

ЛЮДИНА-ТВОРЕЦЬ І ЛЮДИНА ВІД ТВОРЦЯ – СИМВОЛИ ТВОРЧОСТІ В. СВДІЗІНСЬКОГО ТА М. ДРАЙ-ХМАРИ

Стаття присвячена розгляду відмінностей у репрезентації митцями символу творчості, який постає у вигляді творця-деміурга в ідіостилі М. Драй-Хмари й людини від Творця в ідіостилі В. Свідзінського.

Ключові слова: деміургійний початок, семантичне та метафоричне перенесення, архетипне й символічне значення, дендронім, міфологічна семантика, сема міфопоетичного значення.

Белевцова С.А. Человек-создатель и человек от Творца – символы творчества В. Свидзинского и М. Драй-Хмара. *Статья посвящена рассмотрению отличий в репрезентации символа творчества, который представлен в виде творца-демиурга в идиостиле М. Драй-Хмары и человека от Творца в идиостиле В. Свидзинского.*

Ключевые слова: деміургіческое начало, семантическое и метафорическое переобразование, архетипное и символическое значение, диндроним, мифологическая семантика, сема мифопоэтического значения.

Belevtsova S.A. The person founder and the person from the Creator – symbols of creativity of V. Svidzinskogo and M. Dray-Chmara. *Article is devoted to consideration of differences in representatsiya of a symbol of creativity which is presented in the form of the creator de-miurge in andyostyule to M. Dray-Chmara and the person from the Creator in andyostyule by V. Svidzinskogo.*

Keywords: demyurgicheskyy beginning, semantic and metaphorical reeducation, arkhetipnyy and symbolical value, dindronyy, mythological semantics, sema myfopoeticheskyy value.

Здійснений аналіз ідіостилів В. Свідзінського та М. Драй-Хмари в аспекті реалізації міфологеми-ідеї «життя-діяння» свідчить про доречність виокремлення проблеми «людина – творчість». Не тільки частотність уживання певних стилістичних доміант, художніх образів становить своєрідність авторського мовно-художнього мислення – сам спосіб життя митців і ставлення до нього відбивається в реалізації та самореалізації творчих потенцій людини.

Під час дослідження з'ясувалося: для неокласика творчість пов'язана з деміургійним початком у самому митцеві та соціальною її зумовленістю. Сама назва поетичної збірки – «Проростень» спрямовує читача до спроб інтерпретувати міфологеми ЖИТТЯ-ДІЯННЯ через символи творчості як відображення єдності суб'єктивного й об'єктивного світів з опертям на давню землеробську образність (з актуалізацією зростання, тобто розвитку, набуття сил), переросміслення біблійної традиції (називання-першотворення), відбиття національних орієнтирів.

Проілюструвати наведену думку можна кількома показовими в цьому аспекті зразками. Так, у контексті *Дивлюся й слухаю: прозоро Співає струмись бітійя, І вірється, що скоро-скоро Так само заспіваю я* [1: 51] ключове висловлення «*співає струмись бітійя*»; воно переростає межі метафори: є символом піднесеного, захопленого стану ліричного героя, сповненого нестримності, молодості, наснаги. Нестримність життєвих сил підкреслюється семантикою дії, яку на субстантивному рівні виражають *зір, слух, спів*. Автор використовує семантичне перенесення «психічний стан людини – стан суспільства», щоб передати думку про єдність людини як творчої особистості із соціальним світом як конструктивним полем. Майстерність поета виявляється в умінні так поєднати поняття з різних семантичних сфер, що читач сприймає значення метафори як наслідок «оберненого» перенесення: не з людини на суспільство, а навпаки.

Розглядаючи поетичні рядки *Люблю слова ще повнодзвонні, Як мед пахучі та п'янки, Слова, що в глибині бездонній Пролежали глухі віки* [1: 51] в межах максимального контексту у взаємодії з метафоричними образами, варто звернути увагу на кількісну перевагу лексем з актуалізацією семи «справляти враження» та посиленою конотацією. За рахунок уживання конструкцій *глибина бездонна* та *глухі віки* постає цілісна картина порожнього простору. Знаки порожнього простору можуть бути різними: від порожнечі душі до порожнечі космічного масштабу. У цьому разі семантика *бездонні* та *глухоти* репрезентує хаос, тому що в ньому поєднані життя й смерть. Одночасно він постає архаїчним, дочасовим спокоєм: *пролежати* – «лишатися якийсь час без застосування» [2: 976]. У хаосі всі емоції, переживання поки що «безпредметні». Вони очікують натхнення творця-деміурга. Його прихід оживляє бездоння. Для позначення наявності творця-деміурга поет уживає метафоричне позначення слів *повнодзвонні, медвяні, палкі*, приписуючи їм ознаки музичного інструмента, фізичних тіл і здатність впливати одночасно на слух, нюх, дотик, розвиваючи відповідні відчуття. Таким чином, порожнеча стає знаком потреби в наповненні життя духовною енергією, умістилища життя та творчості. Автор передає із загостреним відчуттям метафізичність буття й прагнення ліричного героя вийти за межі матеріального світу. Нарешті можна перейти зі стану глухоти до дзвону слів. Актуалізація семи прямого значення слова *дзвін* – «високі, лункі звуки» – підкреслює настільки потужну силу шойностворених «*повнодзвонних*» слів, що вони руйнують спокій «*глухих віків*».

