

Інна Родіонова

**СТИЛЕТВІРНІ ДОМІНАНТИ ПОЕЗІЇ
МИХАЙЛА ДРАЙ-ХМАРИ**

**МИКОЛАЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
В.О.СУХОМЛИНСЬКОГО**

Інна Родіонова

**СТИЛЕТВІРНІ ДОМІНАНТИ ПОЕЗІЇ
МИХАЙЛА ДРАЙ-ХМАРИ:**

Монографія

Миколаїв 2020

ББК 83.3 (4Укр)5 Р-60

УДК 82.176.8

Рецензенти:

Підопригора Світлана Володимирівна, доктор філол. наук, завідувачка кафедри журналістики Чорноморського національного університету імені Петра Могили.

Луцьяненко Дарія Вячеславівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії й методики мовно-літературної та художньо-естетичної освіти Миколаївського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти

Рекомендовано до друку вченою радою
Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського протокол
№ 23 від 25.05. 2020 р.

Родіонова І.

Стилетвірні домінанти поезії Михайла Драй-Хмари. Миколаїв, 2020. 201с.

У монографії висвітлюється поетична спадщина М.Драй-Хмари у колі київської “неокласики”. З’ясовуються особливості індивідуальної творчої манери, розглядаються стилетвірні домінанти (світоглядні й мовностилістичні), провідні мотиви стильової парадигми. Поетичний доробок митця поставлено в діахронно-синхронний контекст української літератури. Проаналізовано притаманні стилю поета “неокласичний”, символістський, неоромантичний, реалістичний та необароковий дискурси, з’ясовано домінантний чинник стильового синкретизму. На рівні мікроаналізу досліджується поетика лірики, її специфіка, новаторство та зв’язок з традицією.

Книга призначена для студентів та викладачів закладів вищої освіти, вчителів української літератури закладів загальної середньої освіти, для всіх, хто цікавиться історією розвитку українського письменства.

ЗМІСТ

Передмова.....	3
Розділ 1. Формування індивідуальної стильової манери М.Драй-Хмари:	
контекст	10
Розділ 2. Поетикальна парадигма творчості М.Драй-Хмари.....	31
2.1. Числовий символічний код	33
2.2. Антиномія “свобода – неволя”	52
2.3. Домінанта “кров”	64
2.4. Домінантний мотив “сон” – “смерть” – “життя”	67
2.5. Домінанта “душа” – “серце”	75
2.6. Духовний світ давньої людини у новітній рецепції М.Драй-Хмари.....	80
2.7. Образ України	91
2.7.1. Архетип землі	92
2.7.2. Домінанта “природа”	95
2.7.3. Домінанта “вода”	102
2.7.4. Домінанта “місто”	108
Розділ 3. Мовностилістичні особливості поезії М.Драй-Хмари.....	115
3.1. Поетичне мовлення	115
3.2. Жанрово-композиційні та формальні особливості віршування.....	131
3.3. Символіка й енергетика барви, звуку та слова.....	152
Висновки	177
Список використаних джерел.....	184

ПЕРЕДМОВА

20-ті роки в історії української літератури ХХ століття відзначилися розмаїттям світоглядних систем і модерних постреалістичних течій, виявляли напружену боротьбу між ними за шляхи розвитку національного письменства. Це стосується й тогочасної поезії, про яку в літературознавстві склалося більш-менш виразне уявлення, зокрема, про “неокласиків” (М.Зеров, О.Бургардт, М.Драй-Хмара, М.Рильський, П.Филипович), творчість яких, порівняно з традиційною лірикою, вирізнялася вишуканою версифікаційною технікою і високою культурою поетичного мовлення.

М.Драй-Хмара – науковець, перекладач, публіцист. В історію українського письменства ввійшов насамперед як поет “неокласичного грона”. У колі київських “неокласиків” посідав скромне місце, відзначався невеликою за обсягом поетичною продуктивністю (усього одна збірка “Проростень”, 1926 року; збірки “Сонячні Марші” та “Залізний обрій” так і не було надруковано).

Поезія М.Драй-Хмари не завжди була адекватно поцінована “материковим” та еміграційним літературознавством, особливо у 20-ті роки, коли формувалися її художні й стильові принципи. Критична рецепція презентувала поета переважно як “співця соціальної виснаженості”, який відбивав “вечірні настрої певної соціальної верстви”. Така оцінка виявилася типовою для соціальної критики, котра вдавалася до “механічної підміни естетичних понять політичними” [86, с. 38].

У 60-70-ті роки розпочалася часткова реабілітація творчості “неокласика”. Завдяки М.Рильському було надруковано “Вибране” 1968 року з передмовою С.Крижанівського. М.Драй-Хмарі закидали “заглиблення в

минуле, шукання ідеалу в далеких світах та епохах, ігнорування нового в житті” (“Історія української літератури”, 1970). За кордоном творчість М.ДрайХмари на фаховому рівні почали досліджувати раніше ніж в Україні. У Франції, в Сорбоннському університеті, у 1967 році О.Ашер (донька поета) захистила дисертацію “Драй-Хмара і українська “неокласична” школа”. У 1975 році її дослідження було надруковано окремою книгою французькою мовою. Серед дослідників діаспори слід виділити праці В.Державина, І.Качуровського, Е.Райса, Ю.Шереха, в яких розглядалися етапні моменти становлення художнього світу поета, висвітлювалася ідейно-тематична своєрідність його набутку.

В українському літературознавстві останнього десятиліття ХХ століття спостерігалось беззаперечне визнання творчості М.Драй-Хмари. 1989 року до 100-річчя від дня народження і 50-річчя від дня смерті письменника у видавництві “Дніпро” з’явилося “Вибране” з передмовою І.Дзюби. На сьогодні воно вважається повним зібранням поетичної спадщини М.ДрайХмари (упорядники Д.Паламарчук і Г.Кочур умістили також дев’ять літературознавчих праць ученого). Про визнання його творчості як самобутнього й оригінального явища свідчать статті, згадки в літературнокритичних оглядах В.Брюховецького, М.Жулинського, В.Іванисенка, Ю.Коваліва, Ю.Ковбасенка, В.Скуратівського, М.Шудрі. Деякі аспекти творчої, публіцистичної та наукової спадщини М.Драй-Хмари в контексті київської “неокласики” розглядалися у дисертаційних дослідженнях В.Зварича, М.Зубрицької, М.Кудряшової, С.Мельник, Л.Темченко, В.Чобанюк.

На початку ХХІ століття видавництвом “Наукова думка” (Київ, 2002р.) надруковано видання літературно-наукових досліджень М.Драй-Хмари, до якого увійшли наукові праці, раніше недоступні широкому загалові. Проблемні статті В.Зварича “Про традиційні образи в поезії М.Драй-Хмари”, Т.Іванюхи

“Рецепція традицій класичної поезії на строфічному рівні (на матеріалі лірики неокласиків М.Зерова і М.Драй-Хмари)”, Т.Квартник “Засоби інтелектуалізації поетичної мови М.Драй-Хмари”, О.Ляшенко “Поезія М.Драй-Хмари “Кошмар” (аналіз твору в аспекті типології цілісності)” засвідчують увагу до жанрових, поетикальних і компаративно значущих особливостей лірики митця. Поезія М.Драй-Хмари, літературознавчі, мовознавчі та критичні студії стали об’єктом дисертаційної роботи О.Томчука “Естетична система М.Драй-Хмари: генезис, творча реалізація” (Ізмаїл, 2001), де відстежено основні естетичні пріоритети творчої індивідуальності М.Драй-Хмари, що й дало підстави авторові означити “дві ціннісні сфери художнього світу поета – об’єктивно-реального (трагічного) та суб’єктивно-ідеального (гармонійного)” [187, с. 3]. Однак естетична інтерпретація не вичерпує усіх проблемних аспектів, пов’язаних із лірикою цього автора, її поетикою, тому що достатньо не з’ясовано стилетвірні домінанти і провідні мотиви тематично-сміслової парадигми М.Драй-Хмари, специфіка його поетичної манери, новаторство та зв’язок із традицією. Ще не вироблено цілісну картину жанрово-композиційних і формальних особливостей віршування “неокласика”, що залишає простір для творчого пошуку.

Явище київської “неокласики” в українській літературі, творча, наукова і публіцистична діяльність письменників, що належали до цього умовного творчого гурту не завжди віднаходило адекватну філологічну рецепцію. У вітчизняному літературознавстві поширена версія про приналежність М.Драй-Хмари, як і інших митців (М.Зерова, М.Рильського, О.Бургардта, П.Филиповича) до літературної школи українського неокласицизму. Такі висновки зумовлені нерозрізненням термінів “неокласика” і “неокласицизм”, або їх ототожненням, або застосуванням другого поняття замість першого, що призводить до спотворення унікального феномена національного письменства 20-х років. Назріла потреба повного “відновлення історичної справедливості і

законності” цього явища в українській культурі. Очевидно, є необхідність принаймні контурно висвітлити окремі положення дискурсу.

Понятійна аберація спостерігалася в цьому аспекті на теренах екзильної рецепції. Наприклад, І.Качуровський у колі київських “неокласиків” вбачає літературну групу, що виникла на ґрунті “особистої дружби, спільних літературно-мистецьких смаків та культурно-професійного рівня” [79, с. 475]. Ю.Шерех у статті “Легенда про український неокласицизм” не тільки заперечував його як літературно-мистецьку школу, а й загалом групу митців, об’єднаних спільними “естетико-художніми інтенціями” (Д.Наливайко), ототожнюючи неокласицизм з єдиною постаттю М.Зерова. Проте далі автор сам собі суперечить, висловлюючи наступну тезу: “Зеров не досяг ідеалу неокласичности” [215, с. 136]. У полеміці з Ю.Шерехом В.Державин стверджував існування “ідеальної літературної школи” [189, с. 527], на його думку, “неокласики вперше в історії українського письменства створили поезію високого стилю” [190, с. 347]. Певно, істинна позиція літературознавця В.Державина. Варто підтвердити її з огляду на стильові ознаки, закони художньої творчості і формотворчі принципи “неокласиків” у першому розділі нашого дослідження.

Питання про українську “неокласику” і “неокласицизм” на сьогодні залишається недостатньо з’ясованим для материкового літературознавства також. Підсумовуючи альтернативні погляди Ю.Шереха і В.Державина, Д.Наливайко цілком обґрунтовано зазначає “полярність” їхніх оцінок, між якими “досить широкий спектр поглядів на український неокласицизм, які тією чи тією мірою тяжіють до одного з них” [132, с. 3]. Зокрема, І.Дзюба тлумачить “неокласику” як ідейно-естетичну систему; Н.Костенко стверджує “непевність поняття “український неокласицизм”; Л.Таран окреслює жанрово-стильовий метод неокласицизму; В.Моренець завважує наявність “спільних доцентрових орієнтацій та інтенцій” в індивідуальній творчості “неокласиків”, визнаючи

течію – “нове явлення класицистичного типу творчості в поезії 20-30-х років” [127, с. 227]. Самі поети “п’ятірного грона” утверджували приятельське об’єднання митців, які “хотіли вчитися у класиків, себто майстрів, що дали нам невмирущі зразки поезії” [83, с. 31], доводячи існування літературної школи. Дискусійність в оцінці понять “неокласицизм” і “неокласика” у літературознавчій науці засвідчує гостроту проблеми. Тож актуальність монографічного дослідження зумовлено потребою з’ясувати найважливіші особливості індивідуальної творчої манери М.Драй-Хмари, необхідністю визначити місце і роль художньої спадщини поета в історії української літератури ХХ століття.

У книзі використані видання поетичних творів М.Драй-Хмари різних років, епістолярна спадщина та архівні матеріали, що зберігаються у фондах Національної бібліотеки України ім. В.І.Вернадського, відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України.

РОЗДІЛ 1 ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ СТИЛЬОВОЇ МАНЕРИ М.ДРАЙ-ХМАРИ: КОНТЕКСТ

Вивчення поезики лірики М.Драй-Хмари як системно організованої цілісності насамперед передбачає розгляд основних художніх принципів, що визначають її стильові особливості. При з'ясуванні стилетвірних домінант суттєвий момент – означення таких базових критеріїв, як “світобачення”, “ідеологія”, “естетика”; характеристика специфіки стилю, його неординарність, міра модерності. Враховуються також ідейно-естетичні концепції початку ХХ століття у зв'язку з національно-культурною традицією і їх рефлексією у творчості поета. Поширене в літературознавчій практиці “визнання того, що кожний художній твір – не окреме явище, а, навпаки, – складова частина чогось цілого” [181, с. 160], видається доречним для висвітлення стилю М.Драй-Хмари в контексті стильових тенденцій “розстріляного відродження”. Розв'язанню цих питань підпорядковано перший розділ дослідження.

Питання стилю завжди було й лишається актуальним для художньої практики та літературознавства, адже від оптимального його розв'язання залежить розуміння неперебутніх явищ творчої практики. І якщо на сьогодні воно не знайшло сподіваного дефініційованого вигляду, то, очевидно, йдеться про поліморфічну, постійно мінливу специфіку стилю з глибоко прихованими, не просто вловними його домінантними ознаками. Цілком виправдані різні підходи до розуміння цього феномена, які неминуче збігаються у певних аспектах, що слід ураховувати під час аналізу конкретного доробку того чи іншого автора, літературної школи чи течії. У дисертації за основу беруться ґрунтовні теоретико-методологічні дослідження М.Гіршмана [39], О.Лосева [109], Д.Наливайка [131],

В.Перетца [144], П.Сакуліна [163], О.Соколова [172]. Праці різняться завданнями та обсягом літературознавчого дослідження, конкретною проблематикою і методикою аналізу, але мають спільний момент відносно взаємозв'язку стилю і реальної дійсності.

В.Перетц трактував стиль, що змінюється “послідовно в різні періоди літературного розвитку”, характерною загальною ознакою, на підставі якої можна “отримати відомості про зміну художніх інтересів епохи, еволюцію їх” [144, с. 343]. П.Сакулін запропонував розмежування двох значень “стилю”: у вузькому значенні слова йдеться про філологічні особливості поетичної мови; у широкому – “стиль виражає собою художню концепцію життя, притаманну даній літературній школі” [163, с. 148]. Дослідник класифікував ознаки стилю таким чином: а) тематика, б) ейдологія, в) жанри та їх композиція, г) семантика і композиція поетичної мови (так звані “диференціали стилю” [163, с. 145]). Незважаючи на вагомий внесок у розвиток теорії стилю, його праця має суттєві недоліки. Зокрема, автор не подає логічного переходу між трактуванням того, що називають формою до того, що називається стилем. Окрім того, П.Сакулін помилково вважав, що тільки станові ознаки стилю підлягають соціальноісторичному поясненню. Усупереч його твердженню, О.Лосєв висловив

гіпотезу про наскрізний соціально-історичний характер стилю, які б дрібні деталі в ньому не бралися до уваги [109, с. 164]. Діалектично підійшов до проблеми стилю О.Соколов, який, увівши поняття “носії стилю” (композиція, система образів, жанрові форми, ритм, колорит) та “стилєтвірні чинники” світовідчуття письменника (тема, проблематика, ідеї, образи у їх змістовому плані), визначив сутність стилю “художньою закономірністю, внутрішньою естетичною єдністю усіх елементів, підпорядкованих певному художньому закону” [172, с. 207] з урахуванням ідейності змісту твору. Такі міркування

поділяв М.Гіршман, слушно доповнюючи, що стиль – це “організовуючий закон” і водночас “безпосередня єдність усіх елементів художньої форми, у створенні й естетичному вдосконаленні якої проявляє себе творча індивідуальність” [39, с. 254]. Д.Наливайко схильний до розуміння стилю як “системи художньообразного” відображення дійсності, що обіймає особливості форми твору, творчості митця або цілого напрямку, який має аналогії і відповідники в різних видах мистецтва, – на відміну від його “філологічного” розуміння як “мовної підсистеми” або “стилю мовлення” [131, с. 24].

Проблема дослідження феномену стилю стала предметом обговорення на засіданні філологічного семінару “Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства”, що відбувся 23 грудня 2002 року в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серед провідних вітчизняних критиків і літературознавців (Р.Гром’як, Т.Гундорова, Ю.Ковалів, М.Наєнко, А.Ткаченко, Г.Штонь та інші) виокремилися чотири концептуальні аспекти трактування стилю:

1. “стиль не є нормою або каноном”;
2. “він виступає формальною варіацією більш або менш усталеного змісту”;
3. його можна визначити як сукупність характерних рис твору, за якими швидше інтуїтивно, ніж аналітично можна визначити й ідентифікувати автора;
4. “стиль – це можливий вибір між кількома видами художнього письма” [7, с. 87-90].

З’ясовуючи індивідуальний стиль письменника, не можна обійти увагою новолатинське прислів’я “Стиль – це людина”, спопуляризоване французом Ж.Бюффоном. І.Качуровський, по суті, творчо розвинув цю тезу, завваживши, що під стилем “слід розуміти спосіб одягатися, манеру поводження, простоту або вишуканість лексики” [77, с. 7]. Завдання даної дисертації полягає у спробі

через стилетвірні доміанти і психологічні джерела поетичних творів обґрунтувати авторську манеру М.Драй-Хмари. Щоб досягнути різниці між стилем поета і творчою манерою, звернемося до формулювання В.Іванова: “Манера – це суб’єктивна форма, стиль – об’єктивна. Манера безпосередня, стиль опосередкований: він досягається подоланням тотожності між особистістю і творцем, – об’єктивацією її суб’єктивного змісту” [70, с. 1]. Відтак, творча манера пов’язана з індивідуальним сприйняттям явищ, їх осмисленням і переживанням; стиль пов’язаний із світобаченням.

У межах дискурсу слід детальніше зупинитися на співвідношенні термінів “неокласика” і “неокласицизм”. Поняття “неокласика” (нова класика) об’єднує “авторів визначних, всесвітньо визнаних творів, чия творчість стала надбанням не лише національної, а й світової літератури” [105, с. 353]. Традиційно вважається, що класичні літературні твори (з лат. *classicus* – взірцевий) є еталонами, що виявляють художню довершеність, непідвладну часові. “Неокласицизм” (новий класицизм) – “напрям у європейській літературі та мистецтві XVII-XVIII століття, для якого характерна орієнтація на античну літературу, що проголошувалася ідеальною, класичною, гідною наслідування” [105, с. 354].

Коли б мовилося про київських поетів неокласицистів, тоді, згідно із законами формальної логіки, їхня художня творчість повинна підпорядковуватися комплексів принципів і рис художнього мислення, що вперше широке теоретичне осмислення й вираження знайшов у “Поетиці” Арістотеля і був обов’язковим для будь-якого неокласициста французького чи веймарського штибу. Серед цих принципів найсуттєвіші – дотримання вимоги трьох єдностей (місця, часу і дії), використання відповідних “літературних гатунків” (ода, сатира, ідилія, елегія і т.д.) [208, с. 355], прагнення до “правильності” й нормативності, що встановлюється й контролюється розумом, “домінуюча пов’язаність зі сферою раціонального, а не

емоційноінтуїтивного” [132, с. 5], перевага ідеї над образом. Однак, літературознавчі

студії (В.Державин, Юрій Клен, Ю.Ковалів, М.ЛаслоКуцук, М.Орест, М.Неврлий) про українських “неокласиків” коментують недотримання канону в змістових та формальних чинниках. Поети “трона п’ятірного” зверталися до будь-якого напряму: античні та східні мотиви, арабські мелодії – це риса “неокласика”, бо подібний вихід за межі канону – не припустимий для неокласициста. Захоплення рідкісними і маловживаними словами – також риса “неокласика”, адже в неокласициста виважений словник – “це словник мови усталено поетичної, що цурається всякої дисгармонії” [215, с. 95].

Така своєрідність київської “неокласики” виводить її за межі суворого канону, вказує на її відмінність від неокласицизму. Зрозуміло, поняття “неокласики” – значно ширше і місткіше, адже поети “п’ятірного трона” спиралися на поважний культурно-психологічний фундамент того світобачення, яке успадкувалося Європою від часів античності, брали за основу епоху класицизму і наслідування його принципів та законів, але не обмежувалися тим, “сприймали його як окрему ланку у своїй, не замкненій у собі художній системі, а відкритій, спрямованій на трансплантацію як античної, так і європейської, і вітчизняної класики – незалежно від стильових тенденцій” [88, с. 120]. Тому “неокласика” містить відбитки класичних зразків літератури різних епох: середньовіччя (проблема гуманізму), відродження (гармонія людини з природою), бароко (поетична оригінальність, контрастність), романтизму (естетичне переживання), реалізму та модернізму. Уся ця “естетична амальгама”, на думку В.Моренця, “служила утвердженню ясного художнього ладу на противагу “революційному” безладові, високої майстровитості на противагу кричущому дилетантству, розумної завершеності на противагу довільній фрагментарності” [127, с. 227].

Отже, трактування творчості О.Бургардта, М.Зерова, М.Драй-Хмари, М.Рильського, П.Филиповича та ще деяких поетів, послідовних продовжувачів поетичних традицій київських “неокласиків” львівського

(Б.Кравців, С.Гординський, Р.Кедр і частково “вісниківців”) й мюнхенського (М.Орест, М.Качуровський, Я.Славутич) угруповань

виключно як представників українського неокласицизму, веде до опрощення та звуження явища “неокласики”.

Цілком очевидне тлумачення української “неокласики” як школи, що зароджувалася при журналі “Книгар” (Київ, 1918-1922), пізніше гуртувалася навколо видавництва “Слово”, потім оформилася у статтях, есе, рецензіях, листах та художній творчості поетів “трона п’ятірного”. Прихильники формотворчих методологій (П.Сакулін) обстоювали позицію про неможливість існування літературної школи без свого стилю. Звідси, певна група творчих постатей, які дотримуються одного стилю (з обов’язковим урахуванням індивідуальних стилів письменників), може вважатися літературною школою. Київська школа українських “неокласиків” мала свою креативну позицію, засновану на принципах “естетичного і гармонійного сприймання світу” [190, с. 351], об’єктивного світовідтворення, поверненні до споконвічних загальнолюдських цінностей, обов’язковому філософізмі та інтелектуалізмі вірша, суверенності та елітаризмі мистецтва з характерними поетичними кодами і спрямуванням, а також єдиному поетичному почутті її представників, а саме спокою, що, на думку С.Павличко, виставляється “неокласиками” як “найвище досягнення поезії”, яке вони “проповідують і втілюють у своїх творах у найкритичніший момент української історії ХХ століття” [140, с. 192].

Доречне застосування терміна “школа” стосовно українських “неокласиків”, які окрім згаданих “формотворчих характеристик спільного походження” [109, с. 161] мали свого ідеолога, теоретика школи і приклад

майстерності – М.Зерова. У них були послідовні продовжувачі їхніх поетичних традицій, які тяжіли до “неокласичних” засад “п’ятірного грона” як до “*нормальної творчої позиції*” [173, с. 184]. Усупереч твердженню Ю.Шереха про “нечисленних епігонів” М.Зерова, яких він сам охоче відцурався б, Я.Славутич доводить, що поети Є.Плужник і В.Свідзинський, М.Бажан і О.Влизько, Т.Осьмачка й Олег Ольжич пізніше досягли світового рівня “запричастившись набутків саме неокласиків” [168, с. 32]. Через фатальну літературну й позалітературну ситуацію 20-х років поети “грона п’ятірного” не мали змоги безпосередньо висловлювати теоретичні міркування про мистецтво. Їхнє бачення розкриває молодший еміграційний представник “неокласичної” школи М.Орест у поезії “Мистецтво, добі сучасне”: “*Дві величини мистецтво формують: артизм і значливість / Внутрішня; їх осягнеш – створиши в мистецтві добу*” [138, с. 139]. Власне її рядками автор визнавав, що справжня поезія від Гомера до наших днів не вигадала нічого нового, крім кількох образів для змалювання того, що було вічно [79, с. 481]. Підсумовуючи роль “неокласиків” як “Майстрів і Метрів”, не залучених суспільною практикою, В.Моренець резюмує: “*всією своєю творчістю неокласики уперше в історії національного письменства виробляють і становчо закріплюють в естетичній свідомості матрицю літературної міфологізації реальної дійсності*” [127, с. 245]. Саме в цьому аспекті виявляється особлива тяглість духовної традиції, започаткованої “неокласиками”.

Виникнення на початку ХХ століття “розстріляного відродження” було на часі, а пропозиція “неокласиків” услід за М.Хвильовим синтезувати національну традицію з імпульсом світової культури засвідчила появу “модерних поетів” (М.Неврлий). Усвідомлюючи неповноту “консистенції” української літератури, київські митці “своєю творчою діяльністю прагнули її врівноважити, так би мовити, привести до європейської норми” [131, с. 9]. Цією “нормою” мав стати класичний стиль з його “врівноваженістю і кларизмом,

мальовничими епітетами”, “логічною консеквентністю сюжету та композиції [...] принциповою скерованістю на велике мистецтво” [189, с. 524525]. М.Зеров, наприклад, розглядав Європу “як символ поважної культурної традиції” [66, с. 575], тому прагнув бачити українських митців не “учнями” і “несвідомими провінціалами”, а людьми “дозрілими і тямущими”, які “знають природу, дух і наслідки засвоєваних явищ і беруть їх з середини, в їх культурному єстві” [66, с. 573]. М.Драй-Хмара, як і кожен “неокласик”, усвідомлював, що не може бути жодного розриву між “європейським”, загальнолюдським і національним, тому намагався визначити поняття “європеїзм”: “по-перше, як прилучення себе в широкій мірі до європейської культури, по-друге, як розглядання всяких справ національних в європейському масштабі” [54, с. 28]. Орієнтація “неокласиків” на класичну (у найширшому розумінні) європейську культуру була важливою передумовою подолання “інерції регіоналізму”, духу “вічного плужанства” (В.Державин); мала інтегрувати українську культуру в світовий духовний простір.

В аналізі генези української “неокласики” і специфіки формування індивідуальної творчої манери М.Драй-Хмари з’ясовано генетикотипологічний контекст. Обґрунтована С.Мельник естетична система “неокласиків” представила синтез “потужної традиції античності” та “високої європейської культури” поряд із “національним самоусвідомленням і самовираженням” [116, с. 858-859].

Варто проаналізувати складові цієї системи. Дослідження античної філософії О.Лосєва дають багатий матеріал, скориставшись яким можна окреслити специфічні сходження у світосприйнятті та світовідчутті греко-римських письменників і київських “неокласиків”. По-перше, у літературознавчій практиці достатньо поширена версія про вагоме значення для грецької філософії, науки та мистецтва таких понять, як “середина”, “центр”, “міра”. Логічно вмотивованим є той факт, що в художніх концепціях давньогрецької

культури класичного періоду втіленням цих понять виявлялася людина. Цю традицію актуалізовано “неокласиками” у поетичному просторі української культури. По-друге, число в античну епоху було головним принципом організації дійсності, що його довів Платон тезою

“найвища мудрість – це наука про число”. Ознака числа втілювала ідеальні

пропорції світу, виявилася іманентною європейській традиції

XX століття і стала “поетичним кредо” “неокласиків”, для яких орієнтація на античність була вираженням “недосяжної гармонії пропорцій” [114, с. 59].

По-третє, така характерна особливість античного мислення, як “розрізнення, протиставлення” і разом з тим “прагнення об’єднувати в одну неподільну цілісність” [4, с. 17] властива поезіям М.ДрайХмари, О.Бургардта і М.Зерова, як у сфері почувань, у чужих літературних виявах, так і у власній творчості.

Наприклад, у М.Зерова: Я все проковтнув би...

Нового Верлена і давнього Данта,

І оцет сатири, і цукор ідиль [65, с. 101].

Очевидно, джерела подібного поетичного дуалізму слід шукати, як радить Н.Геркен-Русова, у поєднанні двох стихій: “суворо-героїчної” античної і “лагідно-ліричної”, “пристрасно-містичної” української [37, с. 588]. Почетверте, всю античність пронизує “інтуїція кола”, як “ідеальна форма руху у космосі” [4, с. 21]. Для творчості усіх “неокласиків” властиве звернення до ідеї циклічної всеєдності. Так, у М.Зерова (“Прудко на безвість ідуть наші дні і короткі години”) життєвий шлях ліричного героя порівнюється до колеса, в обертанні якого полягає все життя; у поемі Юрія Клена “Попіл імперій” через символ колеса втілено філософські роздуми про життя, вічність і долю; у поезії П.Филиповича “Коли розквітнуть квіти...” в “магічному” обертанні колеса фортуни й русі кульки зосереджено і жаль, і високе емоційне піднесення. Найцікавішу інтерпретацію циклічної єдності репрезентовано у поезії М.ДрайХмари. У нього циклічні символи поділяються на чотири головні фази,

чотири пори року, чотири пори дня, чотири періоди життя і чотири аспекти водяного циклу (дощ, фонтан, річка, море або сніг). Така циклізація цілком відповідала архетипному членуванню Н.Фрая [169, с. 131]. І, нарешті, по-п'яте, початки споглядальних мотивів і власне філософської лірики “неокласиків” ведуть до античної філософії. У цьому аспекті є сенс охарактеризувати ідеологію, що

явно проступає при з'ясуванні істотних ознак неокласичного стилю.

Ідеологією зумовлено такі формальні чинники, як мотиви, ейдологія, художні засоби та їх взаємозв'язок, про що йтиметься у наступному розділі.

Художній твір так чи інакше відбиває соціальну психологію та її зв'язки з ідеологією, що набувало спотвореного вигляду у 20-30-ті роки, коли література й мистецтво не втискалися у штучні рамки “класового підходу”, автоматично перетворюючи поета на “класового опозиціонера”. Київські “неокласики” бодай поетичними сентенціями намагалися спростувати звинувачення офіційної критики, яка вбачала у їхній творчості “містицизм”, “соціальну виснаженість і безпорадність” [231, с. 122], а самих поетів класифікувала силою “попутницькою”, “ворожою пролетарському суспільству” [161, с. 35], оскільки вони “відбивають, виявляють і репрезентують класові інтереси української буржуазії” [38, с. 47].

М.Зеров у статті “Літературний шлях М.Рильського” зазначив: “... він (М.Рильський – І.Р.) живе разом з своїм часом, напружено і уважно в околиці життя вдивляється, уміє помічати останній вираз його обличчя [...] Уміє пізнавати в його глибині струю вічнолюдського, близького всім часам і народам” [66, с. 553]. Власне, обороняючи М.Рильського від нападів “жовтневої” критики, М.Зеров проголошував апологію “неокласичної” школи. Полемізуючи з О.Дорошкевичем, який вважав творчість грекоримських письменників неприйнятною для української культури, оскільки вони “викохані в атмосфері рабства і насильства”, М.Зеров довів суголосося

українських та греко-римських авторів, “психологічне споріднення, що переступає соціальні перегородки” [66, с. 577]. Така позиція “неокласика” не повинна свідчити про його прихильність до “феодальної” чи до якої іншої засуджуваної ідеології, адже самі об’єктивні умови “соціальної та політичної екстремі” спричинили споглядальний тип світобачення і відповідні “стилі поведінкових реакцій” [207, с. 48] письменників. Тому закидання “неокласикам” з боку пролетарської критики (В.Коряк, О.Дорошкевич) суцільного пасеїзму і запровадження гасла “Геть від сучасності!” засвідчило, принаймні, неадекватність прочитання їхніх творів.

Урахувавши думки російського філософа (О.Лосєва), доходимо висновку: античний тип мислення став для київських “неокласиків” орієнтиром культурного ренесансу, оптимальним засобом реалізації їх поетичного світорозуміння. Отже, переакцентація поезії з ідеологічних засад на естетичні (у “неокласичному” варіанті) мала принципове художнє значення, порушувала проблему гуманізму, а це, у свою чергу, спонукало сучасних дослідників констатувати тезу: “наскільки буття звернене до абсолютних цінностей, наскільки здатне усвідомлювати їх як проблему, настільки високим є і ступінь художньої свободи лірики, її, так би мовити, “чистота” [128, с. 23]. Така позиція дозволяє адекватно висвітлити роль київських поетів в українській історикокультурній ситуації.

Процес опанування європейської культури “неокласиками” мав кілька джерел. Першим було досягнення творчих здобутків “Плеяди”. У Маніфесті Дю Белле “Захист і звеличення французької мови” відображено уявлення поетів нової школи про високу місію митця і мистецтва. Документ теоретично обґрунтував телеологічність принципу наслідування (не “мавпування”! – М.Зеров) давніх поетів, зміцнюючи тим самим позиції спільного для всього Відродження культу античності. П.Ронсар, Дю Белле та їхні однодумці здійснили в поезії переворот, збагативши її емоційно й інтелектуально, суттєво

оновивши з погляду жанрової специфіки та форми, прагнули шляхом художнього переосмислення “вічних” тем розкрити перед національною літературою нові обрії. Ці ж завдання становили суть естетичної програми українських поетів-“неокласиків”, сформульованих у серії статей М.Зерова “Ad fontes”. Час появи і діяльності “неокласиків” в Україні, як “Плеяди” у Франції, припадає на критичний період у суспільному й ідеологічному житті країни (французькі “класицисти” також не сприймали ренесансної “Плеяди”), тому не випадково елітарне мистецьке покоління зверталось до творчої практики поетів французької “Плеяди”, котрі в періоди серйозних суспільних катаклізмів намагалися переконати сучасників у необхідності плекати традиції попередніх епох, зберігати і розвивати національні духовні цінності.

Наступним джерелом був кларизм, що виник у колі французьких парнасців в середині XIX століття (Л. де Ліль, Ж.Ередіа, Т.Готьє, Т. де Банвіль), освоєний російськими акмеїстами (М.Гумільов, М.Кузмін, Анна Ахматова та інші), які тяжіли до “земної дійсності та радості земних переживань, чуттєвого кохання, ясності життя” [105, с. 352], виявився суголосним київській “неокласиці”. Кларизм обстоював єдність із класикою, вимогу досконалої форми, виразної предметності, що правило за основу розбудови й поетичної системи М.Драй-Хмари. Тяжіння поета до ясності та прозорості, властивої акмеїстам, засвідчило ситуацію, коли образ у ліриці не наближається до знаковості, до переростання у символ, а передає його пряме значення. Це і є виявом провідної якості поезії М.Драй-Хмари – кларизму. Це та риса, на яку відгукнувся М.Рильський, аналізуючи збірку “Проростень”: “... під “золотосонячною куделею” Драй-Хмари, під обточеністю його вірша, вишуканістю рим [...] під усим тим “неокласицизмом” чується подих живої людини... Радість пізнання та іменування, радість спостереження і втілення” [156, с. 25-26].

Достатньо переглянути заголовки поезій М.Драй-Хмари зі збірки “Проростень” (“Під блакиттю весняною...”, “Мене хвилює синій обрій...”, “Я п’ю прив’ялу тишу саду...”, “Помережав вечір кучерявий...” і т.д.), щоб переконатися: їх пронизує освітленість, одухотвореність, ясність, звеличення світла. Звідси й відчуття ліричним героєм майже екзистенційної насолоди від “злиття” і “злагоди” (Е.Соловей) з природою та всесвітом. Кларизм М.Драй-Хмари має синкретичний характер, на думку Ю.Лавріненка, позначений впливом кларнетизму П.Тичини, схильного до “кольорового слуху” та “слухового кольору”. Власне, через колір та звук М.Драй-Хмара інтенсивно переживає чуттєві враження краси земного життя.

Почасти “неокласики” погоджувалися з доктриною Т.Готье “мистецтво для мистецтва”, але дотримувалися практично-творчого аспекту цієї філософської категорії, що включає передусім “образне самосприймання письменника, типологію героя й сюжету, позицію художника стосовно культурної спадщини” [64, с. 224]. Присутність високого мистецтва у “неокласиків” органічна, виявляється у довершеній поетичній формі, не заангажованій панівною ідеологією та естетично ефективній. Своїми поезіями “неокласики” фіксували причетність до ідеї “чистого мистецтва”, визнаючи себе тим самим парнасцями. Художнім орієнтиром “неокласиків” став творчий принцип Т.Готье, висловлений у вірші “Мистецтво”, що був перекладений М.Драй-Хмарою:

Різьбарю, кидай глину, що місить
палець твій, одмінну знайшовши
путь для мрій [52, с. 314].

М.Зеров у парнаській поезії вбачав ідеал, що мусить протистояти “українській провінційності й недолугості” (І.Качуровський), до якого він спрямовував вітчизняних поетів (сонети “Оглавський сад”, “Молода Україна”). Позицію М.Зерова увиразнив Юрій Клен рядками поеми “Попіл імперій”:

Леконт де Ліль, Ередія стежки

Протоптували нам до верхогір'я, Де

Україні світить крізь віки

“Парнаських зір незахідне сузір'я [84, с. 220].

Окреслюючи категорію естетизму в “неокласиків”, С.Павличко виявляє її “в красі, втіленій у рафінованій формі вірша і в характері поетичного переживання” [140, с. 192]. Згадка про красу в одній із кращих поезій М.Рильського, присвячених Ш.Бодлеру, засвідчує розуміння концепції Краси як найвищого блага, що, за В.Державиним, постає “конкретним артистичним синтезом Добра і Істини” [189, с. 539]. З цього приводу істотно зауважує М.Наєнко: “... “парнасці”, а за ними всі прихильники естетизму як головного інструментарію в підході до творчості, проголошували органічну єдність форми та ідеї в мистецтві і головною цінністю його утвердили поетичну візію та художній образ” [130, с. 135]. У цьому сенсі парнасизм “неокласиків” означав глибоко пережитий естетизм, тобто культ мистецтва, що у свою чергу служив визнанням “елітарної суті мистецтва, його вродженої філософічної основи” [143, с. 76]. Отже, особлива аура творчої свободи, заглибленість у власне поетичні візії та предметні образи стала спочатку для “парнасців”, а згодом і для “неокласиків” визначальним принципом елітарної естетики.

Поряд із художньо-естетичним досвідом “парнасців” “неокласики” засвоювали досвід французького символізму, часто полемізуючи з його естетичними настановами, зокрема, із сформульованим законом “відповідностей” (Ш.Бодлер), “розімкнутих у безкінечний, постійно оновлюваний світ, де відбувається “активне самоперетворення внутрішнього на зовнішнє” [105, с. 636], їх синтез. Аналізуючи зв'язок творчості київських “неокласиків” із французькою культурою, О.Ашер на прикладі поезії М.Драй-Хмари стверджує виняткову роль поетів “Абатства” (Р.Аркос, Ш.Вільдрак, Ж.Дюамель, Ж.Ромен, Ж.Шеннев'єр), які імпонували йому

“цінуванням свободи духу понад усе” [10, с. 156]. Не випадково пріоритет у перекладацькому доробку М.Драй-Хмари належить Ш.Вільдраку, Ж.Ромену, Ж.Дюамелю та їхнім однодумцям. У цьому аспекті слухна думка О.Томчука про те, що французька література була для М.Драй-Хмари “незаперечним інтелектуальним джерелом і доброю мистецькою школою” [187, с. 68].

За словами С.Павличко, символізм (російський і французький) був одним із головних джерел української “неокласичної” поезії, що на межі ХІХ-ХХ століття наснажувався ідеями А.Шопенгауера “про подвійність світу і духовне обґрунтування реальностей” [138, с. 8]. Певна річ, новітню ідеалістичну філософію “неокласики” сприймали передовсім через праці російського філософа В.Соловйова. Близькою виявилася його концепція морального вдосконалення шляхом розвитку духовних цінностей, за якою для людини природно прагнути розумом до Істини, волею – до Добра, чуттям – до Краси. Ці ідеї були тими естетичними первнями, що живили творчість талановитих російських поетів “срібного віку” (І.Анненський, К.Бальмонт, В.Брюсов, Ф.Сологуб та інші), а згодом склали філософську парадигму художнього мислення поетів “п’ятірного грона”. Згадані ідеї були втіленням грецького естетичного ідеалу калокагатії: “вроди – добра, ототожнених і злитих” (В.Домонтович). Скориставшись тезою

Т.Бовсунівської, можна визначити мету поетичної творчості “неокласиків”:

“Пошук істини в красі шляхом добра” [19, с. 3].

Визначальною рисою символізму, антитетичною кларизму, вважається сугестія, розмите зображення. Така “непрочитанність” (Ю.Ковбасенко) поезії М.Драй-Хмари – суттєвий елемент його лірики, одна з особливостей естетичної системи, до речі, близької до художньої специфіки поезії П.Филиповича, М.Рильського, почасти О.Бургардта. В основі естетичної концепції символізму лежить символ як “натяк на трансцендентну істину, на шлях утаємничення в першосутність” [105, с. 636]. Недарма у сучасному літературознавстві

спостерігається підвищений інтерес до проблеми генези і творчого виявлення символу. Існували та існують взаємовиключні погляди на поняття “символ”. Хрестоматійним стало положення С.Аверінцева про те, що “будь-який образ, хоча б у найменшій мірі, є символом” [1, с. 826]. Суголосна у цьому розумінні символу концепція А.Белого, за якою: поперше, “символ завжди відтворює дійсність”; по-друге, “символ є образ, видозмінений переживанням”; по-третє, “форма художнього образу невіддільна від змісту” [14, с. 257]. З цієї наукової позиції видно, що символ не заперечує ні реалізму, ні романтизму, ні класицизму, а навпаки, акцентує на триєдиному проявленні основного принципу мистецтва, тому кожен мистецький твір можна вважати символічним. На думку О.Потебні, “поетичний образ щоразу, коли він сприймається тим, хто його розуміє, говорить йому щось інше й більше, ніж те, що в нього безпосередньо включене, отже, поезія є завжди інакомовленням у найширшому значенні слова” [151, с. 141]. Поділяючи аналогічні міркування, “неокласики” не погоджувалися з виявленою ще Г.Гегелем ідеєю “двозначності символу”, “коли один і той же образ завдяки більш віддаленим асоціаціям може застосовуватися як символ кількох значень. У символі передусім розуміється “постать, обличчя, образ, які вже самі по собі викликають у нас уявлення про щось, що існує безпосередньо” [33, с. 16]. Він, за спостереженням К.-Г.Юнга, має “більш широкий позасвідомий аспект, котрий щоразу точно не визначений або пояснити його неможливо” [226, с. 26]. Натомість “неокласики” ставили акцент на свідомості, хоча й не відмовлялися від символу, віднаходячи в ньому ту властивість, на яку вказував О.Лосєв, підкреслюючи, що “категорія символу скрізь і завжди з одного боку, скінченна, а з другого – нескінченна” [106, с. 443], тобто виявляє частковий нахил і до оприявлення у чітких контурах, навіть метафоризації. Не випадково Н.Арутюнова у розвідці “Метафора і дискурс” зазначає: “до символу образи вивисшуються, піднімаються, виростають, розростаються [...] Вивисшуючись,

він (образ – І.Р.) набуває влади над людиною, диктуючи вибір життєвих шляхів і моделей поведінки” [183, с. 26]. Зі сказаного випливає: символ – це образ, що виник у результаті метафоризації значення, образ, який “входить у соціальну чи особисту сферу” [115, с. 308]. Символ – це слово чи предмет, що умовно виражає сутність певного об’єкта чи явища, тобто його ідею; за своєю природою він не однозначний, виступає і як філософська та психологічна категорія, і як конкретно виражена деталь. У поезії М.Драй-Хмари слід вирізнити саме таке розуміння символу, що, на відміну від М.Зерова, надавало поетові можливість вираження індивідуального світосприймання, водночас поєднуючи в собі реальне, історичне, інакомовне й умовне.

Символізм у “неокласиків” проявився не лише під впливом європейського та російського, а й вітчизняного також. За оцінкою І.Дзюби, “у ньому (українському символізмі – І.Р.) менше езотеризму, окультизму й містицизму, більше відгуків на життя; він небайдужий до ідеї національного визволення” [73, с. 155], проголошував особистість “неповторну, втаємничену, заглиблену і в себе, і в навколишній світ, пропущений крізь свою душу і серце” [202, с. 38]. Символізм мав національні джерела, зосереджені у “філософії серця”, – основному напрямі української філософії, який відображає специфіку ментальної свідомості, що проявляється в яскравих емоційних формах “кордоцентризму” [105, с. 709]. На думку Т.Бовсунівської, “прихований образ серця” в українській культурі “був максимально підсилений всією діяльністю мандрівного філософа Г.Сковороди” [19, с. 193], який, безумовно, вплинув на формування світоглядних позицій та естетичних смаків численних українських “ізмів”.

Професор В.Шаян, дослідник і коментатор філософічної системи Г.Сковороди, констатував: “філософія Сковороди [...] розкриваючи глибші закони дійсності, всеціло спрямована на проявлення і розвиток найбільших цінностей життя” [189, с. 601]. Саме від нього починається лінія тяглості та

спорідненості думок, що увиразнювали духовне начало. Тому його погляди й настанови мають першорядне значення для розвитку української духовної історії. Пізніше вони простежуються у творах І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, П.Куліша, М.Костомарова, П.Юркевича, П.Тичини, а також виявляються в російській поезії ХХ століття (М.Заболоцький, А.Тарковський). Світогляд українського філософа, основною домінантою якого було “духовне вдосконалення” та віднайдення гармонії між людиною і всесвітом” [84, с. 16], виявився іманентним для київських поетів, які своєю творчістю констатували суттєву доцільність “кордоцентризму” для розвитку національної культури. Цю лінію тяглості філософської лірики “неокласиків” від концепції Г.Сковороди зазначає більшість дослідників української “неокласики” (В.Державин, М.Ласло-Куцюк, М.Неврлий, М.Орест, Е.Соловей, З.Геник-Березовська, О.Томчук, В.Сарапин).

Г.Сковорода у своїх діалогах і трактатах окреслив духовні орієнтири, що допомагають втілити бажаний ідеал. Серед них: усвідомлення людиною сенсу її життя, її призначення і місця у всесвіті; “сила серця” як вирішальний складник душевного і духовного життя”; спокій як неодмінна передумова досягнення “існуючого порядку космосу” (М.Ласло-Куцюк). Ототожнюючи “серце” з душею, Г.Сковорода спирався на Біблію, де “воно (серце) означає душу і дух, шлях до вищої істини” [105, с. 709]. У цьому аспекті вмотивований висновок словацької дослідниці З.Геник-Березовської, котра зауважила: “Царина його пізнання пов’язана саме з серцем, в якому він вбачає сутність і запоруку досягнення своєї власної мети – щастя, радості, внутрішнього спокою” [35, с. 66].

Ретроспективу захоплено-щасливого бачення світу, утвердження його як внутрішньої гармонії універсуму, репрезентовано ліричною поезією М.Рильського “Солодкий світ! Простір блакитно-білий”. “Апофеоз світла” суголосний мажорному настроєві поезії М.Драй-Хмари “Розлютувався

лютий...”: з серця в серце наллю я пісень, – хай і в них блакитніє новий, осяйний, безсмертний день! [52, с. 43], тотожний оспівуванню світла в поезії Г.Сковороди. На цій підставі можна стверджувати, що для київських “неокласиків” і передусім М.Драй-Хмари доробок українського поета й філософа епохи бароко став культурологічною основою творчого зростання. У М.Драй-Хмари до Г.Сковороди було особливе ставлення – як в учня до вчителя, творчий досвід якого він увібрав, щоб створити власну поетичну систему. Низка сквородинських ейдосів, топосів і домінантних образів проходить через усю його творчість. Тут справа навіть не в апеляції М.Драй-Хмари до поета-філософа, а, як зауважує Е.Соловей, у “нескасовній присутності Сковороди у складі національної духовності” [173, с. 257].

Такий широкий екскурс не випадковий, оскільки він служить підставою для викристалізування естетико-філософського підґрунтя творчості М.ДрайХмари, початки якого сягають епохи бароко. Варто наголосити, барокова екзегетична практика широко оперувала символом як “головним засобом художньо-філософського висловлювання” (Т.Шестопалова), звідси спорідненість драй-хмарівської модерної поезії і барокового світовідчуття. Універсалізм бароко зумовив синтез філософії, науки та літератури у ліриці поета-“неокласика”, тому на питання: “Чи була у М.Драй-Хмари філософія?” – можна напевне стверджувати, що його поезія не спосіб, а суть – абсолютний зміст творчості, не результат залучення в поезію філософських ідей, а безпосереднє поетичне бачення світу.

Як зазначає О.Ашер, “неокласики” вважали, що “кожний справжній літератор повинен студіювати зразки європейської літератури й одночасно бути добре обізнаним з українською літературною спадщиною” [72, с. 22]. Ретроспективний погляд на українську літературу і культуру загалом засвідчує достатньо поширену версію про те, що саме від часів П.Куліша і

М. Драгоманова, І. Франка і Лесі Українки, М. Коцюбинського й О. Кобилянської в українській літературі започатковано виступи “проти провінційного безчасів’я української культури” [86, с. 14], теми естетизму і масової психології, що відкрили синтезуючий гуманістичний сенс “зображення характерів через сферу людської душі” [45, с. 57]. Не випадково названі письменники стали об’єктом літературознавчих досліджень “неокласиків”.

