

## ХУДОЖНЯ ПЛАНЕТА МИХАЙЛА ДРАЙ-ХМАРИ

Краса модерної поезії Михайла Драй-Хмари, творчість якого прийшла в українську культуру після довготривалих репресій у найповнішій збірці «Вибране» (1989) та томі літературно-наукової спадщини (К.: Наукова думка, 2002), ґрунтується на «золотому розтині» і сприяє виокремленню, естетичному і емоційно-змістовому висуненню особливо сильної позиції збірки «Проростень» – гармонійного центру. І цим центром усього поетичного доробку митця є образ багатоіпостасного слова, від якого активно розходяться промені в цілісно художню систему його творчості, засновану на гармонії внутрішньої і зовнішньої композиції як окремих текстових одиниць, так і їх зібрання. Гармонію зовнішньої композиції представляє три типи композиції – дзеркальна симетрія, стрижнева композиція, заснована на різноманітних повторах (кільцевий повтор, ритменний повтор), і гармонія речення, абзацу, художнього цілого, складеного з мікроелементів, якими є звукоживопис і символіка, поетичний синтаксис і діалогічність лисьма, версифікація і тропіка тощо. У всьому спостерігається літературний вишкіл, вроджене почуття міри, самотутність мислення, покладена на музику слова, зневажання модних форм, які легко переходили у кон'юнктуру. Ні, нізащо! Тут сповідувались ювсім інші принципи, які на рівні самоозначення виглядали так:

*Я світ увесь сприймаю оком,  
бо лінію і цвіт люблю,  
бо рала промінні глибоко  
урізались в мою ріллю.*

*Люблю слова ще повнодзвонні,  
як мед пахучі та п'янкі,  
слова, що в глибині бездонній  
пролежали глухі віки.*

*Епітет серед них – як напасть:  
уродиться, де й не чекав,  
і тільки ямби та анапест  
потроху бережуть устав [1, 51].*

І творча планка, визначена постійним самовдосконаленням, орієнтацією на вічні зразки культури, розумінням ваги Слова, постійно піднімалася, виявляла нові резерви для взяття висоти за висотою. Речей байдужих у словесній майстерності для М.Драй-Хмари не могло бути. Поетичний і життєвий максималізм був настільки органічним, що навіть у напучуванні маленькій доньці Оксані, яка від батька сприйняла у формі листа, її адресованого, вічний закон творчості – культ слова. Серед милих дрібниць, які зв'язували дитину з рідним оточенням, зблисками проступають речі дуже важливі для становлення особистості, про які в ліро-епічній поезії «Лист до Оксани» сказано дуже серйозно, хоч і в інтимній і по-дитячому наївній формі, доступній для сприйняття маленького читача:

*... несла  
переказать усі переживання,  
пов'язані з чудесними листами,  
що пише їх маленька, ніжна ручка.  
Оксаночко, ну як же твої щоденник,  
в якому ти повинна відбивати  
усе життя іржівської сімейки,  
як віришки, обіцяні у травні?  
Ще не озвнять? Натхнення десь немає?  
Чом не співа душа про сонце, квіти  
і про Дністер, що води каламутні  
аж з-під Карпат несе? Який він бистрий,  
запінений – неначе кінь у милі!  
Ну, а чому б не написати тобі  
про виноград, що спіє на городі,  
до сонечка простягаючи грона,  
мов пальчики дитячі на молитві?  
Про ваш садок, як яблука і груші  
вже налились солодким винним соком?  
Про вулики, де бджілкі золоті  
бринять, гудуть, пахучий мед на лапках  
приносючи з гречок молочно-білих?  
Багато тем – аби була охота  
писати! Це – найголовніша річ.  
Ну, а як є таке святе бажання,  
ти обмилуй одну цікаву тему  
і в образах собі це уяви,  
щоби вона, немов жива, постала  
перед твоїм зірким духовним оком.*

*І коли ти живе це все уздриш,  
міркуй, яким добірним, влучним словом  
віддати мить чи образ, бо слова –  
мов камінці ті різнокольорові,  
що їх колись любила ти збирать  
на бегах Гурзуфа, Ялти й Сочі:  
те гостре, те безбарвне, як вода,  
те лащитья, мов гошій панський цуцик,  
те жалитья, як ніби кропива,  
те запашиє, неначе кримський персик,  
а те смердить, як розбовток в яєчні [1, 134-135]*  
(Підкреслення моє. – В.С.).

Не говорячи вже про своєрідність типології лексичного складу мови і художніх функцій різних груп слів, поданих М.Драй-Хмарою, уривок з поезії – чи не посібник з теорії літератури (а не тільки лексикології) в стилі Буало, де йдеться і про творчі пошуки, і про жанрові форми, що послуговуються певним словесним матеріалом, і про потребу в досконалому володінні ним. Слову знав М.Драй-Хмара ціну. Але й не забував про можливість інших видів мистецтва, про їх синтез і філігранну працю в цій царині. Через те й поезія майстра чарує. «У кожного великого поета є свій «шифр», свій «код», свій індивідуальний міфосюжет, свій архетип, якщо скористатися з Юнгового терміна. Іншими словами, його поетичний світ містить певну іманентно задану структуру, яка зовсім не обов'язково лежить на поверхні. Спроба хоча б частково вилучити структуру цього творчого світу... жодним чином не має не меті знаходження якогось одного спільного знаменника і не виключе інших підходів – навпаки, передбачає їхнє існування та співіснування» [2, 1246].

## 1. Слово і образ.

Духовна енергетика художнього слова поета-неокласика Михайла Драй-Хмари, що постала на багатьох джерелах творчості, індивідуальних й універсальних імпульсах, наділена неперепутним характером і силою сугестивного впливу. Механізми естетичної досконалості зосереджені в секретах багатовимірної стихії мови. Для автора збірки «Проростень» і метра української ренесансної літератури 20-х років ХХ в. надто важливими були і синестезійна

культура Слова, і музика вірша<sup>1</sup> як інструменти пересотворення поетичної картини світу, в якій рух життя і динаміка свідомості ліричного героя самовиражаються в образному слові. Владою до різних форм художнього узагальнення – образу, символу, алегорії, – поет піднявся до рівня «парнаських зір незахідного сузір'я», рішуче йдучи дорогою високої культури, про яку М. Зеров у сонеті «Pro domo» сказав: «Класична пластика, і контур строгий. / і логіки залізна течія – / Оце твоя, поезіє, дорога» [3, 515]. Спеціальний інтерес до титульної наукової проблеми, чому в творчості справжнього Поета «кожне окреме слово відповідає мистецтву, притому не тільки за своїми стихіями, а й за способом їх поєднання» (О. Потєбня), реалізується в даній розвідці шляхом аналізу трьох граней поезики Михайла Драй-Хмари, на яких Храм духовності, ним збудований, тримається. Щоб увійти до цього храму, відчутти його вплив, треба доторкнутися до таємниці художнього світу поета.

«Досліджуючи символіку творів М.Драй-Хмари, маємо змогу ознайомитися з основним позиціями світогляду автора, його переконаннями, адже наявність образів-символів вказує на глибоке філософське осмислення світу поетом. «Поезія Драй-Хмари — це типова поезія символіста і притому видатного символіста, що має право на своє окреме місце поруч інших помітних представників нашого символізму» [4, 499], – переконує Юрій Шерех на вельми обгрунтованому матеріалі. Його підтримують і інші дослідники творчості М.Драй-Хмари, зокрема О.Ашер, Яр Славутин, Ю.Лавріненко.

<sup>1</sup> Про це спеціально йдеться у працях: Ашер Оксана. До 100-річчя з дня народження М. Драй-Хмари // Сучасність. – 1989. – №10. – С. 19-25; Ашер Оксана Драй-Хмара і українська «неокласична школа» // Слово. Збірник українських письменників. : Едмонтон. – Ukrainian Book Store, 1970. – С. 213-220; Ашер О. Фатальна ніч // Сучасність. – Мюнхен. – 1965. – №7. – С. 24-27; Сасенко Валентина. Звукова образність у системі поезики М. Драй-Хмари // Актуальні проблеми літературознавства. Збірник наукових праць. – Дніпропетровськ: Навчальна книга, 2000. – Том 6. – С. 37-48; Сасенко В.П. Семантика й символіка кольору в збірці «Вибране» Михайла Драй-Хмари // Записки з українського мовознавства. Збірник наукових праць. – Одеса: Астропринт, 2000. – Випуск 10. – С.86-104.

Аспект вивчення семантики символічних рядів, якими багата поетична творчість Михайла Драй-Хмари, – вельми показовий для системного підходу до поезики його творчості. Як відомо, символ – «предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища, має філософську смислову наповненість, тому не тотожний знакові... Символ постає процесом активного перетворення внутрішнього на зовнішнє і – навпаки, відмінністю зовнішнього й внутрішнього ... Символ існує в безкінечно означальній ролі, тяжіючи до загальної ідеї, прагнучи розширення її змісту, а не повного визначення... Базується на позахудожніх, передовсім філософських потребах езотеричного знання» [5, 635]. Отже, в загальнішому значенні символ – це художній образ, який умовно відбиває яку-небудь думку, ідею, почуття і т. ін.

У поезії М.Драй-Хмари пріоритетною є пейзажно-філософська лірика, де взаємодіють дві сторони – суб'єктивна та об'єктивна, – і центр ваги припадає на малюнок, а також така модель твору, в якій домінують образи природного явища. «Суб'єктивне бачення світу, його поетичне означення й означування подеколи осмислюються як його першовідкриття й першотворення, а драма суб'єктивного акту творчості — як творення об'єктивності, своєрідна креація: «І знов як перший чоловік усім тваринам дав я ймення... І всяку душу я живу нарік, натхнений, по вподобі, а сам на самоті живу...» [6, 27].

Прикметно, що з другої половини 20-х років у поезії М.Драй-Хмари цілком запановує суб'єктивізм. Для порівняння візьмемо поезію 1920 р. «Бреду обніжками й житами» [1, 77] та 1926 р. «Мені сниться: я знов в Поділах» [1, 78]. Обидві вони написані на одну й ту ж тему, але різниця очевидна. У першій поезії цілком об'єктивний малюнок і ліричний герой, хоч і присутній, та настрої його не окреслений; сама пейзажна картина, за якою відкривається кардіограма душі, подана від близького до дальшого й найдалшого (спочатку волошки, мак під ногами; потім байрак, загони і горби на обрії) асоціативного ряду. У другій же поезії цього переходу немає, тут усе змішалось, переплелось, і природа вже існує не сама по собі, а для ліричного героя, що високо цінує красу, – естета і гедоніста (*сонце його колисає*), – з'являються невичині образи (*сизокрила юга літнього дня*). Все це вказує на використання автором об'єктивних картин, чи ознак свого внутрішнього стану, в яких розчинені власні – суб'єктивно орієнтовані душевні переживання (*«я з землею зрієє – не вирину»*). Цим са-

ним встановлюється незримий зв'язок особистості й універсальної родової єдності. «І в той же час М.Драй-Хмара відкриває як нову наповненість взаємодії людини і світу, трансформуючи новий мотив міфу про Близнят, естетизуючи духовне побратимство-посестринство універсуму (чоловіче-жіноче начало як основну цілісність світобудови): *Пісня — посестра, степ — побратим, вольная воля трьом нам усім* [7, 39]. Часто поезія митця має зовсім неочікувану розв'язку, яка відразу характеризує ліричного героя. Так, у вірші «Серпневий прохолонув вар» [1, 61] на передній план спершу висувається пейзажний опис, який несподівано контрастує з філософськи дисонуючим завершенням ліричною опозицією: *Вдягас ніч жалобне рам'я. / О, хто це ранить утлу пам'ять? / День одгорів. Давно...* [1, 61]. Саме неочікуване вивернення поезії є її своєрідною кодою, що дешифрує невеселі думки, котрі зародилися в душі ліричного героя, а відтак — і автора, але їхнє походження, причину появи збагнути неможливо, проте в них зосереджено роздуми навколо важливих для людини філософського складу розуму екзистенціалів. Та у М.Драй-Хмари є цілий ряд поезій, які логічно розшифровуються. Так, у вірші «Стогнала ніч» («Шехерезада І») [1, 52] та у «Шехерезада ІІ» [1, 53] щонайменше проступають чотири об'єкти художнього осмислення: *гроза, кохана, революція як національне оновлення та Батьківщина*. Суть цієї поезії полягає саме в її кільккаплановості. Але чи автор бере до уваги всі об'єкти разом, синтезуючи їх, чи якийсь один окремо — це збагнути важко. І шукати одного логічного змісту, окремо взятої підтекстової ноти тут було б недоречно. Ця багатоплановість властива символістам, і дуже часто співіснування багатьох тем відразу, розгалуженої системи тоніки, домінуючих мотивів, які, взаємодіючи, не заперечують один одного, наявні в їхніх творах. Але поезія М.Драй-Хмари, як творчість справжнього митця, має свої індивідуальні, не схожі ні на чий, особливості. Так, у ній «порівняно більше «невпорядкованої» стихії, емоційно випадкового; більше таємничості — якогось позарационального затишку — того, що не поясниш за допомогою рації. Але пояснення і не треба; це не ребус, де повинно знайтись одне-єдине чітко окреслене значення — це природна багатозначність і невичерпність, таємниця явища. Можна чогось і не зрозуміти, це не важливо, що залишиться враження чогось невиясненого і невловного — цього вже досить для естетичного переживання» [6, 29].

