними ознаками організації поетичного матеріалу тяжіє до ліро-епосу. У вірші «Уже вистигає каміння» три останні строфи складають одну синтаксичну конструкцію, вжито віршові та строфічні перенесення, анафору:

*Я б лежав, і мені б видавалось,
Що поетова жовкла гора
Перейшла на степи України,
Що на ній розвивається граб;*

*Що зо мною сестра ласкава,
Що в задумі вона плете
Із шальвії вінок недбалій,
Що навколо дримає степ*

*І що вітер рідного поля,
Протікаючи путь дзвінку,
Темно-синю гойдає мушку
На ячмінному колоску [5, с. 216].*

Говірна інтонація В. Свідзинського будується не лише на наявності певних ритмомелодійних елементів, але й на основі свідомого уникання таких ознак як симетрія (і на метричному, і на строфічному рівні), підкреслена звукова інструментовка. На перехресті цих двох тенденцій формується розмірена, розважлива та зосереджена, переконлива інтонація, яка є альтернативною щодо інших інтонаційних типів та найбільш відповідає меті передачі філософського змісту віршів та опису власного міфосвіту, альтернативної реальності.

Значна частина віршів В. Свідзинського є неримованими. За нашими підрахунками в збірці «Поезії» 1986 року видання 41% творів неримовані або такі, де рима з'являється лише спорадично. Найактивніше використовується перехресний спосіб римування (28%), проте в більшості випадків римуються другий та четвертий рядки катренів. Ще у 23% віршів поєднуються різні способи римування. І лише 5% віршів побудовані за допомогою суміжного і 2% – охопного римування. Але й у віршах із традиційними способами римування дуже часто наявна холоста рима. Очевидно, що В. Свідзинський бере активну участь у загальному процесі деканонізації рими, характерному для поезії першої третини ХХ століття.

В униканні В. Свідзинським такого принципового показника власне віршованості твору як рима, думається, є цілий ряд причин. Безперечно, на особливості віршової техніки поета справив вплив і античний неримований вірш, що ним так цікавився та активно перекладав В. Свідзинський, і «Слово о полку Ігоревім», і український фольклор. Зокрема випадкова дактилічна клаузула, яка з'являється в значній частині віршів В. Свідзинського, вочевидь має своїм джерелом фольклорну поезію.

Проте домінуючою підставою для саме такого ставлення до рими вважаємо усвідомлену ієрархію засобів творення поезії. Напевне, для В. Свідзинського була зовсім не властивою настанова, така характерна, скажімо, для В. Маяковського, коли «изводишь, единого слова ради, тысячи тонн словесной руды». В його ієрархії провідне місце займає художній образ та можливість докладно та достеменно виразити свою думку, прагнення через вірш пізнання світу, самопізнання та самовизначення. І така часта відсутність рими у В. Свідзинського зовсім не збіднює його вірш, навпаки,

робить його різноякісним, індивідуалізованим, із необмеженими внутрішніми можливостями.

Найсильніше закінчення вірша підкреслює чоловіча рима або клаузула, дещо послаблено – жіноча, слабо – дактилічна, тобто наявність дактилічних рим та клаузул теж сприяє прозаїзації вірша та є ознакою говірного інтонаційного типу вірша.

І. Качуровський відзначає таку особливість поезії В. Свідзинського, як наявність дактилічних рим та клаузул. Дослідник порівнює за цією ознакою творчість Є. Плужника та В. Свідзинського: «Плужник, попри неймовірне багатство своєї рими, пропарокситонними клаузулами, ані римами майже не користувався» [1, с. 63]. Натомість у В. Свідзинського вже друга поезія «Медобору» має пропарокситонні неримовані закінчення:

*Коли над вільхами засвітиться
Вечірній місяць – і на березі
Запахне водяною м'ятою,
І стане тихо на млині...* [5, с. 94].

І далі – до кінця твору – строфи такої самої схеми: три пропарокситонні клаузули, одна – окситонна.

В іншій поезії бачимо чотиривірш із самими лише дактилічними закінченнями:

*Ніде дневі розширяться:
Цілий світ обвитий хмарами,
Наче опрядом опрядений,
Сірим замотком обмотаний...* [5, с. 225].

Дактилічні клаузули, знову ж таки – неримовані – мають три поезії В. Свідзинського, писані сенарієм:

Холодна тиша. Місяцю надламаний... [5, с. 181].

Також у двох десятках його поезій, без регулярного розміру – де ритм то виникає, то губиться – натрапляємо на «спорадичні неримовані пропарокситонні закінчення» [1, с. 63]. Далі дослідник робить висновок, що дактилічна рима для В. Свідзинського не характерна. Ця позиція потребує уточнення.

У вірші «Війнули зорі холодом» спостерігаємо постійне чергування дактилічних рим і дактилічних закінчень в неримованих рядках, у вірші «Як дощу миготіння прозоре» – поєднання чоловічих і дактилічних рим. Лише в першій строфі римується жіноча клаузула з дактилічною – *прозоре-зоряно* (цей приклад можна класифікувати як паронімічну риму). У вірші «Пливуть мої

дні» теж з'являються дактилічні рими та дактилічні закінчення. Вірш «Туча з райдугою і громом» побудовано з чотирьох строф із жіночою римою, а друга строфа має таке римування:

Ми zostались на темному острові.

Голос туркавки був відрада нам.

Там тополі загуслим ладаном

Обтяжали пониклу просторинь [5, с. 80].

Досить часто дактилічна клаузула або дактилічна рима служать сигналом кінця строфи або цілої поезії. У вірші «До нашого саду» перша, друга й третя строфи закінчуються рядком «*Над німою дорогою*», в третій (останній) строфі цей рядок римується з попереднім:

Огневою тривогою

Над німою дорогою [5, с. 72].

У загалом неримованому вірші «Пливуть мої дні», де римуються лише останні рядки в строфах, перша і третя строфи закінчуються відповідно:

Обвивають імлюю туманною.

Безгранною.

.....
Небувале пригадую,

Наче в безвісті падаю [5, с. 53–54].

Загальновідомо, що в поезіях основне смислове навантаження часто лягає на останні рядки або рядок. Саме в кінці твору поет вживає дактилічні рими або на тлі неримованого вірша, або вірша з іншими видами рими – *гронами-запонами* («Спи. Засни»), *пишною-зловтішною* («Вибігає на море човен»), *багатого-клятого* («Темними ріками»), *ненатлими-патлами* («Зрада II»), *вітою-не одвітую* («Зрада IX»), *несказані-перев'язані* («Моя радість самотня й загублена»). В останньому вірші В. Свідзинський міняє й спосіб римування в останній строфі. У чотирьох попередніх строфах постійно римувалися 2 і 4 рядки з чоловічою клаузулою, 1 і 3 рядки – неримовані жіночі клаузули або дактилічні клаузули чи навіть паронімічна рима: *теремі-темряві*. Таким чином, не тільки наявність дактилічної рими, а й інший спосіб римування служить своєрідним сигналом кінця вірша та особливої смислової навантаженості останньої строфи.

Вірш «В колі світла електричного», котрий складається з шести катренів, побудований за допомогою лише дактилічних

клаузул, за єдиним винятком. У рядку «*Чи ти відаєш, що сніг іде*» наголос падає на останній склад, хоча від значно послаблений, порівняно з наголосом у попередньому слові. Подібно будується вірш «Огонь».

У неримованому вірші «*Ти хотіла подивитися на зорю*» змістовно навантажені останні рядки:

*Ведмеді, ведмеді, не скидайтеся тополями
Не скидайтеся [5, с. 244].*

У цьому творі показове сполучення різностопних рядків та дактилічних клаузул.

Поєднання різних чинників говірної інтонації характерне для багатьох віршів В. Свідзинського. Наприклад:

*Густіє морок. Крізь вікно одчинене
Дивлюсь один, як понад краєм насипу
Біжать верхи вагонів, а за пагорбом
Ховаються блискучі вушка місяця [5, с. 219].*

Для першої строфи даного твору властиві дактилічні клаузули, в другій чергуються дактилічні та чоловічі клаузули. Обидві строфи починаються коротким реченням, кінець якого не збігається з кінцем рядка, а далі починається складна синтаксична конструкція, котра закінчується в кінці строфи. Паузи в різних місцях вірша, викликані синтаксичним членуванням, та загальне неспівпадання ритму і синтаксису (віршові перенесення) забезпечують говірну інтонацію.

Переважна більшість творів класичної поезії, української зокрема, будується на так званому правилі альтернансу – чергуванні 1- та 2-складових клаузул. У В. Свідзинського є моноклаузульні вірші, де порушується правило альтернансу, внаслідок чого зникає відчуття плинності, мелодійності вірша, що, в свою чергу, теж є ознакою говірної інтонації.