Творчість будь-якого письменника важко втиснути в рамки певного стилю, “адже навіть у межах одного тексту прочитується його полістилістика” (Т. Гундорова). З цього погляду поезія М. Драй-Хмари – не виняток. М. Кодак, наприклад, вказує на “стильові захоплення М. Драй-Хмари поетичними прийомами П. Тичини, але системовизначальними в його поезиці виділяє “символи міфогенного та політогенного ґатунку, що оприявнюють неоромантичний родовід, гомогенізуючу домінанту його таланту” [90, с. 4]. Слід нагадати, що Ю. Шерех вважав М. Драй-Хмару символістом, суть поезій якого полягає у “многоплановості, многозначності, в тому, що всі плани співіснують одразу, як це було характерно для символізму” [215, с. 100-101]. Разом із музичністю вірша багатоплановість поезій викликає думку про символістське походження творчості М. Драй-Хмари, але досконала конструкція речень і відшліфованість слів-компонентів, завжди згармонійованих із формою вірша, характеризують його як майстра української “неокласики”, що “волів віддаватися примхам своєї власної фантазії, радіючи естетичному відчуттю і творячи свою власну філософію” [8, с. 8]. М. Неврлий, у свою чергу, радить говорити про М. Драй-Хмару як про поета, “що синтезував символістський і неокласичний стиль” [133, с. 149]. Ю. Лавріненко також зазначав у поезиці М. Драй-Хмари синтез двох стихій “зв’язок із символізмом (Верлен), потім із естетичним світом Тичини” та “нахил до картинної пластичності, кольорової вимовності, класицистичного карбування форми і образу” [157, с. 265]. О. Бургардт у рецензії на збірку “Проростень” звертав

увагу на елементи символізму, акмеїзму та експресіонізму, виокремлюючи поезію “Завірюха” або “Стогнала ніч...”, де постає надмірна емоційність та ірраціональність, символ, гіпербола, гротеск та поєднання елементів побутового мовлення з вишуканими поетизмами – усе це характерні ознаки стильових тенденцій модернізму. Власне, українська “неокласика” завжди була внутрішньо відкритою як для романтичних, так і модерністських, навіть авангардистських художніх форм. Разом з тим О.Бургардт вказував на домінування “книжного мотиву”: “між поетом і дійсністю стоять іще тіні прочитаних ним книжок [...] раз у раз вчуваються голоси то Блока, то Гумільова, то російських та українських символістів початку віку” [25, с. 261]. Та й сам М.Драй-Хмара “зізнавався”, що тривалий час відчував себе символістом: “культивував символістів російських і українських (Блока, Тичину)” [56, с. 496]. У контексті дискурсу слушна позиція М.Моклиці: “Індивідуальний стиль талановитого митця може включати елементи всіх існуючих стилів. Але поєднати їх у щось органічне, цілісне може лише якась чітка домінанта, виток якої є психологічний тип митця” [125, с. 162].

Тут доречно провести типологічну паралель із творчістю англійця Т.С.Еліота, оскільки спостерігаються творчі перегуки і типологічні сходження на рівні окремих рис ідейно-стильової парадигми. Варто навести характерні стильові ознаки творчості класика західноєвропейської літератури. Він дебютував поезією, яка “з пронизливим трагізмом виражала кризовий стан світу й свідомості людини, всеохопний хаос і відчуття безвиході” [132, с. 7]. У другій половині 20-х років ХХ століття Т.С.Еліот шукав позитивні начала буття і знайшов їх у національній історії та класичній культурі. Захоплення класикою означало, що літературу він тепер розуміє “як духовну структуру, здатну протистояти хаосові, процесам духовного розпаду, вносити впорядкованість у безлад” [132, с. 7]. Він прагне до вишуканості поетичних образів, його поетичній мові властиві метафоричність, насиченість символами та пророчими

інтонаціями. Усі названі ознаки простежено й у художній спадщині класиків української літератури (Т.Шевченко, П.Куліш) та київських “неокласиків”. У цьому сенсі, безперечно, мав рацію О.Чичерін, який стверджував, що стилі не зникають повністю: вони можуть тривалий час існувати у прихованому вигляді як потенціал мистецтва, щоб за сприятливих умов відродитися в новому вигляді і конкретно-історичному призначенні [210]. Ця наукова гіпотеза пояснює генезу класичного стилю Давньої Еллади, відродженого творчістю англійця Т.С.Еліота й українця М.Драй-Хмари.

Отже, в українській літературі 20-х років ХХ століття складалася традиція “нової”, “високої” класики, що була запрограмована через універсальний художній стиль, базований на ідейно-естетичних засадах класичної літератури, поєднати з ідейно-художньою системою модерної літератури, створити “мистецтво елітарного типу” [45, с. 60]. М.Драй-Хмара послідовно розвивав художні принципи “неокласики”, означені у серії статей М.Зерова “Ad fontes!”, творчо трансформував їх відповідно до власних поетичних уявлень, виробляючи таким чином власну стильову манеру. Маючи вже сформований стиль, київський поет з кожним твором видозмінював його. Така еволюція закономірна, оскільки змінюються стильові чинники. Спробуємо довести цю думку, з’ясувавши стилетвірні доміанти поезії М.Драй-Хмари.

РОЗДІЛ 2 ПОЕТИКАЛЬНА ПАРАДИГМА ТВОРЧОСТІ М.ДРАЙХМАРИ

У художній спадщині М.Драй-Хмари простежено яскраві константи авторського стилю. Це своєрідні носії цілісності ліричних творів, найбільш виразні стилетвірні доміанти і тематично-сміслові парадигми, що почергово аналізуються у другому розділі монографії (2.1. Числовий символічний код,

2.2. Антиномія “свобода – неволя”, 2.3. Домінанта “кров”, 2.4. Домінантний мотив “сон” – “смерть” – “життя”, 2.5. Домінанта “душа” – “серце”, 2.6. Духовний світ давньої людини у новітній рецепції М.ДрайХмари, 2.7. Образ України, 2.7.1. Архетип землі, 2.7.2. Домінанта “природа”, 2.7.3. Домінанта “вода”, 2.7.4. Домінанта “місто”).

Як відомо, стильові чинники і носії з їх “лексико-синтаксичними структурами та інтонаційно-звуковими особливостями” “несуть” на собі “стильову домінанту, яка відчувається у процесі естетичного сприймання твору” [105, с. 656]. В ряді праць чеського філолога, автора досліджень з поезики Я.Мукаржовського, розглянуто питання виникнення і функціонування домінантних образів. “Домінантою, – на думку вченого, – є той компонент твору, що урухомлює усі інші компоненти (актуалізовані та неактуалізовані – І.Р.) і визначає зв’язок між ними” [169, с. 329]. Відтак, домінанта надає поетичному творові єдності. З цією позицією співзвучне міркування М.Шапіро про “спільну якість” тих окремих рис, з яких складається стиль, та “домінантний мотив, який підпорядковує собі усі інші” [213, с. 393]. Розглядаючи домінанту на лінгвальному рівні, О.Бистрова покласифікувала домінанти за метою їхнього використання. Це “одиниці, що беруть участь на асоціативному рівні і в алюзіях, утворюють стійкі прикмети авторського стилю” [15, с. 46]. Для розуміння механізму народження домінанти у поезії М.Драй-Хмари важливе судження Е.Райса про “виразисте слово”, що стає в нього “центром, довкруги якого організується строфа, як оправа ювелірного виробу довкола шляхетного каменя” [154, с. 18]. На основі означеного дискурсу встановлено чинники, які визначили вибір поетом домінантного образу, сприяли його виникненню й оформленню. Це передусім актуалізація, звукова структура тексту, поетичний синтаксис, ритміко-метричні конструкції, асоціативно-психологічний аспект.

Оскільки домінантою може бути не лише окреме слово, а й вираз, троп, символ, то у дослідженні також використано такі засадові поняття: архетипний образ, міфологема, мотив, тема, топос, ейдос, що, за зауваженням Т.Шестопалової, “відіграють у поетичному творі роль філософськоестетичних маркерів і витворюють поля взаємодії розмаїтих герменевтичних горизонтів та духовних інтенцій” [216, с. 47]. Під “архетипом” розуміємо первісний образ, праформу, ідею, та інші літературні феномени, що “виявляються у фантазіях, міфах, снах і галюцинаціях” [227, с. 459]; під “топосом” – константи світової літератури, що включають моральнофілософські проблеми (добро і зло, істина та краса), “вічні теми”, а також увесь арсенал художніх форм, без яких неможливим був би сучасний літературний процес; “ейдос” – наявний в основі пізнання образ, який “можна вважати найбільш специфічним для певного стилю” [163, с. 143]. “Міфологемою” називаємо “структурний оповідний компонент міфу, далекий від завершеності, що має власний сенс, зумовлений рисами першоустрою буття” [228, с. 13-14]. “Мотив” – (спонука), усталений смисловий елемент твору, наділений підвищеною семантичною значимістю, невіддільний від теми і загальної концепції твору. “Тема” характеризується цілісністю значень твору.

2.1. Числовий символічний код

Поезія М.Драй-Хмари репрезентує цілий ряд культурних кодів, що, за Р.Бартом, “втягуються текстом цілком підсвідомо” [169, с. 379]. Чільне місце у культурі будь-якої епохи посідає проблема числа і числового символізму.

Про це свідчать ґрунтовні дослідження видатних філософів (Г.Гегель, А.Бергсон, Е.Кассіер, П.Флоренський, О.Шпенглер) та сучасних науковців: Л.Мних “Генеза та функціонування числової символіки у поезії ХХ століття” (Донецьк, 2000), частково М.Моклиці “Модернізм як структура: Філософія.

Психологія. Поетика” (Луцьк, 1999). Зокрема, Л.Мних зазначає, що в українській культурі числова символіка має кілька джерел, серед яких найважливішими є два: християнська (біблійна) традиція та язичницька (фольклорна) міфологія. У випадку з київськими “неокласиками” необхідно додати третє джерело – античну традицію (піфагоризм), за якою символіка числа є втіленням ідеальної пропорції світу. На думку М.Моклиці, “Кожне число, особливо у межах 13, – сакральне” [125, с. 112]. Воно приховує “позначену і визначену” певну сукупність явищ, фіксує їх латентну сутність, постаючи своєрідним кодом, за допомогою якого описується світ і людина.

Розглядаючи функціонування числового символічного коду в поетичному просторі М.Драй-Хмари, слід зазначити, що християнський числовий код зорієнтовано у “неокласика” на текст “Біблії”. У вірші біблійного змісту “І знов, як перший чоловік” виявлена числова символіка світобудови. З “Книги премудрості Соломона” читаємо похвалу богові за те, що він “упорядкував усе на основі міри, числа і ваги” (глава 11, стих 22). Подібне висловлювання простежено у трактаті Г.Сковороди “Кільце”: “Мера и число всегда божія” [167, с. 311]. Продовжуючи давню традицію, М.ДрайХмара імплікував у поетичний текст число як закодовану форму системи космосу. В ній творець світу або деміург завжди позначався числом один:

І знов, як перший чоловік, усім тваринам

дав я ймення

... а сам на самоті живу [52, с. 57]

або “в нерухомості пустині / він рухомий сам – один...” [52, с. 143]. Одиниця в даному випадку не тільки перша цифра певної єдності, не тільки число, але й, якщо говорити словами К.-Г.Юнга, “філософська ідея, своєрідний архетип, божественний атрибут, монада” [227, с. 376]. У дослідженні числового символічного коду нами вжито типологічний принцип, тому не завжди витримано хронологічний порядок. Так, рядки поезії Юрія Клена:

Пройде сто літ, і мій праправнук
 Так само вийде в поле, в ніч,
 Як я в часи днедавні, І стане
 віч-на-віч.

Із тишею і самотою [84, с. 53]

написані вже на еміграції, коли прямий зв'язок із “неокласиками” було втрачено, а ось відповідний фрагмент твору, що з'явився у 1928 році: автор уявляє майбутній власний світ, “*В якому будуть теж сонця і зорі, / І тихі води, чисті і прозорі. / Прекрасний шлях ясної самоти*” [84, с. 54]. Як і в ліриці М.Драй-Хмари відчутний зв'язок із російськими поетами акмеїстами (М.Гумільов, Анна Ахматова), що дивилися на світ очима першого чоловіка – Адама – життєрадісного, безпосереднього і мудрого.

Значний інтерес становить символіка числа “два”, яке у М.Драй-Хмари покладене в основу бінарних протилежностей (небо – земля, день – ніч, життя – смерть, ілюзія – реальність і т.д.). Одним із найархаїчніших протиставлень, що збереглося в українському світогляді від індоєвропейської епохи, було протиставлення “земля – небо”, “низ – гора”. В них, як зауважує Л.Федорчук, “закладена семантика Світового дерева [...] Земля і низ в уявленнях давніх слов'ян були носіями негативної інформації, а небо і гора – позитивної. Земля – простір людей та інших живих і неживих об'єктів, небо – простір богів і духів” [192, с. 55]. Саме за такою художньо-символічною логікою М.ДрайХмара трактує образ дорогоцінних самоцвітів, “перлів” у поезії “Зоріти ніч і бути з вами”. Це усталений біблійний символ, про який згадується у Біблії (Книга Одкровення): “небесний Єрусалим оздоблений “самоцвітами найкоштовнішими”, ясписом та перлинами”. Він (образ перлів) амбівалентний, оскільки поєднує в собі енергетику “нижнього” й “верхнього” світу. З такої амбівалентності у художній світ поета входить мотив двійництва, за яким шляхетна картина присмеркового надвечір'я вабить до себе, як осяяна Божим

духом природна краса і в той же час відштовхує своєю неприступністю. В такий спосіб багатопланова й емоційно наснажена система подвійних протиставлень у поезії М.Драй-Хмари репрезентувала риси натурфілософського світобачення давніх українців.

Безпосередні витoki двоїстості поезії М.Драй-Хмари – в традиції українського бароко. Естетичним підґрунтям необарокового “гену” в його творчості стала, як вже зазначалося у дослідженні, філософська система Г.Сковороди. В.Петров, автор ґрунтовної студії про світогляд українського філософа й естетичні явища пов’язані з ним, звернув увагу “на загострений *діалектичний* (виділення В.Петрова) антиномізм філософського світогляду Сковороди” [145, с. 33]. Суть цієї діалектики, на думку Ю.Барабаша, у двох людських натурах: з’єднаних і водночас самостійних. При цьому, для Г.Сковороди головне – “істинна людина – це її невидима натура, дух, а натура видима, тіло, є лише тінню [...] що не має власного буття” [12, с. 203]. За аналогією єдине перетворюється на подвійне і навпаки у поезії М.Драй-Хмари, наприклад, через символічний код-вкраплення вовкулаки, двозначність діянь якому притаманна від самого початку, пов’язана з безпосередньою функціональністю образу. В невеличкому епізоді поеми “Поворот” його виникнення зумовлено контекстом заданих суперечностей: раніше “*серця човен*” знав тільки “*спокійне, тихе плесо*”, а нині – “*шумкими водами біжить, / буремними дунаями бистрить*” [52, с. 149] – за міфопоетичним сприйняттям, вода – це джерело життя і шлях у потойбіччя. Наступні рядки “*черниця блідолиця, / вона така привабна і страшна*” можна потрактувати як естетичне зчеплення двох мотивів: спокуси і відштовхування, які через символ вовкулаки кодифікують свідомість людини, одержимої, двоєдушної і поліфункціональної у своїх вчинках.

Двоїстість у творах М.Драй-Хмари пов’язано також із класичними літературними праобразами. Ідеться про символи Фауста і дзеркала. Перший за

своєю природою – архетип, “з одного боку, Мудреця [...] та Визволителя, з другого – Чаклуна, Спокусника та Диявола” [169, с. 106]. Якщо виходити з твердження К.-Г.Юнга, що цей образ приховано у несвідомому, де він спить, аж поки прихильність або неприхильність часу не розбудить його, то в поемі М.Драй-Хмари “Поворот” цей час настав: “... і розкололося надвоє: / на ніжність / і суворість / як душа Фауста” [52, с. 154]. Даний архетипний образ покликаний до життя потребою відновити душевну рівновагу. Як репрезентант двоїстості він розгортається також у поемі Юрія Клена “Попіл імперій”, у “Вальпургієвій ночі”, за основу якої взята сюжетна канва “Вальпургієвої ночі” Й.-В.Гете. Проте між цими творами є істотна відмінність, яку спостеріг І.Качуровський, завваживши, що у “Фаусті” боротьба світлих і темних сил відбувається в душі людини, а в “Попелі імперій” двобій перенесено на всю світобудову.

Літературним еквівалентом теми двійництва є мотив дзеркала (свічада), що досить активно використовується у світовій літературі (Й.-В.Гете, А.Камю, Р.-М.Рільке), до цього образу звернеться пізніше В.Стус, уклавши збірку “Свіча в свічаді” (1986). Як символ “свічадо” має ті ж самі властивості, що й дзеркало. Його символічна двоякість закладена у знаковій природі художнього тексту, що ґрунтується на тезі Ю.Лотмана: “подвоєння за допомогою дзеркала ніколи не є просте повторення [...] воно – проекція, що несе в собі певну мову моделювання” [169, с. 437]. Беручи до уваги здатність дзеркала “перевертати” предмети і змінювати реальність, у поезії М.Драй-Хмари “І знов, як перший чоловік” символ свічада можна трактувати символом мистецтва: “В свічаді зоряного сна / я бачу добрі й злі години... / У кого серце віщуна, / тому не обіймать людини” [52, с. 57]. За таких умов актуалізується архаїчне уявлення про дзеркало, як вікно у потойбічний світ.

Отже, амбівалентність числа “два” у поезії М.Драй-Хмари очевидна. У міфопоетичному тлумаченні вона репрезентувала два аспекти: по-перше,

ствердження існування, реальності; по-друге, розщеплення цілісного суб'єкта на його істинну й позірну іпостасі.

Звернімося тепер до потрійних структур. Вони відповідають трьом “поверхам” світобудови, трьом вертикальним просторовим координатам Світового дерева (верх, середина, низ) і трьом часовим координатам (минуле, теперішнє, майбутнє). “Потрійність – це найбільш загальна характеристика буття, – стверджував П.Флоренський, – окрема особистість також організована потрійно, оскільки в неї три, а не яке інше число напрямів життєдіяльності (фізичний, душевний і духовний)” [194, с. 596-597]. Найсуттєвіші ознаки числа “три” проявилися в релігії (у догмах, культурах і навіть забобонних обрядах).

Християнська догма свідчить: трійця триіпостасна – Бог – Батько, Бог – Син та Бог – Дух святий, що зображався у вигляді птаха Астарті, голуба, який називався в часи раннього християнства Софією і мав жіночу природу. Певно, йдеться про “архетип сім'ї на небесах” (Платон). Так само усі словники символів відображають “трійку” архетипним образом сімейної єдності (чоловік, дружина, дитина). Архетип “Трійці” знайшов відображення в аналітичному вченні К.-Г.Юнга. На думку психолога, найбезпосереднішим “першообразом” для дитини є мати, “вона сприймається у несвідомому стані [...] як архетип”, а у свідомому “навіть визначає протягом індивідуального життя відношення до жінки, суспільства, почуттів” [229, с. 152]. Із розвитком свідомості дитини, в її поле зору потрапляє також і батько, репрезентуючи архетип, який визначає відношення

“до чоловіка, до закону і держави, до розуму і духу, до динаміки природи” [229, с. 153].

Неабиякий інтерес для розуміння драй-хмарівського художнього світобачення викликають спогади про матір та власне дитинство. Рано залишившись без матері, поет неодноразово намагався пригадати її образ у віршах: “... Скорботні я згадую очі її, та згадати несила, / так, наче сон

невизначний, мінливий, замріють і зникнуть...” [234]. Ті емпатичні моменти, що простежено у поезії М.Драй-Хмари, з’явилися саме завдяки його матері, котра з почуття гуманності піклувалася про смертельно хворих на тиф односельчан, від того заразилася і прийняла смерть. Тужливо-теплі спогади про матір знаходимо у його циклі “Мати” (1921), що охоплює дві поезії (“На чолі вінчик паперовий” та “Убогий цвинтар і ворота”). Спогадами про дитинство сповнена поезія “Рушник”, ліричний герой якої пригадує ситуації минулого, нав’язні вишиваним рушником, єдиною річчю, що дісталась від небіжчиці-матері. Образність цього вірша тримається на вишиваному рушникові, власне, національному оберегові, що символізує дорогу, долю та захист, яких підсвідомо прагне ліричний суб’єкт поезії М.Драй-Хмари.

Християнська Трійця, на відміну від античної Тріади, поставала в уявленнях давніх слов’ян персоніфікованою. Варто докладніше розглянути цей аспект потрійної структури. Племена, з яких складався український етнос, що пізніше сформувався в націю, репрезентантами троїстого астрального вогню, а також своїми предками вважали “Сонце, Зорю і Місяць” [22, с. 111]. У всіх слов’ян зберігся культ Сонця, який ототожнювався з культом християнського бога Хорса. За словами О.Потебні, “...усі сонячні свята (Різдво, Благовіщення, Світле Воскресіння) ознаменовані *грою сонця*” (курсив наш. – І.Р.) [170, с. 534]. Очевидно, тому в стародавніх пам’ятках сонце зображено у вигляді кола, а його рух символізується опущенням з гори запаленого колеса. Читаючи трактат Г.Сковороди “Кільце”, в якому сказано: “... колесо есть образ, закрывающий внутрь себя бесконечное колесо вечности, и есть будто персть, прильнувшая к ней: “Дух жизни бьше в колесах” [167, с. 278], переконуємося в багатозначності цього образу. Його дослідженню як символу, що унаочнює засобом світла “абсолютну істину, правду і вічність, духовне начало світу”, присвятила низку праць М.Ласло-Куцюк [97-99]. Зокрема, аналізуючи символ сонця у Г.Сковороди, авторка переконливо довела космогонічне значення сонця, од

вітальної дії якого залежить життя всесвіту. Продовжуючи давню традицію національної тяглості, М.Драй-Хмара у поезії “Ми тільки гралися з тобою” писав:

Тоді любов, як сніп горючий, що
мчить в колесі з гори й Купала осяває
з кручі, шалено вибухла й горить [52, с.
110].

Ці рядки конденсують велику силу жаги життя, жаги кохання.

Поетика лірики “неокласика” генетично споріднена з фольклорною традицією. Достатньо пригадати назву колядки “Ой колом, колом до гори сонце іде”, як виникає аналогія з поезією М.Драй-Хмари “Ой, колом сонце догори!” Символіка сонця як закодована система світла у поєднанні з солярним значенням обрядового кола як знаку часу засвідчують незриму присутність магічного кола, “мандали” (термін К.-Г.Юнга), центром якого є відтворення нової особистості. К.-Г.Юнг зазначав, що мандали з’являються в ситуаціях непорядкованості та хаосу. Закономірно, “архетип представляє собою матрицю порядку”, котра “накладається на психічний хаос в такий спосіб, що будь-який сенс знаходить своє місце, а непорядкованість стримується оберігаючим колом” [229, с. 468]. У поезії М.Драй-Хмари чітко проступає структурна підпорядкованість композиції ідейному задумові:

Ой, колом сонце догори !
Стежки протряхають.
Засинив волохатий сон яри. Ідуть до
гаю [52, с. 70] –

ця строфа розпочинає і завершує поезію, асоціативно нагадуючи коло – символ єдності, цілісності, вічності й безкінечності. Образ сонця у ліриці поета – домінантний, означає джерело духовної енергії (не випадкова назва

запланованої і неопублікованої збірки “Сонячні марші” та заголовки її поезій). Більшість текстів, до яких М.Драй-Хмара вводить астральний символ Сонця, продовжують ідею Г.Сковороди про “чисте світло”. За аргумент служать драйхмарівські епітети та метафори: *“сонце золоте”, “сонце добре”, “сонце пустило вервечки і колисає мене”, “сонце – радість”, “сонячні слова”*. Тож сонце у поезії М.Драй-Хмари можна визначити конститuentом світоглядного оксюморона барокового походження “світло – темрява”, що засвідчує істотну роль вітчизняної традиції у формуванні стильової домінанти “неокласика”.

“Солярний” мотив домінує також у творчості П.Филиповича і П.Тичини. Обидва поети – “сонцепоклонники” (Н.Костенко). Їхня філософія – аполлонська, що досить подібна до вчень піфагорійців, також поклонників бога сонця. Наприклад, у раннього П.Тичини: *“Я – сонцеприхильник, / я – вогнепоклонник. / Ненавиджу темне життєве болото, / я в душу таємне ловлю сонцезлото”* або у П.Филиповича: *“Було ти любе і ясне, / Було байдуже і жорстоке, / Промінням бавило мене / І спекою кололо кроки”* [193, с. 63]. Цей концепт “сонцепоклоніння” своїм походженням завдячує давній українській традиції, за якою українська людина почувається частиною цілості і схильною до “первісної доброти” (вислів О.Кульчицького). Інші поезії П.Филиповича різних років, в яких простежено образ сонця, засвідчили архетипну модель, що асоціюється зі справжнім світлом і репрезентує онтологічний стан переваги життєствердних сил світла над руйнівними силами тьми. Для об’єктивізації картини поетичного космосу П.Филиповича треба додати: в поодиноких випадках його сонце постає “байдужим” і “жорстоким”, таким чином, поет “пластично відтворює рельєф світу [...] складними, але чистими штрихами малює поетичний образ як вияв особистого настрою, викликаного незбагненними крутими поворотами нелегкої життєвої дороги” [35, с. 249].

Міфопоетична інтерпретація Місяця, як і міфу про створення світу, представляє синтез різних космогоній. Місяць здавна асоціювали зі смертю і відродженням, з долею і пророкуванням. Із появою християнства місяць пов'язували з богом, що зробив “ніч спокійнішою для людей і неспокійною для Чорнобога” [146, с. 58]. М.Еліаде стверджує, що місяць показує людині її справжній стан; тобто до певної міри людина дивиться на нього і знаходить у його житті себе. Домінування теми “місяця” у художній спадщині М.ДрайХмари зумовлено захопленням космогонією того літературного середовища, в якому жив і розвивався поет. Як зауважує Л.Темченко, “краса місячної зоряної ночі – одна з провідних тем у творчості поета-“неокласика” [179, с. 122]. Водночас зоряне небо – найприкметніший атрибут, внутрішньо іманентний поезії бароко. В ньому та гармонія, до якої, на думку М.Зерова, має прагнути людський світ і людина. Тут варто акцентувати увагу на суттєвій відмінності у трактуванні образу місячного і зоряного неба поетами епохи бароко і ліриками початку ХХ століття. В поезії бароко автори висловлюють своє захоплення красою космосу як Божого творіння, а в поезії минулого століття, зокрема, у М.Драй-Хмари цей образ набуває почасти драматичної, інколи й трагічної трансформації на відміну від М.Зерова, у якого місяць виступає в ореолі інфернальних знаків (“*Там левантійський місяць діє чари*” [65, с. 59]), як і зорі, що їх поет наділяє провісницьким даром (“*Допитувався в зір – яка дорога / Мене провадить у майбутні дні...*” [65, с. 47]), створює шляхетну картину, омріяного ще з дитинства гармонійного простору:

... я малий з-під будки оглядаю

Небесну мапу, зоряну, безкраю,

І в золотих розсипинах тону [65, с. 48].

У поезії М.Драй-Хмари оприявлено дві фази діалектичного розвитку людського життя згідно з певною фазою у місяці: зародження і відмирання. Перша група (“*срібний молодик*”, “*круторогий молодик*”, “*тонко викреслений*”

серп”, “*місяць – побратим*”) – зрозуміла. Значно цікавіша друга, адже трагічні лунарні мотиви не випадкові у ліриці поета нової доби. За словами М.ЛаслоКущук, “в період революції і громадянської війни в українській поезії розвивається есхатологічний напрям, напрям катастрофізму”, що має безпосередній зв’язок із “метафорикою місяця” [100, с. 27]. В поемі М.ДрайХмари “Ведмідь-Гора” експресіоністський образ кривавого місяця інтегрований у поетику епохи: “*Налитий кров’ю місяць-недобір / дививсь понуро на мутні долини*” [52, с. 175], служить провісником нещастя, більше того – кінця світу, коли величезна дика потвора нищитиме народи, несучи з собою смерть. Отже, відштовхуючись від пантеїстичного світогляду, М.ДрайХмара створив демонічні образи, яких активізувала магія місяця.

Поет із тривогою придивлявся до непримиренних тенденцій, спричинених громадянською війною, коли брат постає на брата: “*Чи, може, круторогий молодик, / ступивши на високі гори, / сколов у гнівному запалі / обох неситих?*” [52, с. 149]. За давніми народними уявленнями, місяць чітко відбивав постаті Каїна та Авеля. Коли місяць малий, то і злість невелика, якщо ж повний, зрозуміло, Каїн убив Авеля (повномісяччя – час лихих сил). У згаданому уривку метафоричний образ наповнено трагічним змістом, він переростає у символ біблійної кари за зло. Вже сама наявність місяця в образній структурі твору провіщає драматичний розвиток наступних подій, а інколи і трагічний фінал, наприклад, у поемі “Кошмар”: “*Я звів очима. Галява простора. / За лісом, наче скибка кавуна, / ущербний місяць. Мла напівпрозора. / ... Раптом глибина / мене хвата. Я падаю, зомлілий...*” [52, с. 128]. Сприйнятий саме в такому контексті, він відповідає архетиповим моделям символіки місяця і його фаз, зумовлених есхатологічним типом мислення поета.

Через символ місяця у поезії М.Драй-Хмари осмислено тему самотності та двійництва, що особливо посилює загальну насторожуючу тональність твору

теріоморфним вираженням, як у поезії “Симфонія”: Море, тьмяне море – тільки мол у крейді десь у хмарках місяць кажаном летів [52, с. 136].

Порівняння до кажана забарвлює символічний образ місяця негативною семантикою, оскільки кажан – “далекий нащадок первісного дракона, дракон у мініатюрі” [61, с. 296]. З погляду психології така метафора зумовлена почуттями непевності, тривоги та страху перед життям. Але таких тропів надто мало у поезії М.Драй-Хмари, щоб стверджувати їх домінування. Звіроподібні втілення місяця досить часто практикував Б.-І.Антонич (“Країна благовіщення”, “Схід сонця” та інші), есхатологічна метафорика місяця іманентна також ліриці М.Йогансена (“Собака і місяць”, “Дно тиші”, “Тернина”). На відміну від М.Драй-Хмари, у поезії П.Филиповича “катастрофічної” символіки місяця не виявлено жодного разу. Загалом цей образ у нього тісно пов’язаний з українською національною традицією і, подібно П.Тичині, “відіграє роль алегорії певних суспільних або інтимних ситуацій” [100, с. 40]: (“*сміється місяць*”, “*місяць – гостонько*”, “*радіє місяць*”, “*місяць срібний*”).

Врахувавши попередній аналіз “сонцепоклонницьких” мотивів у поезії “неокласиків”, можна зробити висновок про домінування денного світла у сфері поетичних уявлень П.Филиповича і М.Рильського. М.Драй-Хмарі поряд із солярними мотивами також імпонував загадковий космос нічних небес, засвідчений метафорично насиченими описами.

Третій складник троїстого астрального вогню – Зоря. У поезії М.ДрайХмари “золоті”, “сині”, “мерехтливі”, “золотоспівні” зорі, зірничі, сузір’я, “зірчасті рої”, на перший погляд, виступають елементом певної космогонії. Проте, насправді, віддзеркалюють душевний стан поета. Його сенсорна і раціональна рецепції постають у гармонії, формуючи естетичні категорії ясності, чистоти і краси (“*вже трембітає над світом золотоспівна зоря*” [52,

с. 159], “*Дерзайте, лебеді: з неволі, з небуття / веде вас у світи ясне сузір’я Ліри*” [52, с. 102]).

Символічний образ Трійці постає у поезії М.Драй-Хмари “Поділ”, уже в першому рядку – “*Спустилося Трикутника сузір’я*” [52, с. 121] – і стає домінантним у загальній концепції твору. Числовий код “трійки” позначає гармонію, прагнення Бога творити рівну собі людину. Коли такий образ виникає у снах, фантазіях, видіннях і т.п., то психологи дешифрують його символом Самості, психічної цілісності, архетипом, що наділений силою до впорядкування. З цим пов’язано символ тризуба, який мали своїм родовим знаком ті з Рюриковичів, про кого говорить поет у сонетах “Поділ”, “Чернігів” та “Київ”. Це Володимир Великий, його син, Ярослав Мудрий і його правнук – Володимир Мономах – тобто найзначніші державні мужі. Показово, що ті з князівської династії Рюриковичів, кого насамперед цікавила сила й самоствердження, мали двозуб.

Суттєву роль у трактуванні числового символічного коду “трійки” відіграли монографія Т.Гамкрелідзе та В.Іванова і розвідка В.Сулими “Свята Трійця в українській літературі XI-XV століття: аспекти інтерпретації та художнього втілення” (Київ, 2002). Як зазначається у монографії, “число “три” має сакральне значення в уявленнях давніх індоєвропейців і часто визначає кількість основних ритуально-міфологічних одиниць” [31, с. 850855].

В.Сулима зауважує: “... число три (а також його похідні) відіграють важливу роль у творенні символічних схем, алегоричних фігур”, котрі “можна розглядати в якості специфічного індекса ідейного змісту твору, який зв’язаний або з естетичним, або з раціоналістичним, або з містикосимволічним спрямуванням думки автора” [176, с. 147, с. 152]. Цю традицію унаочнює поезія М.Драй-Хмари, почасти М.Зерова та Юрія Клена.

Поліфункціональна символіка “троїстості” у М.Драй-Хмари проявляє себе основною категорією життя і мислення: “*троє слів: мене, текел, фарес*” [52, с.

128], “наговорив гречаної я вовни аж три мішки...” [52, с. 135], “змучений жагою / і голодом триденним, / я впав в обійми рідної землі” [52, с. 162],

Аж біля цих *трьох* могил
спіймали навіжену і
вивели на середульшу,
де ми тепер ось сидимо.

Кільцем живим *потрійним* оточивши... [52, с. 169].

Аналізуючи останній приклад (поема “Поворот”), варто звернутися до праукраїнської міфології, з якої відомо два символічних образи Могили: Зелена і Чорна. У свідомості язичників душі померлих жили в землі, на полях і впливали на подальшу долю нащадків. Зелена могила уособлювала світлі сили, Чорна – сили тьми, нагадуючи живим про смерть. У М.Драй-Хмари окреслено три могили. Як символ “трійка” – це початок, середина і кінець. Із “середульшою”, “Страшною” могилою, пов’язана розповідь про божевільну Соломію, котра збавила віку дітям і була живцем закопана в землю односельчанами. Саме ця могила уособлює “серединні” сили і втілює мотив праведного покарання. Власне, така кара, за давньою християнською традицією, чекає на людину, яка вчинила тяжкий злочин проти “релігії роду”.

Число “три” у поезії “Victoria Regia” зумовлено античною традицією. На це вказує і латинська назва, і сам числовий код – тріада, а не трійця, оспівування “трійки” як такої (“... *ясна, чудесна, райдужна тріада*” [52, с. 115]). Ідейнохудожній зміст поезії розгортається, з одного боку, навколо образу квітки, яка лише “три ночі” дарує свою красу, а з іншого – навколо таємниці творчого процесу. Цю ситуацію підказує алегоричний образ “хрещатого Лебедя”, що здавна асоціюється з поетом. Додатково “тріадне” враження на психіку справляє кольорова гама поезії. У сприйнятті цієї гами кольорів простежено діалектичну градацію. Спочатку автор називає колір “білява”, порівнюючи з конкретним предметом “сніг”, далі з’єднує в один образ назву

доречно використати думку І. Качуровського, який, характеризуючи символіку та містику числа три у поемі Данте, писав: “Триєдність святої Трійці, і три частини поеми, і тричі три пекельних круги, і тридцять три пісні в кожній частині поеми (у першій – тридцять три плюс одна), і, нарешті, терцина – усе це мало для поета глибокий позарозумовий зв’язок” [78, с. 105]. Певно, містичним значенням наділена змістовна форма відповідних текстів М.ДрайХмари: “Кошмар” (тридцять три терцини плюс один рядок) та “Ведмідь-Гора” (п’ятдесят п’ять терцин плюс один рядок).

Відтворюючи трагізм доби, до терцини звертався Юрій Клен у поемі “Попіл імперій” (2-га частина) та у поезії “Терцини”, особливо показова у цьому плані порада автора, що знайшла місце у рядках:

Вважай на магію страшну чисел:

Ось пекло, це землі частина шоста,

А край зелених верб і пишних зел,

.....

Останній в пеклі круг, дев’ятий круг [84, с. 78]. У

контексті наведених фрагментів і думок зрозуміло зорієнтованість усіх трьох традицій: християнської, міфологічної та античної на глибинні характеристики сутностей життя у поетичних рефлексіях числового символічного коду “трійки”.

Число “чотири” – велике число макрокосмосу, означає землю, цілісність, повноту, справедливість, пов’язане із творенням всесвіту, орієнтацією в ньому і буттям. “Символіка “чотирьох” виявляється, головним чином, у структурі ритуалу, визначає його будову і просторово-часові характеристики” [31, с. 855]. Особливість сакральної символіки числа “чотири” стверджував К.-Г.Юнг, котрий вбачав у ньому “увінчування попередньої послідовності чисел” [227, с. 377], тобто, кватерність зазвичай має структуру 3+1, в якій саме четвертий

елемент, доповнюючи інших, робить їх чимось “єдиним”, що символізує універсум. Суттєву роль у коментуванні мотиву кватерності відіграли погляди Р.Інгардена на літературний твір, як на чотиришарову формацію: “Перші два шари – це звук і значення, третій – це “вигляди”, а четвертий – представлена предметність та дійсність” [169, с. 138]. Відтак, означено проявлення мотиву четверинності як на змістовому, так і формальному рівнях.

Збірка М.Драй-Хмари “Проростень” репрезентує очевидну і латентну четверинність. Перший твір, що відкриває збірку (“Під блакиттю весняною”), складається з чотирьох катренів, в яких поет представив архетипну модель світу. Мотив четверинності набуває нових смислових параметрів у сакральному контексті поезії “Долі своєї я не кляню...” в такий спосіб: Віршиком був я рунних полів – Пісня – посестра, степ – побратим, – гнівом на дуків дух мій горів. Вольная воля трьом нам усім. ... З вітром ми щирі: вітер – наш друг, – хто цей розірве четверокруг ? [52, с. 50].

Поет так “вчувається” у предмети, що сам у них “розпливається”, засвідчивши “споріднення, навіть почування ідентичності, яке наповнює примітивну чи первісну людину, що стоїть у якомусь містичному зв’язку, що все антропоморфізує, що ділить усі явища на симпатичні й несимпатичні” [129, с. 177]. Ця поезія репрезентує усі раніше названі числові символи (“один”, “два”, “три”, “чотири” та їх похідні), які в сумі становлять “десять” – “священне число Всесвіту”. Цим досконалим числом поет означає повноту й цілісність життя ліричного суб’єкта. Із формального боку символічною значущістю кватерності привертає увагу цикл “Шахерезада”, що складається з чотирьох поезій, позначених римськими цифрами від I до IV (два з них скомпоновані з чотирьох катренів, два – з трьох). Сакральна символіка четверинності у збірці “Проростень” допомагає ідентифікувати аналогічні символи у творах поза збіркою.

По-перше, чотири пори року в поезії “Переквітує квітень”, де рух у часі й просторі репрезентовано як фатальний рух по колу: “Сьогоднішнє, вчорашнє – / Незмінний круг” [52, с. 129]. Послідовність епізодів складається в картину річного природного циклу: “перешумить весна”, і “буде тихе літо”, “в глибінь загляне осінь пожуриться сама”, “і під гудіння сосон впаде зима”. До природної лінії, яка обіймає чотири строфи, автор долучає п’яту строфу – “людську” сюжетну лінію. Двоплановий сюжет виходить з аналогії двох пар образів: перший – природа, її циклічний рух, другий – суб’єкт і сфера людських переживань. Природна сюжетна лінія активно заявляє про себе, і в цій останній строфі, переорієнтовуючись на семантичну сферу “образів” зіставлення – “людського ряду”: І я в цім крузі з вами – Душа ще молода: Спадаю й підіймаюсь, Як дніпрова вода.

В такий спосіб художній час і простір організують уповільнений ритм, коли душа, ніби “зависає”, переживаючи стани спокою і самозаглиблення. Подібний структурний принцип і форма його реалізації – відтворення часової послідовності шляхом метафоричної зміни пір року – властиві поезії Юрія Клена “Коло життєве”. У ліричному сюжеті цього твору число “чотири” виражає античну ідею єдності чотирьох періодів життя людини: дитинство, юність, зрілість, старість. Із формального боку цикл складається з семи поезій, а цей числовий код, за біблійною традицією, символізує повноту та досконалість, він, ніби нагадує, що світ творився Богом сім днів, і, водночас, викликає асоціації з сімома стовпами мудрості. Постаючи у гармонійній єдності, числові коди “чотири” і “сім” фіксують стійкість і могутність найбільшої за своїм масштабом і потенційними можливостями структури – Всесвіту.

По-друге, з життєпису ліричного героя поеми М.Драй-Хмари “Поворот” відомо, що йому чотири рази довелося дивитися в обличчя смерті. З тих випадків жодного не можна зарахувати до категорії біографічноавторських, та

в цих чотирьох, назвемо їх “прикордонними”, періодах, що передували або наступили вже по завершенні епохальних історичних подій, сконцентровано усі можливі на той час (1914, 1918, 1920, 1933 роки) іпостасі смерті, якими автор виражає, якщо вжити слова К.-Г.Юнга, “прадавнє переживання і провіщає майбутні зміни у свідомості доби” [169, с. 103].

По-третє, числовий код “четвірки” актуалізовано поетом у тих геометричних фігурах, що наділені найбільшим міфопоетичним значенням. Це насамперед мандала, квадрат і хрест. Останній з’являється разом із появою людини, його архетипний зміст відбито у християнстві, в історії розп’яття Христа. Хрест – один із найдавніших сакральних знаків, утілення четверинності, що відображає пов’язані з сонцем головні географічні координати: південь, північ, схід, захід. Хрест також “символізує Ісуса Христа, який відновив Божий порядок: вертикальна частина хреста символізує логос, слово, божественне начало в боголюдині – Ісусі, а горизонтальна частина – людську природу в ньому” [89, с. 175]. Показово, у творчій практиці М.ДрайХмара звертався до символу хреста всього чотири рази. Кожен символічний образ хреста – своєрідний маркер, який означає певний етап страждання на сутнісних регістрах універсуму. Так, першого разу, у поезії “На чолі вінчик паперовий” – це особиста трагедія, втрата матері (“*На чолі вінчик паперовий / і хрест воцаний у руках*” [52, с. 65]). Другий, у поезії “Черкаси”, пов’язаний із сучасною поетові школою, що заснована на всебічних обмеженнях. Із цього приводу В.Домонтович згадував: “її (людину) стиснено якнайщільніше, загнано у вузьку щілину, в цілковиту безперспективність, притиснено до стіни, і вона, знесилена, не здатна була чинити опір” [51, с. 81]. М.Драй-Хмара так відобразив людину свого часу: “*І всі ми йшли голодні, як шакали, / бешкетник на стовпах писав хрести*” [52, с. 105]. У третьому епізоді, в поезії “Поділ”, поглянувши на дату (1930), легко збагнути, чому поет говорить: “*Померк мій*

хрест і потемніли гори...” [52, с. 121] – достоту вчувається відгомін ретельно сфабрикованого процесу СВУ – це період цькування поета у зв’язку з сонетом “Лебеді”. Четвертий символічний образ хреста, що вжитий в тексті “Іспанської балади” (1934): “*І Захід сплотнів, і на блідий азбест / зеленим рам’ям ліг Святого братства хрест*” [52, с. 138] – це своєрідне провіщення “макабричної трагедії “культівського” лихоліття” [35, с. 245], яка випаде на долю “неокласичного” братства.

Цікавий зразок міфопоетичного трактування символу четверинності втілено у геометричних фігурах сонета “Місто майбутнього”: Півкола, прямокутники, квадрати; будинки із бетону, криці й скла; скрізь радіомузика, автомати, і над усім – звитяжний знак числа [52, с. 124].

Тут М.Драй-Хмара репрезентує модель епохи, виражену в абстрактногеометричній картині. Прямокутник і квадрат символізують обмеженість – це тема затиснення. У суспільстві, в якому панує хаос, згадані фігури представляють порядок. Звідси, він має свої норми і межі. Подібна картина, коли геометричні фігури ілюструють проблему тоталітарного впливу на людину, простежено в поезії В.Сосюри: “*Місто взяло в ромби і квадрати / Всі думки, всі пориви мої*” (“Як мене од села одірвало...”), П.Филиповича: “*Місто – камінний куб, сум і сон – ліхтарі*” (“Місяця срібний дзюб”), у “Терцинах” Юрія Клена: “*Все втиснуто в трикутники і ромби*”. Думка поетів – типологічна, оскільки образ куба (квадрата чи прямокутника), як зауважила Л.Темченко, “став одним із культурних знаків свого часу [...] уособлюючи відчуження людини від світу” [179, с. 13].

Символіку квадрата й прямокутника у сонеті М.Драй-Хмари доповнюють образи “бетону”, “криці”, “скла”, що асоціюються з міццю, холодом, блиском і, водночас, – крихкістю та слабкістю. До символу кола належать образи, в яких втілено позитивні асоціації. У поезії йдеться про символ півкола, що закономірно викликає думки про напівдобро та

напівправду. Таким за М.Драй-Хмарою виглядає гуманізм у “Місті майбутнього”, такою була дійсність 30-х років на Україні. Серед усіх культурних цінностей гуманізм, мабуть, найважче було зберігати, особливо у ХХ столітті, позначеному двома протилежно спрямованими тенденціями: “піднесенням цінності людського життя й небаченим падінням його вартості” [59, с. 16]. Незважаючи на загальний мажорний лад поезії, щось у ній гнітить із не меншою силою, аніж всуціль песимістичний твір. Очевидно, це згадка про “автомати”; своєрідними біороботами, нівельованою безособовою масою постає “сім’я – громада” і над усім – панує “знак числа”. Про яке число мовиться? Можливо, про ту наскрізну нумерацію, на яку чекає українське суспільство за сталінського чи гітлерівського режиму. К.Ісупов, досліджуючи категорію числа в поезії В.Брюсова, констатував: “місто постає царством жорсткої механічно-арифметичної субординації, математичного насильства над людиною (*“Пред волей чисел мы все рабы!”* / *“Машины”*, 1927) [74, с. 39]. Таку ж безмежну владу числа над людською долею відтворено у поезії

М.Драй-Хмари.

Число “п’ять” означає “мікрокосмос людини, цілісність людського буття” [28, с. 584], символізує спокій, медитацію, багатогранність. На думку М.Моклиці, у трактуванні числової символіки п’ятірки втілено “людину потенційну, людину в проекції, людину-мету” [125, с. 114]. Невипадковий у сонеті М.Драй-Хмари “Лебеді” числовий код означає назву “неокласичного” об’єднання – “троно п’ятірне нездоланих співців”. Цікавим також є сполучення числового коду “п’ятірки” з художнім образом весни, що в поезії “Я полюбив тебе на п’яту...” співвідносний з конкретною історичною реальністю. Твір написано на п’яту річницю соборності України. Символічне значення п’ятірки тут сформовано шляхом когезії числових кодів “двійки” і “трійки”, де “трійка” наділена універсальним значенням повноти буття, а “двійка” втілює в цій ситуації свою одвічну амбівалентність: ліричний герой, як і поет, живе у таку

епоху, що не може сприйматися однозначно, тому він змушений випити “гіркоту цієї муки” до останньої краплі. Виникає враження готовності ліричного героя до самопожертви, як у дохристиянській європейській традиції.

Аналіз числової символіки у художньому просторі М.Драй-Хмари, а також синхронний зріз відповідних елементів у поезиці інших “неокласиків” показав: усі “числові” коди засвідчують тенденцію до всеохоплюючого впорядкування всесвіту. Числовий код поетів “п’ятірного грона” зорієнтовано на світового рівня класичні зразки, що, водночас, зберігає характерні національні ознаки. У цьому контексті суттєва точка зору О.Шпенглера: “те, що виражається у світі чисел [...] є стилем душі”, а цей стиль перебуває у безпосередній залежності від культури, в якій він закорінений.

2.2. Антиномія “свобода – неволя”

Домінантний мотив у творчості М.Драй-Хмари – проблема особистості, її становлення й розвитку в суспільстві, а також, визначальна у “неокласичній” концепції, проблема мистецтва, високого призначення митця. Погляди М.Драй-Хмари на класичну спадщину, на роль поета в суспільстві сформувалися під впливом традицій вітчизняних теоретиків, зокрема, Г.Сковороди, за переконанням якого ніщо так не потребує такої внутрішньої свободи, як мистецтво: “неспорідненість вбиває художество”. Така позиція натрапляла на спротив поширеної серед українського письменства, історично зумовленої практики, коли соціальна заангажованість вимагала від письменника бути іншим – “заступати керманича держави, посла, священника чи євгеника” [158, с. 102].

Поети “п’ятірного грона” розглядали долю митця в конкретній українській ситуації, вибудовуючи концепцію Поета (“універсального митця”), що “формує свій неповторний світ, свій космос, виключно на духовних цінностях” [30, с. 133]. У спогадах Юрія Клена зазначено: “мета поета – дати

те сильне, потужне слово, що, подібно Орфеевому співу, вмiло б зачаровувати і звіра і камiнь. Це [...] висока недосяжна цiль, яку повинен собі ставити поет: дiяти на людські серця так, щоб з камiнних вони ставали живими” [83, с. 35]. Подiбнi фiлософські погляди простежено у вiршi П.Филиповича “Єдина воля володiє свiтом”, який вважав “єдиним заповiтом” людянiсть, адже “Людянiсть – єдиний шлях iсторичного прогресу” [193, с. 20]. Власне, гуманiзм визначив спрямованiсть поетичного пошуку усiх “неокласикiв”.

В iнтерпретацiї М.Драй-Хмари доля митця мала свою специфiку, зумовлену несприятливими для справжньої творчостi умовами бiльшовицького режиму. У записниках поета занотовано: “Але часи, часи! щоб нiхто й не посмiв не то, щоб друкувати вiльне слово, а навiть думати вiльно! Для чого ж напружувати зголоднiлi мiзки, коли є готова система думання й фiлософування? Вiдкривай книжку К.Маркса й читай, учись аж досхочу – страви вистачить на всiх” [56, с. 390]. Iдеться про “адаптацiю” митця, точнiше його пристосування до середовища.