Саме через образи-символи Драй-Хмара передає всю таємничість буття. Тож не випадково у його поезії часто присутній мотив сну. Але цей сон не звичайний собі відпочинок чи забуття, а показник великої таїни життя, його прихованих граней. В одній з поезій М.Драй-Хмара в такому філософському ключі й використовує образ сну: *Я не хочу потороч таємних / і важких, морочних снів* [1, 54]. А в іншій стверджує, що: *В свічаді зоряного сна / а бачу добрі й злі години...* [1, 57]. Подібно до цього художнього трактування характеризувався сон і в грецькій міфології, де його (сон) уявляли як брата смерті, яка, в свою чергу, є «джерелом життя — і не лише духовного, але й джерелом відродження матері» [7, 475]. Та образ сну не домінуючий у поезії М.Драй-Хмари, він на другому плані.

Значніший наголос у символіці поета припадає на *явища природи (вітер, дощ, сніг (зокрема-заметіль), грім), на пори року (зима, осінь, рідше — літо, весна), часто він звертається до образу моря (рідше — річки), сонця, землі*. Все це вказує на органічну спорідненість митця з оточуючим світом природи, який для нього є сенсом життя, його сім'єю: *Я зорі сестрами нарік, / а місяць побратим у мене* [1, 57]. Одним із найчастіше вживаних слів-символів слід назвати *вітер*. «Але це не Тичинин «вітер з України» і не той вітер світової соціальної тривоги й туги за бунтом, що неназвано шумить у верховіттях сосен «азіатського краю» М. Хвильового. Це вже й не так стійкий символ, як розпливиста стихія, різнолика й різнонастроєва; у стихії «вітру», крім імпульсів руху, змінності, енергії, свободи, відчуваються і незатишність буття, і якась небезпека, неочікуваність, і, сказати б, неясність, незбагненність» [6, 28]. Крім того, для Драй-Хмари образ вітру — це ще й *подолання статички через рух*. Часом вітер у нього виступає *вчителем і застерігачем*: *Вітер ти: — Стережись! На зваблювання, / на чари твої — буруном* [1, 47], іноді — *другом і порадником*: *З вітром ми щирі: вітер наш друг* [1, 50]. Часом він «пустоглибий»: *Розплітає хмарам джерелі пустотливий вітер* [1, 87]; іноді — *цілеспрямований*: *...і вітер верховий, / пастух загонистий, сердитий, / жене отари хмарні* [1, 151]. Отже, сема «вітер» у поезії М.Драй-Хмари виступає в найрізноманітніших ролях. Виходячи з цього, варто проникнути в семантичну глибину і пояснити різноманітну символічну наповненість образу, плінного й універсального в ньому, що взаємодіють залежно від контексту, набуваючи природеного смислу, стаючи полісемантичним образом-концептом.

Йдучи за словником К.Е.Керлота, слід співвіднести архетипну модель з авторським підходом до традиційних образів. Так, вітер «пов'язаний з принципом життя, життєтворчим духом» [8, 494]. У період найвищої своєї активності він дає початок сильному вітру – буревію, – який наділений здатністю до відроджуючої дії. В такій домінуючій іпостасі виступає образ вітру в багатьох віршах збірки «Вибране». Доведемо символічність цього образу у поезії М.Драй-Хмари:

*Мене хвилює синій обрій  
і вітер весняний, рвучкий,  
що всі думки мої недобрі  
розмає, як пухкі хмарки* [1, 49].

У даному випадку вітер символізує життя, зокрема – нове, молоде життя («весняний»), він не дасть «недобрим думкам» поета залишитися в душі, а розігнавши їх, викличе можливість переповнитися прекрасними почуттями, отим «життєтворчим духом», на який вказують словники символів, що постали внаслідок глибинного вивчення багатого фольклорного і літературного матеріалу. Важлива ще одна грань багатозначного образу, інтегрована в поезії «В село»:

*Блискучий сніг, колючий вітер,  
думки – натягнуті дроти.  
Шляхів нема, немов хто витер, –  
а треба йти!* [1, 82].

І ліричний герой, дуже часто ідентифікований з образом автора, йде, сам себе підтримує, благаючи серце: «*О серце, серце, бийсь до краю...*» Мотив відроджуючої дії, що вчувається саме за присутністю, на перший погляд, майже непомітного, але надзвичайно важливого образу вітру, підкреслено колючого вітру, а, отже, холодного, рвучкого, подібного лютому буревію, постає як візуальна метафора духовного стану людини на роздоріжжі життєвих шляхів, але сповненої рішучих пошуків своєї цілісності і самодостатності, принципів життєстійкості.

Аналогічних прикладів можна навести безліч. Але важливо не обійти такої символічної моделі вітру, що жене хмари, часто шлі каравани хмар, які, до речі, є надзвичайно прикметними для Драй-

Хмарного «лейзажу» неба. Наявність цього образу наводить на думку про те, що він був не випадковим, а передбаченим з погляду символічної доцільності і продуманим. Бо над поетом чим далі, тим більше нависали темні хмари суспільних катаклізмів, що не давали спокійно і вільно працювати, але всупереч цьому митець шов до своєї мети, недарма він майже завжди поруч з хмарами розміщує образ вітру, який їх розганяє: ... *і вітер надхмарні жене зардуселі...* і видно, вже видно, як берег брентить, / ясного майбутнього сонячний берег [1, 145]. Ще виразнішою є наступна символіка і поетика вітру: ... *і вітер верховий... жене отари хмарні; і в серці віри — / віск теплий* [1, 79]. Виходячи з ряду прикладів, можна стверджувати, що таке поєднання слід розуміти як пророкування мотиву перемоги доброго, чистого, вітального начала, що виражене в символіці природних стихій. Адже вони віщують «ясне майбутнє» та в серці викликають «віск – теплий». Так охарактеризовано оксиморонний стан, в якому зійшлися надія і безнадія (бо – віск), радість і смуток. Іноді образ хмар вживається самостійно, відірвано від вітру: *Хмеліють хмари, хвилюють в трансі* [1, 84]; *Повстань, титане молодий! / Хай запалають протуберанці: / на бій, на бій!* Чи, наприклад: *Розбурхалася хмар армада, – в наступній строфі постає додатковий символічний імпульс: а ти розпліскувала цебра / передсвітанної грози* [1, 53]. У даних випадках хмари є символом вісника, зокрема, вони сповіщають про наближення особистісних і суспільних зрушень та революційних змін. Таке тлумачення хмар, як символів, подає Башляр [8, 345]. *Відомо також, що це на початку становлення християнства хмара стає синонімом пророка.*

Ще одним, часто вживаним символом у поезії М.Драй-Хмари є сонце, яке, подібно до образів хмар та вітру, уособлює життєдайне начало. Так, за Керлотом, сонце представляє найбільш яскраво сяюче героїчне начало. Крапп помітив, що воно успадковує одну з найважливіших (в тому числі моральних) якостей найвищого небесного бога: воно все бачить і все знає. Ще Сонце асоціюється з героєм, захисником неба. «Саме тому герої прагнуть до сонячних висот, іноді навіть ототожнюючи себе з сонцем. На конкретному етапі розвитку культури та історії культ Сонця був основним, а можливо і єдиним» [8, 479]. В українській художній ментальності образ сонця вельми прикметний, бо пов'язаний і з національним характером, і з світовідчуттям, притаманним українцям. Так і в поезії М.Драй-Хмари. Образ Сонця є героїчним

світлим началом, недосяжним, непереможним. У деяких випадках поет прирівнює свої надії, мрії, а іноді і дорогих йому людей до сонця, як еквівалента теплового, високого, але з другого боку, – прогресивна модель світобудови, сутність універсуму:

...*Горять священні орифлами, / і сонце в грудях і над нами / сонцем завітчались сни...* [1, 48]. Йдеться про рішучу зміну епох. І те сонце, що «в грудях» і яким «завітчались сни», – світлими, героїчними мріями як поета, так і цілого покоління людей, що сподівалися на культурне і національне відродження України. Коли торкнутися значення *сонця* як недосяжного, непереможного явища Всесвіту, від якого залежить доля Землі, отже людини, то тут постає багатозначний образ активної дії, спрямованої на самовдосконалення, і пориву до вічних цінностей: *Не треба дум, вагань не треба; / трудний до сонця переліт...* [1, 49]; *Морок густий навкруги – / вже не побачу ніколи сонця твого корогви* [1, 89]. А в рядках з твору «Від болю сонце скорчилось і в'яне...» тлумачиться боротьба двох сил (однією з яких є сонце, а іншою морок), бо «пересуватися по небу сонце може тільки після перетяги з нічним мороком... Переможець той, хто залишається жити. Саме життя – сонце, небо...» [9, 75]; *Від болю сонце скорчилось і в'яне, / пірнувши в буйну кров гарячих ран* [1, 139]. Є й інший образний варіант, коли сонце виступає символом ніжного ставлення до близьких і дорогих серцю людей, втіленням доброти і ясних властивостей душі: *Привіт твоєї бабуні дорогій, / що любить нас і світить нам як сонце* [1, 132]. Таким чином, *символіка сонця* неоднозначна і багатогранна. Частково змінюючись в тому чи іншому контексті, набуваючи різних конотацій, вона все ж завжди залишає за собою своє основне значення – переможець. «Сонце перемагає морок, і епітети його «непереможний» та «переможець» [9, 74].

Однак, розглядаючи символічні образи в поезії М.Драй-Хмари, не можна не помітити цікаве явище: переважно символіка митця пов'язана з небом (як-от сонце, хмари, зірки). За класифікацією М.О.Новикової та І.М.Шами, всі вони відносяться до надземного простору, а будь-які символи метеорологічного коду (*вітер, сніг, дощ, град, блискавка, веселка* тощо) є показниками контакту верхнього іносвіту (термін М.Новикової та І.Шами) зі світом земним» [10, 31]. Надземне ж символізує *духовність, святість, чистоту* (візьмемо, наприклад, сонце у християнстві – Христос, Пас-

ха, зірка – Різдвяна, Віфлеємська; багато зірок – святі чи ангели і т.п.). Тому, вдаючись до символіки, М.Драй-Хмара якнайбільше прагнув до піднесення в своєму часі і завжди духовності, святості, митцю поет виражає через свою творчість. Недарма образи *вітру, дощу* превалюють в його поезії, адже вони є тим непомітним медіатором, який пов'язує земний світ з небесним (за християнською символікою – раєм).

Та було б спрощенням уважати, що лише образи *вітру, хмар, сонця* та *сну* наповнені символічним звучанням. Так, це основні, найбільш виразні й наскрізні образи-символи, але вони не єдині. Серед інших слід виділити *символ калинового мосту*, що з'являється в декількох поезіях митця й опрозорює семіотичні глибини тексту і надтексту: *На лету / її стрілецька пронизала куля. – / упала на калиновім мосту* [1, 142]. *Я на калиновім заплакав мості / і знов побачив мури ці сумні* [1, 147]. Важливо зазначити, що цей символ з'являється саме в останніх поезіях митця, датованих 1935 та 1937 роками. Це підтверджує тлумачення образу *калинового мосту* як художнього аналога очікуваної трагедії, неминучої смерті. І хоч розквітла калина символізує молоду дівчину, зрубана чи почорніла – смерть цієї дівчини, так і міст, окрім свого основного значення поєднання якихось двох кінців (у другому випадку це молоді літа та час наближення кінця земного шляху людини), означає смерть, бо з нього (моста) кидалися у воду, кінчаючи життя самогубством. Саме таке значення мосту подає О.Фрейденберг [див. 9, 112].

Тому образи-символи для поезії М.Драй-Хмари є явищем чітко оформленим, тонко продуманим. І все ж, розглядаючи їх окремо, відірвано від суцільного тексту, не можна вповні відчуті всю глибинність та своєрідність символів. Вчитуючись у конкретні поезії і детальніше характеризуючи їх, слід прийти до висновку: символічність віршів поета складається як з образів-натяків, так і розмірено точних, підтекстово наповнених. Але для повної переконливості виявленої закономірності варто простежити її в еволюції, розвитку. Так у поезії «Сліпа» (1925 р.) у третій строфі постає така картина:

*І чийсь терпкий, лунавий голос  
безсило в'ється круг стовпа:  
струнка, немов порожній колос,  
під ліхтарем співа сліпа* [1, 63].

