

ПРО ОДИН ЗАГАДКОВИЙ ВІРШ В. СВИДЗІНСЬКОГО ТА КОНТЕКСТИ ЙОГО РОЗУМІННЯ

У статті досліджено взаємодію літературного слова й фольклорних семантичних структур. Вірш В. Свідзінського «Сарай» розглянуто як зразок «семантичної поетики». Проаналізовано також інтертекст Ключова в тексті Свідзінського.

Унікальність поезії В. Свідзінського, як слушно зазначає Е. Соловей, зумовлена «вражаючої сили синтезом і розвитком модерністичних інтенцій»; водночас ця поезія є феноменом «неканонічної традиційності» [1, I, 485–486] — «дивовижної свободи вибіркового й ініціативно-творчого опанування духовного спадку, суттєвого розширення... самої сфери спадкоємності» [1, I, 487]. Додамо, що поезія Свідзінського демонструє, на наше переконання, зразки «семантичної поетики як потенційної культурної парадигми» [2]. (Виникнення такої поетики дослідники спершу пов'язували лише з іменами Ахматової та Мандельштама. Згодом було висловлено думку про можливість формування семантичної поетики у творчості інших авторів та в різних національних традиціях [3]. Таке явище розглядають як своєрідний «самозахист» мови і як спробу подолання культурою глибокої кризи).

Поетична мова В. Свідзінського формується у творчій взаємодії з семантичною мовою фольклору. Саме цим можна пояснити і «неймовірну насиченість його поетичних текстів «ритуальними жестами і діями» [4, 31], і наявність «світоглядних реліктів» у напрочуд органічній картині світу Свідзінського» [5, 43], і значущість орнаментальних структур у його художній системі, і вражаючий протейзм авторського «я».

Нагадаємо, що лексико-граматичною одиницею фольклору є не слово, а «традиційний смисл» — щоразу інший та разом із тим єдиний [6, 26]. Несумісність фольклорного слова зі словом літературним зумовлена тим, що воно не просто демонструє варіативні значення (в різних обрядах, у моделі світу, в ліричній пісні, в епосі) — уснопоетичне слово **відбиває структури свідомості**, котрі породили усі ці тексти. На «глибоко опосередковане засвоєння» Свідзінським самого типу «породжувальної свідомос-

ти», зафіксованої у різних фольклорних жанрах, вказує і Е. Соловей [1, II, 478].

Завдяки взаємодії літературного слова й фольклорних семантичних структур утворюється принципово нова система художнього осягнення світу. Виникає текст нового типу, здатний перекодувати «природу» як «культуру» (і навпаки), органічно поєднувати «історичне» з «космологічним», чуже слово — з власним, реальне й побутове — з магічним і провіденціально-профетичним. Якщо шукати аналогій, то в російській літературі найяскравішим зразком семантичної поетики такого типу можна вважати художню систему М. Ключова [7]; у цьому ж напрямку розгорталися певний час творчі пошуки С. Єсеніна [8].

У Свідзінського досить широко представлені діалектизми та квазидіалектизми: «За аналогією до фольклорних висловів виникають і авторські новотвори» [9, 104–105]. У тексті такі лексичні елементи виступають як маркери уснопоетичного слова, що також засвідчує орієнтацію поета на семантичну мову фольклору. Для лірики властивості діалектної лексики є дуже важливими, позаяк ця лексика «має підвищений емоційний тонус і акумулює максимальний набір засобів експресивного вираження» [10, 54].

Прикметна риса поетичної лексики Свідзінського — поєднання гетерогенних мовленнєвих стихій. Саме тому діалектизми та квазидіалектизми тут важко розрізнити: на думку дослідника, поет використовував «елементи волинсько-подільської та східноукраїнської діалектної стихії», активно залучаючи їх до «наддніпрянського варіанту літературної мови» [11, 114].

«Перникоза», «імшедь», «світюгець», «павоть», «дармовишки», «пахавкає» — не дивно, що коментатор уникає будь-яких пояснень цих і багатьох подібних слів у текстах Свідзінського — адже лексикографічні джерела тут нечасто

стають у пригоді... Аб о, наприклад, «сивоворонка», «синя сиворакаша», «красиворонка», — можливо, усі три назви стосуються лише однієї пташки? Бо й «вивільга» в іншому тексті стає «іволгою», «хмари» — «пáмегами»; «облоки» можуть означати і вікна, і небесну блакить. «Дерева на козиних ніжках», що «ростуть... не в гаю, а на вікні трамваю», прагнуть знайти собі «займанщину, порослу мітличинням...» [1, I, 273]. І кожне слово породжує жмутки асоціацій, створює поле семантичної невизначености, в якому перегукуються найвіддаленіші смисли. Так, «козині ніжки» (як зоровий образ) і свавільний поклик памороззю намальованих дерев нагадують про казкову «козу-дерезу»; а локус міського трамваю провокує недоречно асоціацію з недопалками («козиними ніжками»), недбало заткнутими під раму й примерзлим до віконного скла.