Такi роздуми про роль мистецтва у суспiльствi, про сутнiсть митця, який прагне бути собою, вступаючи у конфлiкт iз суспiльством, що вимагає вiд нього (митця) службової функцiї, хвилювали письменникiв рiзних епох, адже, як твердить М.Шлемкевич, “для свiдомостi особливо важливими є свiтогляд i мистецтво, – перший встановлює порядок iдей, порядок мислей, а друга мистецька дiлянка органiзує почування людини” [218, с. 108].

Варто з’ясувати, як виявляються у поетичному просторi М.Драй-Хмари стиль думок i прагнень, стиль життєвого досвiду i свiтобачення. За умов лiтературної дискусiї 1925-1928 рокiв, яка вимагала вiд митця самоiдентифiкацiї, порушувався принцип цiлiсностi художньої ментальностi поета, а отже, i його образного свiту. Причину цього слiд шукати в абсурдностi становища митця, змушеного творити у тоталiтарному суспiльствi. Звiдси й мотиви громадянського сумнiву, духовної кризи та внутрiшнього розпачу, що

інколи виявляються через “дезорієнтацію на місцевості” (поезія “В село”, 1925). М.Драй-Хмара використовує топос “шляху”, нерозривно пов’язаного із літературними творами, в яких відбивається процес шукання. Поезія набуває трагічно-реалістичного забарвлення (“*шляхів нема, немов хто витер, – а треба йти!*” [52, с. 82]). За аналогією утворена картина “На побережжі” (1924), де на пейзажний малюнок нашаровується психологізована метафора “*благословляють незримі руки / тих, в кого серце болить*” [52, с. 74] – і логічно замикаються на різкому зізнанні “*Я загубив дорогу*”. Маємо відповідні образи і картини, що передають ставлення автора до абсурдної, прикрашеної міленарними гаслами дійсності, його стурбованість та біль.

О.Томчук у дисертаційному дослідженні [187] акцентує увагу на свідомому “породженні” М.Драй-Хмарою домінуючого трагічного колориту, власне, того, що Ю.Шерех назвав “комплексом Кассандри” [215, с. 97]. На нашу думку, у цих “тужливо-трагічних” мотивах виявляється романтичне світобачення поета. Життєрадісний за природою, М.Драй-Хмара вірив у національну революцію (не випадкове сполучення кольорів голубого і золотого, про це докладніше йтиметься у 3-у розділі), але невдовзі побачив, що замість відродження почалось руйнування України, спричинене агресією червоної Москви. “У революції інтелігенція українська не пережила в повній мірі національного моменту (не закріпила своїх позицій) і через те почуває себе “ні в сих, ні в тих” перед явищами соціального порядку” [56, с. 339], – зазначив М.Драй-Хмара у “Щоденнику” (13.08.1924 року). Усі суперечні й болісні стани душі поета, що відбилися на його творах, а також самокритика й самовироки, які знаходимо у щоденнику, підводять до думки, що нещастя, під гнітом якого живе суспільство, накладає свій відбиток і на митця. В цьому аспекті слухна думка І.Тена: “... середовище, тобто загальний ментальний і моральний стан, у якому перебуває населення, зумовлює тональність художніх творів і допускає

тільки ті, котрі йому відповідають, а інші – усуває, ставлячи ряд перешкод та нападок на кожному кроці в їхньому розвитку” [181, с. 166].

У сучасному поетові суспільстві широко культивувалася теорія класово закомплексованої людської істоти і фантомної ідеї соціалістичного будівництва з усіма її атрибутами, запроваджувався одержавлений терор, утверджувалися поняття “кат”, “в’язниця”. У сонеті “Місто майбутнього” (1930) упадають в очі розходження між реальним і уявним, між явищем і об’єктом бажання. Егоїзм та намагання об’єднати людей залізом і кров’ю – ось характерні риси більшовицького режиму. Фінальні ж терцини сонета містять іронічний підтекст, що явно дисонував із дійсністю: Кинджала не кривавить помста й зрада: братерство тут – найвищий маєстат, а можний розум – всеєдина влада [52, с. 124].

Витворена М.Драй-Хмарою модель радянського суспільства, заперечувала офіційний міф про “соціалістичні перетворення”, а суцільна іронія забезпечила суміщення амбівалентних у контексті твору понять. За таких умов суспільного співжиття поет постав перед необхідністю піти на важкі компроміси із самим собою, до речі, як і більшість представників інтелектуальної еліти початку ХХ століття, що пережили моральні й фізичні тортури сталінської системи, яка вкорінювала “підмінені ідеали [...] необхідність “офіційно” фальшивити, писати півправду або чвертьправду...” [136, с. 131]. Окремими поезіями М.Драй-Хмара змушений був віддати данину часу, поступитися щойно запроваджуваним соцреалістичним догмам (“Пісня комбайнерів”, “Стахановець”) або лавірувати у “сповненому глибинним сенсом і радістю житті” [56, с. 525]. Як ілюстрацію наведемо фрагмент поезії “Рушник”:

Жінко радянська, ти долі цієї страшної не знаєш:

Світ кровожерства, насильства і рабства загинув навіки.

Вільний, щасливий твій шлях у великій країні трудящих... [234].

Очевидно, поета обмежував стиль доби і він частково піддався нав'язаній порожнечі. Показові у цьому плані щоденникові записи: "... я помітив, що в мені вирости якісь нові почуття, котрі заговорили у віршах дивною і чудесною мовою, я побачив, що в мені народилась любов до соціалістичної батьківщини, до її вождів і до тієї величної ідеї, ідеї звільнення трудящих усього світу, яка живе в кожному серці пролетарія і в кожному камені соціалістичного будівництва" [56, с. 525].

У Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАНУ (Ф.185) зберігається великий зошит оригінальних і перекладних творів М.Драй-Хмари. Серед них начерки віршів на актуальні суспільні теми: "Жовтень" (8.08.1934), "Карнавал" (1935), позначені авторськими кресленнями й замінами. У цих поезіях, головним чином, відбито марні намагання поета зняти емоційно-психологічний бар'єр між власним духовним світом і новою пореволюційною дійсністю. Так, в поезії "Карнавал" магнетизм запалу і щастя вже набув традиційної форми

свята: Гримлять оркестрами
сузір'я, хвилює запах матіол – з
низин на золоті узгір'я прямує
юний комсомол... [236].

Достоту, вчувається фальш у такій веселості, досить промовистій на тлі спланованого радянським урядом голодомору та репресій. Вірші з другої рукописної книги М.Драй-Хмари "Сонячні марші" за зовнішньою простотою приховували тенденцію всезагального опрощення поезії та вимушених компромісів письменства, засвідчували трагічний шлях інтелігента – "шлях примирення, покірливого узгіднення з дійсністю" [51, с. 83].

Зі сказаного видно: світовідчуття М.Драй-Хмари, як і решти "неокласиків", характеризується роздвоєністю між прагненням гармонії та

неприйняттям життєвих потворностей, зумовлюючи, крім реалістичних, типологічні для початку ХХ століття неоромантичні тенденції. На цьому ґрунті, певна річ, з'являються елементи символізму.

Світ поетичних символів розкриває латентну суть поезії, її духовний, філософський та історичний зміст, а в поезії зміст, як відомо, – інакомовний, “ширший, ніж конкретно означене, ніж її буквальний текст” [52, с. 35]. Таке уявлення закономірне, коли реальний світ трансформується у систему знаків, символів, однак, інколи поетичне інакомовлення набуває неадекватного прочитання в небезпечному для поета сенсі. Про загрозу викривленого трактування літературних явищ застерігав В.Перетц 1914 року. Не заперечуючи співвідношення між політичним життям і літературними явищами, він доводив небезпеку “піднесення літературного явища до явищ політичного життя, як до головних причин, що зумовлюють їх появу” [144, с. 129]. Проте для критиків 20-х років вульгарно-соціологічного гатунку мистецтво, що “цуралось” сучасності і не замикалося “в тісні рамки свого регіонального простору” [83, с. 32], стало ворожим, ідеологічно шкідливим, як у трагічній ситуації з сонетом “Лебеді” (1928). Офіційна критика розшифрувала “ґроно п'ятірне нездоланих співців” як згадку про “неокласиків”. Такий присуд зумовлено тим, що число “п'ять” було зафіксовано за київськими поетами (1925 року у газеті “Більшовик” А.Лісовий надрукував статтю про “неокласиків” під заголовком “П'ятеро з Парнасу”). Згодом більшовицька критика (М.Новицький, Б.Коваленко) винесла суворий присуд сонетові: “... чужа якась мова, чужі настрої”, “з елегантного й бадьорого сонета виходила якась контрреволюція” [122, с. 410411]. Насправді ж у сонеті мовилося про гурт лебедів на затишному плесі, які, слід визнати, підсвідомо викликають паралель лебеді – митці:

Дерзайте, лебеді: з неволі, з небуття веде
 вас у світи ясне сузір'я Ліри, де пінить
 океан кипучого життя [52, с. 102].

Значущі для осмислення сонета відомості, дає позначення перед текстом вірша: “Присвячую своїм товаришам”. З цього приводу слушно зауважив І.Дзюба: “сонет М.Драй-Хмари прозвучав як мужній голос на захист друзів – з вірою в чистоту, правоту і невмирущість їхнього естетичного ідеалу” [52, с. 36]. Ця проблема – вдосконалення засобів поезії для висловлення “Абсолюту” – можлива у поезії “чистій”, універсальній і незалежно-самоцінній. У М.Драй-Хмари, в даному випадку, виявляється проблема символу, що ним і є Лебідь, птах поетів, недарма він щоразу постає у ліриці. Достатньо нагадати хоча б “Сонет” С.Малларме та вірш Я.Щоголева “Лебідь”. Незважаючи на близькість художнього вислову між “Лебедами” М.Драй-Хмари і зазначеними творами, ліричний настрій їх – відмінний. Я.Щоголів, як і французький поет, вважали марними людські зусилля звільнитися від дійсності силою думки. Лебідь С.Малларме може струснути зі своєї шиї сніг, але не має досить сили, щоб розламати лід і вирватися з крижаного полону; лебідь Я.Щоголева спроможний підняти голову догори, але не бажає покидати “немерзнучу ковбаню”. Їхнє добровільне вигнання виявилось нікому не потрібним, більше того – вони назавжди вкрили себе тінню зневаги. М.Драй-Хмара використав мотив ним же раніше перекладеного сонета С.Малларме, проте його твір висловлював абсолютно протилежну ідею з щирою вірою у “*переможний спів*” “п’ятірного грона нездоланих співців”. Оригінальним сонетом М.Драй-Хмара переконав, що для нього не важливо хто ті співці: чи українські “неокласики”, чи французькі поети “Абатства”, – головне, щоб вони залишалися носіями вічних прекрасних цінностей життя. В такий спосіб у поезії репрезентовано типологічний архетип поета.

М.Драй-Хмарі довелося не тільки пояснювати, а й виправдовуватися на доказ суто літературного впливу С.Малларме. Він друкує в четвертій книзі “Літературного Ярмарку” та в газеті “Пролетарська правда” (1929. – Ч.66) свій переклад сонета С.Малларме і листа, в якому пояснює, що в своїх “Лебедях” французький поет натякає на п’ятьох представників “Абатства” – засновників Кретецької комуни, “що зреклися еготизму і, наблизившись до сучасності, розбили лід “одчаю і зневіри”, в якому замерз темний геній Малларме”. Однак сонет “Лебеді” правив за компромат і після арешту автора, адже цим твором він засвідчив власну громадянську і мистецьку зрілість: “пориватися до висот поетичної досконалості, берегти і творити індивідуальне мистецьке “Я”, вириватися на нові простори естетичного розкрилення своїх здібностей і прагнень, бути творчо незалежним і сміливим” [56, с. 16]. Підставою для такого твердження М.Жулинського могли слугувати щоденникові записи М.ДрайХмари. 1928 року поет замислив написати поему про Опанаса Филиповича, ігумена Берестейського, який вів боротьбу з єзуїтами і був ними замордований. Ідея майбутнього твору – “в часи лихоліття не треба ховатися, а голосно кричати про правду, не боючися й смерті” [72, с. 367]. Поема не була написана, але її провідна думка стала гаслом, яке М.Драй-Хмара намагався втілювати власним життям. Очевидно, слушна характеристика І.Кошелівця “ренесансової особистості в українському письменстві 20-х років” уповні стосується М.ДрайХмари, адже “ця людина мала свій чітко окреслений профіль, своє наставлення і старалась витворити відповідну атмосферу, в якій можна було б здійснювати необхідний літературний чи загальнокультурний процес” [204, с. 14].

Поетичним утіленням антиномії “свобода – неволя” є алегоричний сонет “По кліті кованій”, датований 1929 роком. Образ леопарда, закутого в клітку, асоціюється з творчою особистістю і її безталанням: “*пручатись, борсатись у путах суєти / і марити про рай, як Піко Мірандоля*” [52, с. 113]. Рай, вимріяний

італійським філософом-гуманістом, потрактовано прихистком усіх митців, істинною людською свободою. Як свідчить Е.Фромм, у “Промові про гідність людини” Піко Мірандоля твердив: “... можеш бути вільним за своєю особистою свободою і совістю – і сам собі будеш творець і будівник” [197, с. 188]. Підтекст прозорий – кожна людина від народження наділяється правом вільно обирати свій шлях, керуючись високоморальною системою цінностей, але на справжню волю (зокрема як свободу творчості) годі сподіватися у деперсоналізованому суспільстві. Тому митець змушений “*волочити кайдани Атта Троля*” (ведмедя з однойменної поеми Г.Гейне). У сонеті вчувається відгомін німецької філософії кінця XIX століття (Ф.Ніцше), схильної до уявлення, що в основі світу закладена ідея волі як рушійної сили становлення.

Порівняно з попереднім твором зміст оригінальної поезії “Іспанська балада” (про астурийське повстання), що входить у свідомість реципієнта також в алегоричній формі, – значно глибший. Образи бика і тореадора, як експресивні за характером тропи, як тип структурно-змістової єдності – похідні від узагальнюючого світообразу М.Драй-Хмари, зумовленого врештірешт екзистенціальним самопочуттям поета в абсурдній ситуації того часу: “*Вже роги заревли – останній смертний бій – / і люті вороги злились у грі страшній*” [52, с. 137]. Тут варті уваги міркування нідерландського історика культури Й.Гейзінги. Ключова думка його дослідження – провідне значення гри у виникненні й розвитку культури. “Всяка поезія породжується грою: священною грою поклоніння богам [...] бойовою грою герцю...” [34, с. 148]. У свою чергу, алегоричний код міфологеми “бою – змагання” можна дешифрувати таким чином: тореадор – митець, про якого М.Драй-Хмара не говорить прямо, тут достатньо короткого натяку (“... з вітром воював, мов лицар той чудний”), щоб зродилася думка про творчу особистість, шукача прекрасного та ідеального в житті; бик – суспільство, яке, зрештою, карає митця за непевність. Таке розкодування може сприйматися спробою М.Драй-

Хмари “вловити” собою плинну дійсність та ідентифікувати себе з довкіллям.

Відносно походження давнього агонічного сюжету, що був зафіксований міфологічними пам’ятками крито-мікенської епохи, Ю.Шанін зазначив: “Опис цих змагань (знамениті “грища биків”) – один із “найдавніших сюжетів”, репрезентант “культу бика” [212, с. 77]. Цей пластичний образ “бика” осмислено також у пейзажній поезії П.Филиповича “Гроза”. Використання українськими поетами елементів давніх агонів (змагання, бій, гра) засвідчило глибинний зв’язок із давньогрецькою поезією класичного періоду, коли домінувала ідея про “громадянина поліса як самостійну цінність, визнання за нею права на ініціативу, довіра до розуму людини і її свободи” [82, с. 26].

У поемі Юрія Клена “Попіл імперій” розкрито “мистецтво” тортурування людини, її повільне моральне й фізичне нищення у сталінських концентраційних таборах, коли вона проходила через почуття безвиході, і бажання смерті сприймалося як визволення. Водночас у поемі йдеться про так само злочинний тоталітарний режим фашистської Німеччини. Певно, комунізм та нацизм побудовані за однією моделлю. Обидві ідеології культивували жорстокість, підступність, деспотично-рабські комплекси. Закономірно, історичні події в житті суспільства залишили помітний відбиток на художньому мисленні М.Драй-Хмари. Мотив “неволі” – “неприродного, болісного, нестерпного для людини стану” (Е.Соловей) втілено у табірних і тюремних віршах поета, що подають картини психологічної суті ув’язнення як форми катування. Розкриваючи психічний стан в’язня, М.Драй-Хмара нерідко звертається до фольклорної стихії, зокрема у поезії “І знов обвугленими сірниками”, актуалізуючи образи “калинового мосту” – символу єднання земного і небесного світів, “запряжених в шори “вороних” коней”. За своєю природою ці образи амбівалентні, наділяють відповідною подвійністю світовідчуття поета. Якщо порівняти поезію М.Драй-Хмари з фольклорними піснями про минулі літа і втрачену молодість, наприклад: ... запрягаю коні в

шори і доганяю молоді літа, лечу в далекі голубі простори, де розцвітала юність золота.

– Верніться, благаю, хоч у гості!

– Не вернемось! – гукнули з даліні.

Я на калиновім заплавав мості... [52, с. 147].

Запряжу чотири коні, коні воронії

Та поїду доганяти літа молодії

Ой догнав же літа свої в калиновім мості. –

Верніться, літа мої, хоч до мене в гості.

– Не вернемось, не вернемось, – не маєм до кого...

то стає очевидною фольклорна генеза поетики лірики, оскільки простежено однотипні образи (“*коні воронії*”, “*літа молодії*”, “*калиновий міст*”) та

синтаксичні засоби (діалогізм), що репрезентують відповідний песимістичний настрій. Завдяки значущій інтонації поезія

М.Драй-Хмари розкриває душевну травму митця-в’язня. Поет усвідомлює “нерозв’язність конфлікту”, що породжує відчуття безвиході, гіркоту близької загибелі. Усі образи: “*тюремний камінь*”, “*нездріманне око у “вовчку”*”, “*кляпчик неба, розп’ятий на ґратах*”, “*сумні сірі мури*”, що давлять, створюючи ілюзію мішка, – це тема затиснення і “відходу”, яка повністю належить до онтологічного порядку. Такий “межовий” стан ліричного героя зрозумілий: говорив ув’язнений поет, слова якого були наслідком глибокого шоку після власного арешту і розправ над українськими інтелігентами.

Поезію було надіслано з концентраційного табору Нерега, 24 травня 1937 року, написано рік тому – в травні 1936 – у Лук’янівській в’язниці. Листи М.Драй-Хмари цього періоду сповнені розпачем і безнадією. Він передчував, що вирватися з неволі йому не судилося, як засвідчує остання фраза з його листа до дружини від 2 червня 1936 року: “... Я не чекаю ніяких змін на свою

користь, бо зневірився в усьому” [56, с. 415]. Зараз важко уявити душевний стан людини, поставленої перед фактом запідозрення в “українському націоналізмі”, що тягло за собою звинувачення у “шпигунстві”, зв’язках з іноземною розвідкою, а також у “тероризмі”.

М.Драй-Хмара знайшов у собі силу духовного опору, мужність до кінця заперечувати обвинувачення, що, безсумнівно, залежить “від психічної життєвої настанови людини, від вродженого оптимізму” [232, с. 5], та, в першу чергу, віра в майбутнє залежить від того, скільки років залишилося попереду. На той час М.ДрайХмарі було 47 – межовий вік для українського поета (аналогія Т.Шевченко – В.Стус), а він ще й спромігся по-шевченківськи закликати: О, вирвіть сонце з темних казематів – хай світлий день розвіє рабства ніч.

Єднайтеся ненависті завзятій:

ненависть – молот наш, єднання – міць [235].

Очевидно, слухна думка Ю.Лавріненка: “...М.Драй-Хмара репрезентує типовий для передових людей 20-х років волонтарний гуманізм культури і високої етики, що вміє битися за своє” [157, с. 265].

Суголосна добі поезія “Героєві” (1935), в якій автор фактично ідентифікує “неокласиків” з героями, хоча “*вони вже не любили, не боролись: / над ними віяв смерті білий стяг*” [52, с. 146]. Природно, “діяльний і героїчний життєвий стиль породжував естетику героїзму” [133, с. 79], тому в образі ліричного героя, до якого звертається поет, оспівано духовного спадкоємця “неокласиків”, спроможного власними силами вирішувати свою долю. Цю сентенцію втілено в початкових рядках поезії: “*Дерзай – і скине полюс вічні пуга, / І скаже сміливому: володій...*”. Людина тут постає у типово

неоромантичному дискурсі, властивому естетичній концепції Лесі Українки, за якою кожна особистість суверенна, “є героєм для самої себе і частиною середовища стосовно інших”.

Світ мистецтва стає єдиним прихистком і порятунком для творчої інтелігенції, перейнятої “деформаціями на терені національного життя” (Ю.Ковалів). Драй-хмарівська *ars poetica* відбита у поезіях “Виходь на путь сувору і тверезу” та “Спустившись на саме дно копальні”. Естетикомистецьке кредо конденсовано виражають рядки: *“Ламай традицій віковічну скелю, / обтрушуй прах невольного життя”* [52, с. 131]. Ідейно-естетичні первні “філософії мистецтва” М.Драй-Хмари започатковано культурою античності, що засвідчує мотив прославлення духовної праці, органічно пов’язаний з “ідеєю поета-майстра, поета-ремісника”, наприклад: *“Поете, поринай у вир буття... / Шліфуй, обточуй райдужний опал, / вкладай всю душу в дороги клейноди, / для людства – це найвищий ідеал”* [52, с. 114]. Така мистецька позиція властива усім поетам київської школи, адже, як зазначає В.Моренець, “в “троні п’ятірному” сповідувався міф святого Мистецтва, яке підноситься над часом та державними кордонами” [126, с. 43]. Достатньо нагадати такі поезії, як “Різьбярі”, “Кому не мріялось, що є незнана муза” П.Филиповича, “Самоозначення” М.Зерова.

Традиційним із погляду світової поезії, як наголошує Е.Соловей, стало усвідомлення життя як долі, призначення, талану. Тому не випадково у поезії М.Драй-Хмари домінує мотив: *“Я вмру, / а те, у що я вірю, / залишиться / і житиме без мене – / напевно житиме!..”* [52, с. 158]. З основною тональністю цитованого твору перегукується поезія П.Филиповича “Закликав червень чарівну теплінь”, яка містить філософське узагальнення: людина смертна, та безсмертні її діяння, її творчість. Поет вірить у безсмертя, звертаючись до молодшого покоління, залишає свій заповіт: *“Смерть не мине, і ти загинеш сам, / Та безліч раз зійдуть твої творіння”* [193, с. 105]. Така культурософська

тенденція (акцент на моральності мистецтва) – типологічна для “неокласиків”, слушно зауважила С.Павличко: “поет є носієм вищого знання і покликаний його передати” [138, с. 11].

У результаті проведеного аналізу виявлено іманентну особливість української “неокласики”, що полягає у специфічній увазі до суспільнонаціональних проблем, неприйнятті комуністичного терору. Антиномія “свобода – неволя” потрактована як сутнісна ознака духовного феномена, гуманістичний сенс якого пов’язано із здатністю поета володіти собою, творити відповідно до власної природи. Ця здатність, як видно, поглиблює етичний кшталт митця, що залишається собою всупереч обставинам.

2.3. Домінанта “кров”

М.Драй-Хмара, як і кожен “неокласик”, усвідомлював український контекст 20-30-х років, коли “ні висока гармонія, ні сподівана калокагатія внеможливилися у дисонансному потоці сучасних поетові років” [88, с. 123], тому есхатологічно-апокаліптичні мотиви і візії з домінуванням образу крові постають системоорганізаційними у його творчості цього періоду. Тут доречно згадати тлумачення архетипного образу крові, що “здавна була невід’ємним атрибутом ритуалів жертвоприношення, заклинань і клятв, помсти за кривду, мучеництва, примирення, спокути [...] Проливати її – означає стояти на межі життя і смерті, на межі крайніх сил” [115, с. 312]. Не випадково між першим (3 лютого 1933 р.) і другим (4 вересня 1935 р.) арештами М.Драй-Хмари написано вірш “Від болю сонце скорчилось і в’яне”, присвячений Г.Косинці, розстріляному енкаведистами з групою українських поетів і письменників 17-18 грудня 1934 року, в якому домінантою є “кров”: Від

болю сонце скорчилось і в’яне,

пiрнувши в буйну кров гарячих ран, i
в кожному серці вiстря ятагана, i кожне
горло стягує аркан [52, с. 139].

Образи кривавих рiк, трiумфальних смертей, нових жертв i старих примар передбачалися в поезiї М.Драй-Хмари й ранiше. Зокрема, у творах “Молода весна” (1920) та “Перед грозою” (1926) вiдстежено складнi метафорично-символiчнi картини з притаманними їм кольористичними ознаками насичено-червоної барви (багряної), що втiлюються у флорообразi пiвонiї, за якою традицiйно зберiгається така функцiональнiсть: спалах пристрастi перед близьким зiв’яненням. Наприклад: *“Одцвiтають пiвонiї! / Кров’ю забagriлась навколо земля”* [52, с. 83], *“Багряне сонце там, як кров пiвонiї”* [52, с. 146]. Метафора оповита серпанком тривоги, печалi й смертi, що дає додатковi пiдстави сумнiватися в асоцiальностi автора, особливо, якщо взяти до уваги час появи поезiй (вiдповiдно “Молода весна”, 1920; “Героевi”, 1935).

Слiд вiдзначити метафори, що асоцiативно нагадують червоний колiр: *“Благословив i путь прокляту, залиту пурпуром вина”* [52, с. 46]. Метафора набуває християнського переосмислення кольору як символу страждання Христа вiд кольору кровi, пролитої ним на Голгофi. Таке забарвлення поетичної палiтри М.Драй-Хмари зумовлено чинниками об’єктивного порядку. З символiкою причастя пов’язано подiбнi метафори у М.Рильського (*“Вино Причастя, єдину кров Христа... / Хiба таке життя, потворне i химерне, / Не зветься: краса?”*) [155, с. 168]) та Юрiя Клена (*“I кров моя вином причастя / Просякиши кожну плоть / Зумiла млявiсть побороть / I в серце запалом запасти”*) [84, с. 45]), що актуалiзували давнi асоцiацiї вина з мудрiстю, пiзнанням iстини i жертвовнiстю.

На вiдмiну вiд узуальних (стрижневих) образiв i мотивiв кровi, простежено семи оказiонального характеру, що мають принципове значення як

стилетвірні чинники. Так, мотив “залитий кров’ю плац”, осмислено у поезиці М.Драй-Хмари лише один раз (“Іспанська балада”), проте це образне утворення сягає статусу символічного узагальнення і спрямовує рецепцію у сучасну поетові добу.

Аналізуючи жахливі передбачення М.Драй-Хмари, є підстави говорити про поета, який передбачив соціально-політичні катаклізми та в “непрякій формі засвідчував своє неприйняття їх і свою тривогу...” [52, с. 36]. Таких поезій, трагічний настрій яких зумовлено драматичною пореволюційною дійсністю, чимало у збірці П.Филиповича “Земля і вітер” (“Дивись, дивись, безмежні перелоги”, “Він тікав, і дививсь, і знову”, “Ніч, як циганка стара”, “Тремтіла тінь...”, “Знов увечері”, “Тіні людей і камінь”); трагедію, породжену комуністичним режимом, передано у “схильного до втеперешнення минувшини” (Ю.Ковалів) М.Зерова (сонети “Обри”, “Лотофаги”) та М.Рильського (“Я впав, зблудився, згубив дорогу”). Відчуття трагічного як естетично високого, як “вічної краси” забезпечувало “неокласикам” спільність у відчутті трагічності своєї доби. Мотив трагізму, приреченості і минушості був типологічним для лірики 20-х років ХХ століття, однаково близький для поезій П.Тичини (“Зразу ж за селом”), Д.Фальківського (збірки “Обрії”, “На пожарищі”). Ці поети ще встигли відтворити національну трагедію, зумовлену фатальною жорстокістю керівного апарату, коли “тріумф смерті” вже став справжнім змістом соціалістичної дійсності.

2.4. Доміnantний мотив “сон” – “смерть” – “життя”

За неприйнятних для творчої особистості стандартизованих умов поет залишає за собою право належати до тих, “кого вбивають, а не до тих, хто холодно вбива” (Л.Первомайський), бо поезія – “завжди заперечення збайдужілої до всього на світі очевидності” [111, с. 172]. На думку українського

критика й мистецтвознавця А.Макарова, написати справді художню річ за допомогою самого лише розуму, оминаючи рівень “наївного” невербального, неможливо, адже “ірраціональні форми пізнання здатні краще й гнучкіше, ніж логічно-аналітичні, взаємодіяти зі світом загадкового й надприродного” [112, с. 96]. Вплив позараціональних структур на М.ДрайХмару – безперечний. Це одна з виразних ознак, що виділяє поета з-поміж інших “неокласиків”. З цього приводу в “Історії української літератури ХХ століття” зауважено: “його поезія не така дисциплінована думкою, як у М.Зерова; не така прозора й згармонізована, як, скажімо, у М.Рильського та й навіть у П.Филиповича. В ній порівняно більше “невпорядкованої” стихії, емоційно випадкового; більше таємничості – якогось поза раціонального залишку, – того, що не пізнаєш за допомогою рацію” [73, с. 329].

Слід звернути увагу передусім на твори М.Драй-Хмари, підсвідомо “підказані” йому під час сну чи забуття. Це поезії, в яких тонко передано глибинні передчуття, жахи, прагнення і бажання. Така художня практика, за К.Г.Юнгом, допомагає “установити психічний баланс як індивідуальності, так і епохи” [169, с. 107]. У свою чергу, З.Фройд трактував підсвідомість символічно, за аналогією до знакової структури мови. Він відкрив принцип маскування смислу за образами й одночасне виявлення його через підтекст, контекст, алюзію, метафору. Згідно з Т.С.Еліотом такий принцип допомагає упорядкувати художню реальність – “контролювати, приводити в порядок, надаючи обриси і смисл тій грандіозній панoramі безнадії і анархії, яку складає сучасна історія” [223, с. 10].

Е.Соловей, ставлячи “неокласиків” в опозицію до поетів “міфософської лінії”, виокремила спільні моменти. Спираючися на твердження І.Дзюби, щодо наявності в поезії М.Драй-Хмари елементів сюрреалізму, підсвідомості та інтуїції, дослідниця виводить стрижневу рису філософської лірики загалом – “потяг від оманливої видимості до прихованої, неявної суті” [173, с. 200]. У

цьому аспекті суттєва позиція В.Моренця, котрий вирізняє “неокласицистичний” “міфологічний сплеск” у сфері поетичної думки в Україні ХХ століття. Такі погляди українських літературознавців служать вагомим аргументом у ствердженні іманентності національній художній практиці поезії підвищеного рівня умовності.

Ю.Шерех спостеріг досить часті в поезіях М.Зерова “мотиви спокою, тиші [...] приспаности, сну, спочиву” [215, с. 107]. Відповідні фрагменти поезій виявляємо у М.Драй-Хмари, адже нахил “до спокійного й пластичного зображення світу є для нього органічним” [133, с. 149]: (“*Я п’ю прив’ялу тишу саду*” [52, с. 52], “*лежить у полі нерухомо*” [52, с. 59], “*ласкава тиша сон свій стеле*” [52, с. 59]). Подібні риси загалом закономірні для “перейнятих статикою”, “занурених у безрух” “неокласиків”: П.Филиповича (“*Не вино, не сон і не отруту... / В темній чаші – спокій і вода*” [193, с. 91]) та Юрія Клена (“*Ти чуєш, чуєш в яві і вві сні / Крізь тишу, що простір заколисала*” [84, с. 31], “*сонна тиша в серці зацвіла*” [84, с. 33]). Наведені приклади увиразнюють позицію С.Павличко, яка класифікувала спокій у “неокласиків” визначальною передумовою в концепції світової гармонізації.

Проте спокій, сновидність – це тільки один із настроїв київських поетів. Водночас феноменологія сну включає “миттєві зрушення в часі і просторі, вікові зміни, присутність людей, про яких відомо, що вони померли, або фантастичні люди і тварини, які ніколи не існували” [215, с. 27], говорячи словами Е.Фромма, під час сну “царство необхідності поступається царству свободи” [198, с. 16]. Сон – одна з найпоширеніших домінант у поезії “неокласиків”. Він є своєрідним концептом, що певною мірою компенсує глибинний філософський зміст: “життя як сон”, “проміжок між життям і смертю”, “сон – це балансування між смертю і життям” (О.Бистрова). Дж.Холл радить “прочитувати” сон у контексті поточного життя сновидця. У випадку з М.Драй-Хмарою вагому роль в інтерпретації поезії відіграє щоденник. Поет

переживав стан депресії, засвідчений щоденниковим записом (22.02.1928): “Сьогодні вночі був кошмар [...] Я ніяк не міг і не можу пригадати, що саме мені снилося, але загальне враження лишилося таке: нема чим дихати, через секунду – смерть” [56, с. 392]. Латентна творча установка спрацювала через два роки після свого виникнення, коли М.Драй-Хмара написав поему “Кошмар” (1930). У ній відтворено душевний стан поета в його безнадійній боротьбі за спокій. Ліричний герой поеми переживає щось на зразок гіпнозу: “*Але це чари чи якась омана, / що непорушно я лежу отут, / хоча до мене смерть іде неждана?*” [52, с. 127]. Цей жаский ефект підсилено додаванням ідеї глибини – прірви. Подібні сні, на думку Е.Фромма, зумовлені “почуттям страху, що виник у зв’язку з особливими випробуваннями” [198, с. 64].

За словами І.Дзюби, сон у М.Драй-Хмари “здебільшого – не випадання з життя в апатію, непам’ять чи небуття, а [...] відсвіт таємничості життя, його загадкове продовження” [73, с. 329], тому тяжкі враження пережитого дня не полишають героя і вночі, сон переходить у кошмар:

Тут я лежу. Вже близько василіск, І раптом лапи, мов тугий хомут, почварна гадина, бридка й погана душивши, обхопили мою шию –

Ось-ось розіткнеться гадючий писк. на мене навалився потужний лут.

Образи того василіска (змія або дракона) виводяться із фантазії, а значить – з оригінальності, ними засвідчено, на думку Н.Фрая, “парадоксальну природу зла, як морального факту і як вічне заперечення” [169, с. 123]. Таку “потвору майже неможливо уявити, – зауважив Е.Райс, – а ще трудніше знайти слова й образи, придатні надати їй зображенню переконливості” [154, с. 22]. У цій майстерності до М.Драй-Хмари подібний “неокласик” Юрій Клен, у якого з рядків “Терцини” постає той же апокаліптичний звір. Особливо дається взнаки вже згадуваний у цьому дослідженні числовий символічний код: “*В дев’ятім крузі пекла чорна зрада / Реве, роззявивши сто тисяч пащ, / Шматує, рве, рокує на загладу*” [84, с. 79]. Виникнення космогонічного міфу (змієборства) і його

репрезентантів (змій і герой) у міфологіях різних народів зумовлено, на думку К.-Г.Юнга тим, що “небезпечні ситуації, чи то фізична небезпека або загроза душі, викликають афективні фантазії, а оскільки такі ситуації типові, то в результаті цього виникають і однакові архетипи” [229, с. 141]. Архетипні образи (змій і герой), за К.-Г.Юнгом, є “домінантами позасвідомого”, виявляють психологічну ситуацію сновидця, яка виходить за межі особистісного, набуває загальнонаціонального чи загальнолюдського значення. Індивідуальне, таким чином, сягає світового рівня. Символ потвори якраз указує на приховану в ньому силу безпрецедентного репресивного апарату, який у кожній мислячій особистості вбачає небезпечного ворога. На цій підставі можна стверджувати: у сні ліричного героя поеми “Кошмар” загибель фізичного “Я” символізувала його духовну й інтелектуальну іпостасі, яким загрожувала деструкція.

Водночас змій символізував “хаос, безформність” (вислів М.Еліаде). Перемогти його, позбавити життя було рівнозначним актові творіння, переходу від безформного до того, що має форму. Цей міф зазнав художнього тлумачення у згаданій вище поемі М.Драй-Хмари. Домінантний мотив “смерть – життя”, трактований О.Лосєвим як процес руйнування/відновлення, М.ДрайХмара поклав в основу міфопоетичного тлумачення світотворення. Поет повертає до архетипних джерел: подолання “важкого шляху” ліричним героєм, що переживається як умирання і народження (“руйнування і відновлення”). Умирання сприйнято як поглинання хаосом, коли “розумна (цілісна) сутність віддається на волю темряви [...] та саморуйнації” [107, с. 747]:

Жахлива мить!

Я мчуся у безодню, у геєну, де небуття, де темний хаос спить [52, с. 128].

Тут мовиться про жахливо-нестерпні страждання, що ототожнюються з геєною, – місцем, яке стало для людства символом пекельних мук і кар.

Ліричний герой переживає подолання тяжкого шляху як ритуальна жертва: помирає, щоб відродитися у новому статусі, що є, по суті, зворотною стороною космогоній: кінець – це завжди початок нового. Отже, маємо у чистому вигляді міф смерті та відродження.

За спостереженням М.Поповича, у багатьох міфах існує еквівалентність семантики образів змія та ведмедя: “змій – господар води, “нижнього світу”, ведмідь – господар лісу, світу чужого” [148, с. 80]. Основні моменти міфів, казок та образів “ведмежого” циклу збігаються в сюжетах облаштування соціального космосу, власне “світоладу, встановленого від початку і регулюючого усі відношення у всесвіті” [222, с. 51]. Конфлікт у поемі М.ДрайХмари “Ведмідь-Гора” (між силами верхнього і нижнього світу) має, перш за все, ритуальний характер. Каральною силою наділено Ведмедя; його вчинок – дикий і безжалісний:

... звір, як тать, набіг і витоптав усе ногами – ніхто
не встиг і немовлят сховать... у крові потонули
правда й гріх [52, с. 177].

Але, як у первісній символіці, кат згодом стає жертвою, тому до мотиву кари долучається мотив жертвоприношення, що здійснюється при будівництві храму, заради життя усього світу. Є усі підстави стверджувати, що поема репрезентує містерію Апокаліпсиса (головна ідея – це неминучість кари за гріхи світу, які можна відкупити кров’ю). На об’єктивному рівні дана архетипна модель реалізує трагічне передчуття і мимовільне пророцтво майбутньої суспільної катастрофи.

Як уві сні, так і у творчості, виникають такі ситуації, коли автор змушений “свавільно” “трансформувати” реальність, доповнюючи її бажаними моментами (елементи сновидної чи уявної “художньої дійсності”), створювати ілюзорних “двійників” об’єктивного світу, в яких з максимальною повнотою проявляється наше розуміння того, якою має бути або мала б бути сама

дійсність” [111, с. 164]. М.Драй-Хмара шукав нових форм художнього втілення власного світобачення і цим можна пояснити його інтерес до “жанру поетичної візії” [111, с. 169], напівсну та забуття, відкритих для української поезії Т.Шевченком (“Великий льох”) і М.Гоголем, вдало продовжених І.Франком, Лесею Українкою, В.Свідзинським,

В.Мисиком та багатьма сучасними поетами (І.Драч, Б.Олійник, М.Вінграновський, В.Голобородько, Л.Талалай, М.Воробйов, І.Римарук і інші). Увагу М.Драй-Хмари привертало мистецтво українських класиків втілювати у фантастичних образах і фантазмагоричних видіннях латентний соціологічний і філософський зміст, “здійснивши прилучення до таємних знань людської підсвідомості” [173, с. 104]. Завдяки прийомові “видіння” поет звільнявся від вимоги правдоподібності в деталях і, таким чином, виправдовував вільне використання міфологеми “життя – смерть”. У цьому плані показова поема “Поворот”, що містить елементи візійного та есхатологічного жанру. Тут і видава жахливого сну, і віщування, що видаються, вживши слова І.Франка, “пробою нашого мозку вияснити якесь донесене йому враження” [196, с. 71]. Героєві привиділося, що він – козак, заблудився в гаю і потрапив до русалок на Великдень. Наведемо цікавий пасаж із описом цього дійства:

Мене русалки чарували,	і заплітали коло.
загадували загадки, у	Які мелодії і звуки
очі тихо зазирали і	я там почув, яку
цілували крадькома,	красу побачив!

Автор розкриває драматичний вихор переживання героя, який, потрапивши у первісне царство природи, приходять до розуміння справжніх цінностей життя, серед дисонансів світу намагається знайти гармонію. Одним із шляхів цього віднайдення, наголошує автор, є прилучення до початків, до роду, своєрідна “*participation mystique*” (вислів К.Леві-Брюля). У такий спосіб М.Драй-Хмара репрезентував архетип “блудного сина”.

Великоднє свято, про яке йдеться у поемі М.Драй-Хмари “Поворот”, припадає на час появи повномісяччя, що в свою чергу символізує перемогу смерті над життям “*холодна гостра куля впилася в серце, що тільки для пісень і билось*” [52, с. 165]. У символічно-сюрреалістичному контексті поеми постає міфологема уподібнення “сон – смерть”. Порівняння смерті до сну літературі відоме з найдавніших часів, знане, зокрема, давнім грекам (у грецькій міфології

сон та смерть, Гіпнос і Танатос – два брати-близнюки). Наприклад, в “Іліаді” Гомер називає сон “братом смерті”, а Платон устами Сократа висловлює давній погляд на смерть, як на сон і забуття. Язичницькі вірування праукраїнців позначені аналогічними уявленнями, що збереглися до нині, скажімо, в обрядах русалій, де помітні сліди первісного культу покійників, особливо тих, що померли неприродною смертю. На думку А.Макарова, така риса властива для культури бароко, коли уява митця, звільнена “від надокучливої опіки розуму” розчиняє “двері перед фантазією, перед усіма її химерами і найнеможливішими з точки зору буденної свідомості, сновидними сюжетами” [112, с. 80]. У поемі М.Драй-Хмари виникає подвійна ситуація відсутньої присутності: ліричний суб’єкт, з одного боку, ніби існує, – він снить, а з другого – його вже немає, він декілька разів переживає візію власної загибелі. Так, першого разу смерть ліричного суб’єкта “*на Марні стерегла, де мільйони нищено людей*” [52, с. 157]. Вірогідно, йдеться про битву на річці Марні 1914 року, що призвела до провалу німецького стратегічного плану війни, розрахованого на швидкий розгром англо-французьких військ. Удруге, вона “*не зачепила і тоді, / коли, вернувшись із фронту, / я не застав дружини вдома, / що зрадила ганебно...*” [52, с. 157]. Автор акцентує увагу ніби на буденній життєвській ситуації, але, водночас, чітко проступає громадянська позиція ліричного героя. Він фронтовик, а ця друга, небезпечна зустріч зі смертю могла статися в один із кризових 20-х років, тож асоціативно вгадується правда про страшну братовбивчу війну. “*І втретє смерть пройшла повз мене, / коли я сина поховав свого, / єдину втіху і надію*” [52, с. 157]. У даному випадку йдеться не про особисту долю митця, а, говорячи словами К.-Г.Юнга, про “містичну причетність”, коли “переживання переживає вже не якась окрема людина, а народ” [169, с. 107]. І, нарешті, четверта, передбачувана поетом, зустріч зі смертю, можливо станеться за часів воєнного комунізму. М.Драй-Хмара натякає на ймовірність такого, досить

типового для тоталітарних суспільств варіанта, коли інтелігенцію в Україні розстрілюватимуть без суду і слідства.

Письменник підводить до думки про абсурдність людського існування у суспільстві, приреченому на смерть. Це відчуття приреченості переслідує ліричного суб'єкта поеми “Поворот” особливо в першій її частині, де виразно постають метафори і символи, що мають прямий стосунок до загибелі: “спливає кров'ю степ” [52, с. 148], “ніколи туги повинь не розливалась так, як нині” [52, с. 150], “... і блудить страх безокий...” [52, с. 151], “Глянув – безодня, трупи кругом” [52, с. 152]. У сні ліричного суб'єкта поеми очевидне пов'язується з уявним, фантастичним. Це типовий сюрреалістичний сюжет – надприродне переміщення у просторі (“Я вмер у сні. / До батька я прийшов зимою” [52, с. 165]), характерні образи (блідого мужа з проваллями замість очей, тіней, русалок). Тому можна стверджувати наближення М.Драй-Хмари до позасвідомого осягнення світу, в якому сон (візія і марення) – стилетвірні чинники, а реляція “смерть-життя”, що тримає текст у чіткій, логічно структурованій композиції, дозволяє класифікувати її постійною напруженою домінантою творчості “неокласика”, своєрідним епіцентром твору.

Зіткнення зі смертю породжує екзистенційну кризу – прагнення глибоко усвідомити зміст життя. З цієї точки зору страждання і сум відіграють роль “інтегративну”, “як спонуку до життя більш усвідомленого, відповідального, невід'ємного від існуючих гуманістичних і, зокрема, морально-етичних цінностей” [173, с. 243]. Мотив “смерті” у його нерозривній єдності з життям притаманний традиції барокової літератури. У творчості Г.Сковороди кінець обов'язково пов'язаний із початком, а початок з кінцем: “У самих створіннях це можна запримітити: тоді, коли згниває старе на ниві зерно, виходить із нього нова зелень, і гниття старого є народженням нового, щоб, де падіння, тут же було й поновлення, яке засвідчує премудру й всезберігаючу світобудову” [166, с. 14]. Подібно до цього у поемі М.Драй-Хмари “Поворот” другу частину

завершує своєрідний солярний героїчний міф, драма смерті й відродження (відродження символізує схід сонця): *“За обрієм, / неначе золота діжа, / вже сходило / і степ широкий осявало / сонце”* [52, с. 171].

На підставі проведеного аналізу можна зробити висновок: мотив сну як єдино можливе пояснення окремих неймовірних подій сюжету перетворюється в “неокласичному” трактуванні М.Драй-Хмари у певну світоглядну концепцію, універсальний засіб рецепції і трансформації життя у відроджених на новому культурно-історичному етапі міфологемах: “сонсмерть” та “сон-життя”.

2.5. Домінанта “душа” – “серце”

У художній спадщині поетів “п’ятірного грона”, як і у творчості Г.Сковороди, репрезентовано два рівні сприймання світу, що зауважила З.Геник-Березовська: “Одна площина – це розчарування від світу, друга – зумовлена спонтанною вірою у вартість людської душі” [35, с. 57]. Суттєвим надбанням “неокласичної” школи стало оновлення гуманістичної концепції через сферу людської “душі”.

Поезія М.Драй-Хмари “І знов як перший чоловік...” – приклад багатократного кодування усього тексту. Раніше вже було відзначено функцію числового коду. Тепер слід охарактеризувати специфіку домінанти “душа”. З усіх асоціацій, що збуджує в уяві поняття “душа”, найважливішим видається, як із погляду Платона, – людська душа – дзеркало світу. Згідно з цією тезою “суб’єкт і об’єкт мають однакову природу” [97, с. 53], мікрокосмос дорівнює макрокосмосу. М.Драй-Хмара переносить космогонічну тему в план психологічний і тому він називає зорі сестрами, місяць – братом, наділяє своїм іменем усі живі створіння, а його власна душа залишається пустелею. У її трактуванні частково відтворено архетип священного першопочатку, адже цей образ у поезії М.Драй-Хмари суголосний давньому міфологічному мотиву.

Окрім того, є підстави стверджувати, що ця поезія втілює ідеал бароко. Тут постає митець – “аскетфілософ, тобто людина, якій близька і зрозуміла антична любов до всього живого і земного”, але її душу “переповнює водночас жага небесного, вічного, неминущого” [112, с. 23].

Важливу ідею про незнищенність або “переістотнення” душі, поет знаходить у навколишніх предметах як не безжиттєву субстанцію, – а таємниче око, яке бачить, що матерія має духовний зв’язок з істотою; таємничий голос, який указує, в чому суть цього зв’язку. На такій основі М.Драй-Хмара вводить у свої твори образи фізичної природи, оживляє її, надаючи їй раціонального та конкретно-чуттєвого обґрунтування. Ідейне наповнення поезії “Друге народження” тісно пов’язане зі слов’янською та античною міфологією. Так пісні слов’янських народів репрезентують багато історій про перетворення. Зокрема, наші предки щиро вірили, що після втрати людського тіла душа набирає вигляду дерева чи птаха і певний час продовжує життя у потойбіччі. Пташина символіка життя і смерті має місце в поезії М.Драй-Хмари і передається образами мирних та дрібних птахів: голуба, зозулі, дрохви.

Разом із тим “душа” у М.Драй-Хмари близька до розуміння платонівського ейдосу, за яким стверджувалася ідея безсмертя душі. Цій проблемі присвячено діалоги Платона (“Федон”, “Горгій”, “Держава”). В цілому, як зауважив С.Шейнман-Топштейн, “платонівська міфологія [...] засвідчує безсумнівний зв’язок з орфеїзмом, релігійним культом фракійського походження [...] про перевтілення душі” [4, с. 136]. Власне, М.Драй-Хмара відтворює процес досконалого метемпсихозису, проводячи душу шляхом подвійного випробування тілесним життям. У поезії окреслено зв’язок міфологічно-релігійних елементів із мистецьким деміургічним світобаченням. Отже, міфологія безсмертя душі і тіла та її рецепція “неокласиком” дозволяє вирізнити мотив поетичного натхнення і творчості.

Як ілюстрацію можна навести відповідний фрагмент твору:

Я перелив у сонний струм артерій не
теплу кров – палючий жар Гавай. і,
як творець щасливий Галатеї, я
скрикнув радісно: “Вона жива!”