На перший погляд, цілком зрозуміла, хоч і жаклива, сповнена жалю, сцена: сліпа жінка, мабуть, бідна, стоїть під ліхтарем і співає. Але з цього контексту виривається і набирає самоцінного звучання образ «порожній колос». З одного боку, постає такий вірогідний смисл образу: порожній колос, значить, легкий, а тому стоїть струнко, не похилившись. Але чи не мав на увазі автор, наводячи це символічно навантажене порівняння, поряд з порожнечою колоса, як втілення жіночої стрункости, ще й звуковеність душевного виднокла. Адже сліпа людина – стражденна фізично і морально, а з контексту зрозуміло, що вона терпить нужду та голод. Тож доцільно дійти висновку, що *пустий колос* символізує спустошеність душі цієї осліпленої життям людини, за якою можна прозирнути і трагедію людського існування загалом, і недолго України, сліпо блукаючої дорогами бездержавного існування.

Уже в першій строфі поезії «Пам'яті Єсеніна» подається сигнал про містке символічне навантаження образного ряду: *Над ним лиш чорний прапор мас / І десь на стінах крові слід, – / а в серці він це й досі сяс, / мов золотий метеорит* [1, 68]. Чорний прапор символізує траур (сам прапор – вісник, чорний – символ смерті). Далі – «крові слід», – що, за словником Керлота, символізує жертвоприношення; «жертва примирює грізні сили та відкидає загрозу найсуворіших покарань» [8, 273]. І нарешті, постає символічно наснажений образ «золотий метеорит». Метеорит – втілення духовного життя, відвертості, що часто асоціюється з янголом. Золотий колір лише підкреслює повноту значення даного образного ряду. Отже, вже з першої строфи з'являється система символічно наповнених висловів, що слугують емоційним камертоном вірша. Вирази «чорний прапор», «крові слід» вживаються для посилення трагізму. Смерть Сергія Єсеніна в інтерпретації автора твору з аналогічною назвою є офірою кризовому часові, а сам поет є подібний до небесного янгола, втіленням чистоти, світла. Дана асоціація підкреслюється майже в кожній із наступних строф. М.Драй-Хмара порівнює російського поета і з ясним днем, молодим ясенем («блакитнооким», «кучерявим», що є звичайною прикметою янголів); і очі в нього «тихі, як у лані», і голос у нього малиновий, «як весняний струмок». Тут, окрім усього, помітні алюзії, взяті з творчості С. Єсеніна. Трохи згодом – пряма вказівка на душевну чистоту та невинність, про які весь час свідчить

постійна присутність білого, жовтого та блакитного кольорів. Символічним є образ відцвілого весняного саду. Адже сам *сад* за своєю природою це багатозначний символ – краса, плоди, дари, а для митця – думки і художні зблиски як результат креативної діяльності. Якщо ж він весінній, то обов'язково офарблений кольором – білим чи рожевим (цвітіння саду) зі своїми значеннями чистоти, вічності, безкінечності і життєвої снаги, натхнення. Але цей *сад* відцвів, і тут непомітно з'являється асоціація, пов'язана з мотивом завершеності, кінця циклу, в тім числі – і життєвого. В даному випадку це передчуття смерті. Отже, подібно до образу-символу саду (чистого, ніжного, але такого, що лише починає цвісти), розпочав свою творчість і С.Єсенін, але швидко, пройшовши через горнило трагізму життя, – йде у небуття, і його не повернути (про це свідчать три крапки в кінці рядка).

Звертання до постаті поета є прикметною якістю творчості всіх неокласиків, для яких він уособлення «універсального митця», «в образі якого вбачаються надбання творчої і духовної еволюції, що відтворена поетами від античності і до початку ХХ ст.» [11, 11]. До того ж вони не розділяють пращу (за принципом: якщо це поет, то тільки поет, а якщо вчений – тільки вчений). Для них це єдине неподільне ціле. Образ С.Єсеніна в даній поезії виступає однією з граней-модифікацій митця, а саме поет-міфотворець, який є своєрідним містком між світом вічних цінностей та «світом як саморуйнівною силою за законами міфу про «вічне повернення» [11, 11]. Неокласики розуміють поезію як зодчество, де духовний світ підкоряє собі матеріальне, втіленням якого є місто. У поезії М.Драй-Хмари образ *міста* фігурує доволі часто («Київ», «Черкаси», «Крути», «Чернігів», «Поділ», «Чудо». «Кам'янець» та ін.). Через цей образ поет подає символічно наснажений хронотоп: переплетення різних епох, стилів, течій (поезія «Кам'янець», «Київ», «Чернігів»), спрямованість у майбутнє: іноді утопічне («Місто майбутнього», «Чудо»), іноді песимістичне («Кошмар»).

Важливе місце Михайлом Драй-Хмарою відведене образowi Києва (поезія «Київ»), якому він надає статус вічного міста. «Підкреслюючи софійність Києва, наголошуючи на необхідності повернення державності, поети (неокласики) тим самим закликають до відновлення зруйнованого космічного світопорядку і влаштування ідеального суспільства в цих межах. Силою, перемагаючою хаос, повинна стати софійність, що приведе до собор-

ності, заснованої на любові, в якій розкриється духовний потенціал людської свободи» [11, 18].

Таким чином, використовуючи різноманітні образи-символи М.Драй-Хмара втілює універсальне світобачення, еволюцію культурологічних образів, в яких зосереджено концепт національної світової духовності. Але при цьому «письменник зовсім не малює картини, він лише дає привід для роздумів, спрямовує творчі здібності людини, яка в свою чергу реалізує естетичний зміст літературного образу в формі його конкретизації (вона може бути і зоровою, і слуховою, і моторною)» [11, 7-8].

Ось такими є (у лаконічному викладі!) символічне наповнення поезій М.Драй-Хмари, семантика багатозначних образів, що створюють враження свіжості і краси, безмежності духовних і земних горизонтів життя, за якими вгадується Всесвіт у широкому значенні слова.

## 2. Поетична фоніка

Особлива мелійність творчості Михайла Драй-Хмари заснована на образному функціонуванні звуків, котрі самі по собі народжують думки і почуття. Вона ґрунтується на поетичній фоніці, що є ваговою часткою естетичної системи, створеної неокласиками, роль в якій творчості М.Драй-Хмари – справді унікальна. Виходець із символізму, поет тяжів до навмисної езотеричності і водночас простоти, до цілеспрямованої музичності вірша, мелійного ладу кожного твору, що мав на меті викликати сугестію, вплинути на рівні підсвідомого. Тому аж ніяк не дивно, що музичність як підгір'я художньої своєрідності митця сформувала внутрішні канони його творчості, серед яких поетична фоніка характеризується витонченою майстерністю. Як відомо, музичність досягається за допомогою різноманітних технічних засобів звукової організації вірша. І наявність її в поезії М.Драй-Хмари свідчить про високу художню майстерність автора, доводить непереборчистість естетичного смаку, здатність відчувати слово на рівні кожного звуку, гармонійного поєднання і комбінування. Та нерідко читачі вважають, що звуки в поезії розміщуються хаотично, без ладу, в якому бере участь лише підсвідоме начало, та ніби це відбувається лише механічно, а не виважено і продумано до тонкощів автором поетичних текстів. А тим часом поет від Бога, яким був М.Драй-Хмара, дбав про особливе – музичне

розміщення звуків, про спеціальний їх підбір для уникнення дисгармоній звучання і, навпаки, досягнення гармонійного поєднання звуків у кожній поезії. Адже відомо: «Від Гомера і Есхіла до Гете та Віктора Гюго всі поети разом утверджують своїми віршами, що інакше, як звуками, вони не можуть виразити те, що хочуть сказати» [12, 481]. Зрозуміло, що сама мова забезпечує гармонійний підбір звуків у словах і це іноді спрощує роботу митця. Так, у словах «трім», «гуркіт» наявність звуків та звукових поєднань «зр», «фр», «з» підкреслює «грізність» явища, означуваного словом, а у семах «ніжність», «лагідність» звуки «л», «н» у сполученні з голосним «л» надають м'якості звучання словам, уточнюючи смислові відтінки. До того ж відомо, що українська мова посідає дуже місце в світі за своєю милозвучністю, основну інтонаційну основу якої становить вокалізм, що теж має неабияке значення.

Спеціальне дослідження звукової організації вірша та інших виявів фоніки у поезії Михайла Драй-Хмари передбачає зосередження на таких аспектах питомої наукової проблеми, яка виникла зі специфіки самої творчості поета, – це передусім інтонаційна впорядкованість звукових елементів у поетичному мовленні. На її основі «формується *версифікаційна система* (звуконис, онома-топєя, зіткнення, алітерація, асонанс, епіфора, анафора та інші засоби фоніки)» [5, 289]. Важливо також простежити особливості евфонії, що «забезпечує міру кількості, частотності, комбінування та тривання фонем» [5, 222]. Ось чому *звуконис* – «система звукового інструментування, спрямована на створення звукового образу» [5, 290] – такий важливий елемент художньої майстерності, якого позначений талант поета.

Дана тема актуальна і нова як з точки зору теорії (витоки, складові символізації, неокласичні форми), так і історії української літератури – адже творчість київських неокласиків – феноменальне явище, що постало і розвивалося всупереч офіційній літературі, будучи знаковим для модерністського мистецтва. Саме тому питання про те, наскільки поетичні форми неокласиків – традиційні, і наскільки – оригінальні, індивідуально-неповторні, якими були в цьому контексті естетичні досягнення Михайла Драй-Хмари, важливе і потрібне не тільки з точки зору аналізу фонетичних засобів у вираженні вірша, але й з погляду проблеми ритмотворення і композиції вірша, підпорядкованих звуконису. Це дасть змогу включити даний аспект дослідження в системне вивчення «звуко-

вого символізму», спроби якого наявні в зарубіжному літературознавстві. Основним засобом посилення виразності поетичного мовлення є його інтонаційно-звукова організація, якою М.Драй-Хмара досягає за допомогою найрізноманітніших комбінацій і видів звукових повторів, їх чергування.

Першорядне місце в поезії М. Драй-Хмари посідають повтори подібних за звучанням приголосних у віршовому рядку, фразі чи строфі – *алітерації* та *асонанси* (повторення однакових голосних звуків у рядку чи строфі); *анафори* (повторення на початку віршових рядків чи строф однакового співзвуччя); *епіфори* (повторення наприкінці віршових рядків чи строф однакових і схожих звукосполучень, слів); *епістрофи* (повторення початку й кінця вірша); *симплоки* (кільця) (повторення звуків, лексем тощо), «коли немовби змикаються анафора та епіфора» [5, 49]; *зіткнення (анадиплозис)* (звукове чи словесне повторення кінця віршового рядка на початку наступного) тощо.

Прикметними для вірша митця є створені ним варіанти розміщення звукових повторів у тексті, своєрідні моделі ритмізації твору. Серед них є *суміжні повтори* (в таких випадках звуки чи співзвуччя знаходяться поряд); *розділені повтори* (коли вони розділяються одним чи декількома звуками); а також такі *повтори*, як *прості* (повторення одиноких звуків) та *складні* (повторення комбінацій, ряду звуків), що розпадаються на ряд підвидів: *точні, неточні, зворотні тощо; однократні, двократні, багатократні* і т.д. У їх застосуванні дуже важливу роль відіграє системність як принципова якість поетики митця. Повтори поєднуються між собою в певні системи, серед яких виділяється декілька форм: послідовна, перехресна, кільцева та ін., з використанням *пролепсу, силлеспу, інтеркаляції* і т.п.» [12, 184]. Всі ці явища поетичного мовлення, притаманні поезії М.Драй-Хмари, викликають до життя ту наспівність, якою позначена органічна мелійність і окремо взятого твору, і збірки «Проростень». Створюючи звуковий образ, деякі різновиди звукових повторів поет застосовує частіше, інші – рідше. Все залежить від бажаної мелодійності того чи іншого вірша.

В системному викладі це подано на таблиці, що передає наочню весь набір звукописних варіацій, якими вміло оперував М.Драй-Хмара.