Змістове навантаження метафори *повнодзвонні слова* близьке до семантики «*небесних слів*». Образ-символ **небесних слів** увібрав у себе семантику таких архетипів, як *верх, влада, Бог*. «Небесні» слова, а відтак і **повнодзвонні**, очевидно, є поетичним еквівалентом заповідей. Одночасно в поета спостерігається реалізація давніх поглядів українців, які закріпилися в метафоричному перенесенні «зірки – душі людей»: зорі перемовляються – душі небожителів перемовляються, перемовляються у вічності, тобто в безодні. Отже, у поетичній моделі світу існує тісний контакт і двобічний зв'язок між астральною площиною й духовним світом людини.

У такому амбівалентному варіанті семантика *порожнечі* сходиться до біблійного тексту (світу до творіння й після), символізуючи позаматеріальність світу та свободу духу. За приклад може правити такий метафоричний контекст: *Став ковчег посеред гір, І, як Ной, я жду голубки: хочу вийти на простір!* [1: 42]. Використовувати міф про усевітній потоп, як зазначалося раніше, для зображення революційного оновлення світу загалом й України зокрема, було прикметною рисою поезії 20-х років ХХ століття. Новизни образу й поглиблення його символічної семантики додає саме уживання бібліоніма *Ной* для підкреслення особливої ролі поета в зламний для України час. Видається, автор актуалізує тут насамперед таке його символічне значення: «виняткова ланка, що з'єднує давній світ із новим» [3: 517]. Для поета важливі й підстави, на яких саме Ной став обранцем, – був він «утішителем у трудах під час обробітку землі, проклятої Богом», «проповідником правди», людиною праведною та непорочною в роді своєму, «ходив пред Богом» [3: 516–517]. Емоційна насиченість, передана дієсловами *жду, хочу*, іменником на позначення вільного, великого обширу (*простір*), образом *голубки* як вісниць Божої, показує і радість поета в переживаннях змін для себе, для країни, і відповідальність, яку бере він на себе, – за рід, тобто український народ.

У контексті *І знов, як перший чоловік, усім тваринам дав я ймення: Я зорі сестрами нарик, А місяць – побратим у мене* [1: 57] автор у річищі неокласичних пошуків підкреслює життєтворчу функцію мистецтва в час історичних зрушень (символічно – у післяреволюційний період входження країни в оновлений рай). Спираючись на символіку Святого Письма, М. Драй-Хмара уподібнює поета першій людині, перетвореній, за християнським ученням, у віднайденому раю й піднятій на якісно вищий щабель: «Перший чоловік Адам став душею живущою, а останній Адам є дух животворящий» [4: 2]. Уживання особового займенника *я* в одному ряді тільки з найменуваннями природних реалій імпліцитно соціалізує природу. З іншого боку, кожний з окреслених світів (людина, соціум, природа) зберігає свою самостійність, своєрідність, не розчиняється один в одному, адже *сам на самоті живу* [1: 57]. Так з'являється художній образ творця-деміурга, творця-поета.

Орієнтована на античну чіткість і виваженість мовно-естетична формула мистецького ества й водночас ідеалу для творчої особистості, репрезентована неологізмом *четверокруг*, демонструє синтез європейського мислення й національної вдачі: *Пісня – посестра, степ – побратим, – вольная воля трьом нам усім. З вітром ми щирі: вітер – наш друг, – Хто цей розірве четверокруг? Я і посестра, вітер і степ – ніжність і воля, сила і креп* [1: 50]. До давньої триєдності як основи світу (мікро- й макрокосмосу), позиційованої національними номенами названих брата й сестри, архетипом степу, що втілюють гармонію, внутрішню свободу митця, свободу його творчості й свободу рідного краю, вагомість яких підкреслена повторенням однокорених слів *вольная воля*, М. Драй-Хмара додає четвертий складник – персоніфікований образ *вітру*, що символізує динаміку буття, рушійні внутрішні сили, розвиток творчої думки. Модерна символіка *четверокруга* ґрунтована

на ментальному вслуханні героя в довкілля, актуалізації зв'язків із ним, виражених у своєрідному ритмомисленні, антиномічних почуттях, волевиявленнях і вчинках (*ніжність і воля, сила і креп*).