... І я заглянув в очі бірюзові: там інше небо, інший світ – пишайсь. Криниць віястих мерехтливі зорі – це ж ти, твій цвіт, твоя нова душа [52, с. 142]. Серед цього міфологічно-релігійного комплексу слід відзначити символ-код внутрішнього ока як джерела світла, еквівалентного тому поняттю, що в різних езотеричних ученнях, вважатимуть “началом космосу”, “одухотвореним світлом” (вислів М.Ласло-Куцюк). Суголосна у цьому сенсі думка М.Драй-Хмари: крізь людське око, тілесне око, проглядає *“і почуття, і перша думка – те, що зветься в нас душа”* [52, с. 133]. Остання строфа поезії “Друге народження” когезує такі далекі, але водночас і близькі джерела світла – людські очі, небесну зірку та душу, стверджуючи живучість загальноновизнаної думки Плінія про життя душі в очах. Із давнини тілесне око протиставляли окові внутрішньому – окові душі, розуму: “Тілесне око – то не око, а лише дзеркало внутрішнього ока – ока розумної душі” [171, с. 251] – підсумовували свою позицію представники християнського вчення. Не випадково в поезії “Лист до Оксани” М.Драй-Хмара радить доньці обмилувати одну цікаву тему і в образах те уявити, *“щоби вона, немов жива, постала / перед зірким духовним оком”* [52, с. 134]. Докладно рецепцію цього коду схарактеризувала М.Ласло-Куцюк, говорячи про поезію Г.Сковороди: *“воно (око) допомагає людині розкритися до світу, до світла, вловити світло, яке її зв’язує з космосом”* [97, с. 52].

У творчій спадщині М.Драй-Хмари, М.Зерова, О.Бургардта,

П.Филиповича та М.Рильського чимало поезій з домінантою “душа”, “перейнятих потужним гуманістичним пафосом” [42, с. 89]. Це пов’язано з тим, що поети-“неокласики”, перебуваючи в опозиції до “імітаційного пролетписьменства” 20-30-х років, прагнули створити гармонійний світ із хаосу душі. П.Филипович, наприклад, писав: *“На зневагу звірам [...] Оддаю і тривожну душу, / І холодний спокій думок, І вартую, надіюсь, мушу / Виглядати, чи йде Пророк”* [193, с. 51]. На думку Л.Темченко, “неокласики” живуть очікуванням нового Пророка – рятівника світу. Саме в цьому мотиві дослідниця вбачає “соціальний зміст, сутність якого у необхідності перемін, мрії про перебудову світу”. Поезія М.Драй-Хмари втілює діалектику ейдосу “душі”, розроблену Платоном, і тому його “душа” виповнюється “ущертъ” то “синявою молодю”, то “отрутою гіркою”, вона то “бентежно-рада”, то “сумна”, то “велика”, то “лакейська”. Цим визнається дуалізм авторського світовідчуття, яке у своїй основі було гармонійно-дисгармонійним. Відтак, мовчазна і темна пустеля контрастує зі світлим і гармонійним життям – і це вже більше, ніж душа одного індивіда, це, якщо говорити словами Сведенборга, – частина однієї-єдиної душі, однієї-єдиної “великої людини”. У О.Бургардта *“в душі роздмухують пожар / Осінні вихори і бурі часті”* [84, с. 35], всупереч їм поет закликає зберегти *“у душі все минуле, як скарб”* [84, с. 51], щоб *“з хаосу душі створити світ”* [84, с. 55]. Можна припустити, що подібний настрій ліричного героя О.Бургардта був навіяний поезією М.Зерова (“Amor renovatis”, 1913 р.): *“... стомившись в дисонансах, / Гармонії шукаю знов”* [65, с. 96]. Така художня концепція душі, викристалізована у ліриці поетів “п’ятірного грона” відповідає визначенню “неокласики” С.Гординським: *“нахил до контемплативності, синтези, ясної думки, чистої цизельованої форми – відбитку поетової душі, що прагне ладу і гармонії, та, що саме не знаходячи їх, страждає і набирає рис драматичності, яка буде завжди вершковою проблемою кожної великої творчості”* [189, с. 525].

Поряд із домінантою “душа” у “неокласиків” простежено домінанту “серце”. Її виникнення пов’язано з “філософією серця” – напрямом, що був започаткований Г.Сковородою і поглиблений у ХІХ столітті П.Юркевичем. У дослідженні П.Юркевича “Серце і його значення в духовному житті людини, за вченням слова Божого” зазначається: “Серце – центр усіх пізнавальних дій душі” [230, с. 564], що визначає індивідуальність людини, її неповторність. Небезпідставно у програмному творі “Розлютувався лютий надаремне” М.Драй-Хмара робить домінанту “серце” сюжетотворчим та ідейним стрижнем, навколо якого формується проблематика і символіка твору. Ліричний суб’єкт характеризує себе як людину “бідну”, але з вільним серцем, що робить його схожим на Г.Сковороду. Ця подібність встановлюється через згадку про мандри, що в даному творі сприймаються скоріше не як літературний мотив, а як життєва доля поета, прагнення з’єднатися з досконалістю. Подібно до Г.Сковороди, домінанта “серце” пов’язана з топосом “шляху” (дороги), засвідчує антропоцентристський аспект у “філософії серця” М.Драй-Хмари (“*серце дороги шукає*” [52, с. 159]).

У поезії “В село” “серце” окреслено у своєрідній маргінальній ситуації. Ліричний герой втрачає фізичні орієнтири, що асоціюються з утратою моральних цінностей, та за умов громадсько-політичного хаосу відчуває своє покликання у протистоянні тоталітарній системі, у збереженні душі. Ця думка кондєнсована в морально-етичному імперативі ліричного героя: “*О серце, серце, бийсь до краю, / поки хоч крапля є надій!*” [52, с. 82].

Домінанта “серце” засвідчила широкий спектр душевних переживань від радощів (“*хтось у серці радість множить*” [52, с. 79]) – до скорботи (“*розривала серце туга*” [52, с. 182], “*... і в серці вибухнув нестриманий пожеар*” [52, с. 138]). Переживаючи дисгармонійність суспільних процесів, М.Драй-Хмара, як і інші “неокласики”, прагнув спокою, внутрішньої та

зовнішньої врівноваженості, про що писав в одній з ранніх поезій “Поки не вмру, не перестану...”, надрукованій у журналі “Нова думка” (1920. – Ч. 3.):

Поки не вмру, не перестану	Засклеплена в глухій ясині
Тебе шукати на землі	Моя бунтується душа –
І серце зоряного лану,	О, де те небо, де те сине,
Де Твої плинуть кораблі.	Що смертний біль її втіша?

У М.Рильського ідилія “На узліссі”, написана двома роками раніше, перейнята наскрізним чуттям гармонії і нерухомості: “*Щасливий, хто ... / Живе безжурно, як небесні птиці, / Повивши серце в паутину мрій!*” [155, с. 65]; у Юрія Клена “*сонна тиша в серці зацвіла*” [84, с. 33]; у П.Филиповича тільки людське “серце” – “*мов маленький будинок / На неосяжній холодній землі*” [193, с. 99], воно “чуле” [193, с. 73] і “*мовчки літопис свій пише*” [193, с. 131].

Актуалізація домінанти “душа – серце” у творчості “неокласиків” зумовлена не тільки “тугою-прагненням” заповнити духовний вакуум, а також – об’єктивною потребою протистояти нігілістично-спрощувальним тенденціям новітньої доби. Душа ліричного суб’єкта поезії М.Драй-Хмари є першою сходинкою, з якої починається пізнання універсуму. Поет вбачає потребу в спогляданні власної душі з тим, щоб адекватно поцінувати оточення. Серце наділено у “неокласичному” варіанті такими функціями й імперативами, що сприяють всебічному змалюванню людського буття. Перефразували слова Б.Паскаля, можна стверджувати: завдяки серцю пізнається істина буття, тобто настає момент “духовного прозріння”.

2.6. Духовний світ давньої людини у новітній рецепції М.ДрайХмари

Властиве поетам кївської школи естетичне світосприйняття та пов’язані з ним чуття дістали свого виразу в семантичній парадигмі – духовний світ української людини в контексті світової історії. З цього приводу Д.Наливайко

слушно зауважив характерну особливість їх поетики: “широке й активне використання таких специфічних засобів, як ремінісценції, алегорії, топоси, варіації, прямі й приховані цитати, парафрази, алюзії” [132, с. 9]. Такий спосіб осягнення ментальності зумовлено стрижневим для естетичної програми “неокласиків” закликом М.Зерова “Ad fontes!”.

Класичні мотиви у поетичній творчості М.Драй-Хмари втілено в образах видатних історичних постатей, героїв, богів, тому слід окреслити одну з істотних рис його поетичної манери – духовні діалоги з філософами, діячами культури минулого. Незалежно від їх інтерпретації вони є змістовними посталями неперебутнього гуманістичного значення, адже, як стверджував К.Г.Юнг: “Кожна доба – має свою однобокість, свою упередженість і своє духовне страждання”, кожен письменник “промовляє разом з голосами тисяч, десятків тисяч, провіщаючи зміни у свідомості доби” [169, с. 102]. Звичайно, усякий митець переосмислює досвід попередників як їх спадкоємець. Цей своєрідний “закон збереження”, “притягування” та “відштовхування”, що діє в мистецтві, виражається у величезній кількості традиційних образів, сюжетів, мотивів, які, на думку О.Червінської, “сягають і античної міфології, і фольклору, і святого письма, і конкретних літературних першоджерел” [206, с. 151].

Роль образів античного та біблійного міфів у творчості М.Драй-Хмари важко переоцінити, адже завдяки їм будь-який поет “звертається до тієї таємничої суті життя, яка об’єднує далеко розташовані світи, дає змогу зустрітися й пізнати одне одного істотам, закинутим у різні часи і простори” [224, с. 257]. У нашому дисертаційному дослідженні вже відзначалася думка про стиль поезії М.Драй-Хмари, що формувався й протікав у річищі традицій класики. Тепер варто охарактеризувати рецепцію класичних образів і мотивів у творчості поета-“неокласика”. Їхня сутність передусім – у можливості багаторазового використання одного і того ж образу, обігранні одного і того

ж сюжету, але в кожному разі з новим ціннісно-смісловим нашаровуванням. Досліджуючи трансформації античних образів у “неокласичній” практиці, В.Зварич зазначив їх “персоніфікацію”, “надання їм конкретних рис, що є суголосним естетиці класицизму” [63, с. 14]. Процес вживлення античного міфу та його образів у художні тексти “неокласиків” вичерпно схарактеризувала Б.Корсунська: “Віра в силу людського розуму, у виховні можливості прекрасного, радість пізнавання світу, сонячна людяність, прагнення до гармонійності” [91, с. 233]. Авторка ґрунтовного дослідження акцентувала увагу на “відчутті епічності часу” в поезиці “неокласиків” та своєрідності форми, втіленій в “урочистих ритмах гекзаметра”. Це, власне, ті зв’язки, що єднали українську лірику з віддаленою століттями античністю.

М.Драй-Хмара прямо та опосередковано вдавався до античних образів із сталою метою: передати “яскравість відчуття і точність вислову” (Е.Райс). Як зазначають дослідники української “неокласики” (Ю.Ковалів, Г.Райбедюк, Л.Темченко, П.Хропко та інші), ця риса поезики вирізняла М.Драй-Хмару серед “неокласичного грона”. Ілюструючи естетичне світосприймання, поет порівнює дощ із “огненними сльозами Персеїд”, а “синь Дніпрову” з очима Харити – при цьому грецька богиня краси і веселощів постає певним універсумом (у всіх своїх іпостасях божественної сутності) і разом з тим, заземлена й олюднена. Автор досягає такого ефекту цілісного сприйняття шляхом витонченої поетичної техніки – від нарративних моментів до напівпрозорих натяків, утілених в епітетах, порівняннях та метафорах:

Як бджола в саду вишневім,
знову п’єш ти й знову раниш, а на
ранок, як пісок у жмені,
розтечешся і підманиш [52, с.
87].

Грім М.Драй-Хмара “міфологізує”, називає неологізмом – “гримієм” (“Дош”), актуалізує семантичне поле, пов’язане з античним богом Зевсом, що, за Ф.Ніцше, “символізує принцип раціоналізованого світоладу”, “приборкує хаос” [134, с. 50]. В образі троянського жерця, що загинув зі своїми синами, задушений зміями, яких наслала богиня Афіна, конденсовано трагічну долю митця: *“Прообраз його днів – Лаокоон”* [52, с. 116].

У поемі “Поворот” міфологічний образ Геї згадується побіжно, проте виконує роль коду, що, спрямовуючи читача до міфологічних систем, водночас розкриває події сучасності. Гея – мати, годувальниця всього живого, Геїн син (йдеться про титана Кроноса), період володарювання якого на землі залишився в пам’яті людства як “золотий вік”. Поет, незадоволений диференційованим станом сучасного суспільства, мріє про еру органічного відродження, коли людина, пірнувши в особливий, первісний світ, набуває природності, повертається до самого себе, як Геїн син, що черпає свої сили *“при кожному доторку до матері-землі”* [52, с. 150]. Природа в даному контексті складає життєвий простір людини, а її красу і вічність потлумачено як прообраз ідеальної людини. Отже, плани вираження і змісту взаємно переплітаються і саме завдяки цьому передано синтетичне відчуття часу.

Образ талановитого римського поета часів Августа – Публія Овідія Назона вжито М.Драй-Хмарою в поемі “Констанца” як своєрідна ремінісценція образу вигнанця, якого український поет наділяє особливою величчю, підносить на п’єдестал. Трагічна доля Овідія Назона, що, як відомо, був звинувачений у спробі розхитати моральні основи римського суспільства і висланий з Риму всемогутнім принцепсом Августом, став для автора поеми “Констанца” ідеалом громадянського стоїцизму, поетичного невпокорення і нерозкаяності, *“цілющим джерелом”*, в якому М.Драй-Хмара сподівався знайти сили, аби *“зможтись самому / на власну пісню, подолати нудьгу”* і *“давній сум”*, щоб зостатися *“міцним і необорним”* [52, с. 180]. У певний момент свого життя

сам автор стає вигнанцем, його опановує ностальгія про “*широкий, тихий, оспіваний у золотих піснях [...] голубий Дунай*” [52, с. 179]. Почуття, якими переймається ліричний суб’єкт поеми, увиразнюють надособовий характер, імплікують їх у загальнолюдську природу. Ліричний герой опиняється в драматичній ситуації емігранта, що її найповніше окреслює Ж.П.Рішар відносно Шатобріана, якого “змусили жити на узбіччі, в примусовій не-участі, інколи – в розшматованості або в гіркій опозиції щодо дійсності своєї країни” [169, с. 168]. Така втрата зв’язків з безпосередньою дійсністю – найболючіша для людини, адже вона позбавляється “абсолютних” цінностей (рідної землі, сім’ї, роду).

На підставі проведеного аналізу видно: античні назви у поетичній мові М.Драй-Хмари стають яскравими поетичними символами, “носіями семантики нетлінної краси класичного мистецтва, його вічності” [114, с. 60]. Міфологічні образи вирізняються на тлі реальних життєвих обставин і це дозволяє констатувати їх нахил до оприявлення концепту “політичної міфології”. Поетичними екскурсами в далеке минуле і звертанням до відповідних історичній епосі образів, М.Драй-Хмара забарвлює художній текст специфічним колоритом, наснажує його актуальними для сучасності асоціаціями. Загалом до поетичної витонченості, інкрустованості поезій рідкісними міфологічними образами та античними іменами приводить поета потреба відтворити широкий спектр почуттів, які найточніше відповідали б новій епосі Відродження.

Пояснення сенсу людського існування М.Драй-Хмара і його колеги шукали не лише в античних міфах, а й у Біблії, надаючи старозаповітним образам специфічного для української ситуації тлумачення. Ця традиція у вітчизняній літературі започаткована Г.Сковородою, який, використовуючи цитати й “контури відповідної космогонічної легенди”, намагається “відтворити її перебіг у межах ліричного вірша” [97, с. 54], щоб передати

найтонші нюанси і порухи власної душі. Сутнісні акценти в інтерпретації біблійного міфу “неокласиками” спричинило трактування І.Франком міфів, легенд і психологічних мотивів, які, за його словами, “сьогодні можуть бути опрацьовані [...] відповідно до наших поглядів на світ і людську природу” [195, с. 264]. Ідеться про осмислення біблійного міфу в контексті аналогій з національною історією, що спиралося на традицію соціального тлумачення відносин мистецтва до дійсності. У зв’язку з цим слід нагадати думку М.Гюйо про те, що “релігія – це універсально-соціологічне пояснення світу в міфічній формі” [46, с. 29]. У свою чергу Н.Фрай за “граматику літературних архетипів” використовує біблійну символіку і в такий спосіб досліджує особливості перетворення дійсності на міф. Певно, подібним чином трансформується біблійний міф у поезії М.Зерова “Чистий четвер” (“... *І темний ряд євангельських історій / Звучить як низка алегорій / Про наші підлі і скупі часи...*” [65, с. 64]), де Е.Соловей відзначає “нескасовність” “філософського і пророчого сенсу духовного досвіду людства” [173, с. 198] для поета. В такий само спосіб можна декодувати поезію М.Драй-Хмари “Під блакиттю весняною”, що відкриває збірку “Проростень”. Поет усвідомлює революцію через образ катастрофи: “*Був там гроз кривавий подих, / дощ топив людей, звірят...*” [52, с. 42], проектуючи власні переживання на легенду про потоп. За Книгою Буття, всесвітній потоп – це кара людям за їхні гріхи. У М.Драй-Хмари негативні емоції, породжені масштабною трагедією, плавно трансформуються у відчуття протилежного силового поля (“*із нурт із темноводних вирнув новий Арарат*”), сягаючи кульмінації у рядках: “*І дзвенять стожарно дуги: мир хатам убогим! мир!*” [52, с. 42]. Так М.ДрайХмара інтерпретував 13-й вірш 9ої глави Книги Буття, який у сучасному перекладі звучить: “Я веселку свою дав у хмарі і стане вона в знак заповіту між мною і землею” [18, с. 8]. Передостання строфа твору містить візійне видиво, перейняте ідеєю воскресіння, оновлення світу, що декларує авторську відмову від усякого насильства. Однак співи

“очервоненої землі” не переконують в остаточному визначенні почуття ліричного суб’єкта. Поезія сприймається незавершеною, бо герой, подібно Ноеві, сподівається на повернення голубки з оливою, що символізувало б вгамування розбурханих стихій у його душі.

У поезії “Я полюбив тебе на п’яту” кожен місткий образ “*путь проклята*”, “*кров на юних крилах*”, “*рана посеред чола*”, “*Голгота*” вказував на трагічність суспільного перебігу. Додатковий трагічний ефект досягається завдяки асоціативності. Зокрема, символіка крил визначається загальнокультурними традиціями. В.Войтович, наприклад, подає народнопоетичне тлумачення: “крила – солярний символ, який означає божество, духовну природу, дію, силу волі, силу розуму, швидкість, оберіг, всеосяжність, здатність вийти за межі реального світу” [28, с. 254]. В.Антофійчук та А.Нямцу представляють близьку за суттю дефініцію: “крила – провідна зоря [...] надія людства, майбутнє” [5, с. 102-103]. Тож і фольклорна, і біблійна традиції репрезентують “крила” як духовний атрибут. Репліка М.Драй-Хмари “*Я бачив кров на юних крилах*” може бути потрактована як крах сподівання на гуманістичне майбутнє країни. Водночас вимога “*розгни її, розгни!*” акцентує тотожність Христа і ліричного героя, відповідно самого М.Драй-Хмари, викликає алюзію трагічного шляху поета на Голгофу.

Прямо цей образ ужито в сонеті “На могилі Руданського”, присвяченому Г.Майфетові й М.Зерову, разом з якими поет відвідав у Гурзуфі могилу автора “Співомовок”. Як відомо, “Голгофа – горб на околиці Єрусалима, де був розп’ятий Ісус Христос; означає страждання, подвижництво” (Плач Єремії) [18, с. 829], символізує водночас і найпринизливішу кару, і духовне піднесення. Французький критик О.Мірбо у романі “Голгофа” (1886) розкрив історію краху інтелігента. Така ж доля спіткала героя поезії М.Драй-Хмари і самого автора, що надавало творові універсальності, адже його зміст стосувався митців різних культур, де

“Голгофа” – “могила” – “далека сторона” – “осиротілий прах” – “чужина” – “дикий цвинтар” – “бездольний геній” – це не просто номінації, а й маркування присутності в універсумі фатуму, приреченості долі.

У деяких поезіях М.Драй-Хмари спостерігається практика “ілюстрування” думок біблійними цитатами і притчами, як от у поемі “Кошмар” (1930):

Я бачу темряву страшенну, і серед тиші
чорної небес пишучу руку
великоогненну і троє слів: мене, текел,
фарес [52, с. 128].

Ці слова (останнього рядка) дивним способом з’явилися на стіні Вавилонського царя Балтазара під час великих свят. Покликаний пророк Данило пояснив царю значення слів: “Бог полічив царство твоє, воно зважено на терезах і розділено” (Книга біблійного пророка Данила). В ту ж ніч Балтазара було убито персами, які оточили Вавилон, і на престол вступив Дарій Мидянин. Сенс біблійної цитати у її амбівалентності, що сприймається, з одного боку, як покарання, з іншого, – як принесення жертви. Вірогідність нашої гіпотези підтверджується, коли зважити на філологічну структурованість цитати. М.Драй-Хмара вживає іменник “небеса” у формі двоїни, а не однини (“небо”). Така форма двоїни має безпосереднє відношення до космогонічної драми про боротьбу між світлом і темрявою. Використане поетом біблійне цитування репрезентувало сутнісні параметри людини, осмислені в широкому діапазоні – від найвищого духовного злету до моральної обмеженості. Таким чином, М.Драй-Хмара адаптував біблійний міф до нових соціо-культурних умов, репрезентуючи алюзію політичної ситуації на Україні 20-30-х років, коли “есхатологічні і сотеріологічні моменти стали суттєвою складовою ролі та місії керівників тоталітарних рухів” [221, с. 188].

Мотив Великої Руїни поет сприйняв у контексті аналогії з національною історією, що в культурно-історичній ситуації України сягає 1663-1687 років, – періоду, який характеризувався значним занепадом в усіх сферах життя українських земель – економіці, суспільно-політичних відносинах та етнокультурних процесах. Згаданий мотив у М.Драй-Хмари виступає містким символом загального розору: *“Руїна, скрізь руїна...”* [52, с. 170], *“Нудьга морочна і стара, / немов історія Вкраїни, / смоктала серце... То – мара, / то – демон сивої руїни”* [52, с. 97], *“зосталися сліди убогі: / руїни брами та церков”* [52, с. 109], *“Серед нової Руїни / встали примари старі”* [52, с. 106], *“... а потім все змішалось в руїні, / і друг упав із недругом своїм”* [52, с. 177]. Разом з тим Велика Руїна становила своєрідну антитезу Апокаліпсиса, стверджуючи, як М.Зеров, що *“минеться зла руїна, / Що воскресне Україна”* [65, с. 100], – надію на майбутнє відродження нації: *“Та ми побачимо ще кращі дні: / кров пролилася недаремно – / вона розбудить нам / свідомість”* [52, с. 171]. У цитованих текстах (поема “Поворот”, поезії “Над озером рідкий туман”, “Померкло сяйво позолот”, “В Галичині”, поема “Ведмідь-гора”) особливо відчутний соціальний мотив, який варто приймати як спротив авторитарності й насильству.

Прагнучи створити ідеальний першообраз, “неокласики” вдавалися до сміливого поєднання античного та біблійного міфів, унаслідок чого з’явилися сонети “Саломея” П.Филиповича, “Саломея” М.Зерова, “Київ” М.ДрайХмари. Цей образ виник після перегляду поетами однойменної п’єси англійського письменника О.Вайлда, полонивши їх, як слухна нагода проникнути у надра людської роздвоєної душі. Образ Саломеї (доньки Іродіади, за бажанням якої було вбито Іоанна Хрестителя) відіграє найрізноманітніші функції в “поетичному космосі” та художньому світі “неокласиків”, конкретизується ідейною перспективою кожного твору. Спочатку П.Филиповича захопив біблійний образ як втілення еротичного начала у концепції Краси, – пристрасної, “ураганної”, всеохоплюючої і руйнівної. У нього Саломея – сліпа

(“Сліпа жаго, непереможна вродо!” [193, с. 71]), тому що не розуміє значення речей, і через те здатна “спопелить життя народу”. Тож маємо вираження амбівалентної природи краси – зовнішньо довершеної і внутрішньо потворної, – загалом іманентної для античної традиції.

Художня цілісність сонета М.Зерова вбирає античну традицію, для якої характерна інфернальна (чаклунська) семантика місяця (“Там левантійський місяць діє чари” [65, с. 59]) і біблійну старозавітну, що виявляється в образі Саломеї. У М.Зерова Саломея – фігура-Аніма (душа). Не випадково поряд із нею поет змальовує картину нічного неба, освітленого місячним сяйвом, оскільки єдиним еквівалентом універсуму всередині нас є універсум, що перебуває ззовні. Як видно, “вислів Канта про дві речі, гідні захоплення, – зоряне небо над нами і моральний закон в нас самих” [173, с. 194] – імпонував і М.Зерову. Якщо припустити, виходячи з дати під поезією (18.06.1922), що вона була написана на честь п’ятилітнього ювілею урочистих маніфестацій у Києві з приводу виданого Центральною радою і схваленою Всеукраїнським військовим з’їздом 11 червня 1917 року універсалу про державний устрій України, то в омисленні біблійного міфу матимемо соціально-політичні алюзії, адже мовиться в сонеті М.Зерова і про “кров”, в якій втонули “шоломи і тіари”, і “меч”, і “помсту”.

Осмислюючи відомий біблійний сюжет, М.Драй-Хмара зіставляє місто Київ в однойменному сонеті з усіченою главою Івана Хрестителя, що символізує втрату духовності й державності. Необхідність повернення колишньої слави й величі Києва, в ширшому контексті, – країни, закодовано у символічних образах “корони”, “кереї”, “шаблі”, “бунчука” і “булави”. Зрештою, покірність і байдужість міста приводить до невтішних пророцтв автора – Київ стане жертвою злих сил руйнації. Усі “неокласики”, синтезуючи античний і біблійний міфи, поступово відходять від суто естетичної

інтерпретації, і саме з погляду класичних цінностей розглядають революцію як руйнівну силу, що вносить дисгармонію в усталений порядок.

Імена видатних постатей минулих епох послужили М.Драй-Хмарі не тільки ремінісценцією, а й художнім утіленням суспільно-філософської проблематики. Наприклад, поезію “Прекрасніший за “Весну” Ботічеллі” митець присвятив Т.Грановському (1813-1855), російському історикові та суспільному діячеві, про якого Герцен сказав: “Не все ще загинуло, якщо він продовжує свою промову”. Нагадування про минулу значущість історика закодовано в образах “орлиного лету” та “Бронзової скелі”. За всієї документальності й правдивості образу Грановського, сама поезія справляє враження “мимовільного пророцтва” щодо власної подальшої долі автора:

Усе поглинула довічна тьма. У жадній монографії
нема про тебе навіть споминки дрібної [52, с.
117].

Тут же поет згадує С.Ботічеллі (1445-1510) з його славетним полотном “Весна”. Поетично узагальнені язичницькі та міфологічні образи й картини в поєднанні з одухотвореним ландшафтом, створюють атмосферу мрійливості та ліричного смутку. Символічне згадування про живописця у першому рядку сонета як центральної постаті всесвіту є ремінісценцією слів, наведених Піко делла Мірандолою: “Я ставлю тебе в центр світу, щоб звідти тобі зручно було оглядати все, що є в світі” [49, с. 48]. М.Драй-Хмара акцентував найважливішу конструктивну особливість еллінського типу художньої творчості, означену Ф.Кессиді як “принцип розумового світосприйняття та уявлення про Прометееве (творче) призначення людини” [82, с. 27]. У “неокласичній” концепції ця ідея виявилася домінантним чинником становлення культури.

Ім’я засновника південнослов’янської історичної науки, далматинського історика Мавра Орбіні (?-1614), згадується в поемі

М.ДрайХмари “Констанца” побіжно, у зв’язку з його книгою “Слов’янське царство”.

Слід відзначити, що в українській поетичній традиції від найдавніших часів “образ книги оповитий ореолом пошани й любові” [173, с. 193], а в ліриці 20-30-х років, як зазначає Л.Ставицька, “значної популярності набуває образна модель світ – книга” [175, с. 69]. Цю думку можна проілюструвати відповідним фрагментом поеми М.Драй-Хмари “Поворот”: *“Перегортаю знову книгу / страшиного биття мого”* [52, с. 157], поезії Юрія Клена “Жанна Д’арк”: *“І життя було – як книга / Нерозкрита між долонь”* [84, с. 44] або достатньо згадати цикл М.Зерова “Книжки і автори”.

Беручи до уваги асоціативність поетичного мислення М.Драй-Хмари як домінуючу рису поетики, можна ідентифікувати “країну рабства й дикої сваволі”, де згасає ідея свободи, де громадиться зло і сіється розбрат, з вітчизною поета. Революція тлумачиться ним як потрясіння, що “руйнує структури, нищить спільноти”, тому розшматуванню підлягає усе: “предмети, ідеї, суспільна і моральна дійсність” [169, с. 172-173]. Істотною роллю має з’ясування використаного автором у цій поемі прийому “неможливого” явища і його функцій: *“болгари й серби стялись не на жарт, / не поділивши між собою шкури / невбитого турецького ведмедя”* [52, с. 179]. Розподілити “шкуру невбитого ведмедя” – явище неможливе, воно позбавлене сенсу. Образу не існує, але поет висловлює думку так, ніби цей образ можливий і має сенс. Суть цього уявно-чудесного саркастична. За Я.Голосовкером, людина прагне перетворити світ уявний у світ дійсний. “Це прагнення, ця спонука і виявляється як інстинкт культури: створювати постійність, досконалість, вічність” [41, с. 120], що цілком відповідало естетичній програмі “неокласиків”, наріжним каменем якої було осмислення краси як певного духовного абсолюту.

Своєрідне осмислення М.Драй-Хмарою “вічних образів” і традиційних сюжетів дає підстави стверджувати, що іманентною рисою поетичного стилю митця є свідоме поєднання двох тенденцій: архаїки і модерну, тобто, захоплення художніми здобутками минулого та прагнення їх оновлювати. Власне, художнє переосмислення світового мистецтва було складовою частиною комплексної літературної програми “неокласиків”. Звідси випливає характеристична риса “неокласичного” стилю – інтертекстуальність, за якою “не час чи бажання народу, а самі тексти породжують наступні тексти” [140, с. 197]. Отже, інтертекстуальністю засвідчено класичність лірики митця.

2.7. Образ України

Одна з провідних категорій будь-якої картини світу – уявної чи реальної, одного окремого митця чи цілої доби – це простір. Пильна увага М.Драй-Хмари до хронотопу зумовлена посиленою філософічністю його поезій і поглибленою розробкою дихотомічних опозицій. У цьому аспекті слушна думка М.Кагана про наявність у кожному творі образів простору та часу, “оскільки метою мистецтва є моделювання світу в його цілісності, тобто єдності його просторових і часових координат” [75, с. 31].

У поезії М.Драй-Хмари образ України – домінуючий і поєднує, на думку Л.Рудницького, як природно-географічні й історико-політичні, так і етнопсихологічні виміри; “... в цьому образі – мозаїці велика й незбагненна досі глибина, в якій чергуються різні почування: радість, втіха, насолода життям; біль, смуток і трагізм нещасного земного буття” [159, с. 202]. Складові частини даного образу, що маємо на меті дослідити, – художня інтерпретація української землі з її степами, ріками, містами і селами, людьми та їхніми

культурними надбаннями. Аналіз часопросторового

комплексу драйхмарівського світу й домінант, що його репрезентують, сприятимуть адекватному прочитанню творчості поета.

2 .7 . 1 . Арх етип з е м лі . Світосприймання М.Драй-Хмари характеризується підсвідомим заглибленням у міфологемний світ. Відносно походження першообразів, К.-Г.Юнг зауважував, що істинна природа архетипу – трансцендентна, вона не може бути усвідомленою і в цьому сенсі психолог розумів її “як психоїдну”. Таке зауваження – суттєве, адже будьякий поет, художньо розгортаючи архетип, має можливість перекласти його мовою сучасності. І тут, на нашу думку, криється соціальне значення мистецтва: воно працює над вихованням духу часу, тому постійно дає життя тим праобразам, яких йому найбільше не вистачало.

В системі образотворення й організації художнього простору М.ДрайХмари земля – як ґрунт (степ, поле, сад і т.д.) – домінантна стихія, до речі, як і всіх “неокласиків”. Оспівування образу землі пов’язано з рідними просторами поета і народними міфологічними уявленнями про них. У цьому аспекті слухне спостереження І.Тена: “Породження людського духу нарівні з витвором живої природи зумовлюється виключно середовищем” [181, с. 162]. Поетизація землі втілена М.Драй-Хмарою в образах: “степу”, “поля”, “царини”, “лук”, “лану”, “левади”, “байраку” і маркована полярними відчуттями, що асоціативно нагадують поетизми: “жаль”, “туга”, “сум” (“земля – як жужіль, така моруга і стара” [52, с. 63], “Одцвітають півонії! Кров’ю забagriлась навколо земля” [52, с. 83], “ти гориш в землі і над землею” [52, с. 130]) або “радість”, “краса”, “спокій”, “розквіт” (“...і розтанув серця глетчер в дивних пахоцах землі” [52, с. 67], “на гарячій землі лежу. / Голубіє юга сизокрила, / і дзвенить над ухом жук” [52, с. 78]). Очевидно, в поезії М.Драй-Хмари “панує

аполлонівський спокій, а інколи – діонісіїв хаос” [159, с. 202], тому є сенс розглядати архетип землі крізь призму контрасту між Аполлоном і Діонісом.

Щоб зрозуміти суть цих двох тенденцій, варто послатися на міркування Ф.Ніцше. З обома божествами, покровителями мистецтва, він пов’язував два окремі світи: “Аполлон є богом світла, панує над прекрасною видимістю внутрішнього світу – фантазій”; при посиленні діонісійських почувань “суб’єктивне зникає до повного самозабуття [...] тепер ламаються усі застигли ворожі обмеження, які поселили серед людей лихо, сваволю й “дикі звичаї” ” [169, с. 42-44]. Тобто звертання до власне українських праобразів і їх переосмислення через античні традиції необхідно було М.Драй-Хмарі для контрастного відображення суперечних начал дійсності, а не для втечі від неї, в чому вульгарно-соціологічна критика постійно звинувачувала поета.

Топос “степу” засвідчує фольклорну традицію, за якою образ національного часопростору будувався на стійкому асоціюванні України зі степом. Доказом цього може бути типова для української традиції ландшафтнонастроя поезія, представлена у творчості М.Драй-Хмари: “спливає кров’ю степ” [52, с. 148], “Моя вітчизна – степ біля морів південних” [51, с. 159], “степи, степи без краю” [52, с. 160]. Прикметна ознака стилю поета – відтворення величких, масштабних уявлень. Це типова риса українця, вихованого в неозорих степах. За своєю питомою властивістю степ дає змогу стежити за життям у широкому обширі. Як море вражає своєю широтою й волею, щось подібне переживає ліричний герой, споглядаючи степ. Його душа співзвучна з природою: “Отак би без кінця, без краю іти, іти, іти – без жодної мети” [52, с. 162], – певно, даються взнаки етнопсихологічні підстави, зауважені М.Шлемкевичем: “степ широкий – воля” [217, с. 111]. Відповідний мотив не раз звучатиме у поезії М.Драй-Хмари: “Пісня – посестра, степ – побратим – / вольная воля трьом нам усім” [52, с. 50].

Типовий репрезентант українського степу – могила. Архетип могили,

“як і архетип поля, був одним із образотворчих чинників, з яких складалася поетична світобудова поета-“неокласика” [85, с. 8]. Ще за часів Т.Шевченка могили (кургани) – одна з характерних рис поетичного пейзажу степової України, що для класика української літератури були більше, ніж просто історичними пам’ятками, були “символом національної історії” (Л.Бондар). Цей мотив як далеке відлуння прозвучав у поезії М.Драй-Хмари “На Хортиці”: “... і лиш могили, древні дідугани, / нагадують колишні буйні дні” [52, с. 118]. Отже, виявлено характерні ознаки у структуруванні часопросторових образів, що засвідчують близькість поетичної манери М.Драй-Хмари до специфіки романтичної міфопоетики Т.Шевченка.

У роботі вже відзначався ряд спільних ейдосів, топосів і доміантних образів у творчості М.Драй-Хмари та Г.Сковороди. Варто зупинитися на топосі “саду”, що постає універсальним образом, іманентним традиції давньоруської літератури. У творчості Г.Сковороди топос “саду” – наскрізний, про це свідчить назва його поетичної книги “Сад божественних пісень”. На думку дослідниці Л.Сазонової, у цій збірці “закономірно з’являється віддавна відоме в літературі символічне уподібнення душі саду, квітів і плодів – духовним цінностям” [162, с. 182]. Підключення культурологічного контексту дозволяє осягнути глибинний символічнофілософський підтекст лірики “неокласика”. Не випадково М.Драй-Хмара назвав першу поетичну збірку “Проростень”. Тут образ рослини, схоплений поетом у русі, на метафоричному рівні репрезентує сутнісні аспекти топосу

“саду”: сад – світ, сад – душа людини, сад – мудрість і знання. Подібно до Г.Сковороди, у М.Драй-Хмари “сади” виступають символом небесного блаженства, втілюють ідею достатку (“Я н’ю прив’ялу тишу саду” [52, с. 52], “і скарб відкриє нам розкутий велет, / і сад розквітне на його межі” [52, с. 146]). У вірші “Поетові” йдеться про сад як творчий ідеал, до якого людина мусить прагнути, бо їй для рівноваги, спокою духу треба пізнати

сковородинське “видиме й невидиме в речах”. Топос “саду” в ідейнохудожній системі М.Драй-Хмари постає дискурсивним утіленням онтологічної домінанти барокового світогляду.

Відтворення бінарних опозицій світоустрою – іманентна риса його поезики. Тому слушно окреслити ще один специфічний топос “саду” (“перевернутий”), що втілює потойбічний світ “*Уже минуло десять років, / той весняний одцвівся сад... / Ми не почуєм його кроків – / і як вернути їх назад?*” [52, с. 69]. Така властивість, коли одна якість замінюється іншою, протилежною, притаманна фольклорній традиції.

Художня інтерпретація образу землі виявила синкретизм поетичного мислення М.Драй-Хмари, засвідчений фольклорною, бароковою, символічною та романтичною стильовими домінантами. Перевага кожної з них продиктована авторським задумом та ідейно-тематичним навантаженням творів.

2.7.2. Домінанта “п р и р о д а”. Онтологічно важливі ракурси буття у поезії М.Драй-Хмари втілюють пейзажі, типові для України краєвиди. Природа – наступна лірична домінанта його поезії. Особливо широке застосування має символіка рослин. Окремі з них пов’язані з традиційним виявом поезики флороназв, що актуалізують естетикопоцінувальну семантику “краси”, “пишності”, “багатства”. Інші (майже третина) на ґрунті авторських асоціацій набувають символічного узагальнення, наприклад, “*васильки*” й “*рута-м’ята*” нагадують про фольклорні символи святості, чистоти, недоторканності; “*рожі*” – символ краси, ласки й веселощів; “*мак*” – символ багатства, пишності, непереможності життя та краси; “*верба*” – символ світового дерева, праматері Всесвіту; “*вишні й морелі*” – символ красивої дівчини; “*яблуня*” – символ видання дівчини заміж. Видно, твори М.Драй-Хмари втілюють класичний постулат символістського світовідчуття, за яким “між “душею” і “природою”,

“душею” і “речами” встановлюється не відношення паралелізму, а відношення тотожності” [175, с. 34].

Символізація природних реалій у кожному контексті М.Драй-Хмара стає носієм позитивної енергії, життєствердного начала. Ідеться про віталізм (обожнювання життя, життєпоклонство) як психологічну й філософську основу цілісної концепції світу “неокласика”. У цьому зв’язку доцільно послатися на статтю німецько-американського психолога і соціолога Е.Фромма “Некрофілія і Адольф Гітлер”, в якій учений виділяє два типи світовідчужань: некрофілію і біофілію. Етика біофіла “має власний принцип добра і зла. Добром є все те, що служить життю, зростанню, розвитку; зло – все те, що служить смерті” [198, с. 412]. М.Драй-Хмара з цього погляду, безумовно, яскравий біофіл, незважаючи на присутність у кожному з нижче аналізованих контекстів “песимістичних” образів природи, що символізують смерть. У цих творах обов’язково наявний “поворот” у бік позитивного начала, отже, зроблено акцент на контрастові аполлонівського та діонісієвого первнів.

Істотну роль природи як естетичного фактора засвідчують щоденникові записи. М.Драй-Хмара, опинившись у концентраційному таборі, на Колимі, пізнавши кінець життя, захоплюється найдрібнішими проявами життєвості у природі: “... працюючи вчора у лісі (17.05), я побачив метелика. В лісі ще глибокий сніг. Тільки на пагорбках розтанув він, де багато солодких ягід торішньої брусниці та клюкви. І так дивно було бачити тріпотливі крильці метелика, що літав над білим покровом снігу. Образ цієї комахи переніс мене в Київ, у Пролетарський сад, де так часто я бував і сам, і з вами, і де давно вже блищать молодим, свіжим і ще липким листям стрункі тополі й круглогруді каштани. Яка саме тепер гарна димчаста далечінь розлитого Дніпра!..” (Лист “12-18 травня, 1937 року. Нерига”) [56, с. 440-

441]. Таке щемке зізнання поета у щоденнику – доказ невичерпного віталізму, а подібні рефлексії у ліриці стають для поета засобом виразу власного морального та естетичного кредо.

Варто детальніше розглянути окремі флорообрази та їх функціональну роль у поезії М.Драй-Хмари. Дуб – це універсальна космічна модель лісу, як світобудови. Поруч із дубом виступають “широколистий осокір”, “сосни – цілий храм колон”, “крислатих кленів батальйон”, “шипишина й терен при дорозі”, – тобто кущі й дерева, що репрезентують “міфознаки сакральності цієї великої цілості” (вислів О.Турган), часто створюють смислові асоціації, пов’язані з минулим, історією та майбутнім. Дендронім “дуб” – символ надійності, стрункості думки, “символ чоловічої могутності, священне дерево бога-громовика” [61, с. 354]; флороназва “троянда” – символ швидкоплинності земної краси – була невід’ємним атрибутом богині краси й кохання. У контексті поезії “Ще губи кам’яні...” ці два образи втрачають конкретну предметність, символізуючи два контрастні світи “Вічного Смутку” і “Вічної Радості” [136, с. 137]:

І сльози	до нас веселик прилетить,
(не мої – дубів померклих)	і ще послухаєм музик,
моє обличчя й руки кроплять.	коли [...] і в кожному місці,
Чого ви плачете, незрячі?	в кожному серці
та вірте: скоро, скоро	заквітнуть сонячні троянди...

Поетичні уявлення М.Драй-Хмари про дерева базуються на найдавнішій національній традиції. Не випадково обставиною трагічних подій у поемі “Поворот” виступає міфологема “тополі”, що, за усталеної традиційним сприйманням, символізувала смуток і печаль. Проте саме тополя “страшна та чорна” стає символом повороту від смерті до життя: “І все живе: тополі, жито і трава” [52, с. 164]. Така подвійність підсилюється характерним забарвленням листя, блискучо-зеленого назовні, сріблястого – зі зворотного боку. Їхне

тріпотіння справляє пластичне враження, неначе саме дерево змінює колір. У цих природних змінах М.Епштейн убачає філософський сенс: “тріпотіння листя, що відкриває то темну поверхню, то світлий виворіт, вказує на подвійність самого життя, на те, що зсередини воно радісніше і світліше, ніж ззовні” [225, с. 57]. Міфологема тополі засвідчує прямий стосунок до стилетвірних засобів, що стають можливими завдяки поєднанню фольклорного і новаторського первнів.

У переосмисленні поетичного образу верби, наділеного християнством негативно-тужливою конотацією, М.Драй-Хмара сягнув принципово далі, потрактувавши цю реалію так:

Мені ввижалися лани, діброви завода, кучерява і лунка; я чув леління рідної розмови і тихий шепіт верб коло ставка... [52, с. 104]. Верба, уособлюючи самотність і смуток, у поєднанні з водою є символом кохання, здоров'я і продовження життя. Мінорні й мажорні відчуття твору зумовлено конкретними факторами, усвідомленими станами природи і власне душі поета, що відповідало ідеалові екогармонії (довершеності краси природи і співмірної з нею людської душі).

У поетично-художньому відтворенні буття через флористичні символи М.Драй-Хмара не обмежується етнічно-регіональними маркерами. Почасти поет звертається до взірців світового рівня, що вносить свіжий експресивний ефект у зображення. Так, у сонеті “По кліті кований” завдяки флористичній замальовці автор тонко і високопоетично передав атмосферу далекої екзотичної країни: “... а в'язень в джунглях снить, де пуца несходима, / де гнуться лотоси і квітне пишний нарід” [52, с. 113]. Вироблена “неокласичною” школою схильність до поетичного інакомовлення, предметно-наочного сюжетотворення допомогла М.Драй-Хмарі продемонструвати різні стани творчого процесу в образі квітки “Victoria Regia”, де поряд із лотосом

уживаються такі семантичні флоролексеми як “лілієвий дзвін”, “трояндні мрії”. У поезії М.Драй-Хмари простежено ще одну міфологему, добре знайому поетові за текстами античної та західноєвропейської, насамперед французької літератур, що проходить наскрізно через усі книги М.Рильського. Ідеться про виноград, який українська народна традиція наділила ознаками святості, і тому досить часто у фольклорних творах він є символом “життєвої ниви, радості і краси новоствореної сім’ї” [28, с. 430]. У перекладеному М.Драй-Хмарою сонеті

Ж. де Нерваля “El Desdichado” цей флористичний образ виступає в ореолі садівничої і творчої аристократичності, актуалізується у комплексі з іншим флорообразом – трояндою, що також сягає глибин античної традиції, оприявнюючи домінанту яскраво вираженої інтимної наснаженості: *“Прилинь, визвольнице, ... вернувши... / і квітку дорогу, й альтанки дах виткий, / де грона з рожами сплелись в одній мережі”* [52, с. 313]. У поезії “Лист до Оксани” М.Драй-Хмара радить доньці з багатьох тем спробувати написати саме про цю рослину, як наділену найвищою якісною вартістю, тому й виникає у цьому контексті поетизація плоду: виноград до сонця простягує грона, *“мов пальчики дитячі на молитві”* [52, с. 134].

На відміну від символістів, “неокласики” переакцентували увагу від “синьої далечини” й “білих островів” на земне життя. Така позиція закономірно призводила до активізації реалістичних елементів у самій “неокласичній” поезії, коли через образи природи проступає образ об’єктивного світу. У М.Зерова це і кримські гори, і ржаві буки (“ЧатирДаг”), і чорна сіть *“вишневих, яблуневих верховіть”* (“Квітень”), і малюнки Придніпров’я і Донбасу (“У травні”, “У Донбасі”); у М.Рильського показові в цьому аспекті поезії (“Запахла осінь в’ялим тютюном”, “Весною ми їздили в поле”); у М.Драй-Хмари – “І степ смарагдовий, і хмура тайга”, “Лист до Оксани” та інші. У цьому контексті викликає принаймні сумнів твердження радянського критика, який писав: “Для

них (“неокласиків”) природа, ніби музей старовинних, коштовних речей. І через це їхнє захоплення природою не перевищує інтересу археолога до музейних експонатів” [160, с. 171].

За зовнішньою усталеністю й зрівноваженістю стилю М.Драй-Хмари криються внутрішні конфлікти між об’єктивним і суб’єктивним, класичним і символічним. З огляду на ці конфлікти, слід відзначити два способи моделювання природи: статичний і динамічний. Статичність, стриманість та спокій були ближчими “неокласикам” і в їхній рецепції означалися “найвищим досягненням поезії” [140, с. 192]. У ліриці М.Драй-Хмари цей стан виявився у спогляданні гармонії природи, інколи – в епікурействі: “Я п’ю прив’ялу тишу саду” [52, с. 52], “Вона жива і нежива / лежить у полі нерухомо” [52, с. 59], “Наставила шовкових кросен / і павутинням обвела” [52, с. 60]. У кожному тексті – реальна картина: людина на лоні природи відкривається для єднання (“Я з землею зрісся – не вирну” [52, с. 78]), радіє первісним відчуттям. Для ілюстрації можна навести відповідний уривок поезії “Бреду обніжками й житами”:

Не диха вітер. Сонце – в плечі. І в сяйві все палає й мліє,
По межах, де збуяв пирій, а в далині, де небосхил
стрибають коники й щебече з землею злився, бовваніють десь
жайворонок угорі. горби смарагдових могил.

На перший погляд, йдеться про барви, але сила цієї поезії в естетичній емоції. Живі квіти, що полонять своєю таємничою, тендітною красою, пташки і комахи – все це і є саме життя, напоєне пахощами і соками рідної землі. Природолюбний гедонізм завжди був суттєвим чинником світобачення М.Драй-Хмари; краса природи заворожувала його довершеністю, абсолютною гармонією, дарувала душевний спокій і поетичну наснагу. За аргумент у цьому сенсі служить перекладений сонет Ш.Бодлера “Відповідності”:

Природа – мудрий храм, де ряд колон живих
 нечутно шепчеться, як вечоріє днина,
 лісами символів проходить там людина і
 зустріва привітний погляд їх [52, с. 320].