Отже, поетичному слову Свідзінського, як і уснопоетичному, властиві «багатокомпонентність і внутрішня антиномічність значення, що призводить до смислової невизначености слова та підвищує його інформативність» [10, 155]. Саме цим зумовлена загадковість багатьох текстів поета, котрі апелюють до численних «контекстів розуміння» (Бахтін), та водночас зберігають якусь невлотиму, **втаємничену, позалітературну сутність**.

Загадковість вірша «Сарай», що є предметом нашого аналізу, пов'язана насамперед із його назвою: слово «сарай» ніде в подальшому не виникає, але його семантичні експлікації утворюють у тексті поле суперечливих значень. Відтак це слово постає «у вигляді діахронічної культурної парадигми», а на цій основі гетерогенні елементи самого тексту скріплюються «єдиним стрижнем смислу» [2, 51]. Зокрема, актуальними для розуміння вірша Свідзінського стануть такі «реверберації» слова «сарай», як факт його запозичення через турецьку мову й первісні значення («палац», «житлова кімната»), а також назва столиці Золотої Орди — **Сарай Бату** [12]. У російській мові «сарай» може означати «холодне місце при домі», різного призначення; існують також сараї для полови, для дров, для возів та господарчого знаряддя, для птаства [13, 168]. Але в українській мові вони мають інші назви: половня, дровник, шопа, повітка; якщо ж хлів називали «сараєм», то це слово вживалося в переносному значенні, з відтінком презирства, зневаги [14, 232]. Зазначимо також, що слово «сарайний», за Далем, означає «домовик», а так званий домовий сич, мешканець степів і пустель, може оселятися в будівлях, у тім числі різного роду сараях...

У таким разі, «сич» у Свідзінського мовби «вилітає» із самої назви тексту та починає своє зловіроже віщування. Спектр міфологічних значень образу «сича» аж надто широкий. У західнослов'янському фольклорі «сич» постає в ролі несправедливого, хитрого й підступного царя, пожирача птахів [15, 576–577]. Зустрічаємо також легенди про сича — «боговідступника», колишнього янгола, проклятого Богом за непослух [15, 573–574]. У давньоруських переказах сич постає як химерний «музика», що пропонує людям свої послуги: «Панове, князове, поночі літаю, а хорошенько співаю; прийміть мене до себе за музику, бо вам без музики не пробути» [16, 245]. В усій слов'янській народній традиції цей птах наділяється демонічною природою, він є провісником людської смерті [15, 572]. На Західній Україні та в Польщі побутують уявлення про душі нехрещених дітей у подобі сичів [15, 572] — «клятий сич», отже, може означати і «прокляту душу». Крім того, сич здатний вижити з дому господаря своїм криком: «Поховав, поховав!» Із цим криком пов'язані українські назви домового сича: «поховав» і «поховавкало» [15, 570] — ось чому в іншому тексті Свідзінського сич саме **«пахвавкає»**.

Таким «пахвавканням» є, власне, весь текст вірша «Сарай», весь монолог «сича», перенасичений вбивчими дієсловами. Саме надмірна кількість дієслів, котрі послідовно відтворюють картину загибелі «князя-дуба», вказує на глибинну ритуальну закоріненість тексту. Адже перші синоніми, як відомо, виникли внаслідок якомога щільнішого ритуального «огородження» предмета замовляння близькими за значенням словами [17, 14]. «Магічний перформатив» замовляння передбачає, крім особливої організації простору й певної послідовності дій, нагромадження семантично однорідних вербальних еквівалентів [18, 128; 19, 6–14].

Цитуючи одне із замовлянь із переписаної Свідзінським від руки книжки «Сборник мало-российских заклинаний» П. Єфименка («Дубе, дубе нелине, я тебе з'їм з гіллям зо всім! Гам, гам, гам!»), Е. Соловей проникливо зауважує, що тут, «мов дуб у жолуді», «криється захований... задум вірша «Сарай» [1, I, 499–500]. Дійсно, у тексті Свідзінського відтворені основні структурні елементи замовляння, але у формі винятково своєрідній.

Суб'єкт замовляння, «клятий сич», опиняється в самому центрі магічного світу, він вторгається до сфери сакрального простору (свята гора Дніпрова, діброва і посеред неї дуб на горі — Axis Mundi).