Лише чоловіча рима характерна для творів «*Давно, давно тебе я жду*», «*Як люблю я з дитячих літ*», «*Над городом ніч і сон*», «*Сіверкий, похмурий день*», «*Під роздумом погас пожар*», «*Світлий день – уста мідяні*», «*Померкли огні золоті*», «*Вранці іній як сніг*», «*Як промінь пам'яті зрадливо служить нам*» (6 поезія з циклу «Листя»), «*Я пам'ятаю по дощі*», «*Ключами кличуть журавлі*», «*Вино зорі – і лід вікна*», «*Встану рано, зйду*» (1 поезія з циклу «Балади»), «*Де не глянь, борозенки твої*», «*До школи*», «*Невже ми вийшли з п'ятьми книжок?*», «*Загубився в небі слід весни*», «*Ми в*

ніч ввійшли. Зоря погасла нам» («О. С-кому»). У дев'ятому вірші з циклу «Зрада» – «Під вікном моїм жовтий буркун» – на загальному тлі чоловічої рими з'являються два випадки дактилічної рими. Постійна чоловіча рима зберігається навіть в таких об'ємних багаторядкових віршах, як «Листок на холод скаржитья листку», «Нанана Боселе (Зулузька казка)», «Сонцева помста (Східна легенда)». У неримованих віршах постійна чоловіча клаузула зберігається у віршах «Різьбою пагілок нових», «Ти наче протавка тепер». У вірші «Роздумно, важко ступали коні» (2 поезія з циклу «Памяті З. С-ської») лише в останньому рядку з'являється дактилічна клаузула, акцентуючи його. Домінують чоловічі клаузули та рими (за поодинокими винятками у вигляді жіночих та дактилічних клаузул) у віршах «Нерозвійно нагула над мокрим вікном», «Над медовим ручаєм», «Сад не сад – одне деревце», «Ледве позначені сонця сліди», «Луска морозу срібнить вікно».

На основі жіночої рими побудовано вірші «Вітер», «Як білий привид, знялися гори», «Загудів трамвай – і зник поволі», «Ми уже зближались додому», «Як темно стало. Деся сонце скрилось». Поєднуються жіночі рими та клаузули у творах «Ти місяцю-молодику», «Як сумно в селищах рідних» (5 поезія з циклу «Листя»), «Пісенька», «Дитинство», «Єдина, з безліччю свідомостей окремих». Жіночі клаузули характерні для творів «У саду мого дитинства», «Обновляється древо мислі моєї», «Умер годинник токотливий», «Деся з'єдналися тисячі сонців», «Збирає ранок». У вірші «Темна» переважає жіноча клаузула, лише двічі з'являється чоловіча. У першому випадку вона стоїть в позиції віршового перенесення і послаблює ритмічну паузу:

В саду над верхами дерев

Пронизливо прячуть ворони [5, с. 28].

У другому випадку чоловіча клаузула посилює смислове і інтонаційне акцентування, досягнуте й іншими засобами – різною довжина рядків, тривала пауза, визначена трикрапкою:

Солодко пахнуть акації білі.

Пішла...

Я знаю житло її бідне [5, с. 28].

Подібно побудовано вірш «На знозах літа високих», чоловіча рима з'являється в кінці останньої строфи.

Ще однією цікавою та показовою ознакою поетичної манери В. Свідзинського є наявність різних видів внутрішньої рими, за умови певного нехтування співзвуччям кінця рядків.

I. Качуровський визначає дев'ять видів внутрішньої рими, всі вони наявні в поезії В. Свідзинського, за винятком монорима.

– Рима початку вірша з його кінцем:

Павук угортає староці в павоть

.....

Ой, древа, пожовклі древа

.....

Не ті заповітні слова, не ті

– Рима початку вірша з кінцем наступного:

Одганяй його помахом віяла,

Платівками віяла одбивай

.....

Поховають зламану квітку.

Там вони поховають її.

.....

Співучим громом

Огнем блискучим

– Римується кінець попереднього вірша з початком наступного:

Я глухіше, сумніше горю,

Я горю як китайський ліхтарик

.....

Одрізнився од темряви ясен, –

Ясен – сокіл між деревом

.....

Тихо було. Нетоптана хопта

Холоділа в росі і смутку,

І смутно ручай хрумчав і курликав

.....

І все те – лиш сон голубий,

Голубоокий, єдиний

– Римується піввірші:

Голубіше подихнеш

Ласкавіше обів'єш

.....

Де тінь бредє полельом

На тин, обвитий хмелем

.....
*Огневою тривоною
Над німою дорогою*

– Рима піввірша з кінцем вірша:

Який чудовний, світла повний

.....
Парк і сніг на багато гін (асонансна рима)

.....
Поведу рукою над головою

.....
І там так тихо, так свято тихо

.....
Десь ходив, помертвив

– Римується кінець першого вірша з першим піввіршем другого. Як зазначає І. Качуровський, «в українській літературі таке розташування внутрішньої рими хоча й досить часте, але, як правило, безсистемне: ми помічаємо, що воно впроваджене свідомо, але не закріплене повторенням»[1, с. 81]. У В. Свідзинського таке розташування внутрішньої тавтологічної рими подібне до фольклорної традиції:

*А дощ зашумів та й одбіг!
Ой одбіг, наче в прірву ліг*

.....
*Де долина, там клени й тополі
Що тополі – мов бапти камінні.*

Але є випадки свідомого впровадження такої рими:

*Над Чорним морем, на Пазур-горі,
Зацвіли до зорі чашечки голубі.*

– Рима початків суміжних або близько розташованих віршів:

*Німіє вітер голубий
Не сміє листя колихати*

.....
*Наче струмочки течуть,
Наче розточені лються*

.....
*Ніч так тонко сіяє.
Ніч – посріблений порох...
У глибокому гаї
Друг таїться чи ворог?*

*Ніч фіалками дише,
Ніч така таємнича;
Обережно-пестливо
Віє пільма в обличчя.*

.....
*І немає високого саду,
І в руїнах мій рідний дім,
І не грає червоний світанок
На поцвілім остріжку старім.*

- Рима суміжних слів у вірші (часто підсилена алітераціями):

І в час зникання, зов'явання

.....
Свій співний, поривний вогонь

.....
*Стану, погляну – так смутно
Стелеться чорна зябля*

.....
*І золотою яснотою,
Як оболонкою тонкою*

- Суцільна або майже суцільна рима:

Парк і сніг на багато гін.

Ти –

праворуч уклін,

Я –

ліворуч уклін

Шум обтягає верхівки ялин

– О, тепер нам надовго печаль!

Ні зорі розписна емаль,

Ні поширена світлом даль...

– Правда, надовго печаль!

Окрім названих, в поезіях В. Свідзинського зустрічаємо ще й інші види внутрішніх рим. Іноді звукові повтори виникають відразу в кількох позиціях:

Кинув журкіт в сонну бочку,

Кинув дерево в журу

.....
Мою думу з собою веду,

Веду мою думу, як тінь

У поезії «Одинока хата при долині» в кожній із трьох п'ятирядкових строф третій рядок складається з піввіршів, що римуються:

Тінь глибока в саді; квітнуть на леваді

.....

Оддзвеніло жито, розбуялось літо

.....

В невідомій долі, в степовім роздоллі

В загалом неримованому вірші може бути співзвуччя піввіршів:

О мила, мила! Не томи...

Несила... Серце знемагає...

У деяких віршах подібна внутрішня рима з'являється в початкових рядках вірша та повторюється в кінцевих, створюючи таким чином своєрідне композиційне обрамлення. Кільцева композиція, що забезпечує замикання думки, загалом характерна для поезії В. Свідзинського.

Іноді ми бачимо майже суцільний звуковий повтор:

На віку навісочки золоті

Навіщо навісочки ті?

Процес розвитку та поглиблення рими і В. Свідзинського веде до того, що суголосся виникає не на кінці, а на початку слів, і прикладів тому безліч: *не лічить літо; як марево, як мрево; поле половіє; глибини голубі; ключами кличуть; пристрітища, урочища, уроки* тощо.

Ця та інші названі ознаки рими в поезіях В. Свідзинського свідчать про те, що суттєво послаблюється її ритмотворча функція, але посилюється смислова.

Таким чином, говірна інтонація вірша В. Свідзинського характеризується яскраво вираженою тенденцією до прозаїзації поезії. Інтонаційна своєрідність поезій В. Свідзинського досягається за допомогою таких засобів:

– свідоме та значне збільшення різних структурних одиниць вірша (багатостопні рядки, довгі синтаксичні періоди, вибагливий малюнок нетотожних строф, строфічні новоутворення), використання віршових та строфічних перенесень, стилістичних та риторичних фігур, характерних для розмовної мови;

– порушення ізосилабізму (стопова неврегульованість), змінна анакруза та недиференційована клаузула, пропуски схемних наголосів в різних місцях вірша та понад схемні наголоси, поєднання в одному творі різних метричних форм;

– активність трискладових розмірів та врегульованих дольників на основі трискладовиків, вживання наддовгих цезурованих та нецезурованих класичних метрів, у тому числі імітаційного гекзаметра з каталектичною клаузулою;

– ускладнення поетичного синтаксису (інверсії, еліпсиси, антитези, плеоназми, клімакс та антиклімакс, риторичні фігури, полісиндетон), наявність довгих складних синтаксичних конструкцій;

– асиметричність віршової композиції, часто підкреслена графічно;

– деканонізація рими, яка виявляється в свідомому униканні рими та наявності суттєвої, порівняно з іншими українськими поетами, кількості дактилічних рим та клаузул;

– досить послідовне порушення правила альтернансу – значна кількість моноклаузульних творів, в тому числі великих за обсягом, написаних з використанням лише чоловічої або лише жіночої рими чи клаузули;

– поезії однострофічні та полістрофічні. Строфи однорозмірні, різнорозмірні, різновимірні, різносистемні. Часто строфічність не виявлена виразно;

– за наявності строфічного поділу використовуються різні способи строфічного стягнення для надання віршеві цілісності та закінченості.