Водночас “темперамент”, живі ритми життя, швидкі зміни пір року імпліцитно властиві українській природі. Важливо підкреслити, йдучи у світ природи, поет не віддаляється від людей, а навпаки, відчуває приплив енергії, сили від цього духовного єднання. Природа вже не душевний стан, бо “людина вже сама стала природою, стала тим обрієм, що довкруги неї” [129, с. 177]. Серед класифікованих А.Музичкою різних форм модерну у молодій поезії 20х років, цей напрям означається як “міфологізування природи”, напрям, що виявиться “потрібним” літературі 80-х років і помітно окреслиться у творчості В.Герасим’юка, І.Малковича, І.Римарука та інших поетів.

Одним із прикметних прийомів, властивих поетиці М.Драй-Хмари, є відтворення внутрішнього психологічного стану людини через пластичний образ людської ходи, руху (“*Поведи мене в простори сніговії*” [52, с. 54], “*Любо йти на озера й луки*” [52, с. 74], “... у сяйві ранку йшов ще юний грецький віршиник” [52, с. 75], “*Бреду обніжками й житами [...] а гони вбік – біжать ланами, / переливається байрак*” [52, с. 77]). Життєвий рух утілюється також міфологемою “коня”, котрий, як відомо, символізує пошук, порив у далечінь, передає складні життєві явища і стани. У поезії з циклу “Шахерезада” (“Стогнала ніч...”) міфологема “коня” замикає три з чотирьох строф. Відбивається логічна трансформація від дразливого “відгульня-коня”, що символізує сутінки хтонічного світу, до “дзвінкокопитого коня”, що, у свою чергу, співвідноситься з рятівним началом, символізував аристократизм і лицарськість людської душі. Інколи в поетичній рецепції М.Драй-Хмари міфологема “коня” виступає у формі порівняння: 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! [52, с. 134], або “розгонь же бур іржучі табуни: / немов валькірій чорногриві коні” [52, с. 146], що вносить у поетичний текст цілком своєрідний ритм. У всій цій динаміці й рухові відчутний вплив ідей А.Бергсона, Г.Зіммеля та В.Віндельбанда (життя як нескінченний динамічний потік). Водночас потреба руху, мандрівки, емоцій – все це характерні ознаки поетики М.ДрайХмари, що нагадують стиль літературного бароко, зокрема Г.Сковороди, який в одній зі своїх парабол символічно узагальнює: ”Жизнь наша вдь путь непрерывный”

[165, с. 119].

Зі сказаного видно, що М.Драй-Хмара розрізняє два основних види краси: властиву для давньогрецької естетики, статичну, і притаманну ранньохристиянській традиції – динамічну. Причому статична краса втілена у формі й кольорі, яку бачить око, а динамічна – у красі рухів, що сприймаються органами слуху і зору. Отже, тематичний, сюжетний і психологічний динамізм дає уявлення про гармонійну красу універсуму.

2 . 7 . 3 . До мі нант а “ во да” . У комплексі драй-хмарівських реалій поетичним еквівалентом, що втілює ідею жаги життя, людського пориву до всіх його абсолютних цінностей є домінанта води. Її сенс можна визначити словами С.Аверинцева: “вода – початок, вихідний стан усього сущого”, “середовище, агент і принцип всезагального зачаття і народження” [121, с. 240].

Домінанта води, а точніше все семантичне гніздо, пов’язане з цим поняттям (роса, краплина, сльоза, бризки, струмок, хвилі, річка, озеро, вир, море, прибій, океан, дощ, повінь, тощо), належить до “найбільш уживаних топосів української барокової літератури” (Л.Ушкалов), водночас “посідають вагоме місце в ієрархії образної системи 1920-30-х років як центри символічних паралелей” [95, с. 110]. Символіка води у М.Драй-Хмари репрезентує своєрідний цикл, що, фактично, відображає архетипний міф, дефініційований

Н.Фраєм “від дощів до джерел, від джерел до фонтанів, потічків і річок до моря або до зимового снігу, а тоді знову назад” [169, с. 131].

Найчастіше домінанта води у творчості М.Драй-Хмари передається у вигляді дощу, який символізує божественне благословення, небесне блаженство, очищення та духовне відкриття; виступає збуджуючою і просвітлюючою силою. Пройшов дощ – і “*струмки рокотять ярм*” і “*райдуга стожаром дзвенить*” [52, с. 73]. У цьому сенсі, у значенні очищення душі, домінанта води близька домінанті “сльози” (“*Лиш Чорне море бачило ті сльози, / що капали із тисячі очей*” [52, с. 181]). Інколи цей образ виступає злегка стилізованим під античність: “*і з неба падають, мов перли, огненні сльози Персеїд*” [52, с. 62]. Таке “ушляхетнення” мови засвідчує елегантність та вишуканість поетичного стилю “неокласика”. За словами О.Потебні, “роса поділяє зі слізьми властивість останніх: гіркоту” [170, с. 337]. Не знаходячи у М.Драй-Хмари прикладів зближення роси зі сльозами в означеному сенсі, пов’язуємо значення роси із символікою творчого натхнення, заспокоєння і відродження (“*дитячий лепіт п’ю, як росу, і оживаю, і люблю*” [52, с. 90]).

Кілька раз у поезії М.Драй-Хмари вжито “мариністичний” топос (море), характерний для європейської традиції від часів античності. Цей топос природний для “неокласика”, що намагався поєднати морське із земним, вічне із сьогоdnішнім, далеке із близьким, наприклад, як у вірші “Кримські цикади”: “*На море, дивлячись, він скандував напам’ять / свого Гомера [...] а нині ви його повторюєте дзвінко, / мої цикади!*” [52, с. 75]. Генетичні джерела топосу “моря” як символу людського буття, ведуть до давньої української літератури. На думку Б.Криси, в поетичних творах початку XVII століття проявляється в різних варіаціях одна картина: “корабель у відкритих водах або пливе за своїм призначенням, або шукає й не може дістатися гавані” [94, с. 4]. У творчій практиці Г.Сковороди, 29-та пісня “Саду...” репрезентує топоси “пристані” й

“моря”, що є трансценденціями, як життя і смерть: *“Буря човен мій хитає, піднесе і вниз кидає! Гей, нема для мене миру, пристані між цього виру – море се мене зжирає”*. “Іконосферні топоси” несуть на собі певний “екзистенціальний сенс, сплітаються у самосуццю картину”, яку Л.Ушкалов номінує “бароковим міфом про людське існування” [191, с. 65]. Подібно до традицій давньої української літератури через іконосферні топоси “човна” та “шаланди”, які опинившись посеред моря, віддаються на волю “шумливих”, “темних” хвиль, М.Драй-Хмара репрезентує ідею плинності видимого світу: *“Мій човен у блакитнім крузі: / далеко в море однесло”* [52, с. 99], *“Шумливі хвилі із вітром спорять, / човна гойдають, несуть мене”* [52, с. 101]. У межах мікроконтексту автор відтворив ліричного героя, просвітленого радістю: *“І легко-легко дшуть груди, а очі сонце п’ють і п’ють...”* [52, с. 99]. Очевидно, тут присутній відгомін культу Діоніса, що “звільняє людей від світських клопотів, знімає з них пута поміркованого побуту” [20, с. 190].

“Водний” елемент у поезії М.Драй-Хмари концентрував і образно втілював “верхнє” і “нижнє”, жіноче й чоловіче, космічне й еротичне начала. У переважній більшості творів поета домінанта “вода” наповнена позитивним сенсом із відповідними для внутрішнього стану ліричного героя настроєвими відтінками. Ілюстрацією до спокійного коливання “води” у “неокласичних” ритмах можуть бути рядки поезії “Черкаси”: Як солодко вечірньою добою, коли ще моря гомін не затих, чекати ритмів іншого прибою! [52, с. 103].

Ріка, як відомо, – це міфологічний символ, елемент сакральної топографії. Космічна ріка в цілому ряді міфологій виступає в якості “стрижня” всесвіту, що пронизує верхній, середній і нижній світи. Інколи складовою частиною космічної ріки виступає переосмислена головна Ріка певного регіону. У М.Драй-Хмари найбільш сакралізований топос – Дніпро –

метафорично наповнений лексемами радості або суму: “... сум пливе з очей моїх за сині гори / і лине до Дніпра” [52, с. 103], “*Душа ще молода: / спадаю й підіймаюсь, / Як дніпрова вода*” [52, с. 129]. Наведені фрагменти творів увиразнюють подвійний характер відтворення цього топосу, що загалом відповідало специфіці барокової міфопоетики, за якою складна структура простору була репрезентована рядом антитез.

У поемі “Поворот” домінанта води у поєднанні з землею – безперечний вияв філософії гедонізму. Властиво для наведеного нижче уривка, вода – типовий осередок для всіх космогоній і перетворень: Як Дніпро широкий розіллється буйно і степи затопить, – наслухайте чуйно: оживе і встане все, що спало досі, бо вода зцілює сохлий корінь зросить [52, с. 166].

Силою таємничої відповідності різні явища сплітаються в одне ціле. Вода зросить землю, земля віддасть сили кореню, а людська душа, яка спостерігає це, стає четвертою ланкою, що пов’язує землю, воду і корінь, як рима об’єднує рядки в одну наспівність. Два начала об’єднались в одне (земля і вода), і з одного народилась множинність. Тут вчувається відлуння “Лісової пісні” Лесі Українки: як тінь спаленої Мавки втішає Лукаша, так, порубана шаблями і понівечена бурею береза промовляє до зозулі: “*Отоді я, сестро, знов зазеленію, / листом кучерявим біле тіло вкрию*”. Близькість поетичного світу Лесі Українки та київських поетів – зрозуміла, адже їй, як і пізніше “неокласикам”, властиве непересічне інтелектуальне світобачення, висока культура почуттів у сполученні з довершеною формою.

Вода у М.Драй-Хмари постає поряд із ще одним типовим репрезентантом у концепції “очищення і відродження” – образом вогню, засвідчуючи такі суттєві моменти: “натяк на рослинність” і використання “живої води”, що, на думку М.Ласло-Куцюк, і є “архетипними моделями уявного” [98, с. 222]. В поезії “неокласика” вони репрезентують інсценізацію великої космогонічної драми, адже вода – це матерія, вогонь – дух, а в поєднанні вони становлять

видимий світ. Прикладом такого ритуального зближення в ліриці М.ДрайХмари є поезія “Ми тільки гралися з тобою...”. Закохана пара, на свято Купала, взявшись за руки, перестрибує священне вогнище і перепливає ріку. Протягом століть уславлення перемоги життя, вшанування життєдайних сил природи – сонця й води – були змістом цього свята середини літа. У деяких звичаях очищення водою і вогнем було способом єднання з усопшими предками. Українські дослідники вбачали в імені Купала відгомін дохристиянських міфів, вважали іменем язичеського божества. О.Потебня, наприклад, пов’язував купальські вогні з язичницьким офіруванням. Ближче до нас, як стверджує

М.Ласло-Куцюк [98, с. 203], більшої ваги набирає на цьому святі еротичний елемент, магичні дії й ворожіння, пов’язані з коханням. Згадка в поезії про Івана Купала відображає індивідуально-асоціативне мислення поета. Паралельно зі зміною природного стану, що передається персоніфікацією – “*Пустило сонце гострі жала*” – відбувається зрушення у почуттях ліричного героя. Суб’єктноособистісні переживання приводять його до усвідомлення кохання як внутрішньої потреби. Цей фрагмент обрядного свята виповнює текст бурхливим і барвистим струменем купальських пісень.

У поезії “Симфонія” виявлено астральний символ – медові роси, що має цілком вмотивоване фольклорне пояснення. На території України Зоря виступає як небесне світило (божество космічного вогню) та водночас як “дрібний дощик” або роса (“божа сльоза”), з якої “виникає життя, народжуються люди, ростуть трави і збіжжя” [61, с. 84]. Про це розповідають численні колядки й щедрівки, а також міф “Зоря, ключі, роса і мед”. Мовою далеких предків, що завуалювали символами народження нового життя, М.Драй-Хмара розкриває внутрішній світ ліричного героя, який стоїть на порозі майбутнього і прагне бути будівничим на своїй землі, бо, за О.Шпенглером, європеєць потребує минувшини, щоб надати сучасності змісту

і глибини. А К.Ясперс, у свою чергу, стверджував, що людина, “вирвана зі свого ґрунту, без свідомості історії, без тяглості буття, не може залишатися людиною” [233, с. 33]. Тому М.Драй-Хмара поставив акцент на відсутності конкретної опори – приналежності до глибин власної землі:

Серце молодече п'є медові роси, хоче жить,
творити на своїй землі...

та Дніпра немає... Може хтось обмарив [52, с. 136].

Ситуація “відсутньої присутності” викликає паралель з українським письменством, яке, як і його народ, перебуває у тій же фатальній ситуації, “коли воно ніби “випадає” із світової свідомості, хоч насправді існує в глибинах свого буття, у художніх цінностях неперебутньої вартості, самостверджується, покладаючись на власні творчі сили” [87, с. 13]. Поезія “Симфонія” ніби збирає і концентрує містичну енергію тих, хто опинився за “бортом” життя, та оптимістичне звучання останніх рядків переконує в неодмінному відродженні “українства” як “суб’єкта історичного поступу” (Ю.Ковалів).

Вода насамперед – символ життя, проте інколи асоціюється з часом і смертю, сягаючи фольклорної традиції, за якою, ця домінанта пов’язувалася з потойбічним світом та його понятійними еквівалентами. У поезії М.ДрайХмари “В Галичині” на реальний пейзажний малюнок (“*одсвіт на водах багрянний*”) напластовуються трагічні моменти української історії (“*кров’ю взялася ріка*”) – водна стихія асоціюється із стражданням і смертю. У подібному контексті прочитується домінанта води у поемі “Ведмідь-Гора” (“*Змішалась кров з водою, і до споду / заколихалася морська глибінь*” [52, с. 177]). Однак у кожному разі, як зауважує Л.Новиченко, безперечний “зв’язок [...] води з ідеєю життя, його зародження і органічного розвитку” [136, с. 178].

Амбівалентність також притаманна домінанті “снігу”, що, з одного боку, символізує холод, твердість, черствість серця, а, з другого, його танення, –

пом'якшення цих якостей. Домінанта снігу не має архетипного підґрунтя, пов'язана із природними умовами певного регіону, проте “створює настрій, ліричну напругу...” [15, с. 34]. Як у свідомості М.Драй-Хмари, так і в уяві реципієнта, ця домінанта співвідноситься із драматичними моментами суспільної ситуації (“Завірюха”, “В село”).

Отже, весь універсум поезії М.Драй-Хмари постає в чотирьох природних стихіях: земля і повітря (“*поволі прокидався степ / і оживав, / і дихав кожним колоском / і кожною билинкою малою, / сповняючи повітря ранкове / медовим свіжим духом*” [52, с. 171]); вода (“*бо вода зцілюща сохлий корінь зросить*” [52, с. 166]) і вогонь (“*жовтожарні там горять заграви*” [52, с. 54]). Саме так розумівся універсум в античній, передусім у грецькій натурфілософії (О.Лосев). Теза про чотири “першоелементи” світу стала також “засновком емблематичної поезії” (Л.Ушкалов) української барокової літератури. Цей факт дозволяє резюмувати: М.Драй-Хмара розробляв античні традиції на національному ґрунті.

2.7.4. До мі нант а “міс то”. Міська лірика М.Драй-Хмари з’являється під впливом творів про місто бельгійця Е.Верхарна та росіянина В.Брюсова з їх романтизацією і сприйняттям сучасного індустріалізованого міста як “незвичайного”, “таємничого”, “дивного”, “якогось фантастичного світу” [60, с. 411]. Особливо показова у цьому плані поема “Поворот”, де автор, протиставляючи праведне життя світовому розкішному (подібно до Сіону, міста небесного, і Вавилону – міста розкоші та розпусти), засвідчує епізод найдавнішої космогонії про боротьбу світла і темряви. Роль цієї антитези полягає у відтворенні індивідуальної концепції буття, що акцентує увесь сенс на духовному зв’язку божественного та людського начал у самій ідеї міста, адже кожен поет, вдаючись до зображення цивілізованого світу, передає його архетипно, але “на більш високому, космічному рівні” [222, с. 36].

Формуючись під впливом світових культурних традицій, творчість М.Драй-Хмари своїм корінням сягала українських першоджерел. Аналізуючи феноменологічні первні доміанти “місто” у “неокласиків”, Е.Соловей виводить її від антитези “село – місто” в поезії П.Куліша, у якого вона “набуває філософсько-поетичного наповнення в контексті проблематики автентичного буття, пошукуваного оптимуму людського існування” [173, с. 100]. Вичерпну характеристику міста як історичного феномена представила С.Павличко, назвавши місто “неокласиків” “не просто темою, топосом чи типом пейзажу”, а “символом певного типу свідомості як автора, так і його героя” [140, с. 84]. Ця свідомість була достатньо рафінованою, вихована бібліотекою, на відміну від традиційного бачення феномена міста українськими літераторами з упередженим ставленням до нього – зі страхом і ненавистю (збірка В.Сосюри “Місто”, шкіц К.Поліщука “Останній день”) або експресіоністами, що створили образ міста у вигляді “земного пекла” [124, с. 13]. У цих випадках маємо справу “зі специфічним феноменом – страхом невідомого й ненавистю до нього” [141, с. 85].

Такий дискурс стосовно феномена міста – логічне продовження дискусії, започаткованої Ю.Шерехом про певний внутрішній конфлікт урбанізму “неокласиків”. Критик стверджував: “вони (“неокласики”– І.Р.) наскрізь урбаністичні, але їхній *urbs* їх не приймав, бо він був російський [...] вони писали мовою села, якого не могли прийняти” [214, с. 67]. Про цей філологічний аспект цілком однозначно висловився В.Моренець: “Неокласики [...] лишилися “бібліофагами”, але в очах широкої літературної громадськості їм не судилося стати “логофагами”...” [127, с. 237].

Оскільки урбанізм включав питання мови, спробуємо довести, що поети “п’ятірного грона” були урбаністами у традиційному сенсі слова. Окреслюючи вплив міста на письменника як “оновлюючий конструктивний фактор” (С.Павличко), польський літературознавець Я.Парандовський зазначав:

“Письменник, поки молодий, переважно тримається міста, бо місто сприяє його духовному розвитку, невтомно стимулює творчість...” [142, с. 83]. Цю думку можна поширити на творчість “неокласиків”, які прийшли до літературної творчості “підготовленими”, що зауважила С.Павличко: “Вони були дітьми міста, точніше дітьми університетів і бібліотек, які можливі тільки в місті” [140, с. 208]. Згодом вони стали поетамидослідниками, архівістами, аналітиками, укладачами словників і колекціонерами документів. На думку одного з “неокласиків” В.Домонтовича, їхня творчість вказувала на “внутрішню послідовність: на прагнення сполучити класичний філологізм з українським традиціоналізмом, студії античності з’єднати з замилюванням в українському бароко” [51, с. 81]. Їхня поетична мова, ставши “мовою інтелекту [...] бібліотеки й словника” (С.Павличко), загалом відповідала запитам часу і потребам тих кіл інтелігенції, яку не вдовольняла обмежена просвітянська література. Звідси походять модерністичні мотиви у поезії М.Драй-Хмари: “Я побачив тебе з трамваю” [52, с. 55]; “майданів гул, дзвінки трамваїв і гомін різномовних мас” [52, с. 63]; “спустився над містом дзвін, / і на квартали – фльорес” [52, с. 153]. Характеристична для лірики 20-30-х років лексика “із статусом красивого стильового слова” (Л.Ставицька), яку М.Драй-Хмара постійно вводить у поетичні тексти, засвідчує приналежність поета до модерністів, що моделювали образ світу за законами краси.

У своїх поезіях він студіював розщеплене, плинне “я” сучасної людини:

Я говорю устами людства. що
 про визволення волає, устами
 людської безсмертної душі,
 що з пороху встає, що
 виривається з темниці і шукає
 світла... [52, с. 157].

У цьому зверненні розпізнаються ідеї месіанського покликання поета, необхідності боротьби з численними ворогами (серед них і метафізичними), з роздвоєністю душі сучасної людини. Отже, “свобода духу і прагнення до світовості” (М.Неврлий) у поезії М.Драй-Хмари характеризують його як “модерного” поета, що відчував потребу активної власної участі в пробудженні свідомості свого покоління. На думку автора, існує універсальна сила, – сила розуму, яка вивищує людину, робить її будівником, а не рабом цивілізації. Така опозиція “я – вони” засадничо притаманна “неокласикам”, оскільки вони відмежовуються культурою від люмпенського соціуму. Якщо перефразувати справедливе твердження Г.Гадамера, що не ми говоримо мовою, а мова говорить нами, то М.Драй-Хмарою говорила мова міського інтелектуала. На цій підставі можна визнати достовірність гіпотези: “неокласична” поезія М.Драй-Хмари є однією з модифікацій урбаністичної культури.

Як видно з сонетів “Кам’янець”, “Київ”, “Поділ”, “Чернігів” містові М.Драй-Хмари чужий сільський дух, головними образами поселення у нього, подібно до епохи середньовіччя, стали вежа, замок, стародавній собор. Місто Кам’янець апокаліптично ідентифікується зі святинєю (мінаретом). У цьому плані слухна думка М.Еліаде, який виокремлює місто, храм і дім, як головні елементи, чия “реальність є складником символіки над-земного центру, що уподібнює їх собі й перетворює на центри світу” [222, с. 33]. Недарма в творчій уяві М.Драй-Хмари мінарет постає як велична споруда серед оголеного простору. Говорячи про сучасний Кам’янець, автор наголошував на приналежності його до світу високої культури; стверджував думку про “всевладність” будівлі, що “переборювала спротив простору” [51, с. 76]:

Яка застиглість і суворість форм!

Яка довершеність пропорцій, норм!

Поема, вирізьблена із граніту [52, с. 123].

Проте крізь темні отвори середньовічних веж поетові увижаються “*і кров, і твалт, і заграви пожеж*”. Місто вже розглядається наслідком діяльності новітніх Геростратів. У цьому сенсі М.Драй-Хмара як і інші “неокласики” виявився послідовником німецького культуролога та історика О.Шпенглера, який розглядав розвиток світових цивілізацій за циклічним принципом зародження, розквіту та занепаду. Саме від нього починається історична лінія тяглості мотиву “минулого золотого або героїчного віку, тисячоліття у майбутньому [...] медитації над руїнами, або ностальгія за минулою пасторальною простотою” [169, с. 131]. Відгомін цієї філософії відчутний у поемі М.Драй-Хмари “Поворот”: “*Біжать трамваї, омнібуси, / ревуть, / і порскають, / і стогнуть / авта, – / а десь, / на вежі стародавнього собору, / поміж святих, / поміж потвор, / лють срібні сльози дзигарі*” [52, с. 154]. Не випадкова песимістична інтонація у сонеті “Чернігів”, оскільки в ньому відтворено марковані кров’ю і смертю трагічні віхи в історичній долі України – від часів Київської Русі та Великої Руїни до сучасної історії.

Сонет “На Хортиці” – вірш-символ, рівнозначний одному образіві України, що втілюється у конкретній картині Запорізької Січі. Пам’ять М.Драй-Хмари малює картини, що належать історії України, символізують її славне минуле (“*Тут Січ стояла, тут гули майдани*”, “*лунали горді і сумні пісні*” [52, с. 118]). Вічні цінності стикаються з предметами обивательського світу (“... *баклажани, картопля, морква, огірки рясні*” [52, с. 118]) – у цьому контрастному поєднанні високого і низького стилю наявний відгомін стилістичного забарвлення іманентного епосі бароко. Ця ж риса простежується в сонеті “Чернігів”, переконує у закономірності використання прийомів співзвучних бароковому осмисленню часу, засвідчених специфічним баченням сучасного в ракурсі бачення минулих епох. Далі в поезії “На Хортиці” поет доповнює минуле і сучасне прообразом майбутньої індустріальної України:

А на горі здіймаються заводи.

То степу дух новий, то Дніпрельстан,

Грізний владар могутньої природи [52, с. 118].

Простір духу поступається перед могутністю і величчю простору матеріального. М.Драй-Хмара, невдоволений дійсністю, прагне її коректури, фантазує в очікуванні того щасливого моменту, коли людська мудрість буде імплікована у сферу технічного прогресу і політичних новацій. Його захопленню фантазуванням, ймовірно, сприяла праця Ф.Ніцше “Поет і фантазування”, автор якої окреслює стосунки фантазії до часу як “зависання” “між трьома часами, між трьома часовими моментами нашої уяви”, коли “душевна робота прив’язується до якогось актуального враження”, здатного актуалізувати “одне з найбільших бажань особи”, і тоді вона (особа) створює “звернену у майбутнє ситуацію” [169, с. 87].

Порівняння оцінки життя в трьох часових площинах М.Драй-Хмарою та іншими “неокласиками” виявило специфіку світобачення першого. Це можна довести на основі спільного і одного з найчастіше вживаних ними образів-топосів національного походження, означеного В.Зваричем “містом зі світовим статусом, “градом” Вічності й Краси” [63, с. 15] – Києвом. Цілком у дусі “неокласиків” був особливий пієтет у ставленні до Києва як до наймогутнішого осередку культурно-історичного потенціалу. Саме тому Є.Маланюк зазначив: “Чи київський письменник писав по-російськи, чи попольськи, – на творчості його лежала печать передовсім “Києва” [...] “Київська Александрія” дала ґрунт і створила “клімат” для української неокласики 1918-1928 років” [113, с. 252]. Для М.Зерова, автора сонета “Київ з лівого берега”, слава Києва в минулому, він лише сподівається на повернення “щасливої миті буяння, цвіту і держави” [65, с. 27]. Тож М.Зеров не приймав сучасність, оскільки, як зауважив Ю.Шерех, “вона була йому внутрішньо-чужа”. Юрій Клен також ідеалізував минуле, активно заперечуючи сучасне.

Позиція

П.Филиповича “нестала, хитка, і зміни її зумовлені зовнішніми обставинами” (Ю.Шерех). Усупереч своїм колегам він оспівує сьогоднішній день – “образ сучасності як джерело нової долі і нової слави” (Б.Корсунська): “*Чуєш, там в далині велетенські заводи / Іншу долю кують, інше сяєво слави!*” [193, с. 87]. Місто М.Драй-Хмари в сонеті “Київ” має виразне філософське у змістовнення, воно персоніфіковане, що дозволяє письменникові апелювати до нього як до живої істоти: Полинь угору в радісному дзвоні, трусни шапками барокових бань, прокинсь, дивись... [52, с. 120].

Автор повертається до часів раннього християнства, коли тогочасна культура нашого народу за своїми високими художніми якостями перевершувала культурні досягнення інших народів середньовіччя. Проте мажорність цього “філософського струменя” переривається дисонуючою нотою, фактично символізуючи драматичну долю національної історії. Моделюючи власну модерну концепцію світу, поет удається до прийому паралельного зображення часових площин, чим забезпечує профетичне світовідтворення: майбутнім – завбачує, минулим – бере уроки, сучасним – робить висновки. Топос міста у художній спадщині М.Драй-Хмари став естетичним кодом, за яким “духовне є єдністю гносеологічного, етичного і естетичного моментів у житті і творчості (істина, добро, краса)” [179, с. 9]. Таке розуміння поетом-“неокласиком” духовного начала у вигляді трипостасної формули викристалізувалося завдяки сприйняттю і засвоєнню ним основного принципу грецької естетики – калокагатії.

Отже, характеристика й аналіз поетичних домінант та ідейно-художніх парадигм у поезії М.Драй-Хмари показали, що вони виконують власне стилетвірну функцію: дозволяють поетові втілювати глибинний філософський сенс і розставляти чіткі ідеологічні акценти; передають оцінкові й експресивні відношення, виступаючи маркером емоційного стану суб’єкта; стають базою для оформлення стійких асоціацій, символічних інновацій, формують

онтологічно важливі опозиції; виявляють приналежність твору до того чи іншого напрямку, течії.

РОЗДІЛ 3 МОВНОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕЗІЇ М.ДРАЙХМАРИ

Шлях до пізнання авторського стилю лежить через вивчення поетики його лірики, адже між розгортанням мотивів і мовленнєво-ритмічним складом встановлено нерозривний зв'язок. Тому 3-й розділ монографії підпорядковано аналізу ритміко-мовленнєвої й строфічно-жанрової організації поезії М.Драй-Хмари. Предметом дослідження є звуковий, лексичний, версифікаційний та жанровий зріз поетики “неокласика”. Зокрема, досліджено багатство поетичної мови, властивий їй високий ступінь метафоризації; осмислено версифікаційну техніку поетичного мовлення: метрику, рими, фоніку й строфіку; окреслено жанрову специфіку; простежено змістовий і формальний синкретизм (музична стихія, психологізований колір). Власне, через мікроаналіз на мовностилістичному рівні докладніше з'ясовано особливості індивідуальної авторської манери. Розвідка побудована на основі “класичних” досліджень із рецептивної поетики Л.Виготського, Г.Винокура, В.Жирмунського, О.Потебні, І.Франка.

3.1. Поетичне мовлення

Між мовою та людиною існує взаємоперехідний зв'язок, адже не тільки мова твориться людиною від найдавніших часів, а мова творить людину, як істоту з певною національною психікою у відповідному національному космосі.

Визначальна риса поетики М.Драй-Хмари характерна багатством поетичної мови, що ставить його в ряд провідних поетів свого часу, котрими “декларується потреба нової уваги до слова, до його естетики, до глибин його краси” [130, с. 139]. Як вихованець філологічного семінару В.Перетца,

М.Драй-Хмара особливо гостро відчував недостатні стилістичні можливості української літературної мови для повноцінного відтворення реалій буття. Тому прагнув збагатити її лексичний матеріал шляхом використання давно забутих староукраїнських слів, обережного запозичення з інших давніх мов, створення інновацій та неологізмів, уживання маловідомих, але яскравих слів (професіоналізмів та народного мовлення). Поет ставив водночас проблему створення нового поетичного стилю, що характеризувався б багатством перифраз, індивідуалізованими, далекими від шаблону епітетами, урочистістю тону і “вченістю”. Відтак, М.Драй-Хмара прагнув нової поетичної мови, яка б надавала власному творові потрібний, індивідуалізований характер.

Прикметна ознака поезики М.Драй-Хмари – “парнаський культ слова”. Усі оглядачі та рецензенти “Проростені” звертають увагу на тяжіння митця до рідкісних, незвичайних слів. На думку О.Ашер, “в своєму вислові він віднаходив чистоту, ясність і чіткість” [9, с. 217]. Частково авторка пояснює цю рису високорозвиненим естетичним смаком поета, який своїм обов’язком вважав “збагачувати та шліфувати українську літературну мову” [9, с. 217]. Філолог за професією, М.Драй-Хмара любляв старовинні слова, що не увійшли в літературну мову, але були надзвичайно “мелодійні, яскраві і кольористі” (О.Ашер). Навіть назва першої і єдиної (надрукованої) збірки “Проростень” – характеристична: це слово було вигадане поетом, хоча можна знайти відповідники у народній мові: “прорость”, “прорість”. Схильність М.Драй-Хмари до експерименту виявляється, як зауважує Ю.Ковбасенко, в активному вживанні шиболетів. Наприклад, у тріолеті “Горять священні орифлами” замість відомого “прапори” вжито французький варіант – довге полотнище червоного кольору, розписане золотим полум’ям (звідси і сама назва орифлами: *or* – золото, *flamme* – полум’я). У першій строфі другої поезії з циклу “Шахерезада” замість слова “голка” автор ужив “*глиця*”; привертають увагу також слова-раритети “*відгулець*”, “*гримниці*”. У поезії

“Поки не вмру, не перестану” вирізняється “рідкісна перлина” української мови – “*яскиня*” (печера); у вірші “Вона жива і нежива” замість “хутір за яром” поет застосував “*магала*”; у поезії “І знов, як перший чоловік” замість звичайного “люстро” чи “дзеркало” – іменник “*свічадо*”; у вірші “Хмеліють хмари...” замість відомого “вісник” – варіант “*вістун*”; у поемі “Поворот” замість звичайного “годинник” – “*дзигарі*”.

Словникові раритети М.Драй-Хмари не призначені для частотного використання, вони, за В.Іванисенком, “є елементами конкретного, локального образу і не претендують на загальноживаність”. Важко знайти значення цих слів у тлумачному словнику, бо тільки чуття поезії підказують, що “*басамани*” – це, певно, різної барви смуги, *вербляниця* – пора цвітіння верб, “*джерегелі*” – жіночі коси і т.д. Використавши тлумачення окремих слів І.Дзюбою, наводимо декілька шиболетів із поезій М.Драй-Хмари: *вихліб* (безхліб’я), *безматень* (рій без матки), *дерга* (груба тканина), *линупи* (умирати), *безвік* (безмежний час, вічність), *фльорес* (траурний флер), *рина* (вибоїна), *гримій* (той, що гримить), *підмети* (у вірші “Лани – як хустка в басамани”) – не граматичний термін, а грядка, де ростуть коноплі, *зарзал* – запозичення з молдавської (зарзер – мореля), *еспада* (вірш “Іспанська балада”) – у даному контексті не шпага, а тореадор, що має заколоти бика шпагою.

На таке захоплення М.Драй-Хмари рідкісними словниковими раритетами різко відреагувала критика: “Кому і що може дати ця [...] лексична етно-екзотика?” [48, с. 121]. Попри те прихильно відгукнувся М.Рильський: “Хто його знає, що краще: полювання на незнайомі слова чи оперування двоматрьюма десятками аж надто знайомих! Мова наша якраз у періоді інтенсивного нагромадження, і тому колекціонерство т. М.ДрайХмари я б вітав” [156, с. 25].

У другий період творчості (1930-ті) поезія М.Драй-Хмари ще більше збагачується автентичною красою мовленнєвих фактів. Так, у сонеті “На

могілі Руданського” поет уживає стилістично виправданий іменник “зішестя” замість звичайного “сходження”; у сонеті “Victoria Regia” – слов’янізм “ліпота” замість “краса”; у “Місті майбутнього” – “блавати” (голуба шовкова тканина) і “мушмала” (невелике південне дерево або кущ з їстівними грушоподібними плодами); у сонеті “Прекрасніший за “Весну” Ботічеллі”, вживаючи іменник “споминка” замість “спогад” чи “згадка”, автор акцентує на відсутності бодай мізерного повідомлення в аналах російської історії про непересічну постать Т.Грановського.

І знову М.Рильський позитивно розцінив стилістичні пошуки М.ДрайХмари. У рецензії на збірку “Сонячні марші”, 16 серпня 1935 року, констатував: “Архаїзація і стилізація ніде не переступають меж, за якими стають естетичною грою, самоціллю” [238]. Очевидно, і М.Драй-Хмара, і М.Рильський поділяли ідеалістичну концепцію краси, творчо розвинену російським філософом і поетом В.Соловйовим, який трактував її “втіленням у чуттєвих формах того самого ідеального змісту, який до такого втілення називається добром та істиною...” [174, с. 391].

Свою програму М.Драй-Хмара здійснював свідомо, оживляючи слова архаїчні, разом з тим, творячи нові, адже високий зміст його поезії для свого вислову потребував відповідної лексики, слів урочистого реєстру. Особливо багата неологізмами поема “Поворот”, де новотвори організовані поєднанням дієслова та іменника: “розливотуго”, “трембітає”; іменника та прикметника: “буйноквіти”, “золотоспівна”, “золотодонні”, “світлобарвні”, “срібнорунні”. Неологізми, що забарвлюють твір відповідними емоційно-експресивними відтінками простежено в окремих поезіях: “буревій” (“Хмеліють хмари...”), “весняр” (“Справдились навісні вироки”), “сніговій” (“Завірюха”), “манія”, “шруб”, “вітролом”, “дивогляд”, “потвар” (“Кошмар”).

Характер поетичної образності у М.Драй-Хмари зумовлено насиченістю художнього тексту тропами, що не вкладається у вимоги класиків, проте

наявність цих засобів тільки підвищує художню цінність ліричних творів митця. Вони допомагають поетові втілити у словесну форму конкретні уявлення про предмети і висловити своє ставлення до них. При цьому треба мати на увазі, що йдеться не обов'язково про формальну присутність тропів, а, як зауважує В.Іванисенко, про “метафоричність поетичного мислення взагалі” [69, с. 124].

У поезиці М.Драй-Хмари важливу роль виконує епітет, під яким традиційно розуміється художнє означення, що дає образне змалювання певної ознаки предмета чи явища або передає емоційне ставлення до них. На думку Ю.Шереха, епітети М.Драй-Хмари не вкладаються в ці раціоналістичні вимоги. Як приклад до тези літературознавець наводить рядки поезії “Я світ увесь сприймаю оком”: “*Епітет серед них [слів поезії] як напасть: / уродиться, де й не чекав, / і тільки ямби та анапест / потроху бережуть устав*” [52, с. 51]. Наша позиція певною мірою не узгоджується з думкою поважного дослідника української “неокласики”, оскільки навіть побіжне перечитування поезії М.Драй-Хмари засвідчує ситуацію неможливого функціонування іменника без епітета. Це дає підстави стверджувати відповідність драй-хмарівської поетики засадам античної, яка “вимагала стислої і лаконічної характеристики предметів” [133, с. 137]. Епітет М.Драй-Хмари завжди наділений емоційним відтінком, що передає настрій, навіть коли автор застосовує його для змалювання зовнішності людини чи опису предмета: “*хитрий ментор*”, “*суворий звіздознавець*”, “*напівантичний край*”, “*холодний ранок*”, “*мутна ріка*”, “*кучерява завода*”, “*дике поле*”, “*пухкі хмарки*”.

Тропаїстика М.Драй-Хмари широко представлена порівнянням. Показова у цьому плані поезія “Пам’яті С.Єсеніна”, де, окреслюючи образ поета, митець уживає такі порівняння: “*а в серці він ще й досі сяє, мов золотий метеорит*”; “*і вийшов він, як ясний день*”; “*блакитноокий, кучерявий,*

стрункий, як ясень молодий”; *“а очі тихі, як у лані, і ніжність із очей пливла*”; *“і він був, як ядерне жито перед грозою нових днів”* [52, с. 6869]. Названі тропи в переважній більшості – фраземи фольклорного походження, змальовують С.Єсеніна як поета, кровно зв’язаного з народом, разом з тим створюють відповідний колорит поетичного вислову, характеризують авторський художній стиль, що базується на народнопісенній традиції.

З літературознавчого погляду ні епітет, ні порівняння, окреслюючи предмет чи явище, не претендують на вичерпність окреслення, тому їх ряди потенційно незавершені, завжди можуть бути доповнені новими елементами. Власне, епітет та порівняння – це підготовчі етапи на шляху творення метафори. О.Потебня вважав, що метафора допомагає навіювати читачеві те, що *“розповісти неможливо”*. Х.Ортега-і-Гассет акцентував: *“метафора не тільки засіб вираження, метафора ще і важливе знаряддя мислення”* [183, с. 71]. Метафору в поетичному тексті можна розглядати зусібіч, проте її визначальна роль полягає у розумінні неповторності поетики митця, оскільки *“вона володіє потужним сугестивним зарядом – інтенцією вражати, навіювати, захоплювати”* [185, с. 31]. Для М.Драй-Хмари цей троп став продуктивною формою вираження буттєвого самопочуття. Індивідуальноавторські метафори сприймаються найчастіше як семантичні неологізми. Вони надзвичайно різноманітні за ступенем цінності, за кольором, за формою: *“померкло сяйво позолот”*, *“пристрасті яркий рубін”*, *“не диха вітер”*, *“сонцем бризка клечальна неділя”*, *“засинив волохатий сон яри”*, *“сонце спустило вервечки, і колисає мене”*, *“рубінять рани”*, що дозволяє поетові відтворити сутнісну характеристику об’єкта. Водночас метафора у поетиці М.Драй-Хмари класична за характером, адже вона репрезентує *“вторгнення синтезу в зону аналізу [...] уяви в зону інтелекту, одиничного в зону загального, індивідуальності в країну класів”* [183, с. 19]. Яскравою ілюстрацією до тези є рядки поезії *“Пам’яті*

С.Єсеніна”: *“По залі голос малиновий / розливсь, як весняний струмок”* [52, с. 68]. Образ потоку живлющої води викликає згадку про знаменитий шевченків рядок *“Прорветься слово, як вода”* чи про Тичинине *“Біжать світи музичною рікою”*. Можливо, саме на схрещенні цих асоціацій і виникли драйхмарівські метафори. Отже, ліриці *“неокласика”* властива не проста метафора, а переплетення, зіткнення, вузол метафор, що виступає одним із конструктивних елементів поетичного тексту.

З домінантою *“серце”* у М.Драй-Хмари пов’язано цілий ряд метафоричних образів і висловів:

– *“в кожнім серці завітнуть сонячні троянди”* [52, с. 45], *“у серці троянди і буз”* [52, с. 112] – індивідуально-авторська поетична сполука серця як осереддя душевних почувань з міфологемою *“троянда”* виявляє латентний внутрішньо символічний сенс, що полягає у вираженні глибокої сердечної радості;

– *“золоте серце”* [52, с. 132], *“серце, золота жар-птиця”* [52, с. 153], *“смуток – немов рубін [...] не випав з мого серця він”* [52, с. 51], *“а в серці він ще й досі сяє, / мов золотий метеорит”* [52, с. 68], *“серце цвістиме огненне”* [52, с. 83] – поет удається до золота, дорогого каміння й вогню *“для посилення яскравості й інтенсивності своїх образів”*, що в його модифікації *“наділені теплотою яскравого мазка”* на відміну від *“холодно-декоративного забарвлення”* [154, с. 18], як у символістів;

– мінорним естетико-поцінувальним сенсом позначені метафори з предметними назвами *“гостроти”*: *“крицеве серце індустрії”* [52, с. 130], *“у кожнім серці вістря ятагана”* [52, с. 139], *“в серце хтось цвяха забив”* [52, с. 85], що загалом означають поетичні рефлексії автора на суперечливу дійсність і справляють сильний емоційний вплив у рецептивному відношенні.

З цього можна зробити висновок: як на рівні змісту, так і форми у поезиці М.Драй-Хмари шириться принцип ієрархії, за яким “взаємозв’язок компонентів ступінчатий, тобто різні компоненти взаємозалежні [...] їх взаємозв’язок оцінюється з погляду домінанти” [169, с. 329].

У поезії М.Драй-Хмари розгорнуто несподівані поетичні мікрообрази: *“Лиш соняшників юна січ, / піднявши золоті забрала, / зорить на сонце – вічувіч, / і в погляді – пиха зухвала!”* [52, с. 108]. Здається, все просто і зрозуміло, та водночас видно, як тонко автор передає нечувану раніше інтонаційну грань. Те, що йде з глибин народної поезії, поєднується у його ліриці з власне ним осмисленим, знайденим, підтверджуючи думку І.Франка про органічно зчеплені “асоціації-змісли”.

На основі асоціативних конотацій М.Драй-Хмара створив оригінальні перифрази, наближені до розгорнутих метафор чи метонімії. За допомогою цих тропів поет надає поетичному мовленню особливої урочистості та піднесеності. Так, у поезії “Серпневий прохолонув вар” зі значенням дієслова “настала” автор уживає парафрастичний зворот: *“Померкло горяне горно. / Вдягає ніч жалобне рам’я. / О, хто це раниць утлу пам’ять? / День одгорів. Давно”* [52, с. 61]. Об’єднуючись навколо домінанти “наставати”, перифраза *“вдягає ніч жалобне рам’я”* своїми додатковими значеннєвими відтінками сприяє точності вираження думки, надає їй жалісливого, співчуттєвого тону. Відтворюючи колорит сучасного індустріалізованого життя, поет називає кораблі – *“мої птахи веселі”* (“І степ смарагдовий”); блискавки в нього – *“золотохвості гадюки”* (“Перед грозою”); Київ – *“місто Ярослава”* (“Чернігів”); постать жінки, яка піснею причарувала ліричного героя постає з перифразу – *“веснянка степова”*.

Значення метафори і перифразу в поезії “неокласиків” обґрунтовано потрактував Ю.Шерех: “... дають змогу виділити ту рису предмета, яка здається поетові вічно-сутньою, внутрішньо-властивою, дозволяють піднести явище

над його плинністю й безформністю до якоїсь сталості, гармонійної пластичності, конденсованості” [215, с. 106].

Крім загальноживаної лексики, М.Драй-Хмара оперує вузькоспеціалізованою термінологією та поняттями, властивими для інших стилів. У нього фігурують терміни: **географічні**: зеніт, горизонт, сфера; **геологічні**: глей, золото, пісок, граніт, азбест, гейзер; **астрономічні**: метеорит, місяць, зорі, сузір'я; **військові**: фронт, батальйон, автомат, легіон; **технічні**: антена, гондоля, радіомузика, мотор, кристалограф; **математичні**: півкола, прямокутники, квадрати, число; **одиниці виміру довжини** і т.д.: лінія, мільйон, пропорція, сотня, миля; **медичні та фізіологічні**: м'язи, жили, мозок, кров, воло, хребет, серце, артерія, кістяк; **соціологічні**: ідеал, титан, геній, індустрія; **архітектурні**: квартал, брама, церква, пантеон, монастир, барокові бані, мінарет, вежа, балкон, піраміда, альтанка, палац, чішме, п'єдестал; **музичні**: мазурка, цимбали, гобої, флейти, дзвінки, естрада, симфонія, пісня, цикади, ритм, бард, гімн, трембіта, цитри, кимвали; **літературознавчі**: гекзаметр, епітет, ямб, анапест, цезура, октава, рондель, поема, канцона, газель, елегійний вірш, послання, монографія. Найбільше термінів останніх трьох груп, а це дає підстави говорити про високий інтелектуалізм та ґрунтовну обізнаність поета з цими видами мистецтва.

М.Драй-Хмара також послуговувався екзотизмами (слова на позначення реалій з життя інших народів), запозиченими з **тюркських** мов: аркан, ятаган, аллах, мечеть, хан, яйла, бейнамаз, шайтан; з **іспанської**: песети, сомбреро, мантилья, матадор, тореро; з **англійської**: кондотьєри, конкістадори, вікінги тощо. Така “книжність”, “вченість” і “очитаність” (Шерех Ю.) – характерна ознака “неокласичності” стилю, що тяжіє до “поезії думки, безсторонньої й формально досконалої” [133, с. 134].

Цікавий аспект – зміщення меж у протиставленні загальноновживаного та вузькоспеціалізованого терміну через семантичні зміни і конотативні нашарування, які виникають при вживанні одних і тих же термінів у різностильових (або різних авторських) контекстах. Можна продемонструвати цю думку на прикладі технічного терміну “антена”. Так, у М.Драй-Хмари “антена” виявляється у безпосередньому функціонуванні – пристрій, що передає звукові сигнали (“*несе мені радість антена*” [52, с. 112]). Термін “антена” у поезії М.Зерова “Сон Святослава” служить “для осучаснення страшної картини, для того, щоб читач шукав Каяли не в XII столітті, а в своєму ж таки XX-му” [66, с. 17], – зауважив М.Рильський. В.Поліщук у вірші “Цвіркуни” застосував цей термін за принципом суміжності, не називаючи конкретно термін, і, асоціюючи його з комахою:

Цвіркун, що поблизу мене,	що вже дзижчить там у світи.
І в думку не бере:	Її далекий вереск з темноти
Співа собі, сигналізуючи,	залізні кидає зі злості як
іскра радіо,	обручі на цементовий піл,
як дві голоблі на горі. що приліта до мого вуха	А він
(цвіркун) телеграфує: з радіостанції:	Тюр-р...
Тюр-р...Тюр-р...Тюр-р...	
Вона стирчить	Тюр-р...

Німецький герменевт з XIX століття Ф.Шлеєрмахер з’ясував, що той цвірквіт-спів, який спричиняють коники, видавався стародавнім людям таким принадним, що цвіркуни ставали символом їхніх поетів і промовців. Отже, у стилістичному плані реінтерпретація терміна починається з моменту входження його в той чи інший художній прийом, найчастіше в метафору чи, особливо, персоніфікацію, коли він набуває ознак живої істоти.

Суттєву роль для увиразнення поетичної мови М.Драй-Хмари відіграє синтаксична організація. Користуючись класифікацією І.Качуровського,

можна окреслити три групи стилістичних фігур: *плеонастичні* (анафора, полісиндетон), фігури *конструкції* (інверсія, градація), фігури *мислення* (еліпсис, контраст, антитеза, апострофа, апофазія, катафора, діалогізм, риторичні запитання, оклики, звертання та фігури називного речення). Необхідно уточнити, що посилання на І. Качуровського в даній дисертації – не випадкове, адже він, будучи одним із проникливих дослідників, розглядав складні питання фоніки та строфіки на матеріалі української модерної поезії.

Інтонаційне оформлення речень у поетичній мові М. Драй-Хмари часто досягається за допомогою різних повторень, стилістична роль яких полягає у виділенні головного в смисловому відношенні поняття. Досить часто повторюються ті чи інші слова на початку віршових рядків, емоційно підсилюючи їх звучання:

Ми сонця-радості не бачимо: ми
– сліпі.

Ми навіть горя не оплачемо... [52, с. 88].

У 7 катренах поезії “В Галичині” (І) повторюються перший і четвертий рядки. Ця стилістична фігура в першу чергу виступає смисловим, увиразнюючим засобом, а також композиційним прийомом, що породжує відчуття симетрії “паралельних” рядків. Перша строфа повністю повторюється двічі, замикаючи поезію у велике кільце. Якщо на початку твору тема наведена без пояснень:

Сонце зайшло за Дністром.
Скрізь, куди око погляне – одсвіт
на водах багрянній.

Сонце зайшло за Дністром [52, с. 106],

то в наступних строфах вона набуває умотивування, і тому вже заключна строфа сприймається збагаченою новим логічним змістом, що вкладається поетом у повторювані слова.