Цілком природним у контексті такої світоглядно-художньої концепції є вживання реального антропоніма *Сковорода*, наділеного високим ступенем конотативності: *Вийде в поле вільнід 'яремний, Ія помандрую, як Сковорода* [1: 43]. Сміслові й емоційні навантаження оніма, що збуджує широкий комплекс асоціативних значень, увиразнюється порівнянням із ліричним героєм (відбувається осучаснення історичної постаті мандрівного філософа) і прихованим протиставленням підневільної праці (символіка *вола під 'яремного*) і розкутої вільної діяльності митця, мислителя-мандрівника. Ускладнення образної семантики цілісного символу творчого шляху відбувається як за рахунок відновлення доонімного (етимологічного) значення національного знакового імені, так і реалізації універсальної міфологеми ДОРОГИ: *Передо мною відкриті всі дороги (не омину й мишачої нори) – понесу в саквах своїх убогих сіромахам на вихліб дари* [1: 43]. Кількість доріг (*усі*), їх питома ознака (*відкриті*) слугують виразниками перспектив для поета на такому шляху. Характеристика суб'єкта за рухом (символічне проголошення добросовісності й справедливості, рівності у ставленні до всіх – *не омину й мишачої нори*) і особливостями мети його мандрів, за соціальною ознакою (з *убогими саквами*, тобто не обтяжений тягарем матеріального, відкритий до духовного) відбиває суспільну вагомість праці митця, а розмовна архаїчна лексика (*сакви, сіромахи, вихліб*) додає не тільки самобутності індивідуально-авторській манері письма, створює ілюзію достовірності паралелі «я – Сковорода», а й акцентує увагу на національних аспектах мистецької діяльності, передає віру у відродження країни, зокрема й через спроможність поета донести *сіромахам на вихліб дари*.

Творчість у поетичній моделі світу В. Свідзінського, на відміну від М. Драй-Хмари, репрезентовано через символ саду. Міфологічна основа *саду* полягає передовсім у тому, що це змінений природний простір, «окультурений» відповідно до естетичних потреб людини. Найбільш актуальним для релігійної свідомості є зіставлення саду з раєм [5: 363–365; 6: 493–494], досконалим світом у його первісному стані [7: 86]. Відзначаючи приналежність саду до міфопоетичної картини світу [8: 149–150], Т. Цив'ян підкреслює, що він «не виростає сам собою – його вирощують, обробляють, прикрашають. Перший садівник і сторож саду – Бог, який може передати своє вміння культурному героєві» [8: 141].

Проведене дослідження свідчить, що ця символіка в поетичній моделі світу В. Свідзінського може виявлятися в різних модифікаціях, що можна побачити на прикладі аналізу одного вірша «У тьмі, як море, сад шумів...». Початкові рядки *У тьмі, як море, сад шумів. Десь билися огненні крила, Вода лилась і плюскотіла, І грім розкотисто гримів. Але затихло все поволі. Між хмарами в височині З'явилися галяви ясні, І осріблилися тополі* [9: 34] доводять: цей поет зображує стан первісності не через атмосферу спокою, а через збурення, збентеження, тривогу (дієву насиченість і психологічне напруження

передають відповідні дієслова). Семантика переповненого першопростору (шляхом послідовного перерахування його елементів-першостихій) виразною ознакою атмосфери. Затим привертає увагу різка зміна настрою, передана переходом від шуму до тиші, від тьми до галляв ясних, і підкреслення наявності Вищої Волі. Цей *сад* є уособленням Едему, земного раю. Ліричний герой не є учасником цих змін, він лише спостерігає, неясно відчуває їх, тому переважає зорове й слухове сприйняття, нюхове відсутнє. Це пояснюється тим, що особа перебуває поза садом, розташованим в іншому просторі, на що вказує відзайменниковий прислівник *десь*.

Автор підкреслює вагомість перетворень довкілля: *Тоді вікно розкрив я в сад І довго в світлім супокі Вдихав солодкий аромат І чисту свіжість ночі тої* [9: 34]. Зміна в саду (*світлий супокій* як маркер Вищої Присутності, сутнісна характеристика зміненого простору, виявлена завдяки «світловій» метафорі з актуалізацією сем «сяє, випромінює світло», «робить яснішим, чіткішим») впливає на ліричного героя. Можемо сказати, що відповідно до реалізації міфологеми САДУ-РАЮ тут людина «єднається з Богом, споглядає його лицем до лица (те, що латинською в схоластів називається «видіння, що дарує блаженство»)» [5: 364].

На зменшення відстані між людиною й садом указує поява запахових відчуттів, тим самим з'являється можливість поглибити позитивну оцінку змін. У ліричного героя є потреба жити й оновитися, що передає висловлення *вдихати солодкий аромат і чисту свіжість ночі*. Передумовою здійснення акту «вдихання-оживання» постає процес розкриття вікна: розкривати – «робити вільним доступ усередину чого-небудь», переносне «робити щонебудь доступним, можливим, досяжним, для кого-небудь». Міфологема-образ ВІКНО виконує функцію медіатора між людиною й оновленим садом-Усесвітом, людиною і Творцем. Особа, з власної волі розкриваючи вікно в сад, позначає себе у всесвітньому просторі й відкриває в собі здатність і бажання творити. Використання придієслівного прислівника *довго* зі значенням тривалості дії поглиблює конотації невідповідності таких дій ліричного героя, його свідомого вибору. Отже, вислів *розкривати вікно в сад* стає індивідуально-авторським еквівалентом фразеологізму *розкривати себе* – «виявляти, показувати свої здібності, можливості в чому-небудь» [2: 1056]. Цей образ *саду* можна трактувати як сад внутрішній, символ перебудованої людини-творця.