Література

1. Качуровський І. Фоніка: Підручник. Київ: Либідь, 1994. 168 с.
2. Качуровський І. Строфіка: Підручник. Київ: Либідь, 1994. 272 с.
3. Моринець В. Національні шляхи поетичного модернізму першої половини ХХ століття: Україна і Польща. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 327 с.
4. Райс Е. Володимир Свідзинський // Сучасність. 1961. Кн. 4. С. 82–92.
5. Свідзинський В. Поезії. Київ: Рад. письменник, 1986. 349 с.
6. Соловей Е. Українська філософська лірика: Навч. посібник із спецкурсу. Київ: Юніверс, 1999. 368 с.
7. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). Київ: Правда Ярославичів, 1998. 448 с.

References

1. Kachurovskyi I. *Fonika* [Phonics]. Kyiv, 1994, 168 p. (In Ukrainian).
2. Kachurovskyi I. *Strofika* [Strophic form]. Kyiv, 1994, 272 p. (In Ukrainian).

3. Morynets V. *Natsionalni shliakhy poetychnoho modernizmu pershoi polovyny XX stolittia: Ukraina I Polshcha* [National ways of poetic modernism in the first half of the twentieth century: Ukraine and Poland]. Kyiv, 2001, 327 p. (In Ukrainian).
4. Rais E. Volodymyr Svidzynskyi [Volodymyr Svidzynskyi]. In: *Suchasnist*, 1961, book 4, pp. 82–92. (In Ukrainian).
5. Svidzynskyi V. *Poezii* [Poetry]. Kiev, 1986, 349 p. (In Ukrainian).
6. Solovei E. *Ukrainska filosofska liryka* [Ukrainian philosophical lyrics]. Kyiv, 1999, 368 p. (In Ukrainian).
7. Tkachenko A. *Mystetstvo slova (Vstup do literaturoznavstva)* [The Art of Words (Introduction to Literary Studies)]. Kyiv, 1998, 448 p. (In Ukrainian).

Viktorija Sokolova. Intonational Originality of V. Svidzynskyi's Poetry. The article characterizes the intonational peculiarity of V. Svidzynskyi's poetry, determines its rhythm-melodic factors and their functions. It is determined that V. Svidzynskyi's poetry belongs to the communicative intonational type, which is characterized by a pronounced tendency to prose the poem. On the basis of the analysis of stanzas, metrics, rhymes, poetic syntax, etc., such intonational features of V. Svidzynskyi's poetry were found: a conscious and significant increase of various structural units of the poem, the use of poetic and strophic transitions, stylistic and rhetorical figures characteristic of the spoken language; violation of isosyllabic rate, combination of different metric forms in one poem; frequent usage of trisyllabic feet sizes and settled dolmens, the use of extra-long classical meters; complication of poetic syntax, the presence of long complex syntactic constructions; asymmetry of the poem composition, often emphasized graphically; decanonization of rhyming; fairly consistent violation of the alternance rule; one-dimensional, multi-dimensional and cross-system stanzas.

Key words: intonation, rhythm and melody, prose, metric, strophic, rhyme, isosyllabic rate, syntax, decanonization, alternance, V. Svidzynskyi.

УДК 811.161.2'373:82-1Свідзинський

Людмила Яковенко
ORCID ID: 0000-0003-0503-6419

Аксіосфера поезії Володимира Свідзинського

Досліджено базові концепти мовної картини світу у поетичному дискурсі В. Свідзинського, прослідковано їх зв'язки з національною традицією, простежено внутрішню природу поетичного образу, ті «вихідні пункти», з яких поет осмислював сучасну йому дійсність.

Ключові слова: поетичний дискурс, мовна картина світу, концепт, аксіосфера, ціннісні пріоритети.

Поетиці модернізму властива схильність до складного формального експерименту, збагачення системи зображально-виражальних засобів (потік свідомості, внутрішній монолог, асоціативний монтаж, пересічення пам'яті з сучасними переживаннями). Тому досягнути твори митців цього напрямку

можна лише шляхом проникнення в глибинний зміст метафор, порівнянь, символічних образів, які займають панівне місце у художньому тексті і становлять головний фактор, що визначає універсальність і специфіку довільної картини світу, відображеного крізь призму механізму вторинних відчуттів.

Для українського читача порівняно недавно стала загальнодоступною поезія В. Свідзинського, тонкого лірика, мудрого філософа, чудового художника слова. Творчий здобуток поета, поєднуючи в собі риси оригінального, авторського світобачення з культурною традицією українського народу та універсальними, загальнолюдськими цінностями, без сумніву, належить до української духовної скарбниці та потребує всебічного дослідження.

Серед літературознавчих розвідок, присвячених його віршам, можемо назвати праці Е. Соловей, Г. Кернера, В. Погребенник, Е. Райса, І. Дзюби, В. Яременка, А. Тимченко та інших дослідників. Вагомим, але не таким різноманітним і чисельним, є доробок мовознавців, що аналізують мову поета. Так, М. Жуйкова піднімає проблему слів і міфологем у поетичному тексті В. Свідзинського [4], Л. Марчук на матеріалі віршів митця розглядає поняття норми в системі градації [6]. У пропонованій роботі ставимо за мету дослідити ціннісні пріоритети В. Свідзинського шляхом аналізу його поетичного дискурсу, прослідкувати їх глибинні зв'язки з національною традицією, простежити внутрішню природу поетичного образу, ті «вихідні пункти», з яких поет осмислював сучасну йому дійсність.

Поняття *мовної картини світу* базується на вивченні уявлень людини про світ. При цьому світ розглядається як людина і середовище в їх взаємодії, а картина світу – як результат переробки інформації про середовище і людину [7, с. 64]. Оскільки механізм оцінки тілесних відчуттів є універсальним, то, переплітаючись з людською діяльністю, одночасно і універсальною, і національно-специфічною, він незмінно призводить в результаті такої взаємодії до створення мовних картин світу як з типологічно загальними, так і індивідуальними особливостями [7, с. 70]. Проблема вивчення мовної картини світу тісно пов'язана з проблемою концептуальної картини світу, яка відображає специфіку людини і її буття, взаємовідношення її зі світом, умови її існування. Концептуальна система, відображена у вигляді мовної картини світу, залежить від фізичного і культурного досвіду і безпосередньо пов'язана з ним.

Сходячись на тому, що *концепт* – це ментальне утворення, позначене лінгвокультурною специфікою, мовознавці по-різному трактують цей термін, що зумовлене перш за все аспектом наукових розвідок. У даному дослідженні ми будемо виходити з таких положень: 1) концепт належить колективній чи індивідуальній свідомості, детермінується культурою та опредмечується у мові чи мовленні; 2) до структури концепта входять понятійний, образний і ціннісний елементи з домінуванням останнього [5]. Таким чином, *концепт* – це культурно маркований вербалізований зміст, позначений у плані вираження рядом своїх мовних реалізацій, які утворюють відповідну лексико-семантичну парадигму [3, с. 89]. Концепти виникають в свідомості людини не тільки як натяки на можливі значення, але і як відгуки на попередній мовний досвід в цілому – поетичний, прозаїчний, науковий, соціальний, історичний і т.п. Розрізняють індивідуальні, мікрогрупові, макрогрупові, національні, цивілізаційні, загальнолюдські концепти.

Індивідуальні концепти є багатшими і різноманітнішими, ніж довільні колективні, оскільки колективний досвід утворюється шляхом узагальнення, а також редукції всього унікального у персональному досвіді. Концептосфери окремих індивідів можуть містити велику кількість оригінальних елементів, які не знаходять підтримки у даному соціумі.

Засобами активізації концепта служать в основному мовні знаки, серед яких виділяється ім'я концепта – мовна одиниця, що виражає концепт у найбільш повному обсязі та загальній формі.

Як справедливо зазначав М. Бахтін, «художній стиль працює не словами, а моментами світу, цінностями світу і життя, його можна визначити як сукупність прийомів формування і завершення людини і її світу, і цей стиль визначає собою і ставлення до матеріалу, слова, природу якого, звичайно, слід знати, щоб зрозуміти це ставлення» [2, с. 179]. У процесі художньої творчості митець, свідомо чи підсвідомо, відбирає найбільш придатні для створення художнього образу концепти і знаходить мовні засоби адекватного вираження цих культурних одиниць.