Негативний паралелізм унаочнює демонічну природу ритуалу, мета якого — профанізація світу, знищення системи опозицій і торжество хаосу як «нового порядку» буття. «Красні сурмачі», котрі мусили б «уславляти» дубове «величчя», **не прийдуть — «ні з свогобіччя, ні з заріччя»** (тобто ні в історичній, ні в есхатологічній перспективі). Натомість «недбалі прийдуть рубачі»... Відповідно до структури ритуалу, ці останні виступають у ролі персонажів-помічників, із чийми діями пов'язана заклінально-побажальна частина тексту. Водночас об'єкт магічного акту, «князь-дуб», певною мірою суб'єктивується: адже при корінні Світового Дерева, за міфологічними уявленнями, перебуває Поет; він стає самовидцем зловісних ритуалів, спрямованих до самого осердя буття. Власне, поетове свідчення є початком усього тексту: «Аби стемніла літня ніч, / Та й починає клятий сич».

Зазначимо значущість часового маркера: йдеться про настирливість, повторюваність дій сича, котрий у кінці вірша віщує тотальну загибель, «коли надійде **ніч осіння**». Літні ночі, хай хоч які лихі та тривожні, хутко минають — і сходять приязне рідне сонечко. А «осіннє сонце — як мачушине серце»; довга осіння ніч сповнена холоду, мороку й безнадії. Настання таких погібельних часів і закликає «сич». Разом із тим, вказівка на повторюваність замовлянь вводить імпліцитний мотив протистояння Поета (=Дуба) зловісному «сичеві».

Тут очевидними стають деякі інтертекстуальні реляції вірша. «Стемніла ніч», «сич», «древобуби» і «брязкання заліз» апелюють до циклу Ключова «Земля і залізо». Порівняймо: «Потёмки с топором и правнук ночи — сыч / В обители лесов поднимут хищный клич... <...> Но крик железа глух и тяжек, как валун, / Ему не свить гнезда в блаженной роще струн» [20, 295]. «Гніздо» як сакральний символ Божого Домобудівництва (пташині гнізда Псалмоспівець назвав «вівтарями Господніми» — Пс. 83: 4) символізує дім, сім'ю, осередок духовної спільноти. Таємне «гніздо» райського птаха Сіріна, носія духу радості й пісенного слова, звите в серці Поета. «Я — древо, а сердце — дупло, / Где Сирина-птицы зимовье», — писав Ключов, і мотив «Словесного Дерева» є основним у його творчості. «Рогатим господарям життя», «гугнявим воронам» та «сичам», котрі зазіхали на це «Словесне Дерево», Ключов протиставляв своє «Миколове, безднеє слово». В написаній 1932 року інвективі «Наклепникам мистецтва» поет уособив себе саме в образі **дуба**: «И пал ли Ключев бородатый, / Как дуб, перунами сраженный, /

С дуплом, где Сирина огневеинный / Клад стережет...?» [20, 574].

У 1940 році (дата написання вірша «Сарай») «Словесне Дерево» не лише завалили, порубавши на дрова, — ще й коріння повипалювали. «Ні Белий, ні Блок, ні Єсенін, ні Ключов», — так на той час можна було перефразувати відомі слова Тичини. Щоправда, магічна «замовляльна формула» Ключова ніби зависла над погорілою, знеславленою, денационалізованою культурою: «Пусть **дубняком** стальной посеяв / Взойдет на милом пепелище...» [20, 616–617]. Та водночас жоден інший поет не залишив стільки жорстоких і почасти справджених пророцтв, як Ключов: самознищення «Червоного Содома», перетворення світу на смітник, культури — на вигрібну яму, а зрештою — зникнення занепопалого людства, місце якого заступають розумні звірі, птахи й рослини [21, 261–262].

Мотив знеособлення й знелюднення світу в тексті Свідзінського пов'язаний із образом «недбалих рубачів»: їхній акцентований колективізм, жорстокість і руйнівна символіка дій поєднуються в самовизначенні «браття-древобуби» й у тому «берімся», яке вони «поциркають крізь рівні зуби...» Алітерація на «р» викликає асоціації з «цирком» та з чимось водночас бридким і грізним. Ці асоціації згодом підсилюються («як бовдур, грянеш»; «цвіркотіння цвіркуна, неначе брязкання заліз»). Нагадаємо, що міфологічна семантика «цвіркуна» висуває його на роль «нежиті», демонологічного персонажа; він належить до «гадів, щурів, погані, нечисті» [15, 274] і, подібно до сича, своїм цвіркотінням виживає з дому господарів [15, 89]. Та «цвіркун» у Свідзінського постає мешканцем могильного світу, де «тлін» і «плісняви холодний слиз», в оточенні хтонічних істот («шашелі, щурі, тхорі»). «Шашель» (древоточець) у слов'янському фольклорі асоціюється зі смертю — лужичани називають його «смертним годинником» [15, 503]. В одному з віршів Ключова час порівнюється з «шашелем», котрий точить «Дерево життя» [20, 235].