Емоційне підкреслення слів та образів реалізовано за допомогою полісиндетону сполучника “і”. Він сприяє створенню епічної тональності, враження тривалості дії, багатогранності і цілісності змальованої картини:

Минуть роки, і кров зашерхне,
 І висхне Збруч, мутна ріка,
 І тільки пісня не померкне,
 Як гнів і ніж Кармелюка [52, с. 56].

При однорідних членах речення полісиндетон посилює експресію вислову, забезпечує урочисту ораторську інтонацію, стилізує фразу під біблійний текст: “*Я і посестра, вітер і степ – / ніжність і воля, сила і крен*” [52, с. 50].

Значення й доцільність кожного повтору допомагає з’ясувати макроконтекст. У цьому плані суттєву роль відіграють частини мови: дієслова та іменники. Так, дієслова вносять додатковий смисловий відтінок до основного значення повторюваного слова – відтінок продовжуваності дії, повторюваності або безперервності: “*Ой, з-за греблі чорна стіна! / І шумить, шумить завода...*” [52, с. 72]. Джерело таких повторів – уснонародна мова. Вони підсилюють емоційність звучання поезії, надають їй експресії, виявляючи спонуку до виконання якоїсь дії “*Чого ж ми стали? – їдьмо, їдьмо!..*” [52, с. 80] – у цій стилістичній функції повтор тісно пов’язаний з емоційністю дієслова як лексичної одиниці та з ідейною спрямованістю вірша. В іншому контексті повтори передають відтінок упевненості, більшої сили ствердження чи то заперечення, наростання дії: “*Я вмру, / а те, у що я вірю, / залишиться і житиме без мене – / напевно житиме!..*” [52, с. 158]. Іменники при повторенні означають значно більший якісний вияв: “*А над мостом піднялося сузір’я, – / зайнявсь Поділ. Огонь, огонь, огонь...*” [52, с. 122], “*Хай запалають протуберанці: / на бій, на бій!*” [52, с. 84]. Таке нагромадження художньо

вмотивовано, вжито для деталізації явища і досягнення експресивноемоційного ефекту.

Надзвичайна барвистість і яскравість поетичного мовлення досягається поєднанням фонетичних, словесних та фразових повторів:

Про що ти баєш, вітре?— та пригортайся до тополь,
 Вій, вітре, та прислухайсь до жита, вій,
 до трави
 бай, сонний, і злийся з ними
 бай і зі мною! [52, с. 164].

Характер мовних конструкцій та їх інтонацій визначають самі об'єкти художнього змалювання і ставлення до них автора. Інтонація та експресія речень пов'язані з порядком слів. М.Драй-Хмара використовує інверсію для того, щоб виділити найвагоміші у змістовому плані слова. Наприклад, *“Накинув вечір голубу намітку / на склений обрій, на вишневий сад, / і бачу я крізь ажурову сітку / сузір'їв перших золотавий ряд”* [52, с. 98]. Змінюючи звичайний порядок слів (підмет – присудок, означуване слово – означення), поет надає реченню іншого звучання, зокрема, звертає увагу на підмет, переносючи логічний наголос саме на нього. Ось ще кілька прикладів, у яких виявляється функція інверсії: *“Не в сон химерний, не в тіла астральні, – / в огонь, в доменний, золотий Гольфштром / камінний перетворюється лом – / залізу й криці гімни тріумфальні”* [52, с. 114], *“... оце ж і край такий увесь, / і скрізь таке убозтво голе!”* [52, с. 108]; *“... і граб крізь сірий караван / темнів, мов шибениця чорна”, “нудьга морочна і стара”* [52, с. 97]; *“В темряву вічної ночі – / зір мій сліпий”* [52, с. 85]. Означення (химерний, астральний, доменний, камінний, тріумфальний, голе, чорна, морочна, стара, сліпий) поставлено у позицію після означуваних слів, і це є засобом виявлення їх експресивних можливостей.

Стилістична фігура – градація у поезії М.Драй-Хмари набуває психологічної мотивації. Так, через нагнітання лексичних та ритмічних засобів (метафор, метонімії, порівнянь, еліпсису) в поезії “Маленькій Оксані” виникає градація всеохоплюючого і всесильного почуття:

Коли на груди ляже камінь	і плакати нишком, самотою
і дихати не дає мені,	уже не в силі я, –
коли, не приспаний роками,	тоді головку злотокошу
розбудить жаль думки страшні;	я до грудей своїх тулю,
Коли отрутою гіркою	дитячий лепіт п’ю, як росу,
налита вщерть душа моя	і оживаю, і люблю [52, с. 90].

За способом розвитку художньої теми до градаційного типу ліричної композиції належить перший вірш із циклу “Мати” (“На чолі вінчик паперовий”). М.Драй-Хмара нагромаджує синекдохи, метонімічні та метафоричні сполуки, тавтології (“не усміхнуться чорні брови”, “квітне усміх на устах”, “в журбі васильки й рута-м’ята”, “сумно-сумно”), чим створює картину, витриману в необхідних межах родинно-побутових традицій оплакування покійниці. Градація властива для більшості епізодів поеми “Поворот”: “Така то туга! / Притулиться / і тягне / за шию мотузком, / і душить, / і лоскоче, / і в вічі зазирає, / мов хижий вовкулак” [52, с. 150] та окремих поезій різних років (“біль шалений, біль ненависний” [52, с. 88], “коли і в хаті найбільшій, і в найубогішим кварталі...” [52, с. 45], “курить, мете сніжниця” і т. д.), що дозволяє стверджувати іманентність цієї стилістичної фігури для поетичної манери М.Драй-Хмари.

Одна з фігур, побудованих на основі порушення граматичних зв’язків між членами речення, – еліпсис. Відсутній член речення легко відновлюється контекстом, посилюючи динамічність фрази, підкреслюючи лаконізм і схвильованість висловлювання. Особливо відчутний пропуск присудка: “Он біла чайка летить над нами – і прямо в море, у самий вир!” [52, с. 101]; “і дві копи – плече в плече” [52, с. 59]. У першому випадку пропущено присудок

“падає”, у другому – “стоять”, проте саме на них фіксується увага, бо вони концентрують дійову енергію фрагмента.

У М.Драй-Хмари, як і в Г.Сковороди, контрастність – визначальна риса світовідчуття. Контрасти, по суті, виступають основою експресії вислову в антитезі. Зокрема, митець удається до властивих філософській ліриці “буттєвих опозицій (життя – смерть, свобода – неволя, любов – ненависть, ілюзія – реальність)” [173, с. 317]. Наприклад: “Шукали утопії кондотьєри, / відважні безумці, і юні, й старі” [52, с. 140]; “По кліті кованій, з залізними дверима, / зневажений, але величніший, ніж бард” [52, с. 113]; “... те лащиться, мов гожий панський цуцик, / те жалиться, як ніби кропива, / те запашне, неначе кримський персик, / а те смердить, як розбовток яєчні” [52, с. 135]; “ти не жива – ти всічена глава” [52, с. 120]; “ти вся любов і вічна зрада” [52, с. 53]; “слава – як гірка неслава” [52, с. 109]. Істотна для поета “антитеза оманливої видимості і справжньої суті”: “Не знаю, що це: щастя? мука?” [52, с. 111], “це чари чи якась омана” [52, с. 127], завдяки якій реалізується “індивідуальна гіпотеза буття” (Е.Соловей).

На окрему увагу заслуговує стилістична фігура мислення – апофазія, що полягає у різкому запереченні попередньої думки в межах одного вірша (вислову). Цей композиційний прийом узгоджувався з контрастністю поетичного світобачення М.Драй-Хмари, надавав висловлюванню емоційності, свіжості та життєвості. Така фігура простежується в сонетах, а також поемі “Поворот” (“ти нині бенкетуєш / востаннє, – / а завтра... завтра... / Та що мені до того? – / Ми завтра попрощаємось навіки” [52, с. 159]).

До прикметних рис індивідуальної стильової манери М.Драй-Хмари слід зарахувати вживання апострофи: “Здрастуй, золота Харито!” [52, с. 87], “Здрастуй, липню кучерявий!” [52, с. 91], “Прощайте, товтри круглогруді... / Прощайте, скомнії, береки” [52, с. 56], “Березо, березо, струнка, білокора, ой, чого ж ти, сестро, смутна від учора?” [52, с. 166], “О світе ясний, світе

радісний, ти згас навек” [52, с. 88]. Широко залучувана стилістична фігура дозволяє виводити генезу поезики М.Драй-Хмари з народної свідомості, зумовленої “язичницькою традицією гармонійного життя з довкіллям” [105, с. 59].

Ще одна стилістична фігура, що наближає поезію М.Драй-Хмари до народнопоетичних зразків, – катафора, використана в поемі “Поворот” (“*О, хоч би раз припасти... О, хоч би раз поцілувати...*” [52, с. 150], “*Ой, у полі, в полі береза стояла*” [52, с. 166]) та кількох поезіях збірки “Проростень”: “*Ой, з-за греблі чорна стіна!*”, “*Ой, колом сонце догори!*”. Проте її кількість не значна, щоб можна було дефініціювати специфічною стильовою ознакою, котра вирізняє художній доробок митця.

У поетичній творчості М.Драй-Хмара часто вдавався до запитальних конструкцій (риторичні запитання, звертання), що загалом є типологічною рисою філософської лірики ХХ століття. “*О, хто це ранить утлу пам’ять?*” [52, с. 61], “*Що робиш ти зі мною?*” [52, с. 111], “*хто ж мене врятує?*” [52, с. 152], “*Звідки ж тече ота кров?*” [52, с. 106], “*О, серце, оповите снами, / чому ти не дзвінка стріла?*” [52, с. 60] – усі ці приклади засвідчують виразний драматичний характер стильової манери поета. Очевидно, експресивність риторичних зворотів і запитальна інтонація зумовлені драматизмом авторського світосприйняття. Риторичне звертання не передбачає живого спілкування з певним адресатом, не розраховане на відповідь. Однак, така фігура акцентує увагу читача на ставленні автора до відтворених осіб, явищ і предметів, збагачує вислів підкреслено-емоційними відтінками. “*Віро-невіро, / зрадо моя! / Квітко блакитна, / ти – не моя!*” [52, с. 152] – говорить М.ДрайХмара у поемі “Поворот”, передаючи крах своїх сподівань. А в сонеті “Поділ” риторичне звертання поєднується з риторичним окликом і запитанням. Таке сполучення дозволяє авторові зафіксувати окремий момент власної

екзистенції, досягнути його виключність: *“Які чудесні огняні простори! / А я ... Пощо мені ця височінь? / Померк мій хрест і потемніли гори...”* [52, с. 121]. Нерідко для відтворення драматизму картини М.Драй-Хмара вдається до монологу. Як ілюстрацію можна навести фрагмент першої частини поеми *“Поворот”*:

Ніколи туги повінь не
розливалась так, як
нині,
і так ніколи не вдивлялись
тривожні
гарячкові
очі
у шафірові береги моєї мрії
[52, с. 148].

Діалогічна форма лірики М.Драй-Хмари також зумовлена її *“глибокою драматичністю”* [11, с. 48]. Така композиція – об’єктивна потреба новітньої концепції світобачення, яка вимагала нових мовних засобів. Цими засобами стали: уривчастість синтакси, послаблення логічних зв’язків у ній та посилення емоційності. Подаємо відповідний фрагмент другої частини поеми *“Поворот”*:

- А хто це? –	Обзивайся!	- Спасибі вам. Ніколи не
- Хліба...		забуду я дарів цих. - Не
- Дайте хліба...		завжди хліб у нас буває:
- А хто ж ти й відкіля?		тепер усі тут голодують. -
- Я вже давно не їв нічого.		Земля не родить,
- Дівчата, там у нас зостався		Немовби хто закликав її. -
окраєць хліба –	пошукайте	Нема що їсти,
(подають хліб).		горе, горе! – та й
		люди землю вже гризуть.
		- А дехто й ...
		на дітей полює [52, с. 167].

На підставі проведеного аналізу можна підсумувати: специфіка індивідуальної творчої манери М.Драй-Хмари засвідчена багатством поетичного словника, емоційністю й драматизмом вірша, розмаїттям

залучуваних стилістичних фігур. Завдяки повторенню слів і виразів, окличним і питальним зворотам, звертанням і протиставленням досягнуто вагомого результату в організації та підсиленні емоційно-настрєвої виразності твору.

3.2 Жанрово-композиційні та формальні особливості віршування

Суттєву роль для інтерпретації тексту має його ритмомелодика, що, на думку В.Мельничайка, втілює “емоційний стан автора, його сприймання зображуваної ситуації” [118, с. 11]. Специфічні особливості поетичної техніки у М.Драй-Хмари засвідчено характерною організацією звуків, що, нанизуючись, утворюють внутрішні рими, анафори та інші повтори. У дисертації вже наголошувалось, що прикметною рисою поетичної мови М.Драй-Хмари, є музичність. Вона творилася передусім завдяки алітерації та асонансу. Наведемо першу строфу поезії “Серпневий прохолонув вар”:

Серпневий прохолонув вар.
Напрявши гарусної пряжі,
мережа кучеряві мажі вечірнім
золотом гаптар.

За допомогою алітерації “р”, “ж” та асонансу “о”, “а”, “е”, “і” М.ДрайХмара створює радісно-сумну картину мережива бабиного літа. Вживаючи алітерацію “р”, “ш” та асонанс “о”, “е” в поемі “Поворот”, виробляє ілюзію непомітного й невідступного природного руху (“*Ніч широким вороним крилом безшумно обгорнула стел*” [52, с. 162]). У вірші “Завірюха” приголосний “р” звучить різко, а голосний “і” допомагає відтворити картину рвучкого вітру: “*Чорти зняли гармидер і крутять, валять з ніг, а хтось із мільонів відер шпурля на землю сніг*” [52, с. 80] або грози і бурі: “*З неба летять стрімголов / золотохвості гадюки... Вітер розкрилює крила*” [52, с. 92] (“Перед грозою”). В оригінальній поезії “Шахерезада” (II) автор широко використовує

алітерації. Повтори слів зі сполученнями приголосних “с”, “г”, “л” (“*Стогнала ніч. Вже гострі глици*”) або “р” і “х” (“*Розбурхалася хмара армада*”) та “к”, “п” і “н” з асонансом “о” передають образ коня в бігу (“*дзвінкокопитого коня*”), створюють ілюзію швидкого лету, спротиву вітру, особливо в ключових словах “летіла”, “охляп”, “гомін” і “стрілиці”. Отже, через алітерації та асонанси М.Драй-Хмара “бачить” і “відчуває” природу й навколишній світ. Очевидно, є сенс у словах І.Качуровського, який вбачає у звуках “позарозумове, символічне або й містичне значення” [80, с. 138].

Сильне рецептивне враження справляють складні звукові повтори, що в поезії М.Драй-Хмари є характерним засобом увиразнення: “*Долі своєї я не кляню: / бути луною, будить луну*”, “*Вмочає сонце в сонну потязь / золотокане полотно*”, “*розлютувався лютий*”, “*хмеліють хмари, хвилюють в трансі*”, “*улучив лучник боляче*”, “*над нами лунуть луни*”; простежується ніби повне відлуння слова в іншому: “*мовкне, мов мертва земля*”, “*вітер розкрилює крила*”, “*і написів пустих силенну-силу*” або тавтологічні рими: “*я живу – живу*”, “*і стих – у стих*”, “*стеля – пустеля*”, “*роси – тороси*”, “*верболози – лози*”, “*ніжний – білосніжний*”. Варто нагадати, що, за О.Потебнею, звертання письменника до тавтологічних повторень пояснюється “розглибанням поняття” самим собою. Наведені звукові повтори внесли експресію у звучання слів, посилили зображальну та емоційну роль окремого рядка й цілого твору.

Емоційно-експресивними відтінками забарвлюють художній текст повторювані префікси: “*переквітує квітень, перешумить весна*”. Вони допомагають відтворити циклічність і плинність часу, а також, входячи до складу окремих слів, створюють стилістичну фігуру – градацію:

Замети *розтопи* сльозами,
огнем палючим *розпали*, або
вже *розірвись* з нестями,
розвійсь, як пригоршня золи!

Ритмічна організація віршової мови – один із важливих чинників її виразності. Експресивна виразність поезії посилюється, головним чином, римою. Недарма К.Довгань у рецензії на збірку М.Драй-Хмари “Проростень” зазначив: “Рима – це ключ, вузол, що в’яже й фіксує в пам’яті всю строфу; коли рима не вражає, то вся строфа втрачена для читача” [48, с. 122].

Естетичну вартість рими в поезіях М.Драй-Хмари зумовлюють такі чинники: оригінальність, глибина, багатство. У свою чергу оригінальність рими зумовлено величчям формальної досконалості. Для цього поет уводить наприкінці віршованих рядків мистецькі терміни географічні назви, імена історичних та літературних персонажів, архаїзми, що дозволяє йому створити свіжий і неповторний ефект:

Галатеї	–	артерій – троянди	Сковорода	–	вода саду	
Ганді		трамваї		Шахерезаду	–	антена
	–	ворота кайлом				пантеон
Гімалаї			Шопена	–	цимбали	
	–	напасть	Лаокоон		журавель	
Голгота			квартали	–		
Гольфштром	–		рондель		–	
анапест	–				–	

Зрозуміло, йдеться про інтуїтивний спосіб осягнення світу. З огляду на психічний бік слова, на відношення між мовою та мисленням О.Потебня писав: “... Один і той же образ по-різному діє на різних людей і на одну особу в різний час, так само як одне і те ж слово кожним розуміється інакше; тут відносна нерухомість образу при змінюваності змісту” [149, с. 45]. Ці наукові висновки пояснюють нахил М.Драй-Хмари до оригінальної рими, побудованої на взаємному притяганні різних чи віддалених понять, як от: Галатея – німфа у грецькій міфології і артерія – медичний термін; Гімалаї – найвища гірська система у світі і трамваї – засіб пересування у місті; Гольфштром – система теплих течій в північній частині Атлантичного океану і кайло – примітивне знаряддя праці у гірників; Голгота – місце розп’яття Ісуса Христа і ворота – вхід до чогось; Ганді – учасник визвольного руху в Індії і троянди – назва рослини і т.д.

У ліриці М.Драй-Хмари простежено глибокі рими, які потребують “щонайменше збігу опорних приголосних у парокситонних (жіночих) і пропарокситонних (дактилічних) римах та в окситонних (чоловічих) закритих” [80, с. 95]. Наприклад, окситонна глибока рима: *височінь – далечінь, титан – Дніпрельстан*; парокситонна відкрита: *граніту – гніту, грони – корони, незабутнє – майбутнє, зводи – заводи, Мстислава – Ярослава, років – кроків, Десною – садовиною*.

У поезії початку й середини ХХ століття чергування окситонної й парокситонної рими – явище доволі часте. Для потвердження рівноваги римування можна послатися на зразки творів М.Драй-Хмари “Круті”, “Над озером рідкий туман”, “Накинув вечір голубу намітку”. Значно цікавіше спостерігати як поет римував слова із самою лише парокситонною римою. Це надавало висловлюванню переконливості й завершеності думки: І кожен день кудись в трамваї, — □ і кожен день не те, що треба, — □ а десь і Ганг, і Гімалаї, — □ і спокій голубого неба. — □

Та неминучого не зрушиш,	— □
і вколешся, рвучи троянди:	— □
не в нас цвітуть великі душі,	— □
не наш борець Махатма Ганді	— □

За спостереженням І.Качуровського, пропарокситонна рима у “неокласиків” надзвичайно рідкісна. Літературознавець не виявив жодного прикладу в поезії М.Зерова, по три приклади відстежив у П.Филиповича і Юрія Клена, найбільше – у М.Рильського (7). У дослідженні фонетичної організації поетичної мови М.Драй-Хмари нами встановлено два випадки пропарокситонної рими в системному чергуванні з окситонною

(поезія “Ми сонця-радісті не бачимо” із циклу “Сліпі” та “На горі розцвітає яблуня”):

О світе ясний, світе радісний,	— □ □
ти згас навік,	□ —
А біль шалений, біль ненависний,	— □ □
живе – не зник!	□ □
А вже небо в квітчастих паволоках:	— □ □
хмарна галич біду пасе.	□ —
Ой, ярує вітер в червоних таволгах:	— □ □
Як зірветься – весь цвіт знесе!	□ □

Другий приклад значно цікавіший у порівнянні з першим. За формою віршування це – дольник, що поєднує у кожному рядку трискладові та двоскладові стопи. Разом із пропарокситонною римою паузник (дольник) засвідчує зв’язок поезики М.Драй-Хмари з фольклорною традицією.

Римуючи слова, що належать до різних граматичних категорій, М.ДрайХмара повністю повторює звуки всіх складів клаузули. Це дає підстави називати його “майстром” багатой рими. Розглянемо кілька прикладів, коли римуються: дієслово з іменником: *обвела – мла, клянупу – луну, ляга – пилюга, люблю – ріллю*; іменник з прикметником: *очі – дівочі, намиста – промениста, вода – молода, весна – красна; мара – стара, неслава – кривава*; прислівник з іменником: *по вподобі – Гобі, віч-у-віч – січ*; прикметник із дієсловом: *величава – плава*; числівник із дієсловом: *п’яту – прокляту*, іменник з дієсловом і займенником: *ліпоти – рожевієш ти*. З перелічених прикладів видно, що багатство драй-хмарівської рими досягається двома шляхами: по-перше, римуванням слів, які належать до різних граматичних категорій; по-друге, римуванням маловідомого слова із загальновідомим (*орифлами – брами, армада – зрада*).

М.Драй-Хмара в римах намагався бути канонічним, проте допускав “модерні рими, що ігнорують післянаголосові приголосні” [215, с. 102]. Поет уживав неточні рими: *осінь – сосон, люблю – ріллю, душа – спішать, сфери – берег, побратим – усім, треба – вербах, протряхають – гаю, гідра – вітра, крилас – прудкокрилий, лежу – жук, басамани – конопляним, здрастуй – рясту, нарти – надра – натрій, верб – серп, устав – уста*; інколи навіть удавався до таких експериментів, як консонанс: *берез – озер, стоси – торосів – косу, нетрі – повітрі, черешні – вчорашні*. Не зважаючи на дисонування голосних звуків, консонанс особливо у парокситонних римах наділяє твір співучістю і мелодійністю.

Аналіз фонетичної структури поетичного тексту М.Драй-Хмари дозволяє констатувати перевагу багатої, оригінальної й глибокої рими, що свідчить про уважність митця до формальної виваженості твору. Рима дисциплінує поетичне мислення, збагачує контекст додатковою естетичною наповненістю. Отже, фонетичне оформлення виконує істотну роль: акцентуючи увагу на найважливіших компонентах змісту, увиразнює емоційність звучання, готує ґрунт для формування систем версифікації.

Статичності, гармонійності й урівноваженості “неокласичного” стилю відповідає нахил поетів-“неокласиків” відтворювати світ у його пластичній довершеності й досконалості безрушної форми. Не можна не погодитися з Ю.Шерехом, який стверджує, що саме з цим пов’язана форма “неокласичної” поезії, яка кохається в симетрично-врівноваженій строфіці й ритміці. На думку літературознавця дистих, октава, сонет і гекзаметр були “улюбленими віршовими формами” поетів “п’ятірного грона”.

Загалом вісімдесят дев’ять поезій “Вибраного” і три поеми (“Поворот”, “Ведмідь-гора” та “Констанца”) М.Драй-Хмари за системами віршування розподіляються так: вісімдесят творів написані “чистою” силабо-тонікою, п’ять поезій належать до міжсистемної форми (дольники), трьома представлена

тонічна система віршування, два – логаети, один – народнопісенний вірш і один – верлібр. Переважна більшість поезій М.ДрайХмари постає в чітких силаботонічних розмірах з домінуванням катрена – шістдесят один. Далі подано у порядку зменшування активності вжитку поетичних форм: сонет (поєднання катрена і терцини) – чотирнадцять, восьмирядкова строфа – чотири, чотири приклади астрофічної лірики, по два зразки рівноскладових дистиха, терцини, шестивірша і дванадцятирядкової строфи, один приклад п'ятивіршової. Серед катренних форм домінують строфи з перехресним римуванням. П'ятдесят дев'ять поезій мають таку схему: **абаб**. Вирішальним чинником організації тексту виступає метрична будова строфи (чотири- або п'ятистопний ямб, хорей і т.д.), що і зумовлює логічну завершеність твору. У п'ятнадцяти творах простежено катрен з охопною римою: **абба** (“Наставила шовкових кросен”, “Лебеді”, “Київ”, “Поділ” та інші). У ліричних творах: “Ой, колом сонце догори!”, “За водою зозуля кує” та “Серпневий прохолонув вар” системно чергуються катрени з оповитим і перехресним римуванням, що дозволяє авторові плавно змінювати ритмічний лад поезій від лагідної замріяності до ледь відчутного розчарування. Поезія “В Галичині” (I) складається із семи катренів, має таку схему: **АббА, ВггВ** і т.д. Причому кожна строфа як у смисловому, так і синтаксичному відношенні, виражає повністю завершену думку, що передається інтонацією крапки. Завдяки охопному римуванню та своєрідному інтонаційному оформленню, кожен катрен цієї поезії становить цілісну семантико-синтаксичну одиницю, що сприймається як самостійний, довершений твір.

Виняткове за двома аспектами римування розгорнуто у поезії “Перед грозою”. По-перше, варто виділити катрени, де другий та четвертий, ніби у дзеркальному відображенні віддлунюють у римах відповідно першого і третього катренів: **абвг гвба дсжз зжєд**, хоча, на перший погляд, текст взагалі здається неримованим. Відтак, виявлено надзвичайно рідкісну в українській літературі кватернарну риму, яка пов'язує кожен четвертий вірш: Перший проїхав фургон – Сонце схватися встигло

загуркотали колеса	за рядовину пухнату, густу.
на позахмарнім мосту...	Раптом розквітнули плеса –
Загуркотали – і стихло.	огняні й сині, як льон.

По-друге, поезія виражає неоднозначний, більше того, містичний сенс у константах, винесених у риму. Наприклад, в третій та четвертій строфах: *схилила – крила, поля – земля, руки – гадюки, кров – стрімголов*. Тож є сенс стверджувати зумовленість смислової емпізи твору його формальними особливостями, що допомагають увиразнити емоційність тексту.

Вдаючись до катренних форм, М.Драй-Хмара зрідка використовував строфи з неповним римуванням, що, власне, являють різні випадки єднання перехресного і неповного римування: **абвб** (“Переквітує квітень”), **абав** (“Здрастуй, липню кучерявий!”). Така структура рядків у строфі підкреслює логічну виразність слів, пов’язаних римою, і наділяє другорядним логічним наголосом слова без рими.

Як відомо, стиль поезії визначає використання того чи іншого розміру. Незважаючи на застереження критиків, що розцінювали ямб як “розмір безплідний, реакційний, який уже безнадійно вичерпав себе” і “соціально й технічно є вже в минулому” [48, с. 121], М.Драй-Хмара найчастіше вдавався саме до цієї стопи (шістдесят два твори). Критика традиційно докоряла “неокласикам” за невдачі в пошуках нових стильових форм і не завжди розуміла пошук як необхідність. Слід нагадати, що питання про “політичність ямбів, дактилів” (Д.Павличко) дискутується в науці про поезію стільки ж років, скільки існує ця наука – від “Поетики” Арістотеля до новітніх “поетик”. Істинним у цьому питанні, за словами В.Іванисенка, є один факт – “художня доцільність (курсив наш. – І.Р.) прийомів, засобів і способів зображення” [69, с. 20]. Цю думку літературознавця можна проілюструвати на прикладі художньої спадщини М.Драй-Хмари. Двоскладова стопа у його поезіях представлена такими ізометричними строфами і розмірами: чотиристопний

ямб – тридцять поезій, п’ятистопний – двадцять три, шестистопний – три, двостопний – один. Лірика М.Драй-Хмари репрезентує гетерометричний катрен з такою схемою: 3 : 1, де три рядки – одного розміру (трестопний ямб), четвертий, скорочений – двостопний ямб (“Розлив свій гнів і стих”, “Переквітує квітень”). У поезії “Кримські цикади” за схемою 3: 1 чергуються шестистопний і двостопний. Відстежено також гетерометричні строфи (“Завірюха”, поезія з циклу “Сліпі”), що містять системне чергування (через рядок) відповідно: чотиристопний ямб з трестопним і п’ятистопний з двостопним.

Ізометричний чотиристопний ямб властивий для поезій, що несуть на собі могутній енергетичний заряд, передають жвавий ритмічний рух, відтворюють піднесені емоції, наприклад:

Мене хвилює синій обрій	□ □ □ □ □ □ □
/ / / / і вітер весняний,	□ □ □ □ □ □
рвачкий, / / /	□ □ □ □ □ □ □
що всі думки мої недобрі	/ / / /
розмає, як пухкі хмарки.	□ □ □ □ / □ □ □ □

Цей розмір також доволі часто представляє мінорні настрої, як у поезіях циклу “Мати”, “В Галичині” (II), “Справдились навісні вироки”. Характерно, що в усіх цих поезіях наявне чергування ямба з ямбічним пеоном IV, який сповільнює й упластичнює швидкий ритмічний розмір, надає творчій філософській замріяності.

П’ятистопним ямбом написано усі сонети у поетичній спадщині М.Драй-Хмари (виняток становлять “Лебеді” та “По кліті кованій”), поеми “Констанца”, “Ведмідь-гора”, поезії “Кошмар”, “Черкаси”, “Лист до Оксани”. Ці тексти демонструють придатність означеного розміру для відтворення сильних почуттів і філософських роздумів з приводу універсальної проблематики.

Двостопний ямб у “чистому” вигляді М.Драй-Хмара використав лише один раз, у шестивірші “Прийшло на рано...”. За бажання цю поезію можна легко реформувати у катрен із схемою 2 : 2, тоді була б чітко виражена внутрішня рима і перехресне римування. Проте обраний поетом розмір і довжина рядка дозволяють митцеві охопити увагою масштабну картину бачень: від найдрібніших деталей (“розцвів кармазин”, “блищить роса”) до безмежних берегів (“кругом простори, як в синім морі”). Певно, для найкоротшого ямбічного розміру властиве відтворення значних емоційних переживань, глибоких почуттів і прагнень.

Шестистопний ямб репрезентований трьома поезіями: “Іспанська балада”, сонетами “Лебеді” та “По кліті кованій”. Цей віршовий розмір демонструє “ювелірні” здібності поета проникати глибоко в суть явища чи проблеми і відтворювати їх об’ємно, цілісно, до найдрібніших відтінків.

Серед силабо-тонічних форм у поезії М.Драй-Хмари виділяється білий вірш “Кримські цикади”. Його мова наближена до живої, підпорядкована розмовним інтонаціям, але зберігає при цьому ритмічний лад та елементи емоційної піднесеності. Тут простежено шестистопний ямб і скорочення четвертого рядка кожного катрена – двостопний ямб; на місці рими залишається чиста клаузула:

Із виноградних лоз, що понад шляхом
в’ються, у сяйві ранку я почув отут уперше,
немов сопілки звук тремтячо-металевий,
цикади пісню.

□□□ □ □ □ □□□ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □
□ □ □ □ □ □ □ □ □□□ □ □
□ □ □ □ □

Білим віршем переважно гетерометричного ямбічного розміру написана поема “Поворот”. Відсутність римування акцентує увагу на змістовому плані,

сприяє повноцінному відтворенню дійсності завдяки засобам контекстуальної мовленнєвої виразності:

Спускається над містом дзвін
 (вечерню править вечір) і
 розцвіли волошки на снігу.
 А там, на заході, де хтось
 недавно ще червоне розпікав
 залізо, остання погасає іскра
 [52, с. 148].

Хореїчний розмір притаманний дев'яти творам М.Драй-Хмари. У поезіях "Під блакиттю весняною", "На смерканні...", "Здрастуй, липню кучерявий", написаних чотиристопним хореєм, простежено чітку системну закономірність: у кожній третій стопі зафіксовано пірихітчні іпостаси і коротку паузу після них, інколи пірихій заступає хореї у першій стопі. Така характерна ознака властива для імітаційного хореїчного ритму:

Мить – як безвік. Безгоміння. / / / Ось прислухайсь, не дидиш. □ □ /
 / Чуєш радісне квиління / / / несамотньої душі?
 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

Для поезії "Симфонія", в якій ритм організовано шестистопним хореєм, типово домінування пірихіїв у першій та четвертій стопах:

Мідними громами розцвіла естрада, □ □ / □ □ □ □ □ □ □ □
 каштан / / / / і плеснула дзвінко в зоряне свчадо □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □
 Заіскрив скрипками голубий кришталі... □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

Тристорним хореєм написана одна поезія "Південь. Сонце. Спека", де короткий хореїчний розмір та інтонаційна відрубність увиразнюють фігури називного речення:

Південь. Сонце. Спека.	/ /	□ □ □ □ □ □
Хліб зів'яв, посох.	/ /	3 □ □ □ □ □
голубого глека	/ /	□ □ □ □ □ □
золотий пісок.	/ /	□ □ □ □ □

М.Драй-Хмара послуговувався трискладовими метрами, але не так часто, як двоскладовими. Зокрема, амфібрахієм написано чотири поезії. Із них – тристопним (“Любці Колесі”, “На пляжі”), чотиристопним – (“Томас Мор”, “І степ смарагдовий”). Характерно, усі вказані твори мають перехресне римування з послідовним чергуванням окситонних та парокситонних рим. Двоскладовий дактиль організовує три поезії (“Ревно забилося в тривозі”, “Перед грозою”, “В Галичині” (I)). Ці тексти внутрішньо споріднені єдиним емоційним настроєм, виражають трагічні передчуття і візії ліричного героя, почуття суму й печалі, природні для трискладової стопи. Анапестичний розмір виявлено також у трьох поезіях (“За водою зозуля кує”, “Поетові”, “Молода весна”).

Триверсова строфа, іманентна давньогрецькій літературі, поширена у ліриці М.Драй-Хмари. Рівноскладова терцина складає поезію “Кошмар” і поему “Ведмідь-Гора”. Також терцина використана поетом у чотирнадцяти сонетних формах. Цей факт дозволяє зараховувати поетику митця до “неокласичної”, оскільки для всіх поетів “п’ятірного грона” властиве плекання культу чистої канонізованої форми.

Щодо вживання такої завершеної у своїй пластичності форми, як двовірш, слід зазначити, що М.Драй-Хмара загалом не тяжіє до нього, репрезентуючи один силабо-тонічний “олександрійський дистих” “Іспанська балада” та дистих “Долі своєї я не кляню”. Очевидно, теза І.Качуровського: “доба неокласицизму принесла олександрини М.Рильського, М.Зерова і поетів його школи” [78, с. 217] лише частково стосується поезії М.ДрайХмари.

Питома вага п'ятирядкових строф у М.Драй-Хмари незначна. Лише одна поезія (“Зимова казка”) складається із семи п'ятиверсових строф, у яких римуються перший рядок із третім та четвертим, а другий – із п'ятим. Зважаючи на те, що п'ятивіршові строфи, – як зазначив І.Качуровський, – “типове явище для нашої “барокової” поезії” [78, с. 63], її вибір для цього тексту, напевне, зумовлений бажанням поета за допомогою суто формальних засобів підкреслити алогічність та абсурдність сучасного життя.

Два зразки шестирядкової строфи із системним чергуванням жіночих та чоловічих рим і відповідним римуванням – **ававса, авсаас** – засвідчують їх приналежність до найпростіших неканонізованих шестиверсових строф:

Ласкавий серпень. П'яне сонце	І враз огнисте
диктує ще яркі слова. Не	схватилось сонце
першина мені огонь цей, а так	(там в'яжуть жень).
хмеліє голова, і хтось у серці	Встає барвистий і
радість множить легку, як	променистий
срібне волоконце.	трудоий день.

Цікавий факт – у “Вибраному” М.Драй-Хмари під заголовком “Перед грозою”, зазначена поезія, строфічна будова якої вже аналізувалася в цьому розділі. В журналі “Життя й революція” (1926. – № 8. – С. 6.) під цією ж назвою вказано інший твір. Можливо, за задумом автора, ці тексти мали складати цикл із спільною назвою, проте, з якихось причин журнальний варіант не увійшов до “Вибраного”. Друга поезія організована трьома

шестивіршовими строфами, де рядки римуються через два – **абвабв**:

Суне темрява й жах,
а в душі перуни,
наче поклик юрби...
Наганяють, біжать і
ревуть буруни: –
боротьби! боротьби!

Багата образність поезій М.Драй-Хмари органічно втілена в класичній формі октави, “адекватної ідейно-тематичному змістові ідилії” [203, с. 39].

Октава вимагає певного порядку рим (**абабабвв**) і певного розміру. За словами І.Качуровського, “Розмір октави на її батьківщині, в Італії, це одинадцятискладовий (за італійським рахунком) вірш”, у вітчизняному літературознавстві – “силабо-тонічний еквівалент цього розміру – п’ятистопний ямб” [78, с. 145]. До цієї канонічної строфи у своїй творчості зверталися Юрій Клен (поема “Прокляті роки”), М.Рильський (поема “Чумаки”, ряд творів збірки “Київ”). У М.Драй-Хмари октавами написано поезію “Черкаси”:

Октави родяться... Днедавній сум	а
пливе з очей моїх за сині гори і	б
лине до Дніпра, де срібний шум	а
кипить під веслами, коли	б
простори п’яніють од весни, од	а
ярих дум і каламутять виднокруг	б
прозорий! Нехай минулий	в
утриває час – ніколи не забуду я	в
Черкас.	

Певна річ, не кожна восьмивіршова строфа є октавою, наприклад, поезія М.Драй-Хмари з циклу “Море” (III):

Солоний вітер подув із моря,	а	напнув
вітрило і щоглу гне.	б	Шумливі хвилі із
вітром спорять,	а	човна гойдають, несуть
мене.	б	Стемніли хвилі, і баранцями
		в укривсь широкий морський простір.
	г	Он біла чайка летить над нами –
	в	і
		прямо в море, у самий вир!
	г	

Така восьмирядкова строфа на три рими вдало передає грайливий зміст, переліково-монотонну інтонацію. Наявність цезури, однакова кількість наголосів (по два) при різній загальній кількості складів у рядку (десять – дев’ять) дають підстави вважати поезію тонічною.

М.Драй-Хмара – єдиний серед “неокласиків”, хто залишив у своїй поетичній спадщині тріолет – восьмивірш на дві рими. Перший рядок

повторюється повністю тричі, вносить відтінок урочистості й піднесеності у загальне звучання поезії:

Горять священні орифлами	А
революційної весни.	В
Ми ждем і вірим коло брами.	а
Горять священні орифлами,	А
і сонце в грудях і над нами,	а
і сонцем завітчались сни.	б
Горять священні орифлами	А
революційної весни.	В

Тріолет виник у середньовічній французькій поезії, в українській ліриці зустрічається епізодично (М.Вороний, А.Казка). Очевидно, він був мало співзвучним епосі початку ХХ століття, як і дванадцятирядкові строфи, що їх простежено у М.Драй-Хмари два приклади: із циклу “Сліпі” та з циклу “Море” (І). Характерно, перша із названих поезій представляє гетерометричну строфу, в якій прослідковується системне чергування у кожному непарному рядку п’ятистопного ямба з двостопним у кожному парному. Такий принцип поєднання ямбічних рядків властивий для ліричних творів, що передають тяжкий гнітючий настрій. Друга – організована рівноскладовим чотиристопним ямбом, що відтворює нейтральну, позбавлену глибоких емоцій картину. Отже, з цього треба зробити висновок: використання ямба у поезії М.Драй-Хмари вкотре засвідчує доцільність і невичерпні можливості цієї двоскладової стопи.

Серед канонізованих строф М.Драй-Хмара найчастіше звертався до жанру сонета, усвідомлюючи “сонетний стиль, як строгий стиль” [205, с. 44]. Цей жанр кийвські поети перейняли від поетів “Плеяди”, що вже з другої половини ХVІ століття у Франції став “національним способом мовлення” (Л.Арагон). До позитива діяльності французьких митців у сфері поезики

належить розширення меж сонета, який з традиційно-любного жанру лірики вони перетворили на об'ємну форму, котра увібрала як філософські й елегійні мотиви, так і громадянські та сатиричні теми. Жанр сонета у “неокласиків” зумовлений також творчістю “парнасців” та російською літературою “срібного віку”. В українських поетів сонет набуває тієї довершеності й гармонійності, філософської глибини й інтелектуальної напруги, котрі стали окрасою української поезії. На противагу багатьом “революційним поетам” та їхнім угрупованням (“Гарт”, “Пролеткульт”, Аспанфут та інші) “неокласики” протиставили провінціалізму “новітніх” поетів строгість і ясність думки (кларизм), чистоту й милозвучність сонета. Він став для “неокласиків” універсальним жанром, в якому підкреслювалися неповторність вершин мистецтва і водночас наголошувалося, що лише сонет може пов'язувати сучасну літературу з надбанням класики. Цей особливий жанр у “неокласичній” рецепції є “унікальним способом віддати драматичне обдарування поета, що перебуває у постійному напруженому полі діалогічності життя” [177, с. 9].

Усі сонети у доробку М.Драй-Хмари належать до німецько-російської групи. Про це свідчить розмір (п'яти- і зрідка шестистопний ямб); для них властива така структура римування: **абба абба ввг ввг** (або **ввг дгд**), де парокситонні рими чергуються з окситонними, рими терцетів – вільні. Найчастіше сонет М.Драй-Хмари має п'ять рим (“На могилі Руданського”, “Прекрасніший за “Весну” Ботічеллі”, “Спустившись на саме дно копальні”, “Victoria regia”, “Поділ”, “Чудо”, “Кам'янець”, “Лебеді”), проте спостерігаються сонети на чотири рими (“Київ”, “Накинув вечір голубу намітку”, “По кліті кованій...”, “На Хортиці”, “Місто майбутнього”). Як зразок шестистопного ямба на п'ять рим варто навести сонет “Лебеді”:

На т́хім б́ерезі, де мліють вербол́ози, а давн́о
приб́оркані, і влітку, й восені́ б то плюскот́а́лися, то
плáвали воні́, і б ші́ї гну́лися у ніх, як б́уйні
л́ози. а

Колі ж дзвінкi, як склo надхóдили морóзи а і плéсо
шéрхнуло, пірну́вши в білі снi – б плавці ламáли враз
ті крижані ланi, б і не страшні для нiх зимi погрóзи.

а О грóно п'ятірне нездóланих співцiв, в крiзь
бурю й снiг гримiть твiй перемóжний спiв, в що
розбиваé лiд одчаю і зневiри. г

Дерзáйте, лéбедi: з нево́лі, з небу́ття д веде вас у
світi ясне сузiр'я Лiри, г де пiнуть океáн океáн
кипúчого життя. д

1. □ □ □ □ □□/□ □ /□□/□ □/□ □ □ / / □ □ □□ □□ □□ /□/□ □ □

/□ □ □□ /□ □ /□□ /□ □ / □ □ □ □ □□ /□/ □ □ □□ □□ □□ □□
□□ /□ □ /□□ /□ □ /□□ /□ □ □□ /□ □ /□ □ /□ □ /□ □ /□ □

3. □ □ /□□/□ □ /□ □ /□□/□ □ □

4. □ □ /□ □ /□□ /□ □ /□□ /□ □

□ /□ □ /□ □ /□□ /□ □ /□ □

□ □/□□ /□ □ /□ □ /□ □ /□□/□

□□ /□ □ /□ □ /□ □ /□□ /□ □

□ □ /□□ /□ □ /□ □ /□□ /□ □

□ □ /□ □ /□□ /□ □ /□ □ /□ □ □

2.□ □ /□ □ /□ □ /□ □ /□□ /□ □ /□

Сонет гранично вагомий за своїм емоційним настроєм для дослідження внутрішньо-латентної ідеї твору – феномен митця, його духовна місія в історичній ретро- та перспективі. Цим же мотивом перейнято сонет “По клітi кованій...”. Окремі сонети за провідною ідеєю дотичні до попередніх (“Спустившись на саме дно копальні”, “Victoria regia”, “На могилі Руданського”). Переважну більшість творів цього жанру М.Драй-Хмара присвятив обґрунтуванню світоглядної концепції та висвітленню філософської проблематики.

Жанр сонета приваблював М.Драй-Хмару – перекладача. Завдяки йому українською мовою перекладено сонети французьких поетів (Ш.Бодлер, С.Малларме, П.Верлен, Ж. де Нерваль), білоруса М.Богдановича. Названі

митці “внутрішньо гармонізували з настроями і почуттями поета ДрайХмари” [56, с. 12]. Відтак, для усієї літературно-поетичної діяльності “неокласика” сонет був вдалою формою виразу найскладніших асоціацій, засобом розгортання певної мистецької ідеї, втіленням багатогранного світу поетичних символів.

М.Драй-Хмара успадкував характерні особливості віршування, що зберігають традиційні ознаки античної поезії. Серед його версифікаційних прийомів простежено гекзаметр (“Рушник”):

Óт що говорить рушнік старовінний про давнє минуле.

Тяжко вислúхувать бóлем і крòв’ю напóене слóво,

Тяжко про мáтірню згáдувать дóлю, про мúки і сльóзи.

□ □□ □ □□ □ □□ □ □□ □ □□ □ □

□ □□ □ □□ □ □□ □ □□ □ □□ □ □

□ □□ □ □□ □ □□ □ □□ □ □□ □ □

Дослідження ритмічної гнучкості гекзаметра вітчизняними теоретиками поетичного мистецтва XVII-XVIII століття багато в чому слушні й на сьогодні. Як стверджує Б.Тен, Ф.Прокопович “підкреслював необхідність стилістичного добору слів і виразів у залежності від характеру зображуваних явищ, яким повинен відповідати і ритм гекзаметра” [180, с. 14]. У поезії М.Драй-Хмари “Рушник” виявлено “мішаний” ритм, організований поєднанням дактилів (швидкий) і пірихіїв (повільний) з хореїчним чергуванням. Гекзаметр надає особливого простору думці, навіюючи непевний настрій сумніву, вагання, нерішучості завдяки формальній контрастності. До гекзаметра, яким написано цю поезію, автор уводить особистий (інтимний) елемент із відчутним присмаком політично актуального, що дає підстави говорити про перегук поезії “неокласика” з поетами-меліками античного періоду, які досить часто висловлювали свій погляд на суспільно-політичні події і моральні проблеми, вдаючись саме до

цього розміру.

М.Драй-Хмара послуговувався різнометричними строфами (логаеди), що поєднують вірші не одного метра, а двох або трьох. Поезія “Ой, колом сонце догори!” побудована на основі різностопової ямбічної строфи (перший рядок – чотиристопний, третій – п’ятистопний, четвертий – тристопний ямб) із чергуванням у другому рядку з двостопним амфібрахієм:

Ой, колом сонце догори! □□/ □□ □□ / □□

Стежки протряхають. □□□ □□□

Засинив волохатий сон яри. □□ □□ □□ /□□ □□

Ідуть до гаю. □□ /□□ □

Логаедична будова цієї поезії зумовлена не лише тяжінням до античної культури, а також специфікою римування, адже в першій та п’ятій (що дублює першу) строфі М.Драй-Хмара використав перехресне римування, а в інших трьох строфах, замкнених художнім обрамленням – охопне. Це дозволило ефектно змінювати ритмічний лад поезії, забезпечило розмаїття емоційноекспресивного звучання твору. У поезії “На побережжі” поєднано різноскладові стопи в рядку і змішані розміри у строфі. Така метрична організація дозволяє класифікувати твір логаедом з елементами дольника.

Символічне підґрунтя поезики М.Драй-Хмари зумовило появу міжсистемної форми віршування – дольника. Варто розглянути поезію “Долі своєї я не кляню”:

Долі своєї я не кляню: /□□□ □□□ □□□□ □□

/ / / □□□ □□ □□□ □

У цьому короткому фрагменті виразно представлено такі ритмічні варіації: перша та третя стопи дистиха – дактилічні, у другій стопі – хореїчні іпостаси. Від силабо-тонічного цей уривок відрізняється лише одним складом, який можна легко відновити, підставивши односкладове слово (наприклад, *вже і так*), внаслідок чого матимемо трискладовий дактилічний розмір. Випадання однієї “дольки” у другій стопі створює характерний ритмічний

нюанс, пов'язаний із паузою у звучанні. Хорей також не випадковий, оскільки хорейчний ритм, жвавий і динамічний, вдало передає ентузіастичний настрій ліричного героя, повністю відповідає бадьорому ладові тексту, що побудований на основі дактилічної стопи.