Часто в поезіях В. Свідзинського постає ряд образів, які ще не склалися у повну картину, а розраховані на певні асоціації, що допомагають відтворити намічену автором думку. Це в значній мірі ускладнює аналіз, потребуючи знання тієї культурної традиції, в якій формувалася особистість поета. Так, відсутність чи наявність

гармонії є невід'ємним тлом рефлексії ліричного героя, що дає підставу віднести концепти *гармонії, ладу* до ключових у поетичному дискурсі митця. Їх репрезентація у тексті відзначається розмаїттям мовних форм та засобів. В основному це зображення картин природи: «*Як м'яко вечір тіні стеле! Зачарований, дивлюсь туди, Де колихають темну зелень дощем побризкані сади*» [8, с. 33]; «*І вітер, і блискіт на сході, і росяний запах зорі, Троянди потоком жемчужним, І явір шумить у дворі*» [8, с. 32]. Іноді автор вдається до змалювання своєрідних натюрмортів («*Хліб, запашне молоко, золотистого масла платівка, Промінь на рубчику склянки – і відсвіт на стелі*» [8, с. 117]), або й цілих живописних полотен («*Маленький двір, страпата стріха. На гнізді лелека Задумався. В саду ласкавий мир*» [8, с. 118]). Слова *гармонія* ми майже не знайдемо у текстах поета, однак відчуття гармонії чудово передається такими епітетами, як *росяний, ласкавий, жемчужний, (дощем) побризканий, золотистий*, у поєднанні з метафорами (*вечір стеле тіні, потік троянд, запах зорі*), і просто добором лексем: *мир, промінь, відсвіт, явір, лелека, сад*.

Гармонійний / дисгармонійний стан речей зовнішнього світу проектується на внутрішній стан або, навпаки, внутрішній розлад відображається на світосприйнятті ліричного героя: «*Затоптане, злиденне життя, Отруйне шмаття, купами сміття, розвернене гноїще і над ним Гіркий, зелений, ядушливий дим!*» [8, с. 121]; «*Небо, роздерте на світло і тьму! Нехай жовта свіча скапає своє тіло На мою папелому...*» [8, с. 100]. Безпосереднє вживання слова *лад* і майстерне його переплітання зі співзвучними й однокорінними одиницями спостерігаємо у таких рядках: «*Коли ти була зо мною, ладо моє, Усе було до ладу, як сонце в саду, А тепер розладнався світ, ладо моє*» [8, с. 88].

Загальним, всеохоплюючим началом у дискурсі В. Свідзинського виступає *любов*. Любов до Батьківщини переплітається з любов'ю до природи рідного краю, до всього світу, це глибоко інтимне переживання, сповнене замилювання красою рідної землі, болю за своїх знедолених співвітчизників. Любов до людей, як і інші прояви громадянських почуттів митця, не декларується, але вона прочитується за кожним рядком, за співчутливим тоном оповідання: зворушливо оповідає він про старого рибалку, Микиту-лірника, сліпу. При характерній для творчості поета антиноміях (*життя – смерть, темрява – світло*,

день – ніч), ми не знайдемо у нього протиставлення *любов – ненависть*. Це є визначальною рисою митця, яка витікає з особливості його світосприйняття, життєвої філософії. Вона виступає як противага злу і ненависті, возвеличується до найбільшої цінності, до ідеалу: *«О ні, не буде кар і помсти, І не проллється кров: В очах зіниці світової – Любов, одна любов»* [8, с. 28]; *«Все непотрібне в цьому крузі тліннім, Дорогоцінна повіки любов»* [8, с. 216].

Глибоке почуття до жінки змінює світ ліричного героя, він дивується його чарівністю й красою, дивлячись на нього крізь призму кохання: *«Десь з'єдналися тисячі сонців, Небесні вінця тремтять злотисто, І знов ми разом, і знову любим: Світ дивний в обладі нашій»* [8, с. 51]; *«Як повно кругом солодкої таїни!»* [8, с. 53]. Сумні ноти у віршах перших двох збірок згодом переходять у трагічні, що зумовлено особистою драмою поета. Свідомий того, що не можна повернути щасливих хвилин взаємного кохання, ліричний герой не впадає в песимізм, а, навпаки, більш гостро відчуває життя, знаходить натхнення у своєму почутті: *«Вийду з кола твого золотого. Та не згасять ніколи роки Зорне світло круг серця мого, Слід небесний твоєї руки»* [8, с. 41]. Передаючи своє почуття до жінки, автор використовує не лише найбільш широке за своїм семантичним обсягом слово *любов*, але й такі одиниці, як *кохання, кохана, ладо*. Спосіб мовного зображення цього почуття дає підставу стверджувати, що не зважаючи на її трагізм, лірика поета в своїй основі є світлою, життєлюбною.

Любов до *Батьківщини* у дискурсі митця представлена у більшості випадків імпліцитно. У його поетичному доробку ми не знайдемо так званої громадянської лірики, однак у віршах поета явно звучить щемлива любов до рідної землі. Показовим у цьому плані є вірш *«Холод іде...»*, в якому замерзле степове озерце оповідає про мальовничі південні краї. Тут автор передає не лише ставлення до свого краю, але виражає особливість українського менталітету – любити рідний край понад усе, не спокушаючись яскравою красою чужих земель, не нехтуючи його зовнішньою непоказністю, а, навпаки, знаходячи в ній джерело натхнення, співчуваючи їй: *«А я, озерце, на те не задрю. Я тут, у полі, мов гусь біленька, Що сіла-впала перепочити, Очерет надо мною шумить, шумить, Перестане... і знов шумить!»* [8, с. 116]. Перегукується з цим віршем і поезія *«Був я в південній землі...»*, де

автор стверджує: «*Та над отчину мою не знайшов я милішого краю: Небо Вкраїни одно – радість нетлінна очам*» [8, с. 61]. Закоханість, задивленість у красу України проходить через всю творчість митця.

Поет часто звертається до своєї ба́тьківщини, до місць, де він провів дитинство. Пейзажі в таких випадках відзначаються гармонійністю, від них віє затишком і спокоєм: «**Охайно позамітано двори, Покопані грядки чорніють масно, І скрізь ознаки милої пори...**» [8, с. 119]; «*Круг мене знов давно забутий світ: Картопля, бур'яни, сніпчана стріха...*» [8, с. 115]. У рядках про місто вгадується його несприйняття, воно виступає як щось чуже, негармонійне, іноді навіть вороже: «*Живу я в чужому дому На біднім веретищі міста; лиш насип я бачу з вікна та обрій у вічнім диму*» [8, с. 230]. Хоча й міські образки чарують ліричного героя своєю казковістю, загадковістю: «*Люблю я вітрини нічні – Сяйво в червонім вині, І посуду синій кришталь, І рум'яної ляльки печаль, І дитячих убрань рукави, І пащу вовчої голови...*» [8, с. 228].

Складний час, який випав на долю В. Свідзинського та його сучасників, не міг не відбитися у віршах поета. За трагічними образами рідного села, Марійки і Стефці («Одна Марійка, друга Стефця звалась...») постає образ знедоленої, виснаженої голодом України: «*Село моє, що сталося з тобою? Померхло ти, пов'яло, посмутніло. Лежиш у ярі, і осінній лист Тебе, як гріб забутий, засипає*» [8, с. 67]. Як бачимо, не творячи гучної громадянської лірики, В. Свідзинський виступає справжнім громадянином своєї Вітчизни, беручи на себе сміливість сказати гірку правду в часи репресій.

Відомо, що поет глибоко вивчав історію рідного краю. Йому також належить перший в українській літературі радянської доби поетичний переклад «Слова о полку Ігоревім». Минуле України постає в образах часів Київської Русі, переплетених з сучасністю («Над рікою Дінцем»). Отже, **Батьківщина** у віршах поета представлена такими виразами: **Україна (Вкраїна), рідна сторона, Русь, Русь-Україна, Руська держава, отчина**. Вона постає у багатогранному образі України з її красою, ліризмом та трагізмом, з її минулим і сучасним, яке є невіддільним від особистості автора.

Ключовою, домінантною цінністю у дискурсі В. Свідзинського виступає **сад**, що є знаком і мірилом гармонії, ладу, стає основою порівнянь, це «образ одночасно універсальний і конкретний,

індивідуально-авторський і zarazом наділений рисами одного з опорних об'єктів національної картини світу» [10, с. 108]. Він є місцем, з яким пов'язані спогади поета про дитинство, що знаменується перебуванням в гармонійних відношеннях зі світом, первинністю світосприйняття, наповненістю щастям, світлом, добром. Знаходження поза садом у більшості випадків позначене трагізмом, відсутністю життєвої підтримки. Сад у дискурсі поета можна розглядати як *життя*. Вихід з саду символізує *смерть*: «На виході із саду Густіє тьма увіч. В кленовому прозорі в'ється ніч» [8, с. 172]. Звичайно ж, таке розуміння бере початок від біблійного переказу про Едем як колиску, дитинство людства, де панували гармонія, лад, мир, а люди розуміли первинну сутність речей. Як відомо, саме після вигнання з Едему людина стала смертною і втратила гармонійність світосприйняття. Концепт *сад* у віршах митця розширюється, символізуючи середовище буття, внутрішній стан героя. Тому тут може бути не лише сонячно, світло, зелено, але й пусто, холодно, тривожно: «Сад холодний, пустий, і нікого нема» [8, с. 73]; «Хтось був вночі в дворі і коло саду, Хтось поламав бурульки льодові, Біля дверей, на стеблах винограду, Що в промені мигтіли, як живі» [8, с. 227]. Оперуючи назвами складових саду – *дерево, стовбур, парость, гілка, листочок* – поет осмислює життя, визначає своє місце в ньому: «І цей листочок, Як я, – єдиний: Не був ніколи І знов не прийде...»; «І він поникне, І рідна гілка Віддасть покійно Свою дитину Землі байдужій» [8, с. 48]; «Обновляється древо мислі моєї; Що старий стовбур лежить похило, А на відземку новітня парость...» [8, с. 202]. Таким чином, концепт *сад* у дискурсі поета об'єднує в собі такі поняття, як *життя, первозданність, середовище буття, дитинство, внутрішній стан людини*.