№ п/п	Технічні засоби звукової організації вірша Драй-Хмари	Приклади
I.	Анафора:	
1)	Чиста —	Сонце спустило вервечки... [1, 78]
2)	Звукова —	Дихнув на урочисту долю / диханням золотистих нив [1, 69]
3)	Лексична —	І кожен день кудись трамваї, / І кожен день не те, що треба... [1, 96]
4)	Синтаксична —	Горять священні орифлами / Революційної весни / Ми ждемо і віримо коло брами. / Горять священні орифлами. І сонце в грудях і над нами. / І сонцем завітчалися сні. // Горять священні орифлами / Революційної весни [1, 48]
	За місцем розташування:	
1)	В середині рядка	Від болю сонце скорчилось і в'яне [1, 139]
2)	Поєднання на початку і в кінці рядка —	Рубінять рани. Весніс. Вранці. [1, 84]
II.	Асонанси:	
1)	Прості—	Золототкане полотно [1, 58]
2)	Складні—	Похмурий холодний листопад (о-и-и-о-о-и-и-о) [1, 131]
3)	Поєднання простих та складних	Бути луною, будить луну. — долі своєї я не кляню (у-у-у-у-у, о-і-о-і-а-а) [1, 50]
III.	Епіфора	Хоч квітне усміх на устах [1, 65]
IV.	Алітерації —	Ласкава тиша сон свій стеле [3, 48]
	Системи:	
1)	Послідовна —	Від болю сонце скорчилось і в'яне, // Пірнувши в буйну кров гарячих ран [1, 139]: (в-л-с-с-л-с-в, р-в-в-р-в-р-р)
2)	Перехресна	А сум вертає додому, мій сум, що восени росте (с-в-с-в) [1, 60]
3)	Кільцева	Вже ніхто не візьме вдруге (в-н-н-в-в) [1, 42]

V.	Симплока	<i>Ніхто не встиг і немовлят сховати</i> (н.-н.-н.-...т-...т) [1, 177]
VI.	Епістрофа	“В Галичині” [1, 106-107]
VII	Розклад звукових повторів:	
1)	Деталізуючий	Пісня – посестра, степ – побратим (стра-ст-ра) [1, 50]
2)	Сумований	З золутого глека ... (з-л-зл) [1, 94]
3)	Амфібрахічний	Бо й горбики були – як струпи (б-о-орб-и-п) [1, 97]
4)	Прямий	Вже грає вітер на весь світ (віт-в-ім) [1, 49]
5)	Зворотний	Урізались в мою ріллю (ур-р-у) [1, 51]
6)	Метатесичний	Розбухралася хмар армада (мар-арм) [1, 53]
VIII	Варіанти звукових повторів:	
1)	Пролепс	З неба летять стрімголов (т-т-стр) [1, 92]
2)	Силленс	Плавці ламали враз ті крижані лани (пл-л-л) [1, 102]
3)	Інтеркаляція	Суворий звільзнавець брав «на понт» (зн-н-нт) [1, 104]
IX	Евфемізм	Зв'ялив весняр блакитноокий (у значенні «помер») [1, 86]

Серед улюблених прийомів фоніки вірша Драй-Хмари анафора, поетикальні можливості якої розширюються за рахунок не шаблонного, а варіативного застосування різноманітних комбінацій: чиста анафора, звукова, лексична, синтаксична, як це маємо у таких поетичних рядках: *Пісня – посестра, степ – побратим, – / вольная воля трьом нам усім* [1, 50]. *Хмеліють хмари, хвилюють в трансі* [1, 84]. *Сонце спустило вервечки...* [1, 78] – зразки чистої анафори. Виразною є звукова анафора: *...дихнув на урочисту залю диханням золотистих нив* [1, 69]. *З неба летять стрімголов золотохвості гадюки* [1, 92]. Ще складніше створити лексичну анафору, але й у цій сфері звукопису М. Драй-Хмара – майстер: *«І кожен день кудись трамвай, / І кожен день не те, що треба»* [1, 96]. Поезія «Горять священні орифлами» є прекрасним прикладом синтаксичної анафори, котра дає змогу авторові педальовати не тільки емоційну настроєвість, але багатобарвно окреслити предмет розмислу з філософським підтекстом.

Зустрічаються й такі анафори, які розпросторюються на весь вірш («І знов, як перший чоловік») (І-І-В); «Ми сонця – радості не

бачимо» (Ми-Ми-К-О); «Маленькій Оксані» (Коли-Коли-Коли-Тоді-І); «Над озером рідкий туман» (Н-Н-Н). І це лише найпростіші приклади поширення анафори у межах однієї поезії. Місце її розгашування не лише традиційне – на початку рядка, але й усередині. Для підтвердження особливого сантименту митця до звукопису. Для підтвердження особливого сантименту митця до цієї форми поетичної фоніки варто навести такі приклади: *Шляхів нема, немов хто вітер* [1, 81]. *Від болю сонце скорчилося і в'яне* [1, 139] *Ковтаймо спазми сполотнілих губ* [1, 139]. Рідше, але мають місце і такі специфічні анафори, в яких посднуються приголосні на початку і в кінці поетичних рядків: *Рубінять рани. Весніс. Вранці* [1, 84].

Важко віднести всі ці явища до розряду випадкових збігів. Дається взначки поетичний хист Драй-Хмари і техніка письма, налаштована на мелійність як форму експресії і єстестивність. Це надто серйозно було для митця, щоб не бути закономірністю. Так, анафора (найпростіша форма звукових повторів) служить допоміжним засобом у системі звукопису, зітканий з інших, складніших прийомів фонічної організації вірша. Для досягнення милозвучності поезії, створення музичного звукового образу М.Драй-Хмара вдається до найрізноманітніших видів і варіантів асонансів, серед яких чільне місце, поруч з простими асонансами, посідають складні. Ось як виглядають прості асонанси в поезії М.Драй-Хмари: *Дніпром, сосновим бором і смолою / Повіяло од споминів моїх* [1, 103]. *Ніде ні човна, ні вітрила* [1, 99]. *Золотокане полотно* [1, 58]. *Їх серйозно підтримують складні асонанси: та волохату ворушку доху (о-о-у-о-у-у-о-у)* [1, 26]; *похмурий, холодний листопад (о-и-и-о-о-и-и-о)* [1, 131]; *плавці ламали враз ті крижані лани (а-і-а-а-и-а-і-и-а-і-и)* [1, 102]. Частотно поширеними є поєднання в одній строфі різновидових асонансів. *Бути луною, будить луну, – / Долі своєї я не кляню* [3, 50]. Ось схема цієї строфи: У-У-У-У-У / о-і-о-і-а-а. Музична гармонійність вірша фрунтується і на доречному застосуванні епіфори, частотно вживаної в поезії: *В журбі васильки й рута – м'ята* [1, 65]; *.. хоч квітне усміх на устах* [1, 65]; *Старанно перерили й довго-довго* [1, 184]; *Значить ходить повним ходом* [1, 44]. І таких прикладів можна навести безліч. Поряд з анафорою, епіфорою, асонансами М.Драй-Хмара використовує і такий прийом звукопису, як часто вживані алітерації: *Ласкава тиша сон свій стеле* [1, 59]; *Золотокане полотно* [1, 58]. Детально досліджуючи мікропоетику драйхмарівської творчості, не можна залишити без уваги алітеративні системи. «Алітерації організують ритм поезії «Хмеліють хмари, хвилюють в трансі», співвіднесений з ритмом життя

природи. Світ і людина не просто відкриваються одне одному, але знаходяться в особливому стані взаємотяжіння, коли зв'язок особистості й універсуму постає як родова єдність. Останній цілісно утримує первісно-родове (органічна нерозчленованість світу – «я з землею зрісся – не вирину»), «Мені сняться знов в Поділах») світовідчуття з єдиним «зеленим уставом весни» («І степ смарагдовий, і хмура тайга») для всього природного буття. І водночас М.Драй-Хмара відкриває якісно нову наповненість взаємодії людини і світу, трансформуючи основний мотив міфу про Близнят, естетизуючи духовне універсумне побратимство-посестринство і жіноче начало як основу цілісності світобудови. Цей мотив реалізується через одвічну тріаду «природне – чуттєво-духовне» з центром сходження і розходження в людині...» [7, 39].

Найрізноманітніші комбінації даної форми звукопису беруть активну участь у ритмічній організації вірша. Одна з найприкметніших з них – послідовна система алітерацій (коли з'являється одна алітераційна група, пізніше інша, а після неї ще інша – своєрідний каскад, який справляє враження своєю могутністю та яскравістю окремої краплі: *Від болю сонце скорчилося і в'яне, / пірнувши в буйну кров гарячих ран / (в-л-с-с-л-с-в / р-в-в-р-в-р-р)* [1, 139]. Має місце і перехресна система алітерацій (один звук змінюється іншим, потім знову з'являється перший і т.д.): *Бути луною, будить луна (б-т-л-б-т-л)* [1, 50]; *а сум вертає додому, / мій сум, що восени росте (с-в-с-в)* [1, 60]. Використовує Драй-Хмара і кільцеву систему (два однакових звуки обрамлюються двома іншими, ще однією парою звуків): *«як на осінніх косах / верб, а вже кладе хтось тіні гливі» (к-в-в-к)* [1, 61]; *«вже ніхто не візьме вдруге» (в-н-н-в-в)* [1, 42]. Часто вживаною є симпліка (кільце): *«Ніхто не встиг і немовлят сховать» (н-...н-...н-...-т-...т)* [1, 177].

Заради досягнення високого художнього ефекту вдавався М.Драй-Хмара і до епістрофи, про що можна судити з великої кількості поезій з використанням саме цього прийому мелійності та матеріалізації думки і почуття. Це такі поетичні твори, як «Сліпа», «Пам'яті С.Єсеніна», «Ой колом сонце догори...», «Горять священні орифлами», а також поезія «В Галичині», яка, окрім використаної в ній епістрофи, є прекрасним взірцем поширення принципу звукового повтору на весь вірш, виявлення його у кожній строфі, кожна з яких починається, і закінчується одним і тим самим рядком, що надає поезії особливої гармонії, музичної краси і витонченості.

В Галичині  
Сонце зайшло за Дністром,  
скрізь, куди око погляне –  
одсвіт на водах багрянній,  
Сонце зайшло за Дністром.

Кров'ю взялася ріка.

Мов блискавиця із тучі,

червіль палає на кручі.

Кров'ю взялася ріка.

Звідки ж тече ота кров?

З Галичини? З Буковини?

Бачать Карпат верховини,

звідки тече ота кров.

Бачать і стогнуть вони!

- «Тіло роз'їли кайдани,

давні відкрилися рани» –

бачать і стогнуть вони.

- Встали примари старі:

Лаца, Чарнецького тіні!

Серед нової Руїни

Встали примари старі.

Хто там на вежі живий?

Слухай: від брата і ката

Воля козацька розп'ята!

Хто там на вежі живий?

Сонце зайшло за Дністром.

Скрізь, куди око погляне,

одсвіт на водах багрянній.

Сонце зайшло за Дністром [1, 106-107].

Варто розглянути дану поезію схематично, щоб перекоонатися у функціональній наснаженості повторів у системі поетики Драй-Хмари:

I строфа с-с-о-с

II строфа к-м-ч-к

III строфа з-з-б-з

IV строфа б-т-д-б

V строфа в-л-с-в

VI строфа х-с-в-х

VII строфа с-с-о-с

Поезії М.Драй-Хмари властиве і таке цікаве явище, як повторення рядків першої строфи в останній, але розміщених у зворотному порядку. Яскравим прикладом такого варіанту повторів є поезія «Долі своєї я не клянучу...» [1, 50].

Функціонально навантажений ще один вид звукової організації вірша – так званий «розклад» звукових повторів. Суть цього явища полягає в тому, що певне співзвуччя, наявне в одному слові, постає у розкладеному вигляді у лоруч розташованих словах. Можливо від того, в якій позиції по відношенню до цього слова розміщені інші, – виділяються окремі групи розкладених звукових повторів. Так, якщо слово зі звуковим комплексом знаходиться перед словами, що вміщують ці звуки у розкладеному вигляді, – це *деталізуючий розклад*; якщо в постпозиції по відношенню до цих слів – *сумований розклад*; і якщо це слово знаходиться всередині між словами із звуками в розкладеному вигляді (хоча такий варіант зустрічається порівняно рідко) – це *амфібрахічний розклад*. Кожен із розкладів звукових повторів, за класифікацією В.Брюсова [12], буває *прямим*, *зворотним* та *метатесичним*. *Прямий* – це такий звуковий розклад, у якому певна група фонем розкладається у послідовному порядку; *зворотний* – відповідно – у зворотному і *метатесичний* – у розкиданому, невпорядкованому вигляді. Щоб переконатися в тому, що цей різновид звукової організації вірша, як і всі інші, органічний для поезії М.Драй-Хмари, досить звернутися до декількох прикладів: «*Пісня — посестра, степ — побратим*» [1, 50] (деталізуючий прямий розклад); «*З голубого глека...*» [1, 94] (сумований прямий розклад); «*Задумавсь ладан в синіх снах*» [1, 65] (сумований метатесичний розклад); «*під ліхтарем співа сліпа*» [1, 63] (сумований метатесичний розклад).

До звукового розкладу відноситься також ще цілий ряд варіантів: пролепси, силлепси та інтеркаляції. *Пролепс* – коли один звук із складного поєднання певних звуків зустрічався раніше; *силлепс* – коли такий звук виринув пізніше й *інтеркаляції* – коли він знаходиться між двома складними співзвуччями: «*З неба летять стрімголов*» [1, 92] (пролепс); «*Мій човен у блакитнім крузі*» [1, 99] (пролепс); «*плавці ламали враз ті крижані лани*» [1, 102] (силлепс); «*суворий зіздознавець брав «на понт»*» [1, 104] (інтеркаляція).