«Щур» — давнє загальнослов'янське слово «для визначення хтонічних живих істот» [15, 274]. Це також назва пацюка, відразливого та небезпечного шкідника, оберегом від якого в деяких слов'янських магічних ритуалах є зокрема дубова гілка [15, 407]. Цікаво, що проти щурів і тхорів інколи вживали однакових запобіжних заходів [15, 90–91]. «Тхір» у зоологічному коді слов'янських мов має кілька значень, пов'язаних із характеристиками людини, — у поляків так називають боягуза [15, 22],

а болгарський вираз «смерди како пор» вказує на дуже неохайну людину [15, 48].

У Свідзінського всі хтонічні істоти об'єднані мотивом «грисіння», семантичною експлікацією якого стає «плін — беззубий костогриз», а відтак актуалізується макабричний підтекст попередніх рядків.

Йдеться про «яму» і «труну», котрі до того викликали зовсім не поховальні асоціації. «Смердючий двір», «отвір глухої ями», над яким височить те, що колись було дубом («Над отвором глухої ями / Тебе розіпнуть, як труну...»), — в уяві виникає вертикальна просторова модель, «сарай» як безсумнівний «нужник». Поєднання значень «могили» і «вигрібної ями» так само знаходимо в текстах Ключова, де переможна хода нового часу постає як саркастична алюзія на «лет арбу» революційного «асензатора і водовоза»: «Плетется по книжнім ухабам / Годов выгребная арба. / В ней Пушкина череп, Толстого, / Отребьями Го го ля сны...» [20, 508]. Зауважимо також, що вищезгаданий ключовський мотив повалення дуба = страти Поета корелює з численними, більш ранніми його похмурими пророцтвами та безнадійними закличками до «товарищай»: «Товарищи, не убивайте, / Я — поэт!..» («Проснуться с перерезанной веной...»), «Не бейте, обяжите раны...» («Меня октябрь настиг плечистым...») [20, 410, 620].

У тексті Свідзінського особливо вражає безликість ворожих сил: знищення дуба описується неозначено-особовими реченнями. Основний смисл цього знищення полягає в запереченні Краси (а відтак Добра та Істини як складників тріади): «Тоді не вжалують краси...» Відповідно здійснюється переміщення «князя-дуба» з центру всесвіту на периферію «дальнього міста», де стратенець мусить терпіти жакливі тортури. Тут, знов-таки, прозирає магічна природа тексту — кількість згубних дій, спрямованих проти дуба, означена сакральним числом 7: «обсядуть», «обчухрають», «завдадуть», «ударять», «проб'ють», «стягнуть», «розіпнуть». При цьому словосполучення «стягнуть гаком у ребрі» можна сприйняти як відлуння пісенного мотиву Байди в турецькому полоні. То ж саме тут «турецькі» етимологічні конотації слова «сарай» актуалізуються, а разом із тим виникає символічний простір «Сараю» як столиці завойовників-ординців. Значимо принагідно, що мотив навали ординців є наскрізним у поезії Ключова 20–30-х рр.: «ясак з ординською басмою» стає символом нової влади, сільські хати постають «полонянками»; Русь — «в шатрі Батия мертвий витязь» і т. ін. [20, 508–509, 511, 543, 544, 593, 626, 663, 779].

Отже, одним зі значень назви вірша може бути міфонім, що є дуже важливим висновком для розуміння магічного характеру тексту. Адже в замовлянні найбільш надійним знаряддям впливу на сили магічного світу є власні імена, зокрема топоніми [19, 17–21, 26–35]. Тотожність імені та природи його носія в архаїчній моделі світу є основою «запрограмованих» у замовлянні «сича» метаморфоз: сакральний простір «дїброви на горі дніпровій» підмінюється периферійною сферою «дальнього міста», ворожого чужинського «Сараю». У цьому просторі перетворень відповідно актуалізується вся культурна парадигма значень цього слова — від чужоземного «палац» до низки непоетичних вітчизняних відповідників, останнім із яких стає сарайчик, де зберігаються дрова. Закликання безіменних магічних помічників («недбалих рубачів» та хтонічної «нежиті») засвідчує демонічну, шкідницьку природу замовляння. Та порушується основна вимога до магічної дії, втаємниченість, — адже магію «клятого сича» викриває, унаочнює текст Поета. Дезавуація зловісної магії є водночас викриттям згубних історичних та культурних процесів, а це, у свою чергу, передбачає значну кількість інтертекстуальних реляцій. Численні смислові лакуни заохочують читача до активної співпраці з текстом, і це призводить до розпізнавання дійсної природи того, що відбувається, а відтак виникає певний спротив силам зла.