Дольники “На горі розцвітає яблуня”, “Я побачив тебе з трамваю”, “Дощ” і “Мені сниться: я знов в Поділах” організовано поєднанням трискладової стопи анапеста і двоскладової – ямба. Системно повторюючись, вони відтворюють ефект тривалої, інколи розмірено-сповільненої, часом прискорено-повторювальної дії (її характер зумовлений кількісним співвідношенням анапеста і ямба). Для прикладу можна навести по одній строфі кожного дольника:

А вже небо в квітчастих	□□ □ / □□ □ / □ □ /□□/□	паволоках: 3,
6, 8 хмарна галич біду пасе. 3,	□□ □ / □□ □ / □ □	6, 8
Ой, ярує вітер в червоних	□□ □ / □ □ /□ □ /□ □ /□□	таволгах: 3, 5, 7,
9	□□ □ / □□ □ / □ □	
Як зірветься – весь цвіт знесе! 3, 6, 8		
Я побачив тебе з трамваю.	□□ □ □□ □ □ □ □	/ /
/	3, 6, 8 □□ □ / □□ □ / □ □	
Ти все та ж: голуба й ясна,— 3, 6, 8	□□ □ / □□ □ / □□ □ □	тільки я, тільки я
не розмаю / 3, 6, 9	□□ □ / □ □	
снігового сна. 3, 5		
Розігнулись полільниць спини:	□□ □ / □□ □ □ □ □	/ / 3, 6,
8	□□ □ / □□ □ □ □	
	□□ □ / □ □ /□ □ /□	
	□□ □ / □ □ /□ □	

– Під калину тікати мерщій? / 3, 6, 8

Не сховає й кущ калини: 3, 5, 7 як з відра линує гриміє. 3, 5, 7

Мені сниться: я знов в Поділах, □□ □ / □□ □ / □ □ / □ 3, 6, 8 на
гарячій землі лежу. 3, 6, 8 □□ □ / □□ □ / □ □ Голубіє юга
сизокрила, / 3, 6, 9 □□ □ / □□ □ / □□ □ □
□□ □ / □ □ / □ □

І дзвенить над ухом жук. 3, 5, 7

Для трьох поезій М.Драй-Хмари (“Розлютувався лютий надаремне”, “Хмеліють хмари...”, “Солоний вітер подув із моря”) властива тонічна система віршування. Підставою для такого твердження служать: акцентний наголос, перехресне римування у катренах, цезура, що ділить рядок на два піввірші та нерівноскладовість рядків. Означені тексти складаються з нерівноскладових катренів, тому є вільними тонічними віршами. Музичне начало помітно окреслено у стилізації під народнопісенний вірш, що вкраплено до поеми “Поворот” (пісня “Ой, у полі, в полі береза стояла”). Усі рядки цієї поезії виразно поділяються на дві шестискладові групи, що дозволяє класифікувати її дванадцятискладником: Ой, у полі, в полі береза стояла, а на тій березі зозуля кувала: “Березо, березо, струнка, білокора, ой, чого ж ти, сестро, сумтна від учора? [52, с. 166].

Засоби фольклорної поетики органічно входять в образну структуру лірики і стають невід’ємною ознакою стильової манери поета. Загалом присутність фольклорних елементів у поезії “неокласиків” є типологічною рисою, на підставі якої можна стверджувати спільність їх естетикохудожньої платформи.

У ліриці М.Драй-Хмари відзначено присутність одного верлібру. На думку А.Ткаченка, верлібр з’являється у європейській писемній літературі в середньовічній літургійній поезії, згодом його культивують німецькі

передромантики, бельгієць Е.Верхарн, американський поет В.Вітмен, французькі символісти, англійець Т.С.Еліот, росіяни В.Брюсов, О.Блок, А.Бєлий [186, с. 370], в українській літературі – М.Вороний, О.Олесь. Вважаючи верлібр “найреволюційнішою формою”, в 20-ті роки ХХ століття його впроваджували В.Еллан, І.Кулик, П.Тичина, М.Йогансен, В.Поліщук. За приклад верлібру М.Драй-Хмари служить поезія “Ще губи кам’яні”:

... скоро, скоро, до нас веселик
 прилетить і ще послухаєм музик, коли
 і в хаті найбіднішій, і в найубогішій
 кварталі, і в кожному місці, в кожному
 серці завітнуть сонячні троянди... [52,
 с. 45].

Рядки цього вірша не сумірні, в них неоднакова кількість складів, немає рівномірного чергування наголошених і ненаголошених. Він побудований на синтаксичних паралелізмах, анафорах, однорідних членах речення та градаціях, його форма ефектна своїм емоційним впливом. Недарма Т.С.Еліот писав: “верлібр – це демонстративна увага до внутрішньої організації твору, завжди неповторної, на протигагу зовнішній, суто формальній організації” [169, с. 81]. У поезії М.Драй-Хмари домінують строфічні та римовані твори.

Відчутна пріоритетизація рівнострофічного катрена, очевидно,

поет

усвідомлював цю “віршову сполуку”, як “вищу ритмічну одиницю” [78, с. 24].

Слід також зазначити іманентність канонізованої строфи поетиці

“неокласика” (дев’ятнадцять творів). Найчастіше вживана канонічна строфа – сонет засвідчила “класичність” лірики М.Драй-Хмари. Менш актуалізовані, проте сутнісно значимі – терцина, октава, тріолет, олександрійський дистих. Ця “теодоро-банвільська” (І.Качуровський) традиція плекання “твердих канонізованих” форм, усупереч нігілістичним твердженням офіційної

критики [161, с. 51] і “хаосові тотального експериментаторства” (М.Моклиця) виявилася близькою безпосередньому матеріалові, що сприйняв їх технічно й психологічно. Звертання М.Драй-Хмари до класичних строф і систем версифікації сприяло зміцненню зв’язків української літератури 20-30-х років ХХ століття із західноєвропейською літературою.

3.3. Символіка й енергетика барви, звуку та слова

М.Драй-Хмара переносив на український ґрунт виражальні засоби, що проявилися в європейській, зокрема, французькій поезії. Йому імпонував заклик французького поета-символіста “музика понад усе” (П.Верлен, “Поетичне мистецтво”), який засвідчував прагнення омузичнювати поетичні тексти, надавати їм живописної картинності й кольористики.

Постійну увагу до питань ритмомелодики та акцентології виявляв вітчизняний дослідник О.Потебня. Учений зазначив, що поезія в змозі “втручатися” у дійсність, впливаючи на неї через почуття людини. Він порівнював її (поезію) з музикою, акцентуючи увагу на тому, що специфіка “звучної”, зовнішньої форми в поезії зумовлює її ритмомелодіку, емоційно захоплює так само, як музика [151, с. 149]. За Т.С.Еліотом, “музичність” твору визначалася “як його звуковою моделлю, так і моделлю всіх додаткових значень слів, з яких твір складається; обидві ці моделі – звукова й асоціативна – існують неподільно, як одне ціле” [169, с. 78]. Питання про співвідношення слова, музики і міфу актуалізувала авторка новочасного дослідження “Музика і музична міфологія у творчості російських поетів (перші десятиліття ХХ століття)” Л.Гервер, яка зауважила: “найважливіші властивості слова в поезії початку ХХ століття [...] породжені взаємодією музичного й міфологічного начал” [36, с. 9].

Для М.Драй-Хмари як для поета, що вийшов із символістської стихії, світобачення, світовідчуття і способи художнього зображення неодмінно пов'язані з музикою. На відміну від російських поетів ХХ століття, у творчості яких, як правило, одне сприйняття музики виключає інше, наприклад: для К.Бальмонта, В.Іванова “звучить лише світова музика”, А.Ахматової, М.Цветаєвої, М.Кузміна, Б.Пастернака – “музика-мистецтво” [36, с. 17], то для М.Драй-Хмари головне – повнота відтворення усіх музичних топосів від найвишуканіших вірців класичного мистецтва до утилітарного “співу трамвайного дзвінка”. Щоб підтвердити правомірність цієї думки, можна навести кілька прикладів: *“співає струмисько життя”* [52, с. 51], *“душа була бентежно рада / і слухала дзвінків пісень”* [52, с. 68], *“у саяві ранку я почув [...] немов сопілки звук тремтячо-металевий, / цикади пісню”* [52, с. 75], *“тут гули майдани [...] лунали горді і сумні пісні”* [52, с. 118]. Цей далеко незавершений ряд ілюстрацій переконує: світ музичної культури для М.Драй-Хмари не тільки тема, він входить у саме повітря його лірики, він забарвлює

авторське світосприймання так само, як музика Шопенових мазурок

“озвучує” піднесений ліричний настрій героєві поезії

“Любці Колесі”: *“Я нюхаю світло і звук. / я чую, як грає проміння”* [52, с. 112].

У поезії “Симфонія” простежено стрижневу за концепцією Ф.Ніцше опозицію аполлонівського та діонісійського начал. Спочатку мелодія з її плавким ритмом переносить читача у сферу звуків і яскравих кольорів: *“Жалять і цілують флейт жагучі оси, / лацаться гобоїв бархатні джмелі”*, а вже у передостанній строфі ритм досягає найшвидшого темпу *“А скрипки шаліють і гримлять фанфари”* [52, с. 136]. Такий музичний контраст дозволяє перетворювати музичні образи і звуки у містерію пізнання світу. Апелювання поета до “чисто музикальних способів” у літературі (йдеться про мелодію і

темп) свого часу вмотивував І.Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості”: “Послуговуючися всіма тими способами, музика, не виходячи з границь артизму, не роблячися клоунською еквілібристикою, може панувати над дуже широкою скалею явищ зверхнього і нашого внутрішнього світу” [196, с. 91]. М.Драй-Хмара також за допомогою слухових образів “упластичнює” інші, більш абстрактні поняття, надає цілому текстові незвичайний яскравий колорит. Це можна підкреслити наступним фрагментом:

Мідними громами розцвіла естрада,
ніжнотонним током облила каштан
і плеснула дзвінко в зоряне свічадо –
заіскрив скрипками голубий

кришталь...

Іманентна риса поетичного стилю М.Драй-Хмари – ототожнення природних явищ із музичними інструментами або їхнім звучанням: “*грає вітер на весь світ*” [52, с. 49], “*гудуть натягнуті дроти*” [52, с. 81], “*На сході гомін, спів буревію*” [52, с. 84], “*гуділи вітрові гобої [...] ти пісні зачала співать*” [52, с. 110], “*вже трембітає над світом золотоспівна зоря*” [52, с. 159], “*Вітер, вітер, / голодний вітер / тужить у полі, / пісню несе*” [52, с. 166], “*Скоро буде гроза: / грає грім молодий*” (Життя й революція. – 1926. – № 8. – С. 6). Як видно, головний “метеорологічний” музикант у поезії М.ДрайХмари – вітер. Він засвідчує тяжіння митця до міфософської лінії в освоєнні та сприйнятті дійсності. Уживання музичного терміну (гобої – дерев’яний духовий інструмент симфонічного оркестру) в поезії “Ми тільки гралися з тобою” контекстуально зумовлено тональністю твору і характером медитативно-ліричного викладу. Причому звертає увагу не сам музичний інструмент, а джерело витворюваного звуку – вітер, що передає імпульси руху

і незбагненності. Музичний термін у даному тексті має символічний зміст, пов'язаний з фольклорними уявленнями, однак, осмислений поетом на рівні літературної образності.

Варто зупинитися на ще одному “поетичному димінундо” (І.Франко) М.Драй-Хмари – від тихого вечірнього гомону чи сонного або візійного забуття, коли “невинна та непогрішна природа, яку схвалили боги, представляється гармонією музики сфер” [169, с. 126], – до голосних природних рухів із сфери “високоімітетичних образів”, номінованих Н.Фраєм “аналогією природи та розуму”. За приклад правитимуть рядки сонета “Накинув вечір голубу намітку”:

Вслухаюся в чуйну, дрімливу тишу, боюсь її
сполохать, ледве дишу, –

у відношення смислового контрасту з образом тиші вступає звуковий образ:

земля як мідь дзвенить і лине д'горі, ростуть
дерева, колосіють зорі, і б'ють джерела
світозарних дум [52, с. 98].

Високопоетична форма сонета М.Драй-Хмари заключає витончений артистичний зміст, інкрустований пишномовними образами: вечір не просто настає, а “*накидає голубу намітку*”; “*крізь ажурову сітку*” видно “*сузір'їв золотавий ряд*”. Усіма цими образами автор звертається до античної традиції, пластично передає враження і відчуття власної душі, що виникають від споглядання чудесних природних перетворень. Семантика руху увиразнюється через символічний образ “срібної нитки”, яку “*пряде одноголосий хор цикад*”, і, яка асоціативно нагадує прядіння нитки життя. Тут очевидний перегук із космогонічними міфами, за якими світ витворювався богинями-ткалями, що пряли нитку життя і людської долі та вплітали її в матерію Всесвіту. Поет прокреслює перехід від поетичної метафори до міфу. Подібна предметна образність, розвинута епохою Ренесансу, а музикальні

начала внесени романтизмом. Отже, М.Драй-Хмара, опираючись на значні естетичні досягнення минулих епох, прагне найповніше відобразити дійсність ХХ століття.

Колір матеріалізує та унаочнює картину світу, містить вагому інформацію про її Творця. На думку В.Бичкова, ще у візантійській культурі “колір [...] і тим більше кольорова структура завдяки синестезійності й асоціативності їх сприйняття, були активними збудниками сфери позасвідомого психічного, і, як наслідок, мали значення важливого гносеологічного фактора” [17, с. 129].

Звідси, аналіз поезики лірики передбачає розгляд її кольорової гами. Сталі відповідності між кольором і частинами світу, між кольором і першоелементами існували як у міфопоетичній свідомості “північ – вода – чорний, південь – повітря – червоний, захід – земля – синій, схід – небо – білий” [148, с. 61], так і в новітні часи. В поезії М.Драй-Хмари актуалізовано колір як естетикопсихологічний концепт, що рефлексує з огляду на класичні цінності. Тому найчастіше вживане поетом класичне протиставлення “біле – чорне”.

Білий колір за часів античності мав “символічне значення чистоти, відречення від мирського, прагнення до духовної простоти” [16, с. 104]. З цією традицією у М.Драй-Хмари пов’язано чимало поетичних сполук як традиційного (“біленька церковка, хати...” [52, с. 93]), так і індивідуальноавторського характеру з виразним конотативним наповненням “краси”, “світла”, “непорочності” (“пливуть тумани, мов білий шовк” [52, с. 95], “гречки молочно-білі” [52, с. 134], “білий кужіль пряде метелиця-кура” [52, с. 63], “білопінні буруни” [52, с. 99]).

Окрім основного семантичного навантаження білого кольору в художній спадщині М.Драй-Хмари простежено складніше його прочитання. Так, у поезії

“Білі вишні ще й білі морелі”, актуалізуючи давню символіку кольору (йдеться про термін “білий”, що в грецькій мові мав значення: сяючий, сріблястий, ясний), поет відтворив традиційні для українського фольклору поетизми “вишні” і “морелі” поруч з міфологічним образом Харити. Як відомо, грецькі Харити спочатку були “божества родючості, згодом – богині краси, радощів і жіночої принади” [3, с. 85]. Якщо упорядкувати їх за допомогою гесіодівської “тріади”: Єфросина (радість),

Талія (колір), Аглая (блиск), то стане зрозуміло, що у власному імені Харити М.Драй-Хмара утілив трипостасну єдність божества, репрезентуючи, таким чином, “неокласичний” ідеал калокагатії. Водночас згадка про символічний код “білого цвіту” у поезії вказує на типологічну спорідненість лірики М.Драй-Хмари з російськими символістами, у яких цей символічний код

приховує “і жертов аромат і співів молитовний лад” [100, с. 95]. З огляду на цю позицію, можна припустити, що сприйнятий у контексті поезії “Білі вишні ще й білі морелі” синтез конститuentів різноспрямованої стилістики (античної, фольклорної, символічної) оприявнив творче кредо митця – не замикатися рамками однієї стильової течії, витворювати явища синтетичного порядку.

У західноєвропейській традиції ХХ століття білий колір виражав семантику іншого смислового поля, з домінуванням символіки смерті (Г.Лорка, Е.Хемінгуей). У М.Драй-Хмари репрезентантом такого змісту виступає символ “білого стяга” та забагреного кров’ю “білого снігу”. Органічно вживлена у загальний трагічний дискурс доби, поетична сполука індивідуально-авторського творення з підтекстом “білого кольору” спостерігається в “Іспанській баладі”: *“І Захід сплотнів, і на блідий азбест / зеленим рам’ям ліг Святого братства хрест”* [52, с. 138]. Вона конденсує латентний, внутрішньо-символічний зміст, що полягає у вираженні семантики жертви.

Білому протиставляється чорний колір, який зазвичай виступає носієм негативної інформації, символом смутку, смерті, потворності. Протистояння “білий – чорний” породжене ще дохристиянською епохою, органічне для національної поезії, яка чітко закріпила за певними образами сталий сенс: “темна ніч – горе”, “чорний ворон – смерть і смуток”, “чорна сторона – інший світ”. Подібну екзогезію цього кольору простежено у М.Драй-Хмари: “*Білий іній, чорні нарти, / крижаних майстрів карби*” [52, с. 143]; “*і граб крізь сірий караван / темнів, мов шибениця чорна*” [52, с. 97], “*над ним лиш чорний прапор має, / а десь на стінах крові слід*” [52, с. 69], “*тяжить Могила Чорна над тобою*” [52, с. 119]. На відміну від М.Зерова, у якого епітет чорний “десятки разів трапляється в оригінальних поезіях і раз у раз застосовується в його перекладах, коли в оригіналі немає нічого подібного” [189, с. 537], у М.Драй-Хмари він ужитий нечасто. У цьому аспекті варто погодитися з твердженням В.Чобанюк, котра зауважує, що поет не вельми любить чорний колір, тому радше вдається до означень тьмянний, темний. Водночас дослідниця слушно наголошує: “Колір у поезії неокласиків – це завжди символ чогось, але ніколи не лише саме споглядання; він має ідейнофілософський зміст” [211, с. 134]. Відповідно, тьмяно-сірі кольори М.ДрайХмара використав, щоб передати власний біль і сум за втраченою історією: “*Померкло сяйво позолот / на древніх банях Ярослава, / і сонце – як затертий злот*” (“Померкло сяйво...”), “*потіли горностаєві керей*” (“Київ”), “*померк мій хрест і потемніли гори*” (“Поділ”), “*довжезний темний шлях*” (“Кошмар”), “*на сірих мурах сірі дні значу*” (“І знов обвугленими сірниками”).

Білий колір розщеплюється на трійцю кольорів – жовтий, синій і червоний. На думку О.Братка-Кутинського, закони поєднання кольорів неоднозначно ілюструють закони світобудови. Йдеться передусім про три часові та просторові координати, про які говорилося у попередньому розділі. “Жовта, синя і червона барви є проявами іпостасей священної Трійці в

кольорі” [22, с. 27]: Бог Отець – світло, злато-жовтий колір; Бог Мати – слово, блакить; Бог Син – поєднання батьківських площин, червоний колір. “Червоний колір – колір єдності зв’язку, може символізувати як органічний, радісний зв’язок – любов, так і антагоністичний зв’язок – насильство” [22, с. 27]. Традиційно любов символізують божі творіння – червоні квіти, а насильство – людські творіння – червоні знаки і прапори. У М.Драй-Хмари червоної барви небагато (“*червоні коні*”, “*червона кров*”, “*червоний мотлох*”, “*в червоних таволгах*”), натомість, значно більша питома вага метафор, що асоціативно нагадують червоний колір (про це йшлося у другому розділі дисертації [2.3.]).

Прояви двох інших іпостасей Священної Трійці, що символізують синя і злато-жовта барви, знайшли якнайширшу рефлексію у поезії київських “неокласиків”. “Синій колір належить до опоетизованих і романтиками, і символістами, – зауважує Л.Мацько. – Це колір неба, води, повітря, квітів, очей, тобто тих реалій, що часто стають предметом образного мовотворення” [115, с. 345]. Звідси й надчуттєвість цього кольору, що у східнослов’янській культурі сприймався як символ трансцендентного світу, здавна асоціювався з вічною “божественною істиною” [194, с. 555]. Показовими щодо образного застосування синього кольору у цьому сенсі (голубий чи блакитний ужито як синоніми) є “Сині етюди” М.Хвильового, “Голубі ешелони” П.Панча, “Синя далечінь” М.Рильського, пізніше зустрічається у “Ріні” Олега Ольжича (“*моя, як вітер, голуба туга*”, лірична поема “Люкреція”).

Вживання прикметника “голубий” навіть у прямому значенні сприймається як засіб своєрідної поетизації, романтичної окриленості, оскільки “голубий колір – приємний, радісний, заспокійливий, що ніби підносить угору, підносить над земними буднями” [76, с. 21]. Ось як голуба барва віддзеркалена у поезії М.Драй-Хмари: “*голубий, як льон, серпанок*” [52, с. 76], “*весняр блакитноокий*” [52, с. 86], “*синь дніпрова не підманить*” [52,

с. 87], “в голубих садах мистецтва” [52, с. 89], “накинув вечір голубу намітку” [52, с. 98]. Нерідко колір у М.Драй-Хмари – авторська оцінка персонажу – “*Ти все ж така: голуба й ясна*” [52, с. 55], – говорить поет про якусь дівчину і в читацькій рецепції з’являється образ юного створіння, наділеного душевною чистотою та привабливою зовнішністю. Функція метафоричного словосполучення “*тремтіла голуба імла*” (“Ми тільки гралися з тобою”) визначається не тільки його реальним семантичним наповненням, але й асоціативністю макроконтексту. Почуття ліричного героя перебувають у відомому стані невизначеності, прагнення і недосяжності. За аналогією передано стан у природі, яку поет “застиг” у перехідний момент від темної ночі до тремтливого світанку. Кольорові виразники слова, сполучаючись з емоційно забарвленими лексемами, збагачуються асоціаціями і самі набувають різних відтінків емоційності.

Суттєву роль для екзогезії ідейного змісту поезії М.Драй-Хмари, О.Бургардта, М.Зерова, П.Филиповича та М.Рильського має жовтий (золотий) колір, що з часів античності “сприймався [...] як світлоносність, як застигле сонячне світло...” [16, с. 106]. У нашому дослідженні вже зазначалося, що для посилення яскравості й інтенсивності образу М.ДрайХмара часто вдавався до золотих, рідше срібних барв і дорогого каміння, творячи світлові метафори і світлоносні кольори: “*злотокоса осінь*” (“Я світ увесь сприймаю оком”), “*золотокане полотно*” (“Лани – як хустка...”), “*шнурки золоті, самоцвіти, персні*” (“Томас Мор”), “*срібний молодик*” (“Шахерезада” (I)), “*срібне волоконце*” (“Ласкавий серпень”), “*спадає водограїв срібна мла*” (“Місто майбутнього”), “*Ти – перло в Володимировім гроні, заправлена в смарагд*” (“Київ”). Сполучивши голубий та золотий кольори в один символ єдності, М.Драй-Хмара зробив суттєвий кольоровий акцент: висловив сподівання на національне відродження України:

До синіх берегів, мов золота гондоля,

Пливе замріяна твоя журба... [52, с. 113];

лечу в далекі, голубі простори, де

розцвітала юність золота [52, с. 147];

Поєднання жовто-синьої барви властиве поезії М.Рильського: “Синіми ходить полями [...] Полум’я дальнього сонця” [155, с. 158], “... Простір блакитно-білий / І сонце – золотий небесний квіт” [155, с. 147]; М.Зерова: “Вітай, замріяний, золотоголовий / На синіх горах...” [65, с. 27], “Повітря з синього і золотого скла” [65, с. 81]; О.Бургардта: “... синій шлях / омита сонцем далечінь” [84, с. 29]; П.Филиповича: “Знову небо в озерах синіє [...] Хай настане життя золоте” [193, с. 103], “Жовтий пісок не сходжатиме квіткою синьою” [193, с. 64]. Зовнішня кольорова ознака символу жовтоблакитної барви створює у згаданих текстах відповідний настрій внутрішньої гармонії, поєднує особистий та громадський плани. Голубий і золотий (блакитний і жовтий), сполучаючись із відповідним семантичним рядом, набувають не лише естетичного, а й політичного осмислення. Це дозволяє нам не погодитись з думкою Л.Таран, яка вбачає у використанні “неокласиками” жовтого і блакитного кольорів та їх відтінків досить вузький аспект: “влонювання митцями надзвичайної природної гармонії цих барв, урівноважене поєднання холодної і гарячої стихій” [178, с. 54].

Спектр веселкової барви загалом не притаманний поезії М.ДрайХмари, очевидно, він належав до когорти тих поетів, стиль яких означив І.Франко: “... не дозволяють собі кольористичних оргій [...] Їх описи виглядають радше як вказівки для маляра, аніж як поетичні креації” [196, с. 101]. Проте один приклад різнобарвної кольористики все ж таки є. Змальовуючи картину вечірнього іноземного міста у поемі “Поворот”, поет пише: “очі ... її аж квітнуть од веселок, / що гнутья дугами вгорі, / од світляних джерел / і рік огненних, / жовтогарячих і зелених, / червоних і блакитних рік” [52, с. 155].

Коли припустити, що М.Драй-Хмара вдався до такого кольористичного ефекту, щоб створити контраст із злиденим становищем на його батьківщині: *“Снуються сутінки по закаулках, / по сніжних парках, / по алеях, / у чорне завиваючи / афіші, / вивіски, / стовпи”* [52, с. 154], тоді, закономірно, виникає думка про виняткової сили художній ефект, що засвідчує мотив нецілісності, роздвоєння душі ліричного героя. Дуалізм двох світів зумовлює активізований колір, що в поетичному тексті М.Драй-Хмари набуває реалістичного забарвлення.

Якщо Л.Таран вважає М.Рильського “денним” поетом, “солярієм”, оскільки він віддає перевагу ясним гарячим кольорам та їх відтінкам, а М.Зерова – “темним” чи “лунарієм”, то стосовно М.Драй-Хмари є усі підстави зробити висновок про іманентність його поетичній манері прийому контрасту як у світоглядному плані, так і в кольористиці.

Окреслена В.Моренцем визначальна в неокласичній стилістиці якість мікропоетики – сенсуальність, що “промовляє до читача передовсім мовою відчуттів” [127, с. 242], дає змогу визнати домінування певних чуттів у різних індивідуальних поетиках “п’ятірного грона”. Літературознавець акцентує в поетичному світі М.Рильського пріоритетизацію зорових відчуттів і вражень, у М.Зерова – дотикально-нюхових. У поетиці М.Драй-Хмари простежено характерну рису, що визначається принципом синестезії, адже для поета, як зауважив Е.Райс, головне – “суцільність його власних вражень” [154, с. 18]. По суті, це було послідовним продовженням заснованої Ш.Бодлером “системи відповідностей”, за якою усі поняття і явища, почуття і переживання сплелися в єдину містичну цілісність. Завдання митця, за Ш.Бодлером, полягало не лише в прямому логічному розкритті цього зв’язку, а, що набагато вагомніше, – у виявленні внутрішнього трансцендентного: колір, що звучить, звук, що пахне, запах, що блищить, думи, що дзвенять, про що йдеться у класичному сонеті Ш.Бодлера “Відповідності”, перекладеному М.ДрайХмарою:

Як верховинських лун глухі, протяжні гуки зливаються в акорд протяжний і міцний, де все з'єдналося: і ніч, і день ясний, – так сполучаються парфуми, барви й звуки [52, с. 320].

Тяжіння М.Драй-Хмари до синкретизму частково пояснив Ю.Шерех: “заним поет відчуває щось дальше і вище, але незбагненне, позарозумове, мінливе в своїй безконечній многозначності” [215, с. 101]. Поетичним утіленням синкретизму образів в оригінальній творчості М.Драй-Хмари постають: *“співучість польової стежки”*, *“дихання золотистих нив”*, *“морозний блиск”*, *“вишневі пахоці думок”*, *“вітер запашний”*, *“слова ще повнодзвонні, як мед пахучі та п'янки...”*. Варто зазначити, що одоративні образи простежуються як в ранній ліриці М.Драй-Хмари, так і поезії останніх років. Цей факт забезпечує усвідомлення природності теми запаху для творчої манери поета. Образний синкретизм можна продемонструвати на прикладі фрагмента поезії “І степ смарагдовий, і хмура тайга”:

Весна принесла їм зелений устав,
їх сонце голубить, алмазить їх роси, – і брость
розкриває рожеві уста, і ріки скресають, і
тануть тороси [52, с. 145].

У цьому уривку, по-перше, слід відзначити прагнення поета до унормованості в усьому (як у формі сонета, так і в змісті); по-друге, специфіка рецепції кольору дозволяє встановити внутрішній зв'язок поміж ліричним суб'єктом і авторським баченням світу: зелений колір, очевидно, це барва воскресіння життя, символ юності, сподівання та радості, а з ними і кращого буття; рожевий – символ світання (природного і соціального), добра, кохання, чого у зміненій дійсності поет був позбавлений; по-третє, М.ДрайХмара апелює до різних відчуттів: перший рядок торкається зору, другий – дотику і зору, третій – знову зору і дотику, четвертий – слуху. Уся ця “творча альхеція даних чуттєвого досвіду” [154, с. 20] дозволяє осягнути складну картину

асоціативно-психологічного типу як гармонійну цілісність.

Ілюзія ніжного кохання в поезії “Ми тільки гралися з тобою” виникає завдяки злиттю кольорових, музичних та живописних асоціацій. Власне, психологічні характеристики трьох образів, що символізують єдність трьох мистецтв (музики, живопису і слова) є суттєвими рисами індивідуального

стилю М.Драй-Хмари:

Ми тільки гралися з тобою – І ми пішли туди обоє душа
коханням не цвіла – рожевий ранок зустріває.

а за широкою рікою Гуділи вітрові гобої
тремтіла голуба імла. і пахла росяна трава.

На підставі проведеного аналізу можна зробити такі висновки. Творчій манері М.Драй-Хмари властива наснаженість музичною стихією. Поет послуговувався примхливими асонансами, алітераціями, внутрішніми римами та іншими стилістичними засобами, іманентними частково народнопісенній творчості. “Музична образність” довела стимулювання уяви поета музичним і міфологічним світовідчуттям. Аналіз поезики лірики засвідчив оригінальні авторські рішення у кольористичному відтворенні дійсності: традиційним сенсом наділено білу та чорну барви; в ролі знакових, національно зумовлених постали жовта і синя; адекватної інтерпретації зазнали події суспільного буття у флористично-метафоричному контексті червоного кольору. Колір і звук у поетичному просторі “неокласика” виявилися істотними чинниками стильової манери, що активізували акценти світоглядного характеру, дозволили збагнути повноту авторського бачення світу.

Поетика лірики М.Драй-Хмари засвідчила високу культуру його поетичного мислення, синтез обдарованості й органічно-творчого володіння кращими здобутками прогресивної культури. Вишукана мова, оригінальні словесні взірці та образні висловлювання суттєво збагатили українське літературне мовлення й модернізували стильову манеру поета.

Домінантний мотив у творчості М.Драй-Хмари – проблема

особистості, її становлення й розвитку в суспільстві, а також, визначальна у “неокласичній” концепції, проблема мистецтва, високого призначення митця. Погляди М.Драй-Хмари на класичну спадщину, на роль поета в суспільстві сформувалися під впливом традицій вітчизняних теоретиків, зокрема, Г.Сковороди, за переконанням якого ніщо так не потребує такої внутрішньої свободи, як мистецтво: “неспорідненість вбиває художество”. Така позиція натрапляла на спротив поширеної серед українського письменства, історично зумовленої практики, коли соціальна заангажованість вимагала від письменника бути іншим – “заступати керманича держави, посла, священника чи євгеника” [158, с. 102].

Поети “п’ятірного грона” розглядали долю митця в конкретній українській ситуації, вибудовуючи концепцію Поета (“універсального митця”), що “формує свій неповторний світ, свій космос, виключно на духовних цінностях” [30, с. 133]. У спогадах Юрія Клена зазначено: “мета поета – дати те сильне, потужне слово, що, подібно Орфеевому співу, вміло б зачарувати і звіра і камінь. Це [...] висока недосяжна ціль, яку повинен собі ставити поет: діяти на людські серця так, щоб з камінних вони ставали живими” [83, с. 35]. Подібні філософські погляди простежено у вірші П.Филиповича “Єдина воля володіє світом”, який вважав “єдиним заповітом” людяність, адже “Людяність – єдиний шлях історичного прогресу” [193, с. 20]. Власне, гуманізм визначив спрямованість поетичного пошуку усіх “неокласиків”.

В інтерпретації М.Драй-Хмари доля митця мала свою специфіку, зумовлену несприятливими для справжньої творчості умовами більшовицького режиму. У записниках поета занотовано: “Але часи, часи! щоб ніхто й не посмів не то, щоб друкувати вільне слово, а навіть думати вільно! Для чого ж напружувати зголоднілі мізки, коли є готова система думання й філософування? Відкривай книжку К.Маркса й читай, учись аж досхочу –

страви вистачить на всіх” [56, с. 390]. Ідеться про “адаптацію” митця, точніше його пристосування до середовища.

Такі роздуми про роль мистецтва у суспільстві, про сутність митця, який прагне бути собою, вступаючи у конфлікт із суспільством, що вимагає від нього (митця) службової функції, хвилювали письменників різних епох, адже, як твердить М.Шлемкевич, “для свідомості особливо важливими є світогляд і мистецтво, – перший встановлює порядок ідей, порядок мислей, а друга мистецька ділянка організує почування людини” [218, с. 108].

Варто з’ясувати, як виявляються у поетичному просторі М.Драй-Хмари стиль думок і прагнень, стиль життєвого досвіду і світобачення. За умов літературної дискусії 1925-1928 років, яка вимагала від митця самоідентифікації, порушувався принцип цілісності художньої ментальності поета, а отже, і його образного світу. Причину цього слід шукати в абсурдності становища митця, змушеного творити у тоталітарному суспільстві. Звідси й мотиви громадянського сумніву, духовної кризи та внутрішнього розпачу, що інколи виявляються через “дезорієнтацію на місцевості” (поезія “В село”, 1925). М.Драй-Хмара використовує топос “шляху”, нерозривно пов’язаного із літературними творами, в яких відбивається процес шукання. Поезія набуває трагічно-реалістичного забарвлення (“*шляхів нема, немов хто витер, – а треба йти!*” [52, с. 82]). За аналогією утворена картина “На побережжі” (1924), де на пейзажний малюнок нашаровується психологізована метафора “*благословляють незримі руки / тих, в кого серце болить*” [52, с. 74] – і логічно замикаються на різкому зізнанні “*Я загубив дорогу*”. Маємо відповідні образи і картини, що передають ставлення автора до абсурдної, прикрашеної міленарними гаслами дійсності, його стурбованість та біль.

О.Томчук у дисертаційному дослідженні [187] акцентує увагу на свідомому “породженні” М.Драй-Хмарою домінуючого трагічного колориту,

власне, того, що Ю.Шерех назвав “комплексом Кассандри” [215, с. 97]. На нашу думку, у цих “тужливо-трагічних” мотивах виявляється романтичне світобачення поета. Життерадісний за природою, М.Драй-Хмара вірив у національну революцію (не випадкове сполучення кольорів голубого і золотого, про це докладніше йтиметься у 3-у розділі), але невдовзі побачив, що замість відродження почалось руйнування України, спричинене агресією червоної Москви. “У революції інтелігенція українська не пережила в повній мірі національного моменту (не закріпила своїх позицій) і через те почуває себе “ні в сих, ні в тих” перед явищами соціального порядку” [56, с. 339], – зазначив М.Драй-Хмара у “Щоденнику” (13.08.1924 року). Усі суперечні й болісні стани душі поета, що відбилися на його творах, а також самокритика й самовироки, які знаходимо у щоденнику, підводять до думки, що нещастя, під гнітом якого живе суспільство, накладає свій відбиток і на митця. В цьому аспекті слухна думка І.Тена: “... середовище, тобто загальний ментальний і моральний стан, у якому перебуває населення, зумовлює тональність художніх творів і допускає тільки ті, котрі йому відповідають, а інші – усуває, ставлячи ряд перешкод та нападок на кожному кроці в їхньому розвитку” [181, с. 166].

У сучасному поетові суспільстві широко культивувалася теорія класово закомплексованої людської істоти і фантомної ідеї соціалістичного будівництва з усіма її атрибутами, запроваджувався одержавлений терор, утверджувалися поняття “кат”, “в’язниця”. У сонеті “Місто майбутнього” (1930) упадають в очі розходження між реальним і уявним, між явищем і об’єктом бажання. Егоїзм та намагання об’єднати людей залізом і кров’ю – ось характерні риси більшовицького режиму. Фінальні ж терцини сонета містять іронічний підтекст, що явно дисонував із дійсністю:

Кинджала не кривавить помста й зрада:
 братерство тут – найвищий маєстат, а можний
 розум – всеєдина влада [52, с. 124].

Витворена М.Драй-Хмарою модель радянського суспільства, заперечувала офіційний міф про “соціалістичні перетворення”, а суцільна іронія забезпечила суміщення амбівалентних у контексті твору понять. За таких умов суспільного співжиття поет постав перед необхідністю піти на важкі компроміси із самим собою, до речі, як і більшість представників інтелектуальної еліти початку ХХ століття, що пережили моральні й фізичні торттури сталінської системи, яка вкорінювала “підмінені ідеали [...] необхідність “офіційно” фальшивити, писати півправду або чвертьправду...” [136, с. 131]. Окремими поезіями М.Драй-Хмара змушений був віддати данину часу, поступитися щойно запроваджуваним соцреалістичним догмам (“Пісня комбайнерів”, “Стахановець”) або лавірувати у “сповненому глибинним сенсом і радістю житті” [56, с. 525]. Як ілюстрацію наведемо фрагмент поезії “Рушник”:

Жінко радянська, ти долі цієї страшної не знаєш:

Світ кровожерства, насильства і рабства загинув навіки.

Вільний, щасливий твій шлях у великій країні трудящих... [234].

Очевидно, поета обмежував стиль доби і він частково піддався нав’язаній порожнечі. Показові у цьому плані щоденникові записи: “... я помітив, що в мені вирости якісь нові почуття, котрі заговорили у віршах дивною і чудесною мовою, я побачив, що в мені народилась любов до соціалістичної батьківщини, до її вождів і до тієї величної ідеї, ідеї звільнення трудящих усього світу, яка живе в кожному серці пролетарія і в кожному камені соціалістичного будівництва” [56, с. 525].

У Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури

ім. Т.Г.Шевченка НАНУ (Ф.185) зберігається великий зошит оригінальних і перекладних творів М.Драй-Хмари. Серед них начерки віршів на актуальні суспільні теми: “Жовтень” (8.08.1934), “Карнавал” (1935), позначені авторськими кресленнями й замінами. У цих поезіях, головним чином, відбито марні намагання поета зняти емоційно-психологічний бар’єр між власним духовним світом і новою пореволюційною дійсністю. Так, в поезії

“Карнавал” магнетизм запалу і щастя вже набув традиційної форми свята:

Гримлять оркестрами сузір’я,
хвилює запах матіол – з низин на
золоті узгір’я прямує юний
комсомол... [236].

Достоту, вчувається фальш у такій веселості, досить промовистій на тлі спланованого радянським урядом голодомору та репресій. Вірші з другої рукописної книги М.Драй-Хмари “Сонячні марші” за зовнішньою простотою приховували тенденцію всезагального опрощення поезії та вимушених компромісів письменства, засвідчували трагічний шлях інтелігента – “шлях примирення, покірливого узгіднення з дійсністю” [51, с. 83].

Зі сказаного видно: світовідчуття М.Драй-Хмари, як і решти “неокласиків”, характеризується роздвоєністю між прагненням гармонії та неприйняттям життєвих потворностей, зумовлюючи, крім реалістичних, типологічні для початку ХХ століття неоромантичні тенденції. На цьому ґрунті, певна річ, з’являються елементи символізму.

Світ поетичних символів розкриває латентну суть поезії, її духовний, філософський та історичний зміст, а в поезії зміст, як відомо, – інакомовний, “ширший, ніж конкретно означене, ніж її буквальний текст” [52, с. 35]. Таке уявлення закономірне, коли реальний світ трансформується у систему знаків, символів, однак, інколи поетичне інакомовлення набуває неадекватного прочитання в небезпечному для поета сенсі. Про загрозу викривленого

трактування літературних явищ застерігав В.Перетц 1914 року. Не заперечуючи співвідношення між політичним життям і літературними явищами, він доводив небезпеку “піднесення літературного явища до явищ політичного життя, як до головних причин, що зумовлюють їх появу” [144, с. 129]. Проте для критиків 20-х років вульгарно-соціологічного гатунку мистецтво, що “цуралось” сучасності і не замикалося “в тісні рамки свого регіонального простору” [83, с. 32], стало ворожим, ідеологічно шкідливим, як у трагічній ситуації з сонетом “Лебеді” (1928). Офіційна критика розшифрувала “троно п’ятірне нездоланих співців” як згадку про “неокласиків”. Такий присуд зумовлено тим, що число “п’ять” було зафіксовано за київськими поетами (1925 року у газеті “Більшовик” А.Лісовий надрукував статтю про “неокласиків” під заголовком “П’ятеро з Парнасу”). Згодом більшовицька критика (М.Новицький, Б.Коваленко) винесла суворий присуд сонетові: “... чужа якась мова, чужі настрої”, “з елегантного й бадьорого сонета виходила якась контрреволюція” [122, с. 410411]. Насправді ж у сонеті мовилося про гурт лебедів на затишному плесі, які, слід визнати, підсвідомо викликають паралель лебеді – митці:

Дерзайте, лебеді: з неволі, з небуття веде
вас у світи ясне сузір’я Ліри, де пінить
океан кипучого життя [52, с. 102].

Значущі для осмислення сонета відомості, дає позначення перед текстом вірша: “Присвячую своїм товаришам”. З цього приводу слушно зауважив І.Дзюба: “сонет М.Драй-Хмари прозвучав як мужній голос на захист друзів – з вірою в чистоту, правоту і невмирущість їхнього естетичного ідеалу” [52, с. 36]. Ця проблема – вдосконалення засобів поезії для висловлення “Абсолюту” – можлива у поезії “чистій”, універсальній і незалежно-самоцінній. У М.Драй-Хмари, в даному випадку, виявляється проблема символу, що ним і є Лебідь,

птах поетів, недарма він щоразу постає у ліриці. Достатньо нагадати хоча б “Сонет” С.Малларме та вірш Я.Щоголева

“Лебідь”. Незважаючи на близькість художнього вислову між “Лебедями”

М.Драй-Хмари і зазначеними творами, ліричний настрій їх – відмінний.

Я.Щоголів, як і французький поет, вважали марними людські зусилля звільнитися від дійсності силою думки. Лебідь С.Малларме може струснути зі своєї шиї сніг, але не має досить сили, щоб розламати лід і вирватися з крижаного полону; лебідь Я.Щоголева спроможний підняти голову догори, але не бажає покидати “немерзнучу ковбаню”. Їхнє добровільне вигнання виявилось нікому не потрібним, більше того – вони назавжди вкрили себе тінню зневаги. М.Драй-Хмара використав мотив ним же раніше перекладеного сонета С.Малларме, проте його твір висловлював абсолютно протилежну ідею з щирою вірою у “переможний спів” “п’ятірного грона нездоланих співців”. Оригінальним сонетом М.Драй-Хмара переконав, що для нього не важливо хто ті співці: чи українські “неокласики”, чи французькі поети “Абатства”, – головне, щоб вони залишалися носіями вічних прекрасних цінностей життя. В такий спосіб у поезії репрезентовано типологічний архетип поета.

М.Драй-Хмарі довелося не тільки пояснювати, а й виправдовуватися на доказ суто літературного впливу С.Малларме. Він друкує в четвертій книзі “Літературного Ярмарку” та в газеті “Пролетарська правда” (1929. – Ч.66) свій переклад сонета С.Малларме і листа, в якому пояснює, що в своїх “Лебедях” французький поет натякає на п’ятьох представників “Абатства” – засновників Кретеїської комуни, “що зреклися еготизму і, наблизившись до сучасності, розбили лід “одчаю і зневіри”, в якому замерз темний геній Малларме”. Однак сонет “Лебеді” правив за компромат і після арешту автора, адже цим твором він засвідчив власну громадянську і мистецьку зрілість: “пориватися до висот поетичної досконалості, берегти і творити індивідуальне мистецьке “Я”,

вириватися на нові простори естетичного розкриття своїх здібностей і прагнень, бути творчо незалежним і сміливим” [56, с. 16]. Підставою для такого твердження М.Жулинського могли слугувати щоденникові записи М.Драй-Хмари. 1928 року поет замислив написати поему про Опанаса Филиповича, ігумена Берестейського, який вів боротьбу з єзуїтами і був ними замордований. Ідея майбутнього твору – “в часи лихоліття не треба ховатися, а голосно кричати про правду, не боючися й смерті” [72, с. 367]. Поема не була написана, але її провідна думка стала гаслом, яке М.Драй-Хмара намагався втілювати власним життям. Очевидно, слушна характеристика І.Кошелівця “ренесансової особистості в українському письменстві 20-х років” уповні стосується М.Драй-Хмари, адже “ця людина мала свій чітко окреслений профіль, своє наставлення і старалась витворити відповідну атмосферу, в якій можна було б здійснювати необхідний літературний чи загальнокультурний процес” [204, с. 14].

Поетичним утіленням антиномії “свобода – неволя” є алегоричний сонет “По кліті кованій”, датований 1929 роком. Образ леопарда, закутого в клітку, асоціюється з творчою особистістю і її безталанням: “*пручатись, борсатись у путах суєти / і марити про рай, як Піко Мірандоля*” [52, с. 113]. Рай, вимріяний італійським філософом-гуманістом, потрактовано прихистком усіх митців, істинною людською свободою. Як свідчить Е.Фромм, у “Промові про гідність людини” Піко Мірандоля твердив: “... можеш бути вільним за своєю особистою свободою і совістю – і сам собі будеш творець і будівник” [197, с. 188]. Підтекст прозорий – кожна людина від народження наділяється правом вільно обирати свій шлях, керуючись високоморальною системою цінностей, але на справжню волю (зокрема як свободу творчості) годі сподіватися у деперсоналізованому суспільстві. Тому митець змушений “*волочити кайдани Атта Троля*” (ведмедя з однойменної поеми Г.Гейне). У сонеті вчувається

відгомін німецької філософії кінця XIX століття (Ф.Ніцше), схильної до уявлення, що в основі світу закладена ідея волі як рушійної сили становлення.

Порівняно з попереднім твором зміст оригінальної поезії “Іспанська балада” (про астурійське повстання), що входить у свідомість реципієнта також в алегоричній формі, – значно глибший. Образи бика і тореадора, як експресивні за характером тропи, як тип структурно-змістової єдності – похідні від узагальнюючого світообразу М.Драй-Хмари, зумовленого врештірешт екзистенціальним самопочуттям поета в абсурдній ситуації того часу: “*Вже роги заревли – останній смертний бій – / і люті вороги злились у гри страшній*” [52, с. 137]. Тут варті уваги міркування нідерландського історика культури Й.Гейзінги. Ключова думка його дослідження – провідне значення гри у виникненні й розвитку культури. “Всяка поезія породжується грою: священною грою поклоніння богам [...] бойовою грою герцю...” [34, с. 148]. У свою чергу, алегоричний код міфологеми “бою – змагання” можна дешифрувати таким чином: тореадор – митець, про якого М.Драй-Хмара не говорить прямо, тут достатньо короткого натяку (“... з вітром воював, мов лицар той чудний”), щоб зродилася думка про творчу особистість, шукача прекрасного та ідеального в житті; бик – суспільство, яке, зрештою, карає митця за непевність. Таке розкодування може сприйматися спробою М.Драй-Хмари “вловити” собою плинну дійсність та ідентифікувати себе з довкіллям.

Відносно походження давнього агонічного сюжету, що був зафіксований міфологічними пам’ятками крито-мікенської епохи, Ю.Шанін зазначив: “Опис цих змагань (знамениті “грища биків”) – один із “найдавніших сюжетів”, репрезентант “культу бика” [212, с. 77]. Цей пластичний образ “бика” осмислено також у пейзажній поезії П.Филиповича “Гроза”. Використання українськими поетами елементів давніх агонів (змагання, бій, гра) засвідчило глибинний зв’язок із давньогрецькою поезією класичного періоду, коли домінувала ідея про “громадянина поліса як самостійну цінність,

визнання за нею права на ініціативу, довіра до розуму людини і її свободи” [82, с. 26].

У поемі Юрія Клена “Попіл імперій” розкрито “мистецтво” тортування людини, її повільне моральне й фізичне нищення у сталінських концентраційних таборах, коли вона проходила через почуття безвиході, і бажання смерті сприймалося як визволення. Водночас у поемі йдеться про так само злочинний тоталітарний режим фашистської Німеччини. Певно, комунізм та нацизм побудовані за однією моделлю. Обидві ідеології культивували жорстокість, підступність, деспотично-рабські комплекси. Закономірно, історичні події в житті суспільства залишили помітний відбиток на художньому мисленні М.Драй-Хмари. Мотив “неволі” – “неприродного, болісного, нестерпного для людини стану” (Е.Соловей) втілено у табірних і тюремних віршах поета, що подають картини психологічної суті ув’язнення як форми катування. Розкриваючи психічний стан в’язня, М.Драй-Хмара нерідко звертається до фольклорної стихії, зокрема у поезії “І знов обвугленими сірниками”, актуалізуючи образи “*калинового мосту*” – символу єднання земного і небесного світів, “*запряжених в шори “вороних” коней*”. За своєю природою ці образи амбівалентні, наділяють відповідною подвійністю світовідчуття поета. Якщо порівняти поезію М.Драй-Хмари з фольклорними піснями про минулі літа і втрачену молодість, наприклад: ... запрягаю коні в шори і доганяю молоді літа, лечу в далекі голубі простори, де розцвітала юність золота.

– Верніться, благаю, хоч у гості!

– Не вернемось! – гукнули з даліні.

Я на калиновім заплакав мості... [52, с. 147].

Запряжу чотири коні, коні воронії

Та поїду доганяти літа молодії

Ой догнав же літа свої в калиновім мості.

– Верніться, літа мої, хоч до мене в гості.

– Не вернемось, не вернемось, – не маєм до кого...