Прикметним для поезії М.Драй-Хмари є таке цікаве явище поетичної фоніки, як *евфемізм* – «благозвучне слово або вираз, ужиті для заміни непристойних, небажаних чи заборонених» [5, 222]: *І сльози / (не мої – дубів померлих) / моє обличчя й руки окроплять*. У рядковій «Чого ви плачете, незрячі?» [1, 44] слово «незрячі» автор вживає замість «сліпі», тим самим пом'якшуючи його значення. Так само чинить автор, добиваючись високої поетичності звучання і делікатності вислову, як наприклад: ... у *безлистих вербах / вже грає вітер на весь світ!* [1, 49] («грає» – завиває,

віс: «безлисті» – голі); *і з неба падають, мов перли, / огненні сльози Перси Персеїд* [1, 62]. («... падають, мов перли, огненні сльози Перси Персеїд» поетично сказано про метеоритний дощ); у рядку «*Ах, вітер над містом тужить*» [1, 64] «тужить» означає – виє, дме, шуміває); ще тонше сказано у вислові «*зв'ялив весняр блакитно-жовтий*» [1, 86], де «зв'ялив» ужито у значенні «помер».

Отже, на основі дослідження мікропоетики М.Драй-Хмари можна підсумувати, що великий поетичний хист митця посилюється технікою письма, зокрема на рівні звукопису. Адже у його поезії фонемі розміщуються за певними мелійними й естетичними законами, створюючи цілі системи, в яких поєднуються найрізноманітніші засоби звукової організації вірша: алітерації, асонанси, анафори, епіфори тощо. Нерідко ці звукові повтори, фонічні варіації переплітаються, зливаються; окремі явища стають системними, інші – суверенними, але сполучуваними з системами. Наведемо декілька прикладів із розміщенням звуків для експресивності вірша, що починаються з найпростіших форм і складаються поступово у системи, що підкоряються вимогам гармонії в частині і цілому: *Двічі я зрадив ніжну сестру. / Потім побачив: без неї умру...* [1, 50] (*i-i-a-a-i-e-y / o-i-o-a-e-e-y*); *Я і посестра, вітер і степ – / Ніжність і воля, сила і крєп* [1, 50] (*i-e-i-e-i-e / i-i-a-a / e-e-e-a-a-o*); *Не перестухаю ніколи / Шехерезадиних казок!* [1, 52] (*e-e-e-a-o / e-e-e-a-a-o*); *І світом гомін і стрілиці! / Дзвінокопитого коня* [1, 53] (*i-i-o-o-i-i-i-i / i-o-o-o-o-o*). Та щоб не бути голослівним, доводячи особливу фонетичну впорядкованість поезії Михайла Драй-Хмари, вириваючи з контексту окремі рядки – приклади досконалого звукопису, – варто розглянути одну з поезій як довершену поетичну систему, що живе і діє за певними законами гармонії:

*Хмелють хмари, хвилюють в трансі.  
Повстань, титане молодий!  
Хай запалають протуберанці:  
на бій, на бій!  
На сході гомін, спів буревію,  
Піднось скрижаль золоторун...  
Я озневію, полуменію:  
я твій вістун!  
Рубінять рани. Весніє. Вранці.  
Мечі на трупах ворогів:  
палають гнієно протуберанці:  
світаний бій!*

У цій невеликій за розміром поезії, але дуже глибоко внутрішньо, М.Драй-Хмара використовує найрізноманітніші засоби звукової організації вірша:

1. Складні звукові анафори, що переходять у силепси (хв-в), разом з тим тут наявна і неточна кільцева система алітерацій (ап-и-и-ра).

2. Складні асонанси (ю-а-ю-ю-а; о-а-а-о-о) і далі чисті асонанси (а-а-а-а-а), і перехресна система (а-і-а-і-а-і-а-і).

3. Знову перехресна система асонансів: (о-і-о-і та і-у-у-і-і-у-і), що переходять у словесну анафору (я-я), зливаючись, наразі зі складними асонансами (о-о-і-і-і-і-о-о-о-о).

4. Епіфора (ю-ю).

5. Поєднуються анафори на початку і в кінці рядка (р/р – а/а), що зливаються із сумованим зворотним розкладом алітерацій (р-а-а-р).

6. Складні асонанси (і-а-а-і-а-і-і-а-а-і-і-і-і).

І таких прикладів можна навести безліч. Справжнорізноманітність засобів підсилення виразності художнього мовлення характеризує переважну частину віршів поета, проте немає жодної такої поезії, яка була б позбавлена аналогічно варіативного способу матеріалізації тексту засобами поетичної фоніки, його мелійного озвучення. Не можна не підкреслити, що звукова структура у будь-якому вірші прихована, з першого погляду її важко помітити, але коли заглибитися у зміст, придивитися до форми, відкривається надзвичайно цікава система звукової організації вірша. Хоча є й такі поезії, в яких це впадає в око відразу ж. І все ж переважна більшість поезій має приховану звукову побудову, що підкреслює надзвичайну майстерність автора. Адже поет не поступався своєю думкою звукові чи звуком думки. В його творчості не було дрібниць, несуттєвих елементів форми – все мало своє місце, тому звукова форма вірша була адекватною змістові і навпаки.

Дуже прикро, що секрети поетичної творчості Михайла Драї-Хмари досі системно не досліджені, бо справа не тільки в тому, що вона заслуговує на вивчення, а сам митець – на високе звання справжнього майстра слова, творця художньо переконливої поетичної мови, але і в тому, що відкриваються закономірності багаторівневої Держави Слова. І в цьому плані поет – неокласик співзвучний не лише з національною літературною модерною традицією (О.Олесь, І. Чупринка, П. Тичина), але й світовою класикою, що цю грань художності особливо ретельно плекала. У світовій культурі, органічною часткою якої є українська, визначилося багато музичних поетів, що легко і вправно плавали в морі звуків, легко

сприймали і передавали тони природи, людського голосу, тембр звучання думок, почуттів, усієї багатотональної картини світу.

Прекрасну характеристику цього специфічного таланту митця представив Василь Стус у роботі «Феномен доби» про поезію Павла Тичини: «Музичність заповонила все його світосприйняття – саме слово зробилося для поета не стільки способом висловлювання тих чи інших думок і почуттів, скільки шляхом до виявлення звука, який сам по собі народжує думки й почуття» [13, 88]. Але це лише фрагмент цілісної і ще, на жаль, ненаписаної роботи про феномен музичності П.Тичини в усіх тонкощах, хоч уже певний підхід у цьому напрямку здійснений у статті Мирослави Павлик «Звукоживопис Павла Тичини» [14], що посиляється на французьких поетів і їх досягнення у цій сфері: «Французькі поети (В.Гюго, А.Рембо) співвідносили експресивність із можливістю викликати кольорові асоціації як при вимові вголос, так і в графічному зображенні. Як наслідок – поезія А.Рембо «Голосні», що є низкою вільних асоціацій щодо голосних. Деякі вважали, що голосні й приголосні співвідносяться не тільки з квітами, а й з почуттями, рисами характеру і так само, як музичні інструменти можуть мати звучання. У художніх стилях кінця ХІХ – початку ХХ ст. виробилася тенденція пов'язувати зображувані явища з уживанням певних звуків мови. Не всі звуки можуть використовуватися з художніми завданнями однаковою мірою. Є звуки мови, образне функціонування яких увійшло в традицію» [14, 11]. Не менш колоритною є ця грань таланту Михайла Драї-Хмари, котрий увіходить у число наймузичніших поетів ХХ ст., який оперував звуком, як і словом, – покладаючись на закони гармонії, уникаючи будь-яких дисонансів і фальшивих нот, творячи поетичні симфонії і віршовані мелоси.

### 3. Семантика й символіка кольору

Поетика М.Драй-Хмари – явище цілісне. Ця теза була б черговим трюємом, якби за цим не стояв отой айсберг, що приховує свою сутність під водою, а не височить на поверхні. Художня тканина його поезії зіткана з різних матеріалів, які пластично і непоривно з'єднані, складаючи спільність різних якостей, злучених не за принципом доданків, а взаєморозвитку, геометричної прогресії, де цілість набагато більша за суму окремих елементів. Так, звук органічно переплавляється в колір, що обростає тактильними (до-тиковими) враженнями, а ті, помножені на запахові і больові відчуття, створюють стереоскопічну картину мікро- і макрокосмосу Душі і Всесвіту, яка і є поезією М.Драй-Хмари. Та щоб зрозуміти природу цього синтезу, треба розкласти на окремі деталі, складники, матеріали, елементи, з яких зроблено поетичну

будівлю, власне, «пережити аналіз», щоб дійти висновку, що синестезійність як передумова й естетичний принцип поетики митця, вияв художнього плюралізму характеризують не лише поетики неокласиків, але творче розмаїття української літератури 20-х рр. XX ст. І тут допоможе спеціальне вивчення як звукописної манери М.Драй-Хмари, що є гранню його художньої системи, в якій Слово формується з фонем, звуків, так і дослідження візуальної образності, що так само матеріалізується в Слові, але вже в інших вимірах і за іншими принципами.

Яку ж роль відіграє барва, її озвучення в слові М.Драй-Хмари? Як пластика речей набуває сили і ваги завдяки кольоровій палітрі, яка виступає ніби та розкішна рамка для чудової картини, що оживає під пером майстра? Як відбувається цей одухотворюючий процес оживлення байдужого, індиферентного матеріалу, яким користуються всі, в чисте золото художньої правди, в естетичне багатство і красу словесного звучання і барвопластики? Це і складає ще один аспект аналізу художньої планети митця. Адже «Вибраному» її автор прекрасно продемонстрував вміння скористатися можливостями палітри в поезії, своєрідно довівши, що колір у художній літературі є одним із найважливіших засобів розкриття ідейного змісту, досягнення художньої виразності, емоційної достеменності, візуалізованої на малій площі поетичного тексту. Характер трактовки кольору в художньому творі (кількість і інтенсивність барв, контрастність їх сполучень і співвідношень тощо) базується на об'єктивних властивостях фарб, наявних у зображених об'єктах, і зумовлюється конкретним художнім задумом, історико-стилістичною особливістю мистецтва, методом творчості художника, призначенням твору, а також індивідуальною своєрідністю світовідчуття письменника тощо. І колір, і колорит у поезії М.Драй-Хмари відіграють принципову роль, як і звукопис. Отже, колір працює не лише на живописному полотні. Він має місце і в роботі літератора, який доречно користується його можливостями для відтворення багатоманіття світу, його яскравих відтінків та природних барв. З поняттям фарбового опису в словесній творчості тісно пов'язана ще одна художня категорія – колориту, що є продуманою системою сполучень кольорів художнього твору, котра відтворює барви реального світу та характеризує ідейний зміст твору. Поруч із композицією і малюнком колорит відіграє важливу роль у художньому пізнанні дійсності та є важливим засобом емоційної, психологічної виразності, яка служить цілям найповнішого розкриття художнього образу.

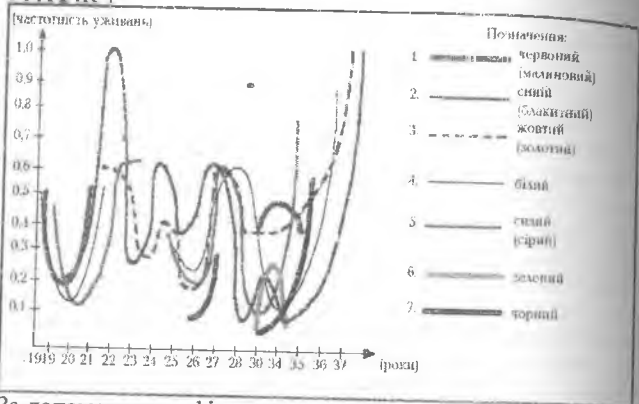
Серед аспектів вивчення у нечисленних працях, присвячених творчості М.Драй-Хмари, питання колористики залишилося поза межами дослідження, хоч і є окремі цікаві знахідки в цій сфері.

Так, збуджує пошук і праця Юрія Шереха (Шевельова) про творчість М.Драй-Хмари, що правда, колір як елемент поетики митця розглядається побіжно і не спеціально. Окремі спостереження на цю тему зафіксовані в окремих роботах, присвячених вивченню творчості неокласиків. Та як окрема літературознавча проблема питання кольору в творчості письменників не оминалися. Деякі дослідники розглядали його на матеріалі окремих творів чи авторів, доходячи висновків узагальнюючого характеру, як наприклад, С.Соловійов: «Колір у літературі має особливий виключний інтерес для дослідника: письменник використовує його ненавмисне, інтуїтивно, підсвідомо, як правило, це природна, натуральна функція» [15, 54]. Цієї теми торкався ряд дослідників: Н.Бахаліна [16], В.Бичков [17], В.Петров [18], С.Соловійов [15], Н.Сологуб [19], В.Саєнко та І.Пономаренко [20], котрі сповідують думку, що кольоровість словесного зображення, активна до нього апеляція у художній творчості, міра й специфіка його застосування – прикмета індивідуальна. Не кожному митцеві особливо сильне барвокористування вдається, стаючи системним показником живописної манери. Але М.Драй-Хмара саме з тих поетів, як і Леся Українка, для яких це обов'язкова умова естетичного хисту, розширення меж поетичного відтворення Всесвіту.