У подальшому автор підкреслює необхідність тримати це вікно відчиненим, тобто постійно підтримувати зв'язок із живлющим джерелом своєї наснаги – Всесвітом-садом: *Весь день у мене легкий морок. Дивлюсь в одчине вікно – Там блиск на листі осокорів І жмар сріблясте полотно* [9: 272]; *Як радісно поглянути з вікна В цей холодок, в цю глибину зелену, Де тїнь і блиск, і брила кам'яна, і вив'юрка шугає в гущі клена* [9: 323]. У перших рядках увагу зосереджено на постійності дії (через обставину часу *весь день*, дієслово теперішнього часу *дивлюсь*), у наступних – на почутті, що супроводжує цей зв'язок (*радісно поглянути*). При цьому варто зважити також на міфопоетичну символіку *вікна* як знака української етнокультури, визначену В. Жайворонком:

здавна в селянських хатах своєрідне око на зовнішні події, а також на події в самій хаті; сакралізація вікна зумовлена значною мірою якраз спільністю його функцій з оком; із давніх-давен вікно символізує межу між світами; через вікно людина спілкувалася з небесними богами [6: 94]. Співвіднесення міфологеми ВІКНО у свідомості носія культурної традиції із *оком* дозволило поетові досягти індивідуально авторської неповторності в символізації зв'язку сад – людина як способу охопити все сутнє.

Як свідчить аналіз, В. Свідзінський протягом усього поетичного доробку розвиває й доповнює позначену символіку *саду*, поступово передаючи через стани природи та ліричного героя силу духовної енергії, творчості. Якщо у вірші «У тьмі, як море, сад шумів...» людина, поділяючи стан доквілля, стала творцем, піддавшись імпульсу, розпочавши невербалізований діалог із Богом, тобто переживши одкровення, то в поезії «Темна» спершу заперечується навіть можливість подібного діалогу, оскільки темна не розпізнає (*не бачить*) зверненої до неї Вищої мови: *Темна. Ні синього неба, ні свіжого листя не бачить. Обнявши її прохолодним затінням, Шепоче над нею розпашиста липа. Спека. Південь гомонить, щебече, співає... В саду над верхами дерев Пронизливо кричуть ворони. Солодко пахнуть акації білі. Пішла...* [9: 29]. Передусім упадає в око значущість часового маркера в зображенні саду: *південь* – «час найвищого стояння сонця над горизонтом, середина дня». Автор подає такі сутнісні характеристики цієї пори: спека (актуалізація семи «нагріте сонцем повітря»), гомін, щебет, спів (актуалізація семи «звучання», «гамір»), тобто йдеться про кульмінаційний, дієвий період у розвитку природи (ширше – світобудови), її конкретні життєво-творчі зусилля. Є всі підстави говорити про актуалізацію образної семи *півдня* – «середина життєвого шляху». Стан світу і через тривалий час після його осяяння, упорядкування Богом визначається орієнтацією на Вищу Волю.

Сакральний центр міфопоетичного простору відведено дендроніму, символічне значення якого – «благословенне Богом дерево» [10]. Образно характеризуючи крону липи, спрямованість гілок, шум листя, автор наділяє *липу* властивостями людини, як фізичними (*обіймати, шептати*), так і душевними (здатність прийти на допомогу, відчувши потреби іншого, заспокоїти, навіть магічними (*шептати над кимось* – «чаклувати, намовляти наговор» [2: 1394]). Отже, дендронім *липа*, антропоморфізований репрезентант образу *саду*, стає втіленням турботи Вищої Сили про людину в пору її зрілості.

Міфологічна семантика *липи* передбачає значення Світового дерева, а біля його коріння перебуває, за міфологічними уявленнями, Поет [11]. Людина під липою характеризується в цьому вірші словом *темна*, що є розмовним еквівалентом слів «незряча», «без світла». Автор протиставляє *темний* сповнений світла, ясноти сад (ця частина протиставлення експлікується, наприклад, через можливість спостерігати сине небо). Неспроможність бачити світло позбавляє особу щастя досягти гармонії. Тілесно перебуваючи в саду, душею *темна* опиняється поза ним, унаслідок чого втрачає і видимий, внутрішній зір, спроможність обирати й торувати правильний шлях

(в одному з віршів автор чітко визначає його: *Але дай, щоб духовний мій зір Ubачав перед себе шохвилі, Як пасмо сіяючих гір, Верховини Твоєї одвічної цілі* [9: 29]). Міфологему ТЕМРЯВИ можна реконструювати як рудимент первісного хаосу, утрачений рай, стан Поета до одухотворення.

З іншого боку, стан *темної*, що опинилася в саду, зіставний з усамітненням, осмисленням прожитого. У контексті такого прочитання особливої ваги набуває зображення верху дерев із увагою до одоративно-смакової синестезії *солодкі пахощі акації* (актуалізація семи міфопоетичного значення «особливий стан») та орнітальної характеристики *пронизливо кричуть ворони* (актуалізація сем «попередження», «медіатор між світами; між життям і смертю»). Цей образ *саду* є символом сподівань на відновлення втрачених творчих можливостей Поета, його зцілення.