Як протиположності життю, а також як межі його земного періоду, осмислює В. Свідзинський *смерть* людини. Переживши особисту драму – смерть дружини, він у своїх віршах постійно звертається до цієї великої таємниці, намагаючись досягнути перехід людини від буття до небуття: «Одійшла ти на безвісті темні, Де бистрий вогонь не в'ється, І дуб не шумить, І мати не схиляється над дитиною. Нема тебе на землі» [8, с. 192]. *Смерть* у поетичному світі митця – це перехід від світла до тіні, темряви, від дня до ночі. Мовне вираження концепту *смерть* відбувається за допомогою виразів *упасти в темряву, ввійти в ніч, зайти в тінь*: «Ти упала в

темряву – *І ніхто вже не верне тебе. А ти ж була жива...*» [8, с. 192]; «*Ми в ніч ввійшли. Зоря погасла нам. Наш світлий день замовк і одійшов. Над нами смерть склонилася*» [8, с. 45]. Це також *Велика розлука, тиша велика*. Однак трагізм не переходить тут в занепадництво, песимізм. *Смерть* у розумінні поета – це припинення фізичного, тілесного існування окремої особистості, душа ж є безсмертною: «*А тебе, мою райдугу, розібрано, І розібрано, і поділено: Тіло дано покірній землі, А те, що благало безсмертя, Кому?*» [8, с. 192]. Отже, уявлення про *життя і смерть* виступають у традиційному ключі християнського світобачення, що підтверджує належність поета до цієї культурної традиції. Однак загальноприйняте, традиційне реалізується у цих віршах через глибоко індивідуальне, інтимне переживання. Зі *смертю* також пов'язується не лише припинення фізичного існування окремої особистості, але й приреченість цілого світу: «*Умруть і небо, і земля, Замовкнуть голоси природи, І, набігаючи здаля, Не будуть плюскотати води*» [8, с. 241].

Незбагненним, як і *смерть*, є *час* («*Хто мені повість, у які безодні Углибає час?*» [8, с. 226]). Осмислення *часу* відбувається за допомогою таких понять, як *минуле, теперішнє і майбутнє*. Автор постійно звертається до спогадів, даючи собі звіт у безповоротності часу. *Теперішнє і минуле* складають два взаємодіючих один з одним ряди, що є корелятами вічності. *Минуле* розглядається як вмістилище усіх часів, усіх *тепер* ліричного героя; *теперішнє* ж виступає моментом, що охоплює всі часи: «*Моє “тепер”! Ти ж і тоді було, Коли я цілував кохане тіло, І нині є, коли в землі глибокій До нього смерть устами припадає. Ти – день і ніч, початок і кінець... В тобі був юний і в тобі старію... Майбутнє Тобою стало і відступило в давнє*» [8, с. 221]. Останнє речення свідчить про те, що для поета час рухається не лише у напрямку від минулого в майбутнє, але й навпаки, від майбутнього в минуле. Поет намагається осягнути плин часу, «впіймати» дивну мить буття, яка була *майбутнім*, стала *теперішнім* і відходить у *минуле*. Ці три універсальні категорії в дискурсі поета мають індивідуальну наповненість, пов'язуються з певним переживанням, подією, станом ліричного героя, який майже завжди є невіддільним від автора. З *минулим* пов'язується дитинство, молодість, щастя, любов, з *теперішнім і майбутнім* – смерть, сум, тиша, самотність. Звернення до майбутнього спостерігається досить рідко («*Замкнуся*

в мовчанні важким, *Зіллюсь з невиразною мислю В великім усім...*» [8, с. 67]; «*В полум'ї був спервовіку І в полум'я знову вернуся...*» [8, с. 65]). Переважно поет пише про минуле та теперішнє, і тому складається таке враження, що час зупинився: «*Умер годинник токотливий, Зламалася блискуча вісь, І зупинились коліщата Під золотим візочком часу*» [8, с. 234]. Як бачимо, цінним у понятті **часу** для В. Свідзинського є його минуле та теперішнє, майбутнє ж пророче уявляється чи досить невиразним, чи й трагічним.

Для того, щоб осягти світ, дослухатися до його первинних імпульсів, авторові потрібні **самотність** і **тиша**. **Тиша** є творчим ідеалом поета, вона дозволяє глибоко проникнути у внутрішній світ, зрозуміти мову природи. Це не тільки відсутність звуків, а й можливість почути найтихше, збагнути таємницю буття. В ній поет чує, як росте зерно, минає час: «*Тихо на озері плавають гуси, Тихше зерно росте, найтихше Час минає*» [8, с. 211]. Зрештою, це стан душі, до якого прагне ліричний герой. **Тиша** у дискурсі поета – це також єднання з вічністю, кінець часу, який наступить з кінцем усього живого, коли сонце вмере «*і тихо стане в світі*». Вона приходить також зі смертю людини: «*На горбик поклали вінок із клена, А в узголів'я вінок сосновий. Зітхнуло сонце. Повіяв подих Тиші великої*» [8, с. 194].

Незмінною супутницею **тиші** є **самотність**, яку поет полюбив ще з дитинства. В ній він знаходить відраду в тяжкі хвилини: «*Три радості у мене неодіймані: Самотність, труд, мовчання*» [8, с. 181]. **Самотність** і **тиша** асоціюються у автора зі святістю, чистотою. Вони необхідні поету для того, щоб зрозуміти світ, людину, їх взаємовідношення. В даному випадку ідеал особистості протистоїть офіційному суспільному ідеалові того часу – колективізму, який, як відомо, призводить до нівелювання, усереднення; створення ж самотнього, неповторного, дійсно-культурного потребує **самотності** і **тиші**. Мабуть, саме тому поет зміг зберегти дивовижну духовну цілісність в роки «великої перебудови» усієї дійсності, коли ламалися засади і устрої суспільного, а з ним і особистого, життя.

Отже, ціннісними пріоритетами Свідзинського-митця є **гармонія, лад, любов, Батьківщина, сад** (як середовище буття, як життя), **смерть, час, самотність, тиша**. Вони пов'язані між собою і, переплітаючись, складають цілісну картину світу поета.

Між деякими з них не існує чіткої межі. Так, концепт *Батьківщина* переплітається з концептом *любов, тиша* – з *самотністю, любов* – з *гармонією*. Образна та понятійна репрезентація значної частини концептів (*любов, час, смерть, сад*) відбувається у руслі християнської культури, що обумовлено традицією виховання та освіти (як відомо, поет виховувався у сім'ї українського священника, навчався у духовному училищі та семінарії). Названі концепти, крім традиційного змісту, наповнюються ще й індивідуально-авторським, що надає їм маркованості, вирізняє серед інших. Таким чином загальнокультурні концепти служать поетові природнім будівельним матеріалом для створення індивідуальних концептів. Водночас у «програмній» радянській літературі 20-х – 40-х років марно шукати таких цінностей, як *любов, співчуття до людини, тиша, самотність* тощо. Збірки поета критика визначала «поза добою». Значущість творчої спадщини В. Свідзинського зростає ще й тому, що його аксіосфера заповнює ту духовну порожнечу, яка утворилася в українській літературі зазначеного періоду.

Ціннісні орієнтири митця, ідея яких так самотньо і талановито втілена у його поезіях, збагачуючи зміст української національної культури, ставлять творчість В. Свідзинського у контексті світової літератури. Перспективу дослідження вбачаємо в аналізі образно-символічної наповненості текстів поета а також у більш глибокому мовному аналізі репрезентації його духовних пріоритетів.

Література

1. Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. Москва, 1990. С. 136–137.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
3. Воркачев С. Г. Методологические основания лингвоконцептологии // Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып.3. Воронеж, 2002. С. 83–95.
4. Жуйкова М. Слова і міфологеми в поетичному тексті Володимира Свідзинського // Творчість Володимира Свідзинського: зб. наук, праць. Луцьк: РВВ «Вежа», 2003. С. 42–51.
5. Карасик В. И. Культурные доминанты в языке // Языковая личность: культурные концепты. Волгоград –Архангельск, 1996. С. 3–16.
6. Марчук Л. М. Поняття норми в системі градації (на матеріалі текстів В. Свідзинського) // Наукові праці Кам'янець-Подільського держ. ун-ту. Філолог. науки. Кам'янець-Подільський: ПП Заріцький, 2006. Вип. 13. С. 305–314.
7. Маслова В. А. Лингвокультурология. Москва: Академия, 2001. 208 с.
8. Свідзинський В. Поезії. Київ: Радянський письменник, 1986. 349 с.
9. Соколовська Ж. П. Картина світу та ієрархія сем // Мовознавство. 2002, № 6. С. 87–91.
10. Соловей Е. Неканонічна традиційність Володимира Свідзинського // Сучасність. 1996, № 2. С. 98–114.