М.Драй-Хмара, як поет надзвичайно талановитий, був наділений природним умінням, підкріпленим неокласичними знаннями світової практики, створювати такі поезії, в яких гармонійно поєднуються і музика, і барвистість, і найтонші запахові та смакові відчуття. Тому колористика в його поезії справді доречний і вагомий елемент художньої системи, що, зливаючись з іншими компонентами вираження індивідуальної чуттєвості, створює єдине, цілісне враження від яскравої картини чи образу. Адже ще Лесинг вказував на надзвичайний талант поета, який відрізняється від живописця чи музиканта тим, що він універсальніший і всеосяжніший. Саме цією властивістю просякнута неокласична творчість М.Драй-Хмари, в якій колористика і художні наслідки її вмілого застосування відіграють не останню роль, демонструючи багатогранність змалюваного навколишнього світу та почуттєвої сфери людини, наділеної, до того ж, певною національною своєрідністю сприйняття. Хоч барва у його віршах є важливим компонентом поетики, але колористика поезії Драй-Хмари не проста для аналізу. Стежачи за кольоровою палітрою, легше зогнути настрої ліричного героя, а тому і настрої самого автора, еволюцію його життєвого і творчого шляху, особливості психологічної творчості. Так, ранні поезії (1919-1926 років) сповнені переважно ніжних, світлих барв, акварельних відтінків, тоді як у

віршах останніх років (1935-37) переважає темна палітра, що передає трагізм буття інтелектуальної і непересічної людини в неволі.. Спробуємо це представити візуально – у своєрідній схемі.

#### ГРАФІК I



За допомогою графіка простежуються за еволюцією кольорової палітри ті зміни, які наступили в творчості М.Драй-Хмари під впливом життєвих обставин. Якщо за точки відліку взяти роки написання творів та колористичну інтенсивність, частотність (від 0 до 1), то встановлюється певна закономірність, яка надається для візуалізації на графіку. Як уже зазначалося, а схема це ще раз підкреслює, барвистість поезії раннього періоду творчості (1919-1926) складає гаму світлих фарб. Це *біла, червона, жовта, синя (голуба, блакитна – переважно)* та *сіра* (переважно *срібна, сіза*). Беручи до уваги семантичну наповненість даних кольорів, цей початковий етап творчості молодого Драй-Хмари схарактеризуємо як гармонійний, чистий, світлий період, сповнений надій і творчого завзяття. Домінуючі авторські настрої – відчуття молодечої сили, емоційна наснаженість, жага (червоний), відданість істині, активність розумової праці, високий рівень духовності, що виражається блакитним кольором, символізуючим інтенсивність мислення і високу моральність креативної особистості. Автор знаходиться в стані чистоти, духовного піднесення (*білий, сонячний*). І хоч М.Драй-Хмара, подібно до інших неокласиків, увійшов у літературу відразу сформованим митцем, поезія перших років його творчості мала широкі можливості для розвитку, а публікації ще не так ретельно просіювалися через сито цензури, втім числі не так явно застерігалися внутрішнім контролем. Друга половина творчості письменника була іншою. Схема показує різкі збої, підйоми, має місце неочікувана, раптова дискретність, хаотичне

розміщення барв, їх несподіване поєднання, нервовість мазків. З'являються *темні фарби – чорна, синя* (вже не блакитна) та *сіра* (вже не срібна). Символічна наповненість цих барв опосередковано вказує на страшні випробування, що впали на голову ліричного героя і автора. Адже чорний та сірий кольори відповідають «стадії бродіння, загнивання, затемнення» [8, 554] виднокла і перспективи. В українській, як і слов'янській традиції, символізують смерть, траур, почуття смутку, осінні настрої, емоції приреченості. У християнській символіці Середньовіччя іноді чорним кольором позначався час, його нестримний плин, який неможливо зупинити.

Внутрішні настрої поета, перебіг його думок і почуттів певним чином задокументувалися і відбилися в кольоровій пластичності образів. І в даному разі барва – не індиферентний складник твору, а його емоційний камертон, що настроює цілий злагоджений оркестр різних мелодій душі поета, що через себе, через «Я» ліричного героя передає світовідчуття цілого покоління людей трагічної і зламної епохи, планетарно вагомі міркування про сутність речей, їх затаєний смисл і вагу. Коли так безповоротно спливали останні місяці життя поета, то барвистість віршів, властива першому періоду творчості, 1935-37 рр., змінюючись, набуває іншого колориту – на перший план висуваються темні відтінки – ніби на противагу тому, що білий колір означав і був кількісно виразним у поезії, починаючи з 1919 і до 21 року. Прикметною є й динаміка застосування кольорів, зокрема *контрастних – білого і чорного*. Виявляється, що біла барва постає дискретною, переривається, час від часу поступаючись своїй протилежності. Це наводять на ряд міркувань, які є інформативними щодо пояснення внутрішнього світу автора та ліричного героя. Змінюються віхи в їх долі, і вони, ніби на канві, вишиті (чи вкарбовані!) по білому: після радісного відчуття повноти життя, піднесеного на гребені трьох літ (1919-21), коли ще були сильними надії на особисту щасливу долю, національне й культурне відродження України. Біла барва зникає аж до творів 1925 року написання, щоб знову з'явитися і тривати майже до кінця творчості, але саме майже до кінця. І вже в цій ситуації *білий колір* має іншу семантику. Автор не тільки заперечує той *стан відвертості та всепрощення, піднесення та просвітлення*, який є основним символічним навантаженням білого, але й наповнює його іншим значенням, вказуючи на протилежну властивість *білого – смертельну блідість, символіку смерті, небуття*, бо, скажімо, так його використовували романтики, засновуючись на відсутності спектру в білому.

Цікаво варіюється і семантично навантажується *червона фарба*, що має місце в поезії Драй-Хмари. З'явившись на самому початку творчості і протривавши до 1922 року, вона зникає аж до 1930 лише в 1924, 1926 та 28-му роках нагадує про себе короткими спалахами. Останній ніби ривок відмічається в 1930-1935 роках, піком – у 1934. Беручи до уваги наповненість червоної фарби, можна опосередковано визначити психічний стан автора, як і загубленої на роздоріжжях ХХ віку української людини. Період 20-х років для М.Драй-Хмари був сповненим жаги, «*чуттєвості та життєдайної сили*», «*пульсуючої крові та вогню*» [15, 522]. І водночас це період вибуху емоцій під впливом тривожних подій в Україні. Ті окремі спалахи червоного весь час нагадують про незгасання того стану, яким сповнена душа митця. А поява червоного в поезіях останніх років, як алогічний, на перший погляд, поворот до полегшення, що неминуче наступає перед кінцем життєвої снаги, як останній подих душі, котра переходить межу смерті заради ідеї життя і вічності ідеалів світлого і краси в усій їх невичерпаності. Повна ж відсутність цієї барви в 1935-1937 роках не прямо, а через код художньої мови свідчить про зневіру, відчай, повну виснаженість людини і суспільства, в якому ріки крові полинули все інше, а *колір людських потенцій перетворився на символ соціалістичної галері, офарбленої у брудний червоний, яким явно зловживали*.

Можна припустити, що М.Драй-Хмара, який дуже добре розумівся на творчості Лесі Українки і був автором вельми продуктивних наукових робіт про її творчість, скористався (може, й підсвідомо, а не лише цілеспрямовано!) національною літературною традицією про символіку *червоного як аналог і концепт смертельно небезпечною*, що чатує на людину під час життєвих і суспільних випробувань, осягнення Істини і Правди. Міг він і опертися чи самостійно дійти думки про саме таку *семантику і символіку червоного як тотожного кінцю життєвої снаги, екзистенційного переходу від життя до смерті*, розроблену Лесею Українкою в «Кассандрі». Пізніше цю ідею репрезентували В.Саєнко та І.Пономаренко у статті «Мистецький синтез і творчий метод у «Кассандрі» Лесі Українки», у котрій висловлено плідний висновок про поетику червоного та його ідейно-естетичне наповнення: «Червоний колір (у «Кассандрі» Лесі Українки. – В.С.) є передумовою появи чорного; несе семантику ще живого, але неминуче приреченого на загибель, отже, символізує навзагал некінцевий результат, а процес умирання, перші симптоми смерті та її причину»... [20, 122]. Аналогічне враження складається від по-

езії М.Драй-Хмари, написаних у різні роки під впливом обставин, трагічний характер яких закодований у кольорі.

Так, в «Іспанській баладі» поява червоного на початку поезії знаменує фатальну розв'язку – жакливу смерть тореадора, картограма душі якого *представлена діалектично: «... огнем наливи-си він ущертть» – (почервонів) та «червоний мотлох скрізь, і блазнів гурт кругом...»*. *Фарбна палітра віщує «останній смертний бій»: «Ущухнув шалу грім, розбився звук сурми – / тореадора бик на рози настроїв»* [1, 137-138].

Як і у Лесі Українки, саме червона, а не чорна барва здатна виступити знаком смерті. Підтвердженням цього є «залитий кров'ю плащ» – символ смерті. Аналогічна семантика *червоного* фігурує в поезії «Від болю сонце скорчилось і в'яне»... [1, 139]. Як і в попередньому вірші, червоне забарвлення, що заявляє про себе на самому початку твору, готує до сприйняття фатальної розв'язки – смерті героя. На відміну від «Іспанської балади», в якій розв'язка наступає наприкінці, постає інший варіант зв'язку барви з подіями, змальованими в творі. – прямий, а не дистанційний. Червона фарба є не просто фоном події, зоривим вираженням відчуття, а своєрідним її співучасником і конкретним інструментом реалізації ставлення до зображеного, авторської оцінки. Відразу після появи червоного кольору ліричний сюжет доходить апогею: «... *пірнувши в буйну кров гарячих ран, / і в кожнім серці вістря ятагана, / і кожне горло стягує аркан*» [1, 139]. Трагічна розв'язка набуває узагальнюючого, символічного звучання, в якому прозорий натяк на реалію життя, що продукує потік асоціацій про долю українського інтелігента, зачарованого культурою і моральністю, а не владою, а тому поставленого над безоднею цькування і знищення.

Таким чином, червоний колір у поезії М.Драй-Хмари має різне символічне навантаження. А це ще раз доводить не тільки наявність широкого художнього інструментарію, але й уміння поета висловити невечерпність, глибину змісту за допомогою економно використаних засобів письма. У період 1935-1937 років поет вдається до світлих барв лише задля підсилення контрасту між спокійним, словненим надії, минулим та жорстокою сучасністю, тоталітарним тиском на людину. Яскравим прикладом поєднання світлих та темних барв саме з метою контрверсійно окресленого предмета роздумів є поезія «І знов обвугленими сірниками...» (1937), чи не найтрагічнішого документа національної історії фатальних 30-х, коли й помріяти про свободу творчості і демократичний розвиток суспільства не можна було, коли такі, як

М.Драй-Хмара, опинялися в найнестерпніших умовах радянської каторги:

*І знов обвугленими сірниками  
на сірих мурах сірі дні значу,  
і без кінця топчу тюремний камінь,  
і туги напиваюсь досхочу.  
Напившись, запрягаю коні в шори  
І доганяю молоді літа,*

*Лечу в далекі голубі простори,  
Де розцвітала юність золота.*

*– Верніться, благая, хоч у гості*

*– Не вернемось! – гукнувши з даліні.*

*Я на калиновім заплакав мості  
і знов побачив мури ці сумні,  
і клаптик неба, розп'ятий на ґратах,  
і нездріманне око у «вовчку»...*

*Ні, ні, на вороних уже не ґрати:*

*я – в кам'янім, у кам'янім мішку [1, 147].*

У цьому вірші наявні як власне, так і невласне назви кольорів: «сірі мури», «сірі дні», «голубі простори», «юність золота» і «обвугленими сірниками» (близький до чорного), «клаптик неба» (блакитний), «кам'янім мішку» (сірий). Варто розглянути систему означень кольорів і їх семантику та функції згідно з класифікацією кольору, поданою Н.М.Сологуб: «Кожен колір утворює своєрідне мікрополе, в якому варто розрізнати: 1) назви, в яких означення кольору є основним значенням слова і які утворюють систему, тобто є власне назвами кольору (жовтий, жовтизна; червоний, червонястість і т.д.); 2) назви, в яких означення кольору є додатковим значенням слова, і які доповнюють систему, але своїми основними значеннями належать до інших тематичних словесних груп, тобто є невласне назвами кольорів (напр., небо як позначення блакитного кольору; калина як позначення червоного і т.д.)» [19, 60]. Підхід до аналізу кольору, здійснений у цій роботі, більшою мірою лінгвістичний, аніж літературознавчий, але одне без іншого не існує, це та паритетна взаємодія, за якою розкривається специфіка художньої творчості, в тім числі і поетична картина світу, зображена М.Драй-Хмарою.