то стає очевидною фольклорна генеза поетики лірики, оскільки простежено однотипні образи (“*коні вороні*”, “*літа молодії*”, “*калиновий міст*”) та синтаксичні засоби (діалогізм), що репрезентують відповідний песимістичний настрій. Завдяки значущій інтонації поезія М.Драй-Хмари розкриває душевну травму митця-в’язня. Поет усвідомлює “нерозв’язність конфлікту”, що породжує відчуття безвиході, гіркоту близької загибелі. Усі образи: “*тюремний камінь*”, “*нездріманне око у “вовчку”*”, “*клаптик неба, розп’ятий на ґратах*”, “*сумні сірі мури*”, що далять, створюючи ілюзію мішка, – це тема затиснення і “відходу”, яка повністю належить до онтологічного порядку. Такий “межовий” стан ліричного героя зрозумілий: говорив ув’язнений поет, слова якого були наслідком глибокого шоку після власного арешту і розправ над українськими інтелігентами. Поезію було надіслано з концентраційного табору Нерега, 24 травня 1937 року, написано рік тому – в травні 1936 – у Лук’янівській в’язниці. Листи М.Драй-Хмари цього періоду сповнені розпачем і безнадією. Він передчував, що вирватися з неволі йому не судилося, як засвідчує остання фраза з його листа до дружини від 2 червня 1936 року: “... Я не чекаю ніяких змін на свою користь, бо зневірився в усьому” [56, с. 415]. Зараз важко уявити душевний стан людини, поставленої перед фактом запідозрення в “українському націоналізмі”, що тягло за собою звинувачення у “шпигунстві”, зв’язках з іноземною розвідкою, а також у “тероризмі”. М.Драй-Хмара знайшов у собі силу духовного опору, мужність до кінця заперечувати обвинувачення, що, безсумнівно, залежить “від психічної життєвої настанови людини, від вродженого оптимізму” [232, с. 5], та, в першу чергу, віра в майбутнє залежить від того, скільки років залишилося попереду. На той час М.Драй-Хмарі було 47 – межовий вік для

українського поета (аналогія Т.Шевченко – В.Стус), а він ще й спромігся пошевченківськи закликати: О, вирвіть сонце з темних казематів – хай світлий день розвіє рабства ніч.

Єднайтеся ненависті завзятій:

ненависть – молот наш, єднання – міць [235].

Очевидно, слухна думка Ю.Лавріненка: “...М.Драй-Хмара репрезентує типовий для передових людей 20-х років волонтарний гуманізм культури і високої етики, що вміє битися за своє” [157, с. 265].

Суголосна добі поезія “Героєві” (1935), в якій автор фактично ідентифікує “неокласиків” з героями, хоча “*вони вже не любили, не боролись: / над ними віяв смерті білий стяг*” [52, с. 146]. Природно, “діяльний і героїчний життєвий стиль породжував естетику героїзму” [133, с. 79], тому в образі ліричного героя, до якого звертається поет, оспівано духовного спадкоємця “неокласиків”, спроможного власними силами вирішувати свою долю. Цю сентенцію втілено в початкових рядках поезії: “*Дерзай – і скине полюс вічні пуга, / І скаже сміливому: володій...*”. Людина тут постає у типово неоромантичному дискурсі, властивому естетичній концепції Лесі Українки, за якою кожна особистість суверенна, “є героєм для самої себе і частиною середовища стосовно інших”.

Світ мистецтва стає єдиним прихистком і порятунком для творчої інтелігенції, перейнятої “деформаціями на терені національного життя” (Ю.Ковалів). Драй-хмарівська *ars poetica* відбита у поезіях “Виходь на путь сувору і тверезу” та “Спустившись на саме дно копальні”. Естетикомистецьке кредо конденсовано виражають рядки: “*Ламай традицій віковічну скелю, / обтрушуй прах невольного життя*” [52, с. 131]. Ідейно-естетичні первні “філософії мистецтва” М.Драй-Хмари започатковано культурою античності, що засвідчує мотив прославлення духовної праці, органічно пов’язаний з “ідеєю поета-майстра, поета-ремісника”, наприклад: “*Поете, поринай у вир*

*буття... / Шліфуй, обточуй райдужний опал, / вкладай всю душу в дороги
клейноди, / для людства – це найвищий ідеал”* [52, с. 114]. Така мистецька
позиція властива усім поетам київської школи, адже, як зазначає В.Моренець,
“в “троні п’ятірному” сповідувався міф святого Мистецтва, яке підноситься
над часом та державними кордонами” [126, с. 43]. Достатньо нагадати такі
поезії, як “Різьбярі”, “Кому не мріялось, що є незнана муза” П.Филиповича,
“Самоозначення” М.Зерова.

Традиційним із погляду світової поезії, як наголошує Е.Соловей, стало
усвідомлення життя як долі, призначення, талану. Тому не випадково у поезії
М.Драй-Хмари домінує мотив: *“Я вмру, / а те, у що я вірю, / залишиться / і
житиме без мене – / напевно житиме!..”* [52, с. 158]. З основною тональністю
цитованого твору перегукується поезія П.Филиповича “Закликав червень
чарівну теплінь”, яка містить філософське узагальнення: людина смертна, та
безсмертні її діяння, її творчість. Поет вірить у безсмертя, звертаючись до
молодшого покоління, залишає свій заповіт: *“Смерть не мине, і ти загинеш
сам, / Та безліч раз зійдуть твої творіння”* [193, с. 105]. Така культурософська
тенденція (акцент на моральності мистецтва) – типологічна для “неокласиків”,
слушно зауважила С.Павличко: “поет є носієм вищого знання і покликаний
його передати” [138, с. 11].

У результаті проведеного аналізу виявлено іманентну особливість
української “неокласики”, що полягає у специфічній увазі до
суспільнонаціональних проблем, неприйнятті комуністичного терору.
Антиномія “свобода – неволя” потрактована як сутнісна ознака духовного
феномена, гуманістичний сенс якого пов’язано із здатністю поета володіти
собою, творити відповідно до власної природи. Ця здатність, як видно,
поглиблює етичний кшталт митця, що залишається собою всупереч
обставинам.

ВИСНОВКИ

Поети “трона п’ятірного” спромоглися “якісно змінити всю панораму української літератури ХХ століття, оновити мову і стилістичні ресурси української поезії” [67, с. 1271]. Їх неоціненною заслугою стало намагання переконати сучасників у необхідності розвивати й плекати в творчості високі традиції попередніх епох, прагнучи зрівняти українську літературу до класичних взірців. Очевидно, “неокласики” виявилися “головними охоронцями літературної культури й духовного аристократизму” (В.Моренець) національного мистецтва.

Дослідження поетичного доробку М.Драй-Хмари продемонструвало два етапи його творчого розвою: у поезії першої половини 20-х років (твори “Проростеня”) домінує оптимістичне світовідчуття, віра у світле майбуття, поет міфологізує світ природи, до речі, як і інші “неокласики”. Але, якщо М.Зеров, М.Рильський чи П.Филипович, вдаючись до цього прийому, відсторонюються, то М.Драй-Хмара неначе сам стає частиною цього світу (“*я з землею зрісся*”). У другій половині 20-х, на початку 30-х (вірші різних років) превалює песимістичний настрій, породжений чинниками соціального порядку, в поезії цього періоду переважають роздуми про смерть і вичерпальність людського буття. Лише гуманізм залишається тим доценруючим стрижнем, що пронизує увесь творчий простір поета.

У дослідженні відстежено генезу “неокласичної” лірики М.ДрайХмари, що формувалася в річищі “класичних традицій”, обстоювала вічні й непроминуші естетичні цінності, високу культуру художнього слова і словесного образу. Заснована на філологічній школі літературознавства теоретична позиція М.Драй-Хмари має модель трирівневого освоєння класичної спадщини:

1. Суттєва роль античності як культурного потенціалу засвідчена тематичним колом універсальних проблем, впровадженням провідного принципу античної естетики – калокагатії, звертанням до споконвічних загальнолюдських цінностей та класичних “вічних” образів, що ефектно створюють алузію сучасного буття.
2. Парнасизм як сутнісна структурна ланка оприявнився філософізмом, інтелектуалізмом та елітарною естетикою; в основі “філософії естетизму” М.Драй-Хмари – ідея вдосконалення дійсності досконалими художніми засобами, що дає змогу перетворювати хаос у гармонію й красу форм.
3. Кларизм у художньому доробку “неокласика” засвідчений виразною предметністю, ясністю та прозорістю образу, чітким і розміренозваженим викладом думки.

“Неокласика” виявилася для М.Драй-Хмари функціонально-оптимальним засобом, за допомогою якого реалізувалася поетична концепція світу, базована на принципах ясності, чіткості, естетичного й об’єктивного, гармонійного та безстороннього підходу до зображуваної дійсності.

У перебізі текстового аналізу було виконано основне наукове завдання роботи – обґрунтовано специфіку індивідуальної стильової манери М.Драй-Хмари. На рівні змісту й форми виявлено взаємозалежність усіх компонентів, що оцінювалися з погляду стильової домінанти. Результати спостереження доводять: поетові властиво не дискурсивне багатоголосся стилів, а світоглядний і мистецький синкретизм. Різномірні ідейно-стильові й естетичні тенденції переосмислено таким чином, що сприяло цілісному оформленню домінантного чинника стильового синкретизму. Він засвідчив спрямованість поетичних пошуків М.Драй-Хмари на часткове освоєння концептуальних принципів епохи бароко. У цьому аспекті простежено риси

світобачення митця, природа яких базована на всебічному переосмисленні усталеного тематичного кола і світоглядних домінант, властивих ліриці Г.Сковороди: пошуки щастя, зумовлені потребою встановлення рівноваги між власним внутрішнім світом і мінливою дійсністю; подвійний характер людської природи й всесвіту; мотив смерті у безперервній єдності з життям. Перейнятість метафізичним відчуттям тривоги, драматичні пошуки людини у поезії М.Драй-Хмари (“І знов, як перший чоловік”) засвідчують (аналогічно до Г.Сковороди) основне естетичне завдання його поезії – усвідомлення людиною сенсу її життя, її становлення, розвитку, призначення й місця в суспільстві і всесвіті. Використання сутнісних образів-символів і топосів, іманентних стилістиці Г.Сковороди, вживляння їх у систему власне драйхмарівської поетичної образності (серце, душа, око, коло, сонце, вода, море, гнаний вітром човен, земля, сад) переконало: поезія філософа епохи бароко послужила “неокласикові” не так взірцем для імітації, а радше зразком для власної творчості.

Домінування характерних ознак необароко обґрунтовано світоглядними джерелами й мистецькими рішеннями поета:

- рух у часі й просторі за М.Драй-Хмарою – це рух по колу, тому ідея циклічної повторюваності, репрезентована образами кола, колеса або мотивом коловороту (“Переквітує квітень”) насамперед означає відтворення безперервної єдності життя і ствердження його нескінченності;
- ознаки барокового мислення у модерній поезії М.Драй-Хмари пов’язані з концепцією “просторового часу” (просторова дистанція, просторові параметри), коли сучасне бачиться в ракурсі бачення минулих епох або, коли сучасне завбачує майбутнє (“На Хортиці”, “Чернігів”, “Кам’янець” та ін.); отже, ліричний герой одночасно відчуває себе у різних часових площинах, намагається осягнути вчорашні уроки історії та культури і

- спрямувати свій досвід у наступний день – таке відчуття часу згодом стане системоорганізаційним фактором у творчій практиці поетів так званої “тихої лірики” (В.Затуливітер, Л.Талалай, П.Мовчан);
- аналіз конститuentів домінантного мотиву “сон” – “смерть”– “життя” виявив їхню тотожність передусім бароковій поезиці XVII-XVIII століття, засадам сюрреалізму та художній практиці “міфологічної” школи; відроджені поетом на новому культурно-історичному етапі міфологеми “сон – смерть” та “сон – життя” служать вагомим аргументом у ствердженні іманентності поезії М.Драй-Хмари підвищеного рівня умовності (міфологічна, сюрреалістична, фантазмагорично-сновидна), що помітно вирізняє його художній доробок на тлі поетичної спадщини “п’ятірного грона”;
 - індивідуальній стильовій манері М.Драй-Хмари властиві: “позараціональна” поетична мова, елементи підсвідомості та інтуїції, риси наближені до сюрреалізму, що дозволило класифікувати його попередником українських “вісімдесятників”;
 - табуїтована проблема свободи митця у культурно-мистецькій ситуації радянського суспільства зумовила лірику політогенного характеру (“В село”, “На побережжі”), в якій постає ліричний герой як частка суперечливого світу, що бере активну участь у розв’язанні його складних конфліктів;
 - увага М.Драй-Хмари до небесної мапи та її денних і нічних світил підпорядкована логіці барокового світогляду (світло-темрява – онтологічна домінанта барокового походження), проте містить суттєвий авторський акцент, глибоко зумовлений не Божим провидінням, а драматичними трансформаціями, спричиненими діяльністю самої людини, тобто всупереч теоцентризму, властивому епосі бароко, утверджується антропоцентризм, іманентний Ренесансу;

- поет-“неокласик” креативно використав та інтерпретував біблійні образи, біблійне цитування й культову атрибутику, що представили нові алюзії, співвіднесені з суспільно-культурним життям 20-30-х років в Україні, підтвердили універсальність його лірики (“Під блакиттю весняною”, “Я полюбив тебе на п’яту”);
- актуалізація числового символічного коду в поезії М.Драй-Хмари засвідчила триєдину концепцію світу, в основі якої: християнська (біблійна), язичницька (фольклорна) і антична (піфагоризм) традиції, отже, число було й залишилося сакральним засобом орієнтації та “космізації” всесвіту;
- системний аналіз домінанти земля з її степами, ріками, природою, містами і селами – увесь цей “огром всесвіту” показав прикметну ознаку стилю М.Драй-Хмари: тяжіння до відтворення величних, масштабних уявлень, засвідчив глибоку органічну єдність світобачення поета з національною ментальністю;
- у ставленні М.Драй-Хмари до природи поетика його лірики репрезентувала подвійне трактування краси: статичну, властиву для давньогрецької естетики і динамічну – притаманну ранньохристиянській традиції; така амбівалентність категорії краси зумовлена античнохристиянським синтезом, що розвинувся в часи бароко і виявився функціонуванням міфологічних образів;
- стилістичні фігури – антитеза, контраст, інші поетичні й технічні засоби (драматизм, увага до надчуттєвих явищ, актуалізація елементів гри, експресивність вислову, зіткнення прямих значень і підтекстів, динамізм образної системи, технічна майстерність) виявляють спільність виражальних можливостей в естетичній ситуації кінця XVIII і початку XX століття.

Таким чином, циклічно повторювану в історії мистецтва фазу бароко поетові вдалося оновити психолого-інтуїтивним відчуттям власної екзистенції в умовах суперечливої дійсності 20-30-х років ХХ століття. Вирізненням провідного чинника стильового синкретизму поезії

М.ДрайХмари та його модифікаціями в дисертації було доведено оригінальність творчої манери митця.

Аналіз стильових тенденцій і форм у художньому доробку М.ДрайХмари, підвищена увага поета до позасвідомих сфер психіки людини, проникнення у трансцендентну сутність явищ, сугестивність і гармонійнополірихмічна стихія лірики переконали у пріоритетизації символізму, що органічно переплітався з характерними для стильових тенденцій модернізму (акмеїзм, експресіонізм, сюрреалізм) рисами. Дослідження поетичного доробку “неокласика” підтвердило: він утілює “аркадійський міф” (ідея “золотого віку”) про ідеальне творче життя. В цій площині зустрічаються Рим, давня Греція, українське бароко і т.д. Синтез класичних традицій з модерними прийомами їх реінтерпретації засвідчив не тільки тяглість традиції, але й природне прагнення поета за нових соціальнокультурних умов створити нову традицію.

У поезиці “неокласика” простежено стилетвірні доміанти, що увиразнили їхній зв’язок із відповідним типом естетичної свідомості поета, дозволили прояснити інформацію, закодовану в символах, архетипах, міфологемах і топосах. Підкреслено суттєву функцію мікродомінант (статична, динамічна, звукова, кольорова), які відіграють важливу роль світоглядно-психологічних чинників у формуванні стильової манери М.ДрайХмари.

Слід відзначити істотний внесок поета у розширення стилістичних можливостей української літературної мови. Широке застосування тропастики митцем дозволило визначити основні риси віршової мови. Це

такі, як: рідкісність, добірність, філігранність і витонченість. Відповідною до елітарної поетичної мови є форма – класично досконала, вишукана та унормована, що проявилася у симетрично-врівноваженій строфіці й віртуозній ритміці. З'ясовано, що за походженням строфи лірики

М.ДрайХмари належать до античної (гекзаметр, логоеди), пізньої середньовічної (олександрійський дистих), ренесансної (сонет, тріолет, октава, терцет) та барокової (пентина, шестивірш) традицій. Це засвідчило прагнення митця розширити версифікаційні можливості української літератури, збагатити її класичними з погляду традиції жанрами та віршовими формами; продемонструвало пошук нових шляхів подолання деструктивних тенденцій новітньої епохи.

Простежено системні зв'язки між поезією і ритмом, поезією і метром, поезією й словом у поетичному тексті, що репрезентував гармонійну цілісність (формальну, естетичну та ідейну). Аналіз поетики лірики М.ДрайХмари довів взаємозумовленість змістової виразності твору формальними особливостями тексту, а також показав, що зміст зумовлює вибір стопи та версифікаційної системи. Так, двоскладовими стопами передано широкий спектр почуттів і бачень: від радості й захоплення до розпачу й страждання, від тонких нюансів до значних обсягів, трискладовими – монотонна інтонація печалі й смутку, виражено трагічні передчуття і візії ліричного героя, проте, інколи з їх допомогою створюється ефект легких мажорних відтінків.

Спостереження за розвитком і збагаченням стильової манери М.ДрайХмари продемонструвало становлення в українській літературі модерністських структур художньої практики. Отже, лірика М.Драй-Хмари з її універсальною семантикою і національним типом мислення, масштабними філософськими проблемами та жанрово-строфічними характеристиками віршування значно розширила інтелектуальні й естетичні можливості

української літератури першої половини ХХ століття, зумовила відповідні зміни в естетичній свідомості письменників другої половини ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С.С. Символ / Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1971. Т.6. С. 826-831.
2. Андрієнко Л.О. Генеза поетичної метафори бароко. *Мовознавство*. 1996. № 2-3. С. 39-44.
3. Антична література: Довідник / Буркат О.П., Беляєв Р.С., Вишневська Н.О. та ін. / За ред. С.В.Семчинського. Передм. О.Д.Пономаріва. К.: Либідь, 1993. 320 с.
4. Античность как тип культуры (А.Ф.Лосев, Н.А.Чистякова, Т.Ю.Бородай и др.) М.: Наука, 1988. 336 с.
5. Антофійчук В., Нямцу А. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі. – Чернівці: Рута, 1997. 200 с.
6. Астаф'єв О. Реляція “реальність – сон” у поезії модернізму... *Слово і час*. 2002. № 9. С. 35-43.
7. Астаф'єв О. Філологічний семінар у Київському університеті. *Слово і час*. 2003. № 4. С. 87.
8. Ашер О. М.Драй-Хмара як поет / Драї-Хмара М. Поезії. Нью-Йорк: Свобода, 1964.– С. 7-23.
9. Ашер О. Драї-Хмара і українська неокласична школа (Резюме дисертації). / Слово. Збірник літератури й мистецтва. Едмонтон, 1970. С. 213-220.
10. Ашер О. Переклади поезій Михайла Драї-Хмари на французьку мову. *Всесвіт*. 1995. № 1. С. 155-158.
11. Ашер О. Поетична мова М.Драї-Хмари. *Слово і час*. 1991. № 9. С. 45-

- 48.
12. Барабаш Ю.Я. Знаю человека... Григорий Сковорода: Поэзия. Философия. Жизнь. М.: Художественная литература, 1989. 335 с.
 13. Безсмертні. Збірник спогадів про М.Зерова, П.Филиповича, М.ДрайХмару. Мюнхен, 1963. 334 с.
 14. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 244-260.
 15. Бистрова О.О. Формотворчі функції домінантних образів: на матеріалі української та російської поезії: Дис. ...канд. філол. наук: 10.01.01. Дрогобич, 2000. 200 с.
 16. Бычков В.В. Византийская эстетика: Теоретические проблемы. М., 1987. 199 с.
 17. Бычков В.В. Эстетическое значение цвета в восточнохристианском искусстве. *Вопросы истории и теории эстетики* / Под ред. М.Н.Афасижева. Изд-во Моск. ун-та, 1975. С. 129-145.
 18. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового заповіту / Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. К., 1992. 1256 с.
 19. Бовсунівська Т.В. Історія української естетики першої половини ХІХ століття. Київ: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2001. 343 с.
 20. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е.Мелетинский. 4-е изд. М.: БРЭ, 1998. 736 с.
 21. Братко-Кутинський О.А. Нащадки святої трійці. Генеза української державної символіки. К.: Міжнар. Тов-во "Білий птах", 1992. 85 с.

22. Братко-Кутинський О. Феномен України. К.: Газета “Вечірній Київ”, Укр. акад. ориг. ідей, 1996. 301 с.
23. Бросаліна О. Світлі й вельможні слова. Естетичні засади молодших неокласиків. *Українська мова та література*. 2002. № 36 (292). С. 12-16.
24. Брюховецький В. Микола Зеров: Літературно-критичний нарис. К.: Радянський письменник, 1990. 309 с.
25. Бургардт О. Драй-Хмара М. “Проростень” (1919-1926). *Червоний шлях*. 1926. № 10. С. 261-262.
26. Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов–на–Дону: Феникс, 1998. 341 с.
27. Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1990. 452 с.
28. Войтович В. Українська міфологія. К.: Либідь, 2002. 664 с.
29. Гаврилюк Н. Про поетичний словник неокласиків (нульова суфіксація як спосіб творення оказіоналізмів). *Урок української*. 2001. № 4. С. 22-23.
30. Гальчук О. Микола Зеров і античність: Навчальний посібник з історії української літератури. Київ, 2000. 192 с.
31. Гамкрелидзе Т.В., Иванов В.В. Индоевропейский язык и индоевропейцы: Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры /с предисл. Р.О.Якобсона. В 2-х т. Тбилиси: Изд-во Тбилис. ун-та, 1984. Т.2. Символика чисел и следы архаичного индоевропейского календаря. С. 435-1328.
32. Гегель Г.В. Эстетика. М.: Искусство, 1971. Т.3. 322 с.
33. Гегель Г. Эстетика. В 4-х т. М.: Искусство, 1969. Т.2. / Пер. под ред. М.Лифшица. 325 с.

34. Гейзінга Й. Homo Ludens (пер. з англ. О.Мокровольського). К.: Основи, 1994. 250 с.
35. Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм. / Г.Сиваченко (пер. з чеськ.); М.Коцюбинська, Г.Сиваченко (упор. та прим.); М.Коцюбинська (вступ. ст.); Київ. слов'ян. ун-т., Інститут літератури ім. Т.Шевченка НАНУ. К.: Гелікон, 2000. 368 с.
36. Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. 248 с.
37. Геркен-Русова Н. Патриціанська поезія або дві стихії в творчості Ю.Клена: Спроба характеристики збірки "Каравели". *Визвольний шлях* (Лондон) 1968. № 5. С. 585-599.
38. Гірчак Є. Хвильовизм. Харків, 1930. 157 с.
39. Гиршман М.М. Стиль. Литературоведческий сборник. Вып. 3. Донецк: ДонНУ, 2000. С. 253-257.
40. Гнатюк В. Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків / Українці: народні вірування, повір'я, демонологія (за ред. Ю.П.Дяченко та ін.) 2-е вид. К.: Либідь, 1991. 640 с.
41. Голосовкер Я. Логика мифа. М.: Наука, 1987. 218 с.
42. Гроно нездоланих співців: Літературні портрети українських письменників XX століття. К.: Український письменник, 1997. 283 с.
43. Грушевський М. Історія української літератури. К.: Либідь, 1993. Т.1. 390 с.
44. Гумилёв Н. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л.: Искусство, 1990. 404 с.
45. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (поч. XX століття). Слово і час. 1993. № 1. С. 55-66.
46. Гюйо М. Безверие будущего. Социологическое исследование. СПб,

1908.
518 с.
47. Двадцять років: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті. Упор. В.Г.Дончик. К.: Дніпро, 1991. 366 с.
48. Довгань К. [Рецензія: Драй-Хмара М. Проростень: 1919-1926. К.: Слово, 1926. – 51 с.] *Життя і революція*. 1926. № 10. С. 121-122.
49. Долгополов И. Мастера и шедевры. В 3-х т. / Вступ. Ст. Ю.Нагибина. М.: Изобразительное искусство, 1986. Т.1. 717 с.
50. Доленго М. Рецензія на збірку поезій Проростень Драй-Хмари М. *Культура і побут*. 1926. 12 вересня (Ч.37).
51. Домонтович В. Київський університет і становлення укр. неокласицизму. *Народна творчість та етнографія*. 2000. № 4. С. 75-84.
52. Драй-Хмара М. Вибране / Упор. Д.Паламарчука, Г.Кочура; Передм. І.Дзюби. К.: Дніпро, 1989. 542 с.
53. Драй-Хмара М. З літературно-наукової спадщини. Записки наукового товариства ім. Т.Шевченка. Т. СХСХІІ Філологічна секція. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1979. 407 с.
54. Драй-Хмара М. Леся Українка. Життя і творчість. К.: Держлітвидав України, 1926. 156 с.
55. Драй-Хмара М. Лист до редакції. Сонет Стефана Малярме.
Літературний ярмарок. Харків, 1929. № 4. С. 172-173.
56. Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина (Упор. С.А.Гальченка; Ред.: Н.М.Максименко та ін.); НАН України Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка, Укр. Вільна Академія Наук (США). К.: Наукова думка, 2002. 590 с.

57. Дунай П. Київські неокласики та їх лідер поет М. Зеров. *Українська мова та література в школі*. 1997. № 35. С. 1-4.
58. Єфремов С.О. Історія українського письменства. К.: Феміна, 1995. 688 с.
59. Життя етносу: соціокультурні нариси: Навч. пос. (Б.В.Попов, В.О.Ігнатів, М.Т.Степико та ін.); Міжнар. фонд “Відродження”. К.: Либідь, 1997. 240 с.
60. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: Курс лекций / Под ред. З.И.Плавскина, В.В.Жирмунской. СПб.: Изд-во С.-П. ун-та, 1996. 440с.
61. Завадська В., Музиченко Я., Таланчук О., Шалак О. 100 найвідоміших образів української міфології. К.: Орфей, 2002. 448 с.
62. Заславський І. Видатний учений. Талановитий поет. Майстер перекладу (до 110-річчя від дня народження Миколи Зерова). *Українська мова та література*. 2000. Ч.16 (176). С. 6-8.
63. Зварич В. Стилєтворчі функції традиційних образів у поезії неокласиків: Автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.01 / Тернопільський держ. пед. ун-т. Тернопіль, 2002. 20 с.
64. Зенкин С. Теофиль Готье и искусство для искусства. *Вопросы литературы*. 1990. Ноябрь-декабрь. С. 223-248.
65. Зеров М. Твори: У 2-х т. / Упор. Г.П.Кочура, Д.В.Павличка, передм. М.Рильського, приміт. М.Москаленка. К.: Дніпро, 1990. Т.1. 842 с.
66. Зеров М. Твори: У 2-х т. / Упор. Г.П.Кочура, Д.В.Павличка, передм. М.Рильського, приміт. М.Москаленка. К.: Дніпро, 1990. Т.2. 598 с.
67. Зеров М. Українське письменство / Упоряд. М.Сулима; післям. М.Москаленка. К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. 1301 с.
68. Знойко О. Міфи Київської землі та події стародавні. К.: Молодь, 1989.

304 с.

69. Іванисенко В.П. Народження стилю. Творча індивідуальність в поезії. К.: Наукова думка, 1964. 298 с.
70. Иванов В. Манера, лицо, стиль. *Труды и дни*. 1912. № 4. С. 1-2.
71. Іванюха Т. Закономірності рецепції традицій класичної поезії на строфічному рівні (на матеріалі поезії М.Зерова і М.Драй-Хмари) *Літературознавчі обрії*. Праці молодих вчених України / НАНУ, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. К., 2003. Вип 4. С. 33-36.
72. Із записників М.Драй-Хмари. / Драй-Хмара М. З літературно-наукової спадщини. Записки наукового товариства ім. Т.Шевченка. Т.СХСVII Філологічна секція. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1979. 407 с.
73. Історія української літератури ХХ ст. У 2 кн. Кн.1.: (1910-1930-ті роки): Навч. пос. / За ред. В.Г.Дончика. К.: Либідь, 1993.– 784 с.
74. Исупов К.Г. Русская эстетика истории. / Высш. гуманитар. курсы; Рус. христианский гуманитар. ин-т. СПб., 1992. 160 с.
75. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки. *Ритм, пространство и время*. Л.: Наука, 1974. С. 26-39.
76. Качаева Л. Может ли голубое быть зеленым и розовым? *Русская речь*. 1984. № 6. С. 20-26.
77. Качуровський І. Основи аналізу мовних форм (стилістика). Мюнхен-Київ, 1995. 234 с.
78. Качуровський І. Строфіка: Підр. для студентів філологічних факультетів вищих навч. закладів. К.: Либідь, 1994. 272 с.

79. Качуровський І. Український Парнасізм. *Визвольний шлях*. 1983. Кн.4. С.472-483.
80. Качуровський І. Фоніка: Підручник. К.: Либідь, 1994. 168 с.
81. Квартник Т. Засоби інтелектуалізації поетичної мови М.Драй-Хмари. *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна*. 2002. № 538. Серія Філологія. Вип. 34. С. 197-202.
82. Кессиди Ф.Х. От мифа к логосу. М.: Мысль, 1972. 312 с.
83. Київські неокласики. / Упор. В.Агеєва. Сер. "Укр. мемуари". К.: Факт, 2003. 352 с.
84. Клен Юрій Вибране. К.: Вид-во художньої літератури "Дніпро", 1991. 461 с.
85. Ковалів Ю. Грані українського менталітету. *Слово і час*. 1996. № 3. С. 6-10.
86. Ковалів Ю. Літературна дискусія 1925-28рр. К.: Т-во Знання УРСР, 1990. 48 с.
87. Ковалів Ю. Рух естетичної свідомості в українській поезії 1-ї пол. ХХст. (гене́за, контекст, перспективи): Дис. ... д-ра філолог. наук: 10.01.02. К., 1995. 335 с.
88. Ковалів Ю. Ще раз про "Парнаських зір незахідне сузір'я". *Світовид*. 1999. Ч.ІІІ (36). Київ-Нью-Йорк. С. 118-127.
89. Коваль А.П. Спочатку було Слово: Крилаті вислови біблійного походження в українській мові. К.: Либідь, 2001. 312 с.
90. Кодак М.П. Системогене́за авторської свідомості: теорія й проблеми історії літератури. *Слово і час*. 2001. № 5. С. 8-15.
91. Корсунська Б.Л. Поезія нового світу. Ідеї та образи української радянської лірики 20-30-х рр. К.: Наукова думка, 1967. 331 с.

92. Костенко Н. Українське віршування ХХ століття. К.: Либідь, 1993. 232 с.
93. Костомаров М. Слов'янська міфологія (упор. прим. І.П.Бетко, А.М.Полотай). К.: Либідь, 1994. 384 с.
94. Криса Б. Образ світу в українській поезії XVII-XVIII ст.: Автореф. дис. ...докт. філол. наук: 10.01.02 / Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. К., 1995. 48 с.
95. Кудряшова М. Поетичний словник українських неокласиків: Дис. ...канд. філол. наук: 10.02.01. Харків, 1999. 170 с.
96. Лакиза І. Літературні нотатки. (Зауваження до соціальних мотивів поезії укр. журналів). *Життя й революція*. Київ, 1926. Ч.8. С. 45-50.
97. Ласло-Куцюк М. Апофеоз світла у творчості Г.Сковороди. Ласло-Куцюк М. Боги світла і боги темряви. Бухарест: Критеріон, 1994. С. 78-105.
98. Ласло-Куцюк М. Вогонь і слово: Космогонічний міф на Україні. Бухарест: Критеріон, 1998. 257 с.
99. Ласло-Куцюк М. Засади поетики. Бухарест: Критеріон, 1983. 395 с.
100. Ласло-Куцюк М. Шукання форми: Нариси з української літератури ХХ століття. – Бухарест: Критеріон, 1980. 327 с.
101. Лейтес А. і Яшек М. Десять років української літератури (1917-1927): У 2-х т. Держ. вид-во України, 1928. Т.2. 750 с.
102. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 634 с.
103. Лісовий А. П'ятеро з Парнасу. Більшовик. 1925. 17 березня.
104. Література як стиль і спогад. Філологічні семінари. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. 2003. Вип. 6. 171 с.

105. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. К.: ВЦ "Академія", 1997. 752 с.
106. Лосев А. Знак. Символ. Миф. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 479 с.
107. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. 959 с.
108. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.
109. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. К.: COLLEGIUM, 1994. 285 с.
110. Ляшенко О. Поезія М.Драй-Хмари "Кошмар" (Аналіз твору в аспекті типології цілісності). *Літературознавчі обрії*. Праці молодих вчених України / Інститут літ-ри ім. Т.Г.Шевченка НАНУ. К., 2003. Вип. 4. С. 44-48.
111. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. К.: Радянський письменник, 1990. 285 с.
112. Макаров А. Світло українського бароко. К.: Мистецтво, 1994. 288 с.
113. Маланюк Є. Київська Александрія. / Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу. К.: Дніпро, 1997. С. 246-253.
114. Масенко Л. Антична назва в українській поетичній мові. *Мовознавство*. 1987. № 5. С. 55-62.
115. Мацько Л.І. та ін. Стилїстика української мови: Підручник / Л.І.Мацько, О.М.Сидоренко, О.М.Мацько; За ред. Л.І.Мацько. К.: Вища школа, 2003. 462 с.
116. Мельник С. До питання становлення неокласичної концепції в розвитку укр. літератури. *Визвольний шлях*. 1994. № 7. С. 857-862.

117. Мельник С. Концепція історії літератури в науковій спадщині неокласиків: Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. К., 1995. 155 с.
118. Мельничайко В. Аспекти лінгвістичного аналізу художнього тексту. *Дивослово*. 1999. № 9. С. 11-15.
119. Микулович М. Вплив поезії Горация на київських неокласиків. *Визвольний шлях*. 1958. № 5 (127). С. 581-587.
120. Митрополит Іларіон Дохристиянські вірування українського народу. К.: Обереги, 1992. 424 с.
121. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. 2-е изд. (гл. ред. С.А.Токарев). М.: БРЭ: Олимп, 1998. Т.1. 672 с.
122. Міяковський В. Недруковане й забуте. / Ред. М.Антонович. Нью-Йорк, 1984. 509 с.
123. Мних Л. Генеза та функціонування числової символіки у поезії ХХ століття: Дис. ...канд. філолог. наук: 10.01.06. Донецьк, 2000. 169 с.
124. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст. Ч.1. Українська література: Навчальний посібник: Ред.-вид. відд. "Вежа" Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки. Луцьк, 1999. 154 с.
125. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика: Дис. ...докт. філолог. наук: 10.01.06. Луцьк, 1999. –416 с.
126. Моренець В.П. Міфологічна течія в українській поезії другої пол. ХХ ст. *Слово і час*. 2002. № 9. С. 43-51.
127. Моренець В.П. Національні шляхи поетичного модерну 1-ї пол. ХХ ст.: Україна і Польща. К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. 327 с.
128. Моренець В. Слово, що випало з мовчання філософів. *Слово і час*. 1997. № 4. С. 17-28.

129. Музичка А. Журнальна українська лірика 1926 року. *Червоний шлях*. 1927. № 2. С. 156-184.
130. Наєнко М.К. Історія українського літературознавства: Підр. для філологічних спец. вищ. навч. закл. 2-ге вид. зі змінами й доп. К.: Вид. центр “Академія”, 2001. 360 с.
131. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. К.: Мистецтво, 1981. 285 с.
132. Наливайко Д. Українські неокласики і класицизм. *Наукові записки*. Т.4. Філологія. К., 1998. С. 3-11.
133. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках. К.: Вища школа. 1991. 269 с.
134. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб.: Азбука, 2000. 240с.
135. Новицький М. На ярмарку. Критичні нотатки. (Критика сонета М.ДрайХмари “Лебеді”). Харків: В-во “Гарт”, 1930. С. 10-14.
136. Новиченко Л. Поетичний світ М.Рильського (1941-1964). К.: Наукова думка, 1994. 269 с.
137. Нямцу А.Е. Легендарные образы в литературе / Черновиц. нац. ун-т им. Юрия Федьковича. Научно-исслед. центр “Библия и культура”. Черновцы: Рута, 2002. 175 с.
138. Орест М. Держава слова. Вірші та переклади (Упорядник та автор передмови С.Павличко, ред. М.Москаленко). К.: Основи, 1995. 543 с.
139. Ортега-и-Гасет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 587 с.
140. Павличко С. Дискурс Модернізму в українській літературі. К.: Либідь. 1997. 360 с.

141. Павличко С. Київські неокласики і розвиток культури поетичного слова.
Народна творчість та етнографія. 2000. № 4. С. 84-88.
142. Парандовский Я. Алхимия слова / Сост. и вступ. ст. С.Бэлзы. М.:
Правда, 1990. 656 с.
143. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту.
Сучасність. 2000. № 4. С. 65-85.
144. Перетц В. Из лекций по методологии истории русской литературы.
История изучений. Методы. Источники. Корректированное издание на правах
рукописи. К., 1914. 496 с.
145. Петров В. До характеристики філософського світогляду Сковороди.
Записки історично-філологічного відділу. Кн. XIII-XIV. К., 1927. С. 30-
43.
146. Плачинда С. Міфи і легенди давньої України. К.: Спалах ЛТД, 1997.
175 с.
147. Поезія французького символізму. Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артю
Рембо: Пос. для вч. / О.М.Ніколенко. Х.: Ранок, 2003. 144 с.
148. Попович М.В. Мироззрение древних славян. К.: Наукова думка, 1985.
167 с.
149. Потебня О. Естетика і поетика слова: Збірник. Пер. з рос. (Упор., вступ.
ст., приміт. І.В.Іваньо, А.І.Колодної). К.: Мистецтво, 1985. 302 с. 150.
Потебня А.А. Собр. трудов: Мысль и язык. / Ю.А.Рассказов, О.А.Сычев.
М.: Лабиринт, 1999. 300 с.
151. Потебня А.А. Теоретическая поэтика / Сост., вступ. ст., коммент.
А.Б.Муратова. М.: Высш. шк., 1990. 344 с.
152. Поезія Плеяды (Пер. с франц., сост. предисл. и справки о поэтах
И.Ю.Подгаецкой; коммент. Л.В.Евдокимовой, М.С.Гринберга). М.:

- Радуга, 1984. 828 с.
153. Райбедюк Г.Б. Творчість П. Филиповича в контексті літературного процесу 20-30-х рр. ХХ ст.: Автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.01 / Укр. держ. пед. ун-т. К., 1996. 24 с.
 154. Райс Е. Поезія М. Драй-Хмари. *Сучасність*. 1965. № 7 (55). С. 13-23.
 155. Рильський М.Т. Зібрання творів у 20-ти т. К.: Наукова думка, 1983. Т.І. 431 с.
 156. Рильський М.Т. Зібрання творів: У 20-ти т. К.: Наукова думка, 1986. Т.13. 622 с.
 157. Розстріляне відродження. Антологія 1917-1933: Поезія – проза – драма – есей / Упорядкув., передм., післямова Ю.Лавріненка; Післямова Є.Сверстюка. К.: Смолоскип, 2002. 984 с.
 158. Рудницький М. Європа і ми. Ми. 1933. К.І.
 159. Рудницький М. Символ і дійсність – образ України у творчості М.ДрайХмари. *Другий міжнародний конгрес українців*. Львів, 22-28 серпня 1993р. С. 202.
 160. Савченко Я. Занепадництво в українській поезії. *Життя й революція*. 1927. № 2. С. 160-174.
 161. Савченко Я. Проти реставрації греко-римського мистецтва. К., 1930. 102с.
 162. Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко (вторая пол. XVII – XVIIIв.). М.: Наука, 1991. 263 с.
 163. Сакулин П.Н. Филология и культурология. М.: Высшая школа, 1990. 239 с.
 164. Сарапин В. Поезія Юрія Клена та її місце в літературному процесі 1-ої пол. ХХ століття: Дис. ...канд. філол. наук: 10.01.01. К., 2000. 196 с.

165. Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2-х т. К.: Наукова думка, 1973. Т.2. 576 с.
166. Сковорода Г. Твори: У 2-х т. К.: АТ Обереги, 1994. Т.2. 480 с.
167. Сковорода Г. Твори в 2-х т. К.: АН УРСР, 1961. Т.1. 635 с.
168. Славутич Я. Розстріляна Муза. К.: Либідь, 1992. 182 с.
169. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. (За ред. М.Зубрицької). Львів, 1996. 633 с.
170. Слово и миф. М.: Правда, 1989. 243 с.
171. Содомора А. Наодинці зі словом. Львів: Літопис, 1999. 475 с.
172. Соколов А.Н. Теория стиля. М.: Искусство, 1968. 220 с.
173. Соловей Е. Українська філософська лірика. К.: Юніверс, 1998. 368 с.
174. Соловьев В. Общий смысл искусства / Соловьев В. Сочинения: В 2-х т. М.: Мысль, 1990. Т.2. С. 390-404.
175. Ставицька Л. Естетика слова в українській поезії 10-30-х років ХХ століття. К.: "Правда Ярославичів", 2000. 156 с.
176. Сулима В. І. Свята Трійця в українській літературі XI-XVст.: аспекти інтерпретації та художнього втілення: Автореф. дис. ...канд. філолог. наук: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т. імені Тараса Шевченка. К., 2002. 19 с.
177. Таран Л. Сонет неокласиків Миколи Зерова і Максима Рильського *Дивослово*. 1994. № 1. С. 9-12.
178. Таран Л. "Цвіте прозорий Вертоград..." (неокласична поетика). *Слово і час*. 1994. № 9-10. С. 52-58.
179. Темченко Л. Укр. неокласицизм 20-х рр. ХХ ст.: генезис, естетика, поетика: Дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.01. Дніпропетровськ, 1997. 167 с.
180. Тен Б. Нотатки про ритміку гекзаметра. *Мовознавство*. 1967. № 3. С. 12-

- 19.
181. Тен І. Філософія мистецтва. *Всесвіт*. 1996. № 2. С. 159-173. 182. Тен І. Філософія мистецтва. *Всесвіт*. 1996. № 3. С. 162-177.
183. Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вст. ст. и сост. Н.Д.Арутюновой. Общ. ред. Н.Д.Арутюновой и М.А.Журинской. М.: Прогресс, 1990. 512 с.
184. Тимофеев Л.И. Слово в стихе: Монография. М.: Советский писатель, 1987. Изд. 2-е доп. 424 с.
185. Тимошенко Ю. Феномен метафори: проблема давня й сьогочасна. *Слово і час*. 2001. № 5. С. 29-37.
186. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. К.: Правда Ярославичів, 1997. 448 с.
187. Томчук О. Естетична система М.Драй-Хмари: генезис, творча реалізація: Дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.01. Ізмаїл, 2001. 190 с.
188. Турган О.Д. Античність в українській літературі к. ХІХ – поч. ХХ ст. Шляхи рецепції: Автореф. дис. ... доктора філолог. наук: 10.01.01 / Ін-т літератури ім. Т.Шевченка НАНУ. К., 1996. 41 с.
189. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3-х кн. К.: Рось, 1994. К.І. 703 с.
190. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3-х кн. К.: Рось, 1994. Кн.2. 719 с.
191. Ушкалов Л. Світ українського барокко. Філологічні етюди. Харків: Око, 1994. 112 с.
192. Федорчук Л. Простір і колір як категорії художнього світу Григорія Сковороди. *Слово і час*. 2000. № 5. С. 55-59.
193. Филипович П. Поезії. К.: Радянський письменник, 1989. 196 с.

194. Флоренський П.А. Столп и утверждение истины. М.: Правда, 1990.Т.1.
Кн.2. 840 с.
195. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. К.: Наукова думка, 1979. Т.21. 374с.
196. Франко І. Із секретів поетичної творчості / Зібрання творів: У 50-ти т. К.:
Наукова думка, 1981. Т.31. С. 45-119.
197. Фромм Э. Бегство от свободы. М.: Прогресс, 1990. 269 с.
198. Фромм Э. Гуманистический психоанализ (Сост. и общая ред.
В.М.Лейбина. СПб.: Питер, 2002. 544 с.
199. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. 3-е изд., испр. и доп. М.:
Высш. школа, 2002. 437 с.
200. Холл Д. Юнгианское толкование сновидений. Практ. руководство /
В.Зеленский (ред. пер.). Санкт-Петербург: Б.С.К., 1996. 168 с.
201. Хропко П. Культурологічні візії М.Рильського – неокласика. *Науковий збірник*. Нац. пед. ун-т ім. М.Драгоманова. Сучасний погляд на літературу. К., 1999. Вип. 1. С. 3-7.
202. Хропко П. Оновлення української літератури на шляхах модернізму.
Дивослово. 1999. № 10. С. 36-40.
203. Хропко П. Український неокласицизм: орієнтація на тисячолітній розвиток європейської культури. *Українська мова та література в середніх школах, ліцеях, гімназіях та колегіумах*. 2000. № 3. С. 37-46.
204. Цеков Ю. Ренесансова особистість в українському письменстві 20-х років.
Слово і час. 1994. № 2. С. 13-22.
205. Чапля В. Сонет в українській поезії. Історично-теоретичний нарис. До соціології українського вірша. Харків-Одеса: ДВУ, 1930. 79 с.

206. Червінська О. Традиційний історичний персонаж і його функції у художньому тексті / Поетика / За ред. В.Брюховецького. К.: Наукова думка, 1992. С. 151-167.
207. Черкашина Л. Українська “культура серця” в образах і символах національного фольклору. *Народна творчість та етнографія*. 2001. № 3. С.48-53.
208. Чижевський Д.І. Історія української літератури. К.: Видавничий центр Академія, 2003. 568 с.
209. Чижевський Д.І. Українське літературне бароко: Вибрані праці з давньої літератури. К.: Обереги, 2003. 576 с.
210. Чичерин А. Ритм образа. Стилистические проблемы. М.: Советский писатель, 1973. 278 с.
211. Чобанюк В. Сонет у творчості укр. поетів-неокласиків: літературна традиція і новаторство: Автореф. дис. ...канд. філол. наук: 10.01.01 / Прикарпат. ун-т ім. Василя Стефаника. – Івано-Франківськ, 2000. 19 с.
212. Шанин Ю. Олимпийские игры и поэзия эллинов. Гомер и классическая лирика VIII-V вв. до н. э. – К.: Вища школа, Изд-во при КГУ, 1980. 181 с.
213. Шапиро М. Стил. Советское искусствознание. 1988. Вып. 24. С. 385-425.
214. Шерех Ю. Думки проти течії. Публіцистика. Видавництво Україна, 1948. 100 с.
215. Шерех Ю. Легенда про український неокласицизм / Шерех Ю. Пороги і заборіжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. В 3-х томах. Т.1. / Ред. рада: В.О.Шевчук та ін. Харків: Фоліо, 1998. С. 94-138.
216. Шестопалова Т.П. Міфологеми поезії Павла Тичини: Спроба інтерпретації. Луганськ: Альма-матер, 2003. 198 с.

217. Шлемкевич М. Душа і пісня / Українська душа / Відп. ред. В.Храмова. К.: Фенікс, 1992. С. 97-119.
218. Шлемкевич М. Загублена українська людина. К.: Фенікс, 1992. 158 с.
219. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Гештальт и действительность (Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна). М.: Мысль, 1993. 663 с.
220. Шудря М. Неокласики, або “троно п’ятірне нездоланих співців” *Укр. мова та література*. 1999. Ч.7 (119). С. 3-12.
221. Элиаде М. Аспекты мифа (Пер. с франц.) М.: Инвест, 2001. 240 с.
222. Элиаде М. Космос и история: Избр. работы (Пер. с франц. и англ.). М.: Прогресс, 1987. 312 с.
223. Элиот Т.С. Назначение поэзии: Статьи о литературе (Пер. с англ.). М.: Совершенство, 1997. 350 с.
224. Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков. М.: Советский писатель, 1988. 416 с.
225. Эпштейн М.Н. “Природа, мир, тайник вселенной...”: Система пейзажных образов в русской поэзии: Науч.-попул. М.: Высш. шк., 1990. 303 с.
226. Юнг К.-Г. Архетип и символ. М.: Ренесанс, 1991. 304 с.
227. Юнг К.-Г. Воспоминания, сновидения, размышления. М.: ООО “Издательство АСТ-ЛТД”, Львов: “Инициатива”, 1998. 480 с.
228. Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов / Сост. В.И.Менжурич. К.: PortRoyal; М.: Совершенство, 1997. 384 с.
229. Юнг К.-Г. Проблемы души нашего времени. СПб.: Питер, 2002. 352 с.

230. Юркевич П. Серце і його значення в духовному житті людини, за вченням слова Божого. *Хроніка 2000*. Український культурологічний альманах. К., 2000. С. 563-573.
231. Якубовський Ф. Київські українські поети. *Глобус*. 1927. № 8. С. 122-124.
232. Янів В. Німецький концентраційний табір: (спроба характеристики).
Доповідь на I науковій конференції НДІУМ (наук.-досл. інт. укр. мартирології). Мюнхен, 1948. 34 с.
233. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Предисл. П.П.Гайденко. М.: Политиздат, 1991. 527 с.

Архівні джерела

234. Архів Драй-Хмари М. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Фонд І. 198 / 27.
235. Архів Драй-Хмари М. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Фонд І. 198 / 29.
236. Архів Драй-Хмари М. // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Фонд І. 198 / 34. 237. Драй-Хмара М.П. Документи про реабілітацію. Лист з прокуратури Магаданської області та довідка 3.05.1990р. Фонд ІІ. 198 / 141.
238. Рильський М.Т. [Рецензія на збірку поезій М.Драй-Хмари “Сонячні марші” 19 серпня 1935 року] // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. Фонд 198 / 144.