References

1. Arutjunova N. D. Diskurs [Discourse]. In: *Lingvisticheskij jenciklopedicheskij slovar'*, Moscow, 1990, pp. 136–137. (in Russian).
2. Bahtin M. M. *Jestetika slovesnogo tvorcestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow, 1986, 445 p. (in Russian).
3. Vorkachev S. G. Metodologicheskie osnovanija lingvokonceptologii [Methodological grounds of linguo-conceptology]. In: *Teoreticheskaja i prikladnaja lingvistika*, 2002, issue 3, pp. 83–95. (in Russian).
4. Zhuikova M. Slova i mifolohemy v poetychnomu teksti Volodymyra Svidzinskoho [Words and myths in the poetic text of Vladimir Svidzinsky]. In: *Tvorchist Volodymyra Svidzinskoho*, Lutsk, 2003, pp. 42–51. (in Ukrainian).
5. Karasik V. I. Kul'turnye dominanty v jazyke [Cultural dominants in the language]. In: *Jazykovaja lichnost': kul'turnye koncepty*, 1996, pp. 3 – 16. (in Russian).
6. Marchuk L. M. Poniattia normy v systemi hradatsii (na materialy tekstiv V. Svidzinskoho) [The notion of norm in the gradation system (on the material of V. Svidzinsky's texts)]. In: *Naukovi pratsi Kam'ianets-Podilskoho derzh. un-tu. Filoloh. nauky*, 2006, issue 13, pp. 305–314. (in Ukrainian).
7. Maslova V. A. *Lingvokul'turologija* [Lingvoculturology]. Moskva, 2001, 208 p. (in Russian).
8. Svidzynskiy V. *Poezii* [Poetry]. Kyiv, 1986, 349 p. (in Ukrainian).
9. Sokolovska Zh. P. Kartyna svitu ta iierarkhiia sem [The picture of the world and the hierarchy of the sem]. In: *Movoznavstvo*, 2002, no. 6, pp. 87–91. (in Ukrainian).
10. Solovei E. Nekanonichna tradytsiinist: Volodymyr Svidzynskiy [Non-canonical tradition: Volodymyr Svidzinsky]. In: *Suchasnist*, 1996, no. 2, pp. 98–114. (in Ukrainian).

Lyudmila Yakovenko. The Axiosphere of V. Svidzynsky's Poetry. The base concepts of language picture of the world in poetical discourse by V. Svedzinsky are researched in the article. Those concept's relationships are tracked to the Ukrainian national tradition. Internal nature of the poetical image is researched. Also, the source points, which the poet used to comprehend reality, are analyzed.

Poet's value priorities are *harmony, love, consent, Motherland, garden (as environment of existence, as life), death, time, solitude, silence*. They are interconnected and make poet's aggregate picture of the world. There is no distinct limit between some of them. For example, concept *Motherland* interlinks with concept *love, silence with solitude, love with harmony*. Picturesque and conceptual representation of a significant part of concepts (*love, time, death, garden*) is implemented in keeping with Christian culture, that is determined by the tradition of behavior and education. These concepts, except traditional sense are filled with individual-authorial content that makes them marked and differs then from many others. Thus, common cultural concepts represent a poet natural construction material for making individual concepts. At the same time in the traditional soviet literature of the 20s – 40s years such values as *love, sympathy, silence, solitude* were not promoted and so on. Critics acknowledged the poet timeless. Importance of V. Svedzinsky's artistic legacy lies in the fact that his scope of values completes spiritual vacuum that was shaped in the Ukrainian literature of the stated period.

Key words: poetical discourse, language picture of the world, concept, axiosphere, value priorities.

ОКРЕМОЮ СТОРІНКОЮ

Олеся Дубік

Володимир Свідзинський: кам'янецькі сторінки життя (за архівними джерелами)

Володимира Свідзинського з Кам'янцем на Поділлі пов'язують відомі та невідомі факти життя та творчості. Пропоноване дослідження ґрунтується на документах, що зберігаються у Кам'янець-Подільському міському державному архіві⁷.

Життя Володимира Свідзинського, як надзвичайна перлина, що народжена серед феєричної природи морів і чим довше знаходиться у мороці глибин тим більше вражає нас своєю красою та розміром. Це життя до часу невідоме широкому загалу, вражає нас своєю багатогранністю. Портрет цієї людини складається з надзвичайних кольорів і разом вони являють довершене єднання. Останні архівні знахідки дозволяють зробити цей портрет більш детальним.

Місце та дата народження – 1885р., с. Маянів, Вінницького повіту, Подільської губернії – було відоме давно, та стосовно того, ким був батько поета єдиної точки зору не існувало. За виявленими нами архівними документами, батько письменника Євтимій Авксентійович Свідзинський народився 1858 р. у родині священнослужителя, за одними документам – дядька, за іншими – псаломщика. У документах фонду 315 «Подольская духовная консистория», справі «Клировые ведомости о церквях Могилевского уезда за 1864 год» (опис 1, справа 8674, сторінка 134) у розділі «Ведомости о церкви Свято-Николаевской Подольской губернии и той же епархии Могилевского уезда села Жеребыловки за 1864 год» є запис (тут і надалі цитати подаються мовою оригіналу): «Стихарный дьячок Авксентий Григориев Свидзинский, сын дьячковский, родился февраля 14 дня 1830 года, коего акт рождения и крещения записан в метрической книге, Моголевского уезда, в селе Липчанах при Свято-Николаевской церкви, под № 5, 1846 года уволен по болезни из второго класса Шаргородского уездного училища, 1849 года посвящен в стихарь, определен на сие

⁷ Представлені матеріали від 2003 року зберігаються в інших архівах і наукових бібліотеках. Орієнтуватися на номери фондів, описів, справ, сторінок.

место дьячком, на что и грамоту имеет, по последней ревизии значится при сей церкви. Женат первым браком. 35 лет. В семействе у него жена Пелагея Иоановна, не грамотна, 35 лет. Дети их: Евфимий, обучается при доме, 7 лет, Захария, обучается букварю, 5 лет, Мария, обучается грамоте, 13 лет, Анастасия, обучается грамоте, 9 лет, Стефанида, малолетняя, 3 лет».

Авксентій Свідзинський помер, залишивши жінку з дітьми на руках. Після смерті чоловіка вона працювала при церкві – пекла проскурки. Про це говорить запис у документах вище згаданого фонду 315 (опис 1, справа 8787, сторінка 135) «Клировые ведомости церковей Могилевского уезда за 1867 год» у розділі «Ведомость о Свято Успенской церкви Подольской губернии Могилевского уезда села Звама за 1867 год»: «Вдовствующая дьячиха Пелагея Йаковна Свидзинская. 38 лет. Дети ея: Евфимий обучается при доме, 10 лет, Захарий обучается при доме, 8 лет, Мария 17 лет, Анастасия 12 лет, Стефанида 6 лет, Гликерия 3 лет».

У «Клировые ведомостях о церквях Винницкого уезда за 1888 год» (фонд 315, опис 1, справа 12391, сторінка 564) «Ведомости о Кресто-Воздвиженской церкви села Маянова Винницкого уезда Подольской епархии за 1888 год» міститься запис: «Приходской священник Евфимий Авксентиевич Свидзинский сын псаломщика родился в с. Звам, Могилевского уезда 1858 года 20 января, в метрических книгах за 1858-й год записан и акт его рождения и крещения, обучался в Шаргородском Духовном Училище и в Подольской Духовной Семинарии, из коей, по окончании полного ея курса, в 1883 г. Выпущен с причислением ко 2-му разряду. В том же году, по резолюции Преосвященного Иустина, Епископа Подольского и Брацлавского, определен на должность псаломщика в м.Студеницу, Ушицкого уезда и того же года по прошению перемещен в м.Карвасары, Каменецкого уезда на ту же должность, 26-го августа 1884 г. Преосвященнейшим Иустином рукоположен во священники к Кресто – Воздвиженской церкви с. Маянова Винницкого Уезда. Проходит должность законоучителя в церковно – приходской школе и обучает мальчиков церковному пению... 31 лет. Жена его Наталья Прохорова 22 лет. Дети их: Георгий 4 лет, Владимир 3 лет, Вадим 1 лет».

Згідно існуючої у XIX – початку XX століть традицією, діти духовенства отримували духовну освіту та залишались у рамках свого соціального класу. Мною виявлені підтвердження цьому у

документами фонд 64 «Подольская духовная семинария» у справі 27-а, опис 1 «Журнал педагогических собраний правления Подольской духовной семинарии за 1901 год.» на звороті 433 сторінки є запис «Списки воспитанников Подольской духовной семинарии, состоящих на половинном казенном содержании в течении 2-й половины 1900–1901 учебного года, с обозрением семейного и материального положения их родителей, а также поведения и успехов с 1 сентября по 20 октября 1901 года» значиться «Свидзинский Георгий. Сын священника Подольской губернии, Каменецкого уезда, м. Лянцкоруня Евфимия Свидзинского, в семействе коего, кроме названного сына Георгия, есть еще четыре сына и одна дочь, из коих воспитываются на средства отца – Владимир в Подольской духовной семинарии, а Вадим в Каменецком духовном училище, остальные дети находятся при отце. Жалованья священник Свидзинский получает 300 руб. в год, кружечного сбора 180 руб. И пользуется 42 десятинами церковной земли».