У щойно розглянутій поезії, як і в інших віршах митця, колір виступає елементом психологічної характеристики ліричного героя, за допомогою барвопластики автор малює картини, які уточнюють перебіг настроїв, діалектику думки й почуття. І зміна

кольору свідчить про мінливі душевні стани, що переживає ліричний герой, сповнений багатством емоцій, наділений вмінням умітувати з книги Природи одвічні людські цінності, мудрість гармонії і краси. Колір, як правило, відтіняє переходи в тональності вірша М.Драй-Хмари, що піднімають нагору прихований спектр почуттів ліричного героя й автора, котрий наділений здатністю сприймати світ багатовимірним, а не однобоким, звуженим і підкореним лише соціальним законам буття людини. Саме цього поет аж ніяк не визнає. І протестує усіма фібрами душі проти будь-якого поневолення. І хоч не впадає у відчай, але за допомогою художньо переконливої і добре підбраної гами кольорів, як це спостерігається у поезії «Обвугленими сірниками...» та й усій збірці «Проростень», передає трагізм втрати свободи, поневолення індивідуального начала в умовах волонтаристського, механістичного суспільства, оберненого не до людини, а проти неї. Так, чорно-сірі барви на початку поезії характеризують важкі умови існування (а не життя), як і сумні думки про страшну реальність, за логікою якої доводиться жити за ґратами. А повернення до цих тонів наприкінці вірша особливо гостро підкреслює стан внутрішньої облоги, що переживає ліричний герой: «Ні, ні, на вороних уже не ґрати: / я – в кам'янім, у кам'янім мішку» [1, 147]. Символ закам'яніння душі в стані безвиході увиразнюється спеціально підбраною гамою кольорів, відтінки яких спеціально подаються за принципом градації і контраверсії.

Превалювання ніжних, світлих тонів у рядках, присвячених згадці про юність, молоді літа, лише посилює контраст. Оточуючи цю строфу з обох боків протилежною палітрою кольорів, М.Драй-Хмара ніби замикає сіре коло, тим самим підтверджуючи всю безповоротність і безвихідь становища.

Оже, колористика не байдужа річ у системі поезитики М.Драй-Хмари. Вона є тим внутрішнім стрижнем, на якому тримається його бездоганне художнє чуття і майстерне володіння можливостями Слова, що передає не лише відтінки життєвих явищ – фактів, предметів реальності, – але й їх прихований бік – душу і внутрішню суть. Парадигму барвопластики варто розкласти спершу на мікроелементи, дослідити функціональне призначення кожного з них, а далі вже синтезувати надбане задля глибшого пізнання важливої сфери поезитики митця. Тому спочатку трохи статистичних даних, необхідних для оперування фактами, а не приблизними відомостями про кольоровий світ поезії М.Драй-Хмари. Тому залучимо до аналізу таблицю частотності вживання барв у поезії митця, складену за індексом кольору, розробленим у праці С.Соловійова, що в свою чергу орієнтувався на підхід А.Белого.

Назва барви	Золотий (жовтий)	Синій (блакитний)	Білий	Сірий	Червоний	Чорний	Зелений
Кількість уживань	3,4	3,2	2,3	1,3	0,15	0,15	0,05

Отже, тепер відносно легко визначити колір-фаворит, найбільш уживаний у поезії М.Драй-Хмари. Ним виступає *золотий* (з відтінками *жовтого*) – 3,4%, а також *синій* (з відтінками *голубого, блакитного*) – 3,2%. Найменшою частотністю заявлений *зелений* (0,05%). Дивно, але факт. Варто пояснити, чому так. Але це лише з першого погляду *зеленого* мало у палітрі митця. Адже поєднання *синьої* та *жовтої* барв – домінант дає саме *зелений* колір плідності полів, земного, доступного безпосередньому сприйняттю рослинного світу [див.8, 550]. Прикметно, що збірка «Проростень», яка складає майже половину «Вибраного», вже своєю назвою, семантично похідною від народнопоетичних традицій, вказує на *зелений колір*. Адже сема «проростень» (неологізм М.Драй-Хмари) означає молодий, соковито-зелений пагір, що тягнеться до сонця. Цим образом, у котрому опосередковано явлена *зелена барва*, митець вказує на природну активність *смарagdового кольору*, на традиції його щедрого побутування в українському кліматично-географічному середовищі та національному побуті, в усьому комплексі світобачення, що всмоктується з молоком матері. Тим більше, що *зелений колір* – *симультанний, це своєрідний місток між синім та жовтим*, які все ж домінують у барвокористуванні українців. Тому повернемося до них і зосередимося на розміщенні *синьої* та *жовтої* ліній на схемі №1, на якій зафіксовано перевагу саме цих кольорів. міцно поєднаних один з одним. Заявляючи про себе в перші роки творчості М.Драй-Хмари, вони безперервними кривими досягають кінця. Чому ж поет віддає перевагу саме цим двом барвам? Цікаво зазначити і таке явище, характерне для поезики барвопису митця, як *поєднання синього (з відтінками голубого, блакитного) та золотого (з відтінками жовтого) кольорів поряд*. Такі приклади маємо у виразах: *І синьо-золоті гримниці / дражнили відгульня-коня* [1, 53]; *Жовтожарні там горять заграви / голубе кипить вино* [1, 54]. *І прискає золотом в синь* [1, 100]; *(а в небі тільки смужка – синій левон, – / і леве мрнуть золоті бордюри)* [1, 122]; *лечу в далекі голубі простори, / де розцвітала юність золота* [1, 147].

Різноманітна семантична та символічна наповненість даних кольорів не тільки не заважає їх поєднанню, але має індивідуально творче вираження саме в такому сплетінні барв, до яких, як відомо, тяжіє українська душа. За Біблейською енциклопедією

[див.21], таке поєднання фарб слід розуміти як шлях духовного піднесення, як вираз чистоти, світлої смуги життя. Таке тлумачення пасує до тих ідей, які заковані в системі художніх образів поета. простежений не лише в її контекстуальних взаємозв'язках, але й еволюційному розвитку творчості М.Драй-Хмари. Так, у першому випадку «*синьо-золоті гримниці*» [1, 53] є яскравим прикладом такого тлумачення, оскільки, по-перше, ця поезія була написана 1923 року (порівняно спокійний період у творчості митця) і, по-друге, це сплетіння барв подається у світлому обрамленні *білого та блакитного кольорів*.

Для порівняння візьмемо останню поезію М.Драй-Хмари, написану, за різними джерелами, в травні 1936 р. чи в 1937 р. «*Голубі простори*» і «*юність золота*» [1, 147] – ці вирази вжито поруч, і вони використані автором задля ніжного спомину про минуле, яке відсунуто в безкінечність, і це виразно відчувається в контексті:

*І знов обвугленими сірниками  
на сірих мурах сірі дні значу,  
і без кінця топчу тюремний камінь,  
І туги напиваюсь досхочу.  
Напившись, запрягаю коні в шори  
І доганяю молоді літа,  
лечу в далекі голубі простори,  
де розцвітала юність золота* [1, 147].

З іншого боку [див.8, 552], таке сплетіння барв символізує інтуїтивне мислення, інтелект, що є одним із яскравих доказів глибинності та елітарності віршів поета. Адже поезія М.Драй-Хмари – для освіченого читача, бо не кожен із широкого загалу зможе розпізнати широкий спектр думок і дійсну суть сказаного, крім, звичайно, замилування її звучанням, звукоживописом.

Та найпростіше і найраціональніше було б обмежитися посиленням на думку про цілком законномірне традиційне вживання цих барв поруч. З давніх-давен і дотепер поєднання *жовтого (золотого) та блакитного (синього) кольорів* притаманне нашому народові, виражаючи таким чином і художню ментальність. На основі усної народної творчості ще часів Київської Русі, історичних пам'яток, підсумовуючи кількість найбільш уживаних кольорів на гербах українських губерній XIX ст., В.Сергійчук доводить традиційне поєднання *жовтої (золотої) та блакитної (синьої) барв*. Автор підкреслює: «Вже з того часу (період Київської Русі) наш народ віддає перевагу саме цим двом кольорам» [22,

94]. Свої думки В.Сергійчук підтверджує прикладами, взятими з усної народної творчості, різних літописів Київської Русі, «Слова о полку Ігоревім» та інших джерел. Автор переконує і в тому, що на початку ХХ віку найуживанішими в Україні були саме жовта та блакитний кольори. Близька спорідненість з голубизною неба та кольором хліба завжди імпонували українцям, бо виходили не лише з краєвидів, але й національної ментальності. Важко сказати, свідомо чи інтуїтивно так вийшло, але саме ці кольори є найчастотнішими і найрепрезентативнішими у поезії М.Драй-Хмари. Більше того, саме ці – *жовта та блакитна фарби* – є найулюбленішими кольорами поетів, що склали групу неокласиків, зокрема М.Зерова та М.Рильського. І ця риса помітна в студіях про їх творчість. Ось один із витягів на цю тему зі статті Л.Таран: «Не маючи на увазі в жодному разі зашифрований політичний підтекст, поети-неокласики часто вдавалися до називань *поряд рядя жовтого (золотого) і блакитного кольорів та його відтінків*. Очевидно, маємо вловлювання митцями надзвичайної природної гармонії цих барв, *урівноважене поєднання холодної і гарячої стихій*» [23, 54] (курсив мій. – В.С.).

І саме таке противенство гарячої душі і розважливо-холодного розуму є своєрідною віссю, на якій тримається колористичний принцип М.Драй-Хмари, котрий аж ніяк не має однозначної трактовки, вихідним моментом якої є одвічне поєднання земного (матеріального) і небесного (духовного), реального й ідеального, загальнолюдського й індивідуального, прагматичного й естетичного начал. І хоч фарбна палітра нараховує всього сім кольорів і їх відтінків, які своєю спільністю «малюють» надзвичайно гармонійні картини та образи, але винахідливість створеного автором барвного світу дуже показова. За допомогою зміни кольорів кож- на одиниця тексту «Вибраного» набуває художньої виразності, а поряд з тим і емоційної, психологічної достеменності. Задля того, щоб відчутти цю гармонію фарб в цілісності, візьмемо для прикладу поезію 1926 року «Пам'яті С.Єсеніна» і розглянемо її кольорову палітру:

*Над ним лиш чорний прапор має,  
і десь на стінах крові слід, –  
а в серці він ще й досі сяє  
мов золотий метеорит,  
Я пам'ятаю вечір тьмяний  
над Петербургом голубим:  
морозний блиск, і вітер п'яний,  
і над Ісаком – сизий дим.*

*Огнями розцвіла естрада,  
і вийшов він, як ясний день.  
Душа була бентежно рада  
і слухала дзвінких пісень.  
Блакитноокий, кучерявий,  
стрункий, як ясень молодий,  
він ще не знав гіркої слави:  
уперше він прийшов сюди.  
В сорочці простій і в каптані,  
неначе вчора із села,  
а очі тихі, як у лані,  
і ніжність із очей пливла.  
По залі голос малиновий  
розливсь, як весняний струмок,  
і в кожнім жесті, кожнім слові –  
вишневі пахощі думок.  
І досі як живі: березки  
над ставом, біля кошениць,  
співучість польової стежки  
і тепле мукання телиць.  
Життя ще не було прожито  
серед повій та гультаїв,  
і був він як ядерне жито  
перед грозою нових днів.  
Хвилини споминів чи жалю –  
і наче вітер запашиий  
дихнув на урочисту залю  
диханням золотистих нив.  
Уже минуло десять років,  
той весняний одцвівся сад...  
Ми не почувем його кроків –  
і як вернути їх назад?  
Над ним лиш чорний прапор має,  
і десь на стінах крові слід,  
а в серці він ще й досі сяє,  
мов золотий метеорит [1, 68].*

Прикметна динаміка кольорів, розгорнута уже в першій строфі, насиченій не лише візуально-зоровими образами, але й несподіваним поєднанням барв – чорного, криваво-червоного, золотого з блискітками (бо ж «золотий метеорит»!), – але й такою глибокою, що є, власне, царською і водночас такою, що сигналізує про трагічне зображення об'єкта твору. Саме через колір постає

філософськи загострена трактовка долі поета, що вившується на натовпом. І через те над митцем (в даному разі це С.Єсенін) «чорний прапор має», хоч серце його сяє і грає красою, талантом, прагне щастя і взаємопорозуміння з людьми, хоче щедро поділитися «золотим метеоритом» Душі, але все виявляється марно. Донесення ідей, пов'язаних з одвічною темою трагедії Поета, заґрунтовано на русі емоцій, представлених у кольоровій гамі мінливих її відтінках, загалом – синестезії (наприклад, «вишневій пахощі думок», де сходяться кольорова й ароматична синестезія). Сумарно виглядає це справді вражаюче, але не тому тільки, що створюється ефект веселки, а передусім через майстерність барвопластики, синестезійність поезії М.Драй-Хмари, який умів сказати мало і лаконічно (за кількістю слів і засобів поезики, спрямованих на сугестивність письма), але вагомо і переконливо. І старий, здавалося б, мотив призначення поета, трагедії творчої людини, що виявляється на вершині слави цілком самотньою, далекою і незрозумілою, відчуженою повертається новою гранню, відкриває духовні муки людини, що випереджає свій час, живучи категоріями вічності, що відчуває власну безпорадність і приреченість у боротьбі з жорстоким світом, з «квітами зла», що отруюють саму ідею вільної і непересічної індивідуальності.