Зріши в родині священника, отримавши освіту в духовному училищі та семінарії, В. Свідзінський, безперечно, у послугуванні таким образом *саду* керується й релігійним розумінням, що «християнин не намагається повернутися до стану Адама, але прагне з'єднатися з Христом, перетворена в Христі людина входить у перетворений Рай. І єдиний предмет Раю старого, Едему, що перейшов у Рай новий, Небесний Єрусалим, – дерево життя, тільки підкреслює переваги Нового Раю: Адама вигнали, щоб він не їв плодів його, а для мешканців Небесного Єрусалиму вони цілком доступні, однак не для насолоди чи вгамування голоду, а для зцілення» [4: 2]. Так, у рядках *Ходім у сад покинутий, Звітаємо Пустельно позолочений, Журбою обволочений. Десь, може, знайдем яблуко Незірване, Забуте між розкритими Розхильчастими вітами* [9: 58] актуалізується семантика дії: щасливе перебування у вартісному місці ліричний герой прагне здобути конкретними діями. Його діяльність показана як природна самоспонука до розвитку, вияву доброзичливості, почуття радості й задоволення, пошуку й знайдення особливого плоду (реалізація денотативної семантики дієслів *ходім, звітаємо, знайдем*), що є проекцією творчих зрушень особистості й посилює позитивні конотації. Спробу відшкодувати втрачене єднання з Творцем автор передає через різнобічну розгорнуту метафоричну характеристику саду, коли кожна наступна риса поглиблює попередню. Він *покинутий* – «який залишився без догляду, уваги, яким перестали цікавитися, займатися» [2: 840], водночас і «безлюдний». Така характеристика садового простору звужує межу між складниками опозиції *сад / пустеля*, що увиразнюється такою рисою: *пустельно позолочений*, тобто кольору пустелі. Актуалізація семи «позолота» дозволяє розглядати модифікацію *сад / пустеля* в смислоціннісному аспекті. Емоційно-оцінне забарвлення пов'язане не тільки із зоровим сприйняттям, а й культурними асоціаціями: покинутий сад, схожий на пустелю, розкриває свою красу й цінність поступово, їх осягнення вимагає певних душевних зусиль. Символічний зв'язок із душевною роботою увиразнюється поєднанням в одному семантичному просторі артефакту (імпліцитно), природної реалії та настрою: у ролі сіті-огорожі для видозміненого простору виступає не конкретний предмет, а настрій; можна сказати, що сад не сіткою обволочений, а журбою.

Перебудова свідомості як містичний вихід за межі узвичаєного вимагає особливої мети, котру символізує пошук незірваного забутого яблука. В. Свідзінський, «відключаючи» за допомогою означеного символу пам'ять як функцію часу, моделює ситуацію самозабуття, відсторонення від буденності, екстатичного стану людини-творця, її вихід у позачасся. Поет модифікує прадавні архетипні й символічні значення фітоніма *яблуко*, увиразнюючи передовсім такі: свідомий вибір; уособлення безсмертя, повернення до вічного життя, молодості, започаткування нового.

Досліджений матеріал дозволяє виокремити також інші символічні образи *саду*:

– духовний орієнтир, мірило святості, чистоти: *Ой упало сонце в яблуневий сад, в яблуневий сад моєї милої І вечірнє сьйво м'яко розточує. Чом і я не можу за сонцем полиннути, Моєї милої та навідати, Білого цвіту з яблунь зірвати? На сході рано полум'я зорнє залеліє золотим гіллям, Зажахтить огнем листям, І повіє на мене чистим запахом, чистим запахом яблунєвого цвіту Із далекого саду моєї милої* [9: 68]. Символічного навантаження цьому образу *яблунєвого саду* додає використання кольоратива *білий*. Білий колір в українському народному сприйманні, за В. Жайворонком, набув символічного значення моральної чистоти, сонячного світла, життя [6: 38]. У білому вбачають найвищі блага, душевність, красу; закріплені в словниковому складі мови словообрази із цим кольоративом (*білі хати, білі вишні, білі хмари* тощо), як слушно зауважує Л. Ставицька, «увібрали глибину національної культури, психології, етики, а всі реалії, забарвлені у білий колір, виражають особливий погляд українця на світ, ціннісну орієнтацію у ньому» [12: 35]. У цитованому поетичному тексті спостерігається накладання двох смислових компонентів епітета *білий* – «кольору снігу, крейди» та «сонячний, світлий». Національно конотований образ *білого саду*, еволюціонувавши від традиційної символіки до нових словесно-образних форм у поетичному мовленні першої третини ХХ ст., модифікується в поетичній моделі світу В. Свідзінського в бік актуалізації естетичних, емоційних та оцінних ознак при збереженні колірної. Поєднання *білого яблунєвого цвіту* (утілення мікрокосму ліричного героя, його духовних орієнтирів) із *золотим гіллям* (символ полум'я зорного – Світового дерева – небесного саду) посилює символіку святості, чистоти, світлого прагнення, вищої цінності;

– збудник пам'яті: *Іду садами, А пам'ять пахне тобою, Пахне черешня, біла черешня* [9: 107]. Образ *білої черешні* в цьому контексті набуває додаткових значеннєвих відтінків, корелюючи з елементом психічної структури людини – пам'яттю, запасом вражень, що зберігаються в свідомості й можуть бути відтворені;