Навчання у семінарії згідно з виявленими під час моєї роботи документами, а разом з ним і перша кам'янецька сторінка життя Володимира Свідзинського закінчилась у 1904 р. У зв'язку з хворобою сина батько пише прохання про дострокове закінчення Володимиром навчання у Подільській духовній семінарії. Володимир їде до батьків у Лянцкорунь, що підтверджують документи, у яких зазначено, що саме туди батько просив вислати свідоцтво про навчання, а саме документи фонд 64 (опис 1, справи 33, сторінки 111,112) «Свидетельства и переписка об увольнении воспитанников из семинарии. 1904 год».

Шляхи братів Свідзинських у період їх навчання у м. Кам'янці-Подільському неодноразово перетинались: у семінарії – з Георгієм, у університеті – з Павлом та Олегом.

Друга Кам'янецька сторінка життя Володимира Свідзинського пов'язана з навчанням у Кам'янець-Подільському Українському Державному Університеті. 1918 року, напередодні вступу Володимира до Університету, з друку виходить вірш, який демонструє нам відношення автора до змін в оточуючому світі («Вже близько день»).

У «Відчиті по Канцелярії Студентських Справ Кам'янець-Подільського Українського Університету» за період від 22 жовтня 1918 р. по 1 липня 1920 р. (фонд 302, опис 1, справа 5, сторінка 2, 2 зв., 3) викладена коротка історія університету: «В перший рік свого

існування (1918–1919 академічний рік) Університет мав тільки 3 факультети: історико-філологічний, фізико-математичний та богословський. Загальна кількість студентів на цих факультетах дійшла 493 слухачів, при чому найбільша кількість студентів припадала на фізико – математичний факультет – 286.

З початку 1919/20 академічного року, коли було відкрито ще два факультети: правничий та сільсько-господарський загальна кількість студентів по всіх факультетах підвищилась, давши в кінці 3-го семестру контингент слухачів в 1401 чоловік (...)

Щодо розподілу студентів по місцевості походження, то найбільший відсоток дає Поділля (60%), потім Галичина (12%). Неукраїнські губернії дають всього 3%.

З приходом до Кам'янця-Подільського Радянської влади університет набрав деяких змін в своєму академічному устрою. Так богословський факультет закрито, а факультет правничий та історично-філологічний реорганізовано в факультет соціальних наук.

Прийом студентів згідно нових умов, вироблених радянською владою для вищих шкіл розпочався 1 серпня 1920 року».

1925 – тим роком датований документ, який стисло та красномовно розповідає про рівень та якість навчання у згаданому навчальному закладі до приходу радянської влади (фонд 302, опис 1, справа 703, сторінка 37):

«До Уповнаркомзаксправ. – м. Харків. – На В. Відношення від 27/V1 б.р. під ч. 3830 доводиться до В, Відома, що бувш. Кам'янець – Подільський Державний Український Університет зреформовано було в Інститут Народної Освіти; в цьому останньому виді він перебуває й аж дотепер.

Вищезгаданий був. Кам'янець-Под. Держ. Укр. Університет в 1919/20 рр. керувався, згідно положення про його заснування, статутом (уставом) старих Російських університетів. Згідно ст. 516 цього статуту, до числа студентів, зараховано було молодих людей, що одержали від гімназій відомства Міністерства Нар. Освіти атестат чи свідоцтво зрілості; згідно ст. 520 того-ж статуту до слухання лекцій й інших університетських занять допускались сторонні особи, що мали певне громадянське положення чи заняття. Проте-ж для переводу цих останніх до числа студентів Університету необхідним був атестат зрілості.

По структурі, навчальному планові та по ступені одержуваної в ньому освіти, був Кам'янець-Под. Держ. Укр. Університет був рівним іншим старим Університетам Росії».

Про навчання братів Свідзинських в університеті свідчать документи фонду 582 «Кам'янець-Подільський Державний Український Університет». У «Протоколах Приймної Комісії по зарахуванню студентів в 1918 і 1919 рр.», (фонд 582, опис 2, справа 9, сторінка 1) я виявила запис:

«Протокол №1 засідання комісії по зарахуванню студентів Кам'янець-Подільського Державного Українського Університету. 19 жовтня 1918 р. комісія по зарахуванню студентів Кам'янецького Державного Українського Університету на чолі з п. Ректором Університету професором Огієнком в складі пп. професорів і приват доцентів: Бучинського, Білецького, Біднова та Крипякевича, розглядаючи прохання, які подано до історико-філологічного факультету постановила: І. Зарахувати дійсними студентами університету: (...) 31. Свідзінський Павло. (...) 39. Свідзінський Олег».

Володимир вступив до університету на декілька місяців пізніше братів, що зазначено на сторінці 18 вказаної вище справи:

«Протокол № 16 засідання комісії по зарахуванню студентів Кам'янець-Подільського Державного Українського Університету.

1-го лютого 1919 року Комісія по зарахуванню студентів Кам'янець-Подільського Державного Українського Університету на чолі з п. вик. об. Ректора Університету проф. Бучинським, в складі пп. професорів і приват-доцентів: Беднова, Білецького і Столярова, розглядаючи прохання, які подано студентами постановила: По історико-філологічному факультету. Зарахувати вільними слухачами: (...)

6. Свідзінського Володимира».

Поміж документів фонду «Кам'янець-Подільський Державний Український університет» по Канцелярії студентських справ мною виявлені такі документи: «Діло дійсного студента історико-філологічного факультету Свідзінського Олега Єфимовича» (фонд 582, опис 2, справа 968), «Діло студента Свідзінського Олега» (фонд 852, опис 2, справа 969), «Діло студента Свідзінського Павла Єфимовича» (фонд 582, опис 2, справа 970), а також дві справи які безпосередньо стосуються Володимира Свідзинського під час його навчання в університеті, а саме «Лекційна книжка студента історико-філологічного факультету Свідзінського Володимира

Єфимовича» (фонд 582, опис 2, справа 1324) та «Персональна справа студента Свідзінського Володимира Єфимовича» (фонд 582, опис 2, справа 967). Ці документи дають нам можливість окреслити коло наукових інтересів поета у зрілому віці.

Власноруч заповнена лекційна книжка Свідзінського Володимира Єфимовича (а саме так писав своє прізвище та ім'я по батькові поет під час його навчання у Кам'янець-Подільському Державному Українському Університеті) охоплює п'ять семестрів та демонструє нам які саме предмети та в яких викладачів він вивчав.

Навчання Володимира Свідзінського в університеті підтверджують також списки студентів за 1918–1920 рр. (фонд 302, опис 1, справа 72, сторінка 15 зв.): «(...) 222. Свідзінський Олег Євфимович д.с. 1918 в., 223. Свідзінський Володимир Євфимович в.с. 1919 в., 224. Свідзінський Павло Євфимович д.с. 1918 в.».

Навчання Свідзінських в університеті підтверджують також списки студентів за 1920 – 1921 академічний рік (фонд 302, опис 1, справа 5, сторінка 47 зв.): «Спис студентів Кам'янець-Подільського Українського Університету 1920 – 1921 академічний рік (...) 682. Свідзінський Олег Євфимович. 683. Свідзінський Володимир Євфимович. 684. Свідзінський Павло Євфимович». А також документи фонду 302 (опис 1, справа 71, сторінка 49,49 зв.): «Списки студентів інституту за 1921 – 1922 рр.: Свідзінський Павло, Свідзінський Олег, Свідзінський Володимир».

Не дивлячись на те, що радянська влада 1920 року оголошувала набір до університету за новими правилами, ґрунтовна реформа цього навчального закладу проведена лише у 1921 році. Це підтверджують документи, а саме «Основні положення реформи Кам'янець-Подільського Університету в Інститут Теоретичних наук» (фонд 302, опис 1, справа 10, сторінка 4–5):

«В основу реформи колишнього Кам'янець-Подільського Університету покладено ґрунтовну для всього освітнього будівництва У.Р.С.Р. схему Наркома тов. Грінька (затверджену 25 березня 1920 року) знайдено було лише потрібним зробити де які пристосування згідно до умов місцевого Науково–Шкільного та Культурно–Просвітнього життя.

На підставі розпорядження УВЗ'у від 31 серпня за № 267 про перетворення Кам'янець – Подільського Університету в Академію Теоретичних Знань в складі двох Інститутів: Соціальних Наук та наук Фізико – математичних, Університет переформовується в Ітен,

з можливістю, в міру фактичної потреби, дальшого розвитку своїх функцій в формі двохрічних академій відповідного фаху (протокол засідання Науково – Шкільної Ради від 9/1 1921 р. за № 3 п. 11)».

У той же час в. Об. Ректора, професор Хведорів у своєму зверненні до Української Академії Наук писав (фонд 302, опис 1, справа 10, сторінка 47, 48):

«З перших часів свого заснування Кам'янецький Український Університет поставив собі перше завдання – наукове вивчення Поділля у всіх напрямках: – фольклорнім, економічним та природнім. Вже довгий час існує при істор.-філол. Факультеті семінар, де провадиться праця викладачами, стипендіятами та старшими студентами по збиранню матеріалів і наукової їх обробки. В біжучому році закладено і другий семінар по вивченню Поділля в напрямі історично-економічному».