Оскільки поезія «Пам'яті С.Єсеніна» збудована за принципом градації, а провідний конфлікт внутрішньо-психологічного характеру виявляється в душі головного героя твору, – російського митця ХХ віку, – його духовній сфері, – поетові, який узявся за цю складну тему, довелось б вишукувати невідомі факти з його біографії, щоб показати перебіг думок і почуттів і їх специфічність чи закономірність в атмосфері трагічного часу зрушень, а М.Драй-Хмара обійшовся колористикою, за допомогою якої реставровано і навколишнє середовище, історію простого люду і російського бомонду, але найбільше досягнення – достовірність душевних порухів героя. Дивуєшся, як гарно вийшло у М.Драй-Хмари, що виявився не лише глибоким і сумлінним обсерватором зовнішніх і внутрішніх обставин життя С.Єсеніна, але майстром ліричного малюнка, в якому всі штрихи виписані тонко й точно (ніби з середини самої душі!), але через посередництво кольорів і їх динаміку, різноманітність синестезій. Варто придивитися до поданої таблиці барв, виписаної з даної поезії (лише одної!), щоб у цьому пересвідчитися.

№ строфи	Власне назви	Невласне кольори	Значення
I, XI	Чорний, золотий	Кров (червоний)	Смерть, час, кров, великодушність, інтуїція, інтелект
II	Голубий, сизий	Тьмянний (чорний, сірий); морозний блиск (білий)	Гниття, гріхопадіння, чистота мислення, смерть (від словосполучення «смертельна блідість»), чистота
III	---	Ясний (білий) огнями (жовтий + червоний)	Пульсуюча кров, вогонь просвітлення, піднесення, інтуїція, наявність поза-межового
IV	Малиновий	Весняний струмок (блакитний), вишневі (червоні)	Відданість та невинність, симпатія
V	---	---	---
VI	Малиновий	Весняний струмок (блакитний), вишневі (червоні)	У контексті: «дуже ніжний [8, 558], невинність
VII	---	Берізки (білий), став (блакитний), польова стежка (зелений)	Чистота, невинність, симпатія
VIII	---	Жито (жовтий)	Інтуїція
IX	Золотистий	---	Великодушність, інтуїція, інтелект + шлях духовного піднесення
X	---	Весняний сад (білий)	Краса, оновлення, чистота, юність

Простежуючи колорит даної поезії, не можна не помітити, що всі застосовані кольори знаходяться у постійному контрасті і динамічному противенстві. Прикметно, що сам С.Єсенін подається на фоні світлих барв, як і його поезія. Ці ніжні тони передають

чистоту, невинність, симпатію і водночас інтуїцію, яка освітлює, і спалахом блискавки, джерела і тенденції того, що відбувається» [8, 550]. Світ же, з якого пішов «блакитноокий, кучерявий, стрункий, як ясень молодий» [1, 68], поет, так і не зазнавши «гіркої слави» [1, 68], подається крізь призму темних барв. І тут реалізується не лише ідея смутку, трауру по ньому, а й власне характеристика даного часу. Отже, за допомогою різноманітних барв М.Драй-Хмара майстерно створив стереоскопічну картину світу і діалектики душі творчої людини. Кожен колір насичений індивідуальною смисловою значимістю і здатен викликати різноманітні асоціації. Так, одна і та сама фарба може мати різне, а часом і зовсім протилежне значення (наприклад, *білий – в одному випадку позначає вічність, в іншому – завершеність циклу, смерть*). Символічна наповненість часто-густо залежить не тільки від архетипної моделі, але й від самого автора, а саме від його творчої пристрасті і таланту, від його індивідуальної манери вживання саме такого кольору і з даним підтекстом. Хоча справжній твір «розумніший» за свідомість творця і кожен здатен побачити в поезії кольору своє, але пояснення підтекстового навантаження барвної палітри – завдання не з легких та справді важливих як з прикладного погляду (систематизації розуміння словесного колориту такого синестезійного за якістю поезики митця, як М.Драй-Хмара), так і глибшого (на рівні сучасних вимог до філологічної науки та літературознавчих методик, зокрема герменевтичного аналізу) осмислення епохи культурного і національного Відродження двадцятих років ХХ віку, зокрема неокласичної школи. Важливо також підкреслити, що колір у М.Драй-Хмарі явлений у синестезійному ключі, характеризує властивий неокласицизму потяг до калокагатійності й архітектурності форм.

Спостерігаючи за тим, як барвопластика діє в системі неокласичного світовідчуття поета, варто послатися на узагальнюючу думку: «І в той же час синтетична природа неокласицизму органічно поєднує традиційний тип образності з модерністським, збагачуючи нормативність класичного ідеалу суб'єктивною наповненістю. Тому художня образність неокласиків є виявом емоційного ставлення до всього, що слугує об'єктом творчості, як-то естетично значимого предметного світу, що сприймається крізь призму ідеалів досконалості, краси життя і природи. Їхня поезія вибудовувалася за архітектурним принципом. Акцентція на «арх.» тобто вищий вияв майстерності, а отже, вищий вияв духовності

умовила і форми побутування цього принципу у творчості неокласиків, де духовне підкорює собі матеріальне» [1, 10].

Як довів аналіз барвопису, фоніки й ролі символів у поезії Михайла Драй-Хмари, творчість митця засновувалася на законах краси і майстерності, що розуміється широко: й архітектурна планетичність, і звукова образність, й культура слова, збудована на його живописних можливостях щедро виявити все багатоманіття світу в мінливих відтінках і фарбах. І вміння М.Драй-Хмари це здійснити напрочуд витончено і гармонійно – колосальне. Спеціальне дослідження функції кольору у системі поезики М.Драй-Хмари дає змогу дійти до ще одного присутнього висновку – про творчий метод і особливості його функціонування в спадщині поета. Здавалось би, що все ясно, бо виходить з першоджерела – неокласицизму, що мав місце в українській культурі двадцятих років ХХ ст. Але цим справа не обмежується. Адже мова йде про творчий поліфонізм, а точніше – про модерністський напрямок. Колористика М.Драй-Хмари доводить, що митець умів і охоче користувався можливостями імпресіоністичної поезики, а також символістської, про що свідчить «мистецький синкретизм, виявлений у візуальній семантиці кольору і його репрезентативності у вибудові ідей» [20, 116]. Користуючись думкою Віктора Петрова про Лесю Українку, яка була близькою М.Драй-Хмарі своєю барвопластикою, слід підкреслити таке: «Од імпресіонізму – вражливості барв, од символізму – проникливості в ідеї» [18, 64].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Драй-Хмара М. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 542 с.
2. Москаленко Михайло. Микола Зеров: доля і доробок // Микола Зеров. Українське письменство. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. 1235-1272.
3. Зеров Микола. Pro domo. Самоозначення // Українське слово. – К.: Рось, 1994. – Т. 1. – С. 515-521.
4. Шерех Ю. Поезія М.Драй-Хмари // Українське слово. Хрестоматія української літературної критики ХХ ст.-К.: Рось, 1994. – В чотирьох книгах. – Кн. 1. – С. 499-506.
5. Літературознавчий словник-довідник НВ! -К.: Академія, 1997. – 750 с.
6. Дзюба Іван. Він хотів «Жити, творити на своїй землі» // Драй-Хмара М. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – С. 5-39.

УДК 821.161.2-2.03 Довж.

### «ПОТОМКИ ЗАПОРОЖЦІВ» О. ДОВЖЕНКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ 30-50-х рр.: АСПЕКТИ ТИПОЛОГІЇ І ПОЕТИКИ

Одним із актуальних завдань сучасного літературознавства є нове прочитання «старих» текстів. Цей оксюморон «старе-нове» тільки підтверджує одвічне правило діалектики мистецького поступу, згідно з яким новітній час завжди актуалізує «непотрібне» чи непомічене попередніми «споживачами» культури в тому чи іншому тексті і його функціонуванні в просторі літератури. Це перша причина, що спонукає звернутися до «Потомків запорожців» О. Довженка. Друга зумовлена тим, що єдина п'єса одного з найвидатніших митців ХХ ст., яка вибивається з контексту його ж творчості, ніби й нетипова для мистецької еволюції драматурга, є не тільки недочитаною до кінця, але й непрочитаною, тим більше з погляду сучасних наукових технологій, спрямованих на системне вивчення текстових, підтекстових і надтекстових якостей твору і багатогранності художньої манери митця. Важливо також і те, що О. Довженко – творець канонізований або радянською методологією, або («дещо») за авангардистською (праці Р. Корогодського, В. Нарівської) і діаспорною (Ю. Шерех, І. Кошелівець), але аж ніяк не інтерпретований цілісно, без зайвого флеру і надбаних стереотипів, хоч деякі дослідники, зокрема Н. Іванова, відзначають в його творчості симбіоз ніцшеанських і соціалістичних ідей, що мав результативність в концепції життєтворчості, її ніцшеансько-соціалістичній модифікації. Необхідно зазначити, що дана робота для вітчизняної філології справді питома й актуальна як з погляду реінтеграції окремих творів, так і у вимірах художньої логіки творчості митця, його вписаності в час і простір української культури ХХ ст., зокрема, драматургії.

Запорукою в цій царині, як здається, є контекстуальний підхід. Адже в українській культурі навіть у 30–ті рр. певним чином розвивалася драматургія і театр, хоч передумови для цього були мінімальні, оскільки ідеологічний тиск був тотальний, і заангажованість письменників актуальною для того часу тематикою

7. Темченко Л.В. Концепція людини в поезії М. Драй-Хмара і П. Филиповича // *Ex professo*. Збірник наукових праць молодих вчених Придніпров'я. - Дніпропетровськ.: ДДУ, 1997. - С. 38-41.

8. Керлот К.Э. Словарь символов. Мифология. Магия. Психоданализ. Refl-book, 1994.-630 с.

9. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. - Л.: Художественная литература, 1936.-454 с.

10. Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте. Символика в пространстве.- Запорожье: СП «Верже», 1996.-72 с.

11. Темченко Л.В. Український неокласицизм 20-х рр. ХХ ст.: Генезис естетика, поетика. Автореферат дис. на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук.-Дніпропетровськ. 1997.-21 с.

12. Брюсов В. Звукорисие Пушкина // *Избранные сочинения* в 2-х т. Переводы и статьи. - М.: Гослитиздат, 1955. - Т.2. -С. 480-489.

13. Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави). - К.: Знання, 1993.-92с.

14. Павлик М. Звукоживопис Павла Тичини // *Українська мова та література*. - К.: 1 вересня. - 1999. - 13 квітня. - С. 11-12.

15. Соловьев С. Цвет, число и русская словесность // *Знание-сила*. - 1971. - № 1. - С. 54-56.

16. Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. — М., 1975. — 220 с.

17. Бычков В. Византийская эстетика. — М.: Искусство, 1977. — 240 с.

18. Петров В. Драматична поема Лесі Українки «Кассандра» // *Вісник Академії наук Української РСР*. — 1991. — № 2. — С. 121-132.

19. Сологуб Н.М. Колористика О. Гончара. — К.: Наукова думка, 1991. — С. 60-75.

20. Сасенко В.П., Пономаренко І.В. Мистецький синтез і творчий метод у «Кассандрі» Лесі Українки // *Проблеми сучасного літературознавства*: 36. наук. праць. - Одеса: Маяк, 1997. - Вип. 1. - С. 107-129.

21. Библиейская энциклопедия. - М.: ТЕРРА, 1990. - 562 с.

22. Сергийчук В.І. Національна символіка України. - К.: Веселка, 1992. - 108 с.

23. Таран Л. «Цвіте прозорий вертоград» Неокласицизм М.Зерова і М.Рильського // *Слово і час*.-1994.-№ 9-10. - С. 54-57.