– місце єднання з духом, піднесення душі: *Білі рози тепло засіяли, Розсвітився промінь на леваді. Я не сам: таємний дух зо мною В давнім саді* [9: 117]; *Та навесні морелевий цвіт Полонив мене у свій літ, І склонили мене вітри до оселі моєї сестри. А в оселі сестри – Там горицвітом розгоряє, Там зірниць лежать на траві, Там куці, обкувавши пліт, зеленять мій улюблений світ, Надвечірній світ* [9: 187];

– стани й почуття, притаманні поетам: *Старезний сад стоїть, бувало, Мов задурманений дощем* [9: 29]; *Тишею ночі, туманним блиском сад зачарований* [9: 53]; *і смутно так шепоче сад, мов подих смерті чує* [9: 57]; *Натрусилося по дворах соломи, А зірниць на сонячнім сліду. Натяжіло втоми У твоїм саду* [9: 207]; *Під вікном моїм жовтий буркун Сумував, що вечір прийшов, Що день віддає ключі* [9: 193]. У цих контекстах спостерігаємо бідність емотивного простору, що зумовлене як тематикою (садовий ландшафт), так і сугестивністю лірики: демонструються нечіткі стани й настрої;

– кінець творчого розвитку, життя: *Деся нема вже високого саду, Що до мене клонився-шумів, Деся порубані й верби поривчасті, Журні сестри плоских берегів* [9: 117]. **Зниклий, вирубаний високий сад** – утрата зв'язку з Вищою силою (*і в зарічних просторах забуте Їх дитини ласкаве ім'я* [9: 117]).

Досліджуваний матеріал показує: сад може бути представлений не як цілісний образ, а рослинними реаліями, найбільш уживаними з яких стають: а) узагальнені назви: *зілля, трава, травка, дерево, древо, куш*; б) назви дерев, кущів, в'юнких рослин і їхніх плодів: *яблуня, яблуко, липа, клен, явір, осокір; шипшина, ясмин, акація, виноград*; б) назви квітів і трав'яних рослин: *лелія, роза, тюльпан, ромен, барвінок, розрив-трава, буркун, будяк*; в) частини від цілого: *вітка, гілка, пагілка, гілля, галузка, парость, зелен-листя, цвіт, береста, кора, стебло*.

Д. Лісничий, розглядаючи метафори з дендронімічним компонентом у поетичних творах першої половини ХХ ст., переконливо визначає мотивацію використання дендронімів у віршовій мові означеного періоду: «Вживання того чи іншого дендроніма у поетичних текстах залежить від: 1) особистості поета (інтроверт / екстраверт); 2) природної зони, де мешкав, відпочивав або перебував в еміграції поет; 3) течії, напрямку, які представляв поет; 4) індивідуальної манери поета та художніх засобів, якими він користувався при написанні творів» [13: 155]. Як показує здійснений аналіз, ужиті в поетичній моделі світу В. Свідзінського дендроніми як репрезентанти саду виконують різноманітні функції, і їхня поліфункціональність виражена відповідно до цілісного образу. Наприклад, названі вище рослинні реалії можуть виконувати такі символічні функції:

– характеризувати емоційно-почуттєву сферу, додатково передаючи уявлення динамічності / сталості; набуття / ослаблення наснаги, життєвої сили, почуттів: *І цей листочок, Як я, уп'ється, Любов'ю неба, Землі красою; І він пізнає Таємну волю І в творчій пориві Розкриє серце Яскравим цвітом* [9: 83]; *Сосни, як хмура сторожа, Темно стоять у саду* [9: 87]; *Усе, як ця гілка, зів'яло для мене* [9: 142]; *Ви не знаєте, як жорстоко Вростає в серце старий бур'ян* [9: 307];

– створювати ілюзію ірреально-надчуттєвої стихії, яка виявляється в паралелі «фітонім (сад) – творча лабораторія»: *Буркун наді мною, як дерево, став, Широко гілля розметав. От над правим моїм плечем Линув золотавим дощем І на ліве плече Стікає мені гаряче. Впливають зірничі в вікно, стають на цвіті тонкім. О як же давно, давно Був я у блиску такім!* [9: 193]; *Ніч. Над медовим ручасм Зорі на схід веду. Там, де яблука стигнуть, Тебе, як жар-птицю, жду – Все тебе!* [9: 212];

– утілювати прагнення творчої особистості до внутрішньої свободи: *Сьогодні вдень позадри́в Звичайним гру́бим будья́кам, що на горбку розкидали свій порост* [9: 276];

– відображувати роль митця у світобудові: *Місяцю надламаний, Я вино-град відновлення у ніч несу* [9: 320];

– передавати стан поета в час переживання особистої чи суспільної драми: *Нехай речі спокійно живуть Під глухою корою мовчання* [9: 199];

– слугувати критерієм вартісності поетичного доробку: *І мені в той таємничий час Снилися незаймані слова. Що одні пахтіли, як бур'ян, А другі – як яблука в саду* [9: 320].