Крім вище згаданих збереглися й інші документи що свідчать про зміни у структурі університету. Кожна хвиля реформування супроводжувалась зменшенням кількості викладачів та, як наслідок погіршенням якості викладання. У списках викладачів датованих 1924 роком вказано ступень письменності (неписьменний, малописьменний, письменний).

У цей же час у житті поета відбулася ще одна подія, яка мала надзвичайно велике значення для всього подальшого його життя – він одружився з Зінаїдою Сулковською. 1921 р. у них народжується дочка Мирослава, яку, як свідчать документи фонду 18 «Церкви Подільської та Волинської губерній» (опис 1, справа 598) «Метрическая книга Подольской Духовной консистории для Св. Георгиевской церкви г. Каменца-Подольского, Польских фольварок», хрестили у цій церкві 26 вересня 1921 року.

Останній раз Володимир Свідзинський згадується у списках студентів 1922 року. Серед виявлених під час проведеного дослідження документів є один який можна, на мій погляд, вважати ключем до багатьох майбутніх подій у житті письменника (фонд 302, опис 1, справа 211, сторінка 37):

«До тов. Ректора ІНО
Секретаря Бюро Розенкранца
Докладна записка.

Завданням Комісії по перереєстрації студентів була чистка студентського складу від елементів, ворожих Рад. Владі.

Залишеним після чистки студентам влада зможе довірити (по закінченню ними Інститута) виховання молодого покоління.

Але на своїх завданнях комісія звертала більше уваги лише на політичний бік справи. Нормальне академічне життя, яке Ви зараз налагоджуєте, вимагає, аби було звернено увагу і на академічний бік справи. А саме, є кадр студентів, які відповідають вимогам політичної Комісії, але які по тих чи інших причинах (переважно економічного характеру) примушені були занедбувати академічні справи. Таким чином, хоча ці студенти формально переводились з курсу на курс, але фактично по числу виконаних праць, зданих зачетів і т.п. відповідають вимогам лише молодших курсів.

З огляду на зазначене слід було-би перевести цей академічну перереєстрацію в той спосіб, що факультети переглянули-би матрикули залишених по перереєстрації студентів і зачаслили – би їх на курси, що дійсно відповідають кількості зданих зачетів і здібностям студентів.

Так як Республіка несе витрати на кожного студента, що студент виховується в В.Шк., то слід було-би запропонувати тим з студентів, які на сій Академічній перереєстрації будуть переведені на молодші курси, закінчити курс навчання в положений термін. Тобто рахувати такі залишення на повторний курс остаточними.

Впротивном разі Інститут випустив би з своїх мурів не досить підготовлених робітників.

14 – V1 – 22».

Виходячи з вище згаданого (важка економічна та політична ситуація) стає зрозумілим що змусило сина священика та одруженого чоловіка написання заяви до Відділу Позашкільної освіти (фонд 302, опис 1. справа 427, сторінка 4):

«До Відділу Позашкільної Освіти
Володимира Свідзінського

Заява.

Прошу призначити мене на посаду архіваріуса.

10 січня 1921 року».

Прохання Володимира задовольнили (Ф. 302, опис 1, справа 30, сторінка1):

«1921 року 23 січня Архівна Комісія при Кам'янець – Подільським Українським Інституті Теоретичних Наук ухвалили вважати визнаним єю Володимира Свідзінського архіваріусом Інститута Теоретических наук.

Голова П. Клименко
Члени П. Клепаський
Є. Сіцинський.

Розглянуто Радою Університету „24” 1 1921 р.»

На початку 20-их років архів університету давав можливість займатися широким колом наукових досліджень (фонд 582, опис 1, справа 141, сторінка 30): «В цілях охорони архівів а разом з тим їх вивчення документи з архівів, що охоронялися найменше, перевозяться до Університету де розбираються і описуються.(...)

Архів знаходиться в безпосереднім віданні Наукової Ради, яка розробляє план вивчення окремих питань по архівних документах (...))».

Збереглись посвідчення Свідзинського завідуючого архівом при ІНО за 1921 рік (фонд 302, опис 1, справ 427, сторінка 1, 5). Та стан здоров'я змусив Володимира подати заяву про звільнення (фонд 302, опис 1, справа 427, сторінка 2):

«До т. Ректора Кам'янець-подільського Інституту Народної Освіти.

Архіваріуса
Того І.Н.О.
Володимира
Свідзинського

Заява.

Звертаюсь до Вас з проханням звільнити мене з посади архіваріуса при К.П.І.Н.О. з огляду на те, що я страждаю катаром верхівок обох легенів і робота в архіві тяжко погіршує моє здоров'я.

17/X1 1921

В. Свідзинський»

Починаючи з 1923 року прізвище Свідзинського зустрічається у документах, пов'язаних із діяльністю Науково-Дослідної Кафедри Історії та Економіки Поділля. У списках аспірантів кафедри (фонд 302, опис 1, справа 409, сторінка 8): «Спис аспірантів науково-дослідної катедри історії та економіки Поділля на 10 червня 1923 р. 1. Свідзинський – історія». Та у документах, пов'язаних із перереєстрацією аспірантів на наступний рік (фонд 302, опис 1, справа 420, сторінка 21.21 зв.):

«Протокол

Засідання Комісії по реєстрації аспірантів
Науково-Дослідної Катедри по

Історії та Економіці Поділля при
Інституті Народної Освіти від
3/ ХП 1923 року.

Розглянувши особисті картки й персональний склад катедри,
Комісія про перереєстрацію

Ухвалила:(...)

9. Свідзінський

Характеристику керівника Катедри по п. 29

Особ. Картки підтвердь

Просити науковий к-т про залишення Свідзінського аспірантом
при катедрі.

Уповноважений Наукового Комітету Заклинський

Інспектор Профосвіти Кобзар

Представник Ком гуртка Зоценко».

Матеріальне становище родини було важким, що
підтверджують відомості на виплату матеріальної допомоги
співробітникам Науково-Дослідної Катедри (фонд 302, опис 1,
справа 556, сторінка 49 зв.):

«Вилогова відомість

На видачу допомоги співробітникам

Н. –Д. Катедри.

Співробітники катедри.(...)

23. Свідзінський В. 200 р.»

З огляду на виявлені документи, можу стверджувати що 16
січня 1925 року Володимир Свідзінський ще рахувався
співробітником Науково-Дослідної Катедри (фонд 302, опис 1,
справа 606, сторінка 2 зв.).

Зміни у суспільному ладі викликали зміни у всіх сферах
людського життя. Реформування освітянських закладів
фундаментально змінило Кам'янець-Подільський університет,
більшість викладачів та студентів виїхали закордон. Сім'я
Свідзінських залишилася в Україні.

Поїхав Володимир Свідзінський з Кам'янця-Подільського у
1925 р. і до землі Поділля, яка принесла йому багато радості та горя,
повертався тільки у творчості.

Про авторів

Богдан Світлана – кандидат філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії та культури української мови Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, bohdan-s@ukr.net

Бусел Світлана – кандидат філологічних наук, учитель

Громик Юрій – кандидат філологічних наук, доцент, декан факультету філології та журналістики Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, _grom@ukr.net

Гунчик Ігор – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української фольклористики імені Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, hunchyki@gmail.com

Данилюк Ніна – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, nina_daniljuk@ukr.net

Дубік Олеся – науковий співробітник міського державного архіву м. Кам'янець-Подільського

Жуйкова Маргарита – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

Кицан Олена – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, kican@bigmir.net

Колошук Надія – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, n_koloshuk@ukr.net

Кравченко Світлана – доктор наук зі соціальних комунікацій, професор, завідувач кафедри журналістики Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, grelya64@ukr.net

Лавринович Лілія – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, lilawri@gmail.com

Левчук Тереза – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, terezalevchuk@ukr.net

Мединська Алла – кандидат філологічних наук, доцент

Моклиця Марія – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, moklytsja@gmail.com

Соколова Вікторія – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, sokolovavic@gmail.com

Яковенко Людмила – кандидат філологічних наук, доцент кафедри загального та слов'янського мовознавства Одеського національного університету імені І. І. Мечникова, ljakovenko@gmail.com

Наукове видання

ВОЛИНЬ ФІЛОЛОГІЧНА: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

Творчість Володимира Свідзінського

Збірник наукових праць

Видається з 2006 року

Випуск 24

Упорядкування текстів *Т. П. Левчук*

Редактори: *В. С. Голюк, Г. О. Дробот, Л. С. Пащук, В. Є. Сикора*

Коректор: *Л. С. Пащук*

Технічний редактор *Л. М. Козлюк*

Підписано до друку 28.12. 2017 р. Формат 60×84¹/₁₆.
Обсяг 33,25 ум. друк. арк., 33,73 обл.-вид. арк. Наклад 100 пр. Зам. 156.

Друк ПП Іванюк В. П.
43021, м. Луцьк, вул. Винниченка, 65.
Свідоцтво Держкомінформу України
ВЛн № 31 від 04.02.2004 р.