Важливий елемент садової архітектури в поетичній моделі світу В. Свідзінського – стіна (ограда, мур). Як частина уявного простору образ **стіни** є не тільки художньою деталлю: відповідно до міфопоетичної свідомості це необхідний атрибут райського саду – грецьке «парадиз» (сад, парк) походить із давньоіранського «paigi-daeza», що означає «огорожене місце» [5: 363]. Д.С. Лихачов у праці, присвяченій зв'язку поетичної творчості із садовим мистецтвом, зазначає: «Необхідність огорожі підкреслюється в одній з назв саду – «виноград» та в іншій – «город» [14: 48–49]. Ця міфологема-образ у поетичному мовленні В. Свідзінського виконує різноманітні символічні функції. Зокрема спрямовує та втримує творчі внутрішні сили разом: *Цвітуть верхи кущів За кам'яну ограду, Ідуть ряди кущів На дальні межі саду* [9: 150]. При цьому простір саду сприймається через накладання культурних асоціацій на зорові (можливий, зокрема, і такий варіант: ряди кущів нагадують рядки віршів, відповідно праця Поета споріднена з працею Садівника). Оскільки в тексті йдеться про схід сонця, можна вибудувати такий ланцюжок асоціацій: сонце, сходячи, поступово освітлює верхи кущів, видається, ніби це не плями сонячного світла з'являються на кушах, а розквітають квіти; це не квіти розквітають, а формуються творчі сили. Характеристика огорожі за матеріалом (*кам'яна*) указує на її природність і міцність, однак сила розквіту настільки потужна, що її не може зупинити ніяка межа.

Про сад відомо тільки, що його межі *дальні*, отже, кушам належить пройти значну відстань. Подальші рядки розширюють символіку значення: мислений рух за огорожу здійснює й ліричний герой, господар саду. Це одна з підстав погодитися з думкою Т. Мельник (Добрушиної): «Для Свідзінського взагалі не існувало «кам'яного муру», котрий би відмежовував світ земний від простору ірреальності» [15]. Можна припустити, що відбувається зворотне перенесення (люди йдуть / ряди кущів ідуть / душа людини просувається). Отже, йдеться про символічне вираження тривалого душевного розвитку, мету й напрямок якого поет визначає за сонцем. Терпіння пройти вздовж стіни чи за стіну, уміння знайти й відчинити двері можна потрактувати як свободу творчого духу, бажання знати те, що лежить за межами буттєвої свідомості, символічне втілення вольових якостей, свідомого вибору людини на користь саморозвитку: *Я двері одчинив – і вкинулось до ганку, і в темряву хибку, На радісну приміту, пустило світлу віту, Напахану вітрами ранку* [9: 150]. Відчинивши двері, пустити сонце в темряву власного дому – набути творчих здібностей. Пущена сонцем *світла віта*,

водночас і метафорична «дендронімізація» фізичного явища (променів) на основі зорових асоціацій, і символічна частина дерева життя, утілює стан абсолютної повноти життя.

У річищі подібних міркувань доречно пригадати розглянутий вище вірш «Темна», лірична героїня якого *прихилилась лицем до церковного муру і наче завмерла* [9: 29]. Зупинка під муром, на перший погляд, символічно передає зупинку в душевному (творчому) розвитку, адже втрата внутрішнього зору позбавляє можливості просуватися далі. З іншого боку, наявність відносного прикметника *церковний* у характеристиці *муру* призводить до актуалізації семи «пов'язаний із церквою, богослужінням», що спонукає розглядати фразу *прихилитися лицем до церковного муру* як символічне вираження молитовного стану, сподівань на Божу допомогу у визначенні подальшого шляху, а реінтерпретація міфологеми-артефакту (МУРУ) тяжіє до експлікації такого смислу, як спасіння душі. Підтвердженням цієї думки є й інші рядки: *Я піду до скель непорушних, приникну к горі кам'яній – І скелі тремтять потаємно, Здригаються надра земні* [9: 61], де образ *скелі непорушні* є відповідником нерукотворного муру.

Уведення артефакту до простору саду дозволяє створити нові образи з високим рівнем експресивності, особливо коли в одному мікроконтексті поєднуються переосмислення позитивних і негативних емоційних вражень. Так, *сад*, огорожений муром, протиставний *Чорному гаю* як втіленню хаосу за різними ознаками: світлий (*при місяці*) / чорний; упорядкований, окультурений / дикий; безпечний / ворожий: *Безпечно ми в саду при місяці співаєм, Хвилює голос твій м'яку запону тьми, А може, в цій порі, під диким Чорним гаєм, ворожі коні мечуть копитьми. І завтра, десь над досвітком похмурим, ти збудиш зойками незнамі поля, А я, розтоптаний, лежатиму під муром, І в попелі руїн застигне кров моя* [9: 140]. Символічне навантаження *муру* поглиблюється переміщенням його з периферії в центр, зображенням руїн. Б.Соколов, розглядаючи *сад* і *руїни* як межі культурних світів, наголошує на таких функціях руїн у ландшафті: спрямовувати увагу до чогось більш значущого, ніж видовище; слугувати засобом створення медитативної атмосфери; породжувати історичні переживання й асоціації [16]. Видається, *руїни* в наведеному уривку виконують також образно-символічну функцію «бути сховищем пам'яті, життєвих сил», разом із тим відтворюють настрої епохи, передчуття трагічної долі поета (*у попелі руїн застигне кров моя*).

У ліриці В. Свідзінського *мур* характеризується і за давністю: *Щось темне віє невидимо; Покірно поникає сад... Чого ж над мурами старими Запламенився виноград? Черешня в пурпурі черленім, І на кущах пожар ясний, І золото спокійних кленів Сіяє світлістю весни. Нехай же налітають бурі, Ми серце сонцем одягнім – в долині бідній і понурій Світ незгасаний хоронім* [9: 71]. Міфогенний потенціал поетичних рядків посилюється через атмосферу таємничості, передану в першому реченні. Актуалізація сем «невизначеність», «невидимість» спонукає розглядати цей образ *саду* і як нетутешній простір у вічності. Відповідно до космогонічного міфу продовження акту Творення в означеному просторі збігаються часові протилежності: кінець, переданий і дією (*сад поникає*), і ознакою (*мури старі*), та початок.

Носіями ідеї відродження, набуття життєвої сили є рослини, вибір яких не випадковий: «сад-виноград, народнопоетична назва саду, наділений святістю» [б: 520], **виноград** і **черешня** символізують плодючість, в'юнка лоза винограду є втіленням поступовості змін, безсмертя, черешня й лоза уособлюють лад, спокій. Символічні функції **муру** в цьому контексті розширюються, відмежовуючи від буттєвого світу (*долини бідної і понурої*) духовний світ (горішній, його просторова характеристика – *над муром*), позначений **пожаром, пламенем, сіянням**. Такий мур водночас забезпечує й можливість органічно продовжити небесне, вічне в земному, часовому, яку зреалізувати спроможний тільки творець, бо він бажає надзвичайного – «серце одягнути сонцем». Актуалізація сем «здатність протистояти бурям», «охорона» засвідчує зближення (за функцією) **муру** з оновленою, одухотвореною **людиною-творцем**, яка золотується *світ незгасаний хоронити*.

Таким чином, через способи життя і характері мовно-художніх пошуків були репрезентовані два символи творчості, які постають у вигляді творця-деміурга (в ідіостилі М. Драй-Хмари) й людини від Творця (в ідіостилі В. Свідзінського).

ЛІТЕРАТУРА

1. **Драй-Хмара М.П.** Вибране / М.П. Драй-Хмара; упоряд. Д. Паламарчука, Г. Кочура. – К. : Дніпро, 1989. – 542 с. 2. **Великий** тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К., Ірпінь : ВТФ «Перун», 2003. – 1440 с. 3. **Библейская** енциклопедия / труд и изд. Архимандрита Никифора. – Репринт. изд. – М. : ТЕРРА, 1990. – 902 с. 4. **Максимов Ю.** Образ рая в христианстве и исламе [Електронний ресурс] / Юрий Максимов. – Режим доступа : <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/ideas/obrazraya.htm>. 5. **Мифы** народов мира. Энциклопедия : в 2-х т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М. : Сов. энциклопедия, 1992. – Т. 2. (К–Я). – 719 с. 6. **Жайворонок В.В.** Знаки української етнокультури : Словник-довідник / В.В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с. 7. **Дружиненко А.А.** Сад и руина (тождественное различие двух символов и его архетипический исток) / А.А. Дружиненко // Вестник Московского университета. – Сер. 7 : Философия. – 2003. – № 5. – С. 86–94. 8. **Цивьян Т.** Verg. Georg. IV. 116–148 : К мифологеме сада / Т.В. Цивьян // Текст : Семантика и структура. – М. : Наука, 1983. – С. 140–151. 9. **Свідзінський В.** Твори : У 2 томах : Т. 1 / Володимир Свідзінський / [упоряд., підгот. текстів та коментарі Е. Соловей]. – К. : Критика, 2004. – 584 с. – (Відкритий архів). 10. **Словник символів** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://symbolword.info>. 11. **Кісельова Л.О.** Про один загадковий вірш В. Свідзінського та контексти його розуміння / Л.О. Кісельова // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». – Т. 72 : Філологічні науки / ред. С.П. Залозна. – К. : КМ Академія, 2007. – С. 33–38. 12. **Ставицька Л.** «В болю білий колір» / Л. Ставицька // Культура слова. – 1992. – Вип. 43. – С. 35–40. 13. **Белевцова С.О.** Мовотворчість Володимира Свідзінського : перспективи і розвиток / С.О. Белевцова // Лінгвістичні дослідження / за заг. ред. проф. Л.А. Лисиченко. – Х. : ХНПУ ім. Г.С. Сковороди, 2006. – Вип. 20. – С. 90–94. 14. **Лихачев Д.С.** Поэзия садов : К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д.С. Лихачев. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб : Наука, 1991. – 371 с. 15. **Мельник (Добрушина) Т.** Метафізична проблема «нішоти» в поезії Б. Лесьмана та В. Свідзінського [Електронний ресурс] / Т. Мельник (Добрушина) // Київські полоністичні студії : [зб. наук. праць]. – Українсько-польські літературні контексти доби Бароко. – К., 2003. – С. 409–421. – Режим доступу : <http://dobrushin.de/tanya/index.php?lang=ua&pagename=article3>. 6. **Соколов Б.** Руина как граница культурных миров [Електронний ресурс] / Борис Соколов. – Режим доступу : <http://www.gardenhistory.ru/>.