Весь текст можна умовно розділити на 6 сегментів. Перший (рядки 1–2) і останній (рядки 33–37) окреслюють часопростір «ночі» як передсмертя світу. Тут виникає вектор руху (від «літа» до «осені»), стисло формулюється зміст замовляння («Наточать з тебе порохна!») і визначається кінцева мета магічного втручання: «дїброва на горі дніпровій» символічно роз'єднується з «дубом». Триразове звертання («Гей, дубе, дубе, князю дубе!») супроводжується імперативом «да годі вже тобі..!» При цьому призупиняються три дії, котрі визначають функцію «князя-дуба» та основні риси його владної потуги: стояння на горі; викривляння власного «гілля грубого» (що означає незалежність, непередбачуваність і непрямолинійність); боротьбу з вітром (мимохить згадується «ветер на всем Божьем свете» — втілення революційної стихії в поемі Блока «Дванадцять»). Третій сегмент (рядки 8–19) є наступним етапом ритуалу — закликанням магічних помічників і відображенням послідовності згубних дій, унаслідок яких скасовується не лише «дуб», а й весь Божий світоустрій. Не янголи з трубами («красні сурмачі»), а «недбалі рубачі» стають провісниками кінця. І не «нове небо та

нова земля», а руйнування самої вертикалі, знищення системи базових опозицій (гора/низ, світло/темрява, добро/зло, життя/смерть) — ось що є остаточною метою ритуалу. Локус «дальнього міста», куди «завдадуть» поверженого й начисто «обчухраного» дуба, можна визначити як пекельний; але це є пекло, що запанувало на землі, — простір «життєсмерті». Наступні три сегменти вірша «Сарай» (рядки 20–27, 28–32, 33–37) дійсно демонструють «плач і скрегіт зубів». Йдеться саме про пекельні муки серця й розуму; мотиви пробивання гвіздками, розпінання сприймаються як негативні паралелі до євангельського тексту, супроводжувані глузливою погрозою: «Тод і забудеш про весну!» «Весна» в цьому контексті прочитується як воскресіння («Днесь **весна** ликує» — Великодня формула пасхальної радості; адже, «потерпівши розп'яття», Христос «смертю смерть переміг» і пекло зруйнував). У п'ятому сегменті тексту (28–32 рядки) увагу зосереджено на відтворенні простору новітнього «пекла», де смерть без воскресіння й вічне смердіння, де панує «тлін — беззубий костогриз». Це кореспондує з мотивом цілковитого зіпсуття десакаралізованого світу в того ж таки Ключова: «Цветёт костоеда на потном заборе — / Бесструнных времен прокажённый Коран!» [20, 493]. «Чужі сльози» й «голосіння на дрова рубаних беріз» у завершальній частині вірша вмотивовують залучення тексту російської культури та апелюють до всього «тексту» тоталітарної доби (активізація есхатологічного світовідчуття мас, що ставали до лав «недбалих рубачів»; усунення реальності, розчиненої в пожаданому майбутньому; упровадження нового часу; плондровання колишніх святинь; піднесення «міста» й «заліза»; знищення села, землі та останніх представників національної — «тубільної», як казав Ключов, — культури).

Окремі маркери «тубільної культури» у Свідзінського стають підґрунтям для історичних аналогій: так, «бовдур», вергнутий долу «з високості», є алюзією на повалення Перунового ідола — відтак «гора дніпрова» перетворюється на Перунів пагорб, серце Києва. Водночас, як відомо, у контексті всієї індоєвропейської міфологічної традиції символіка «дуба» має певні установлені риси: це «Світове Дерево», втілення порядку й гармонії, могутності та влади. Міфологічна семантика «дуба» передбачає також значення універсальних часопросторових зв'язків і пов'язана з мотивами жертвопринесення, вогню, очищення, життя та смерті [22, 134–141]. Усі ці моменти так само є значущими для розуміння образу «князя-дуба».

Додамо насамкінець, що текст побудований на осі стрімкої градації й уривається пуантом, що спричиняє особливо гострий драматичний ефект. Та й загальна кількість рядків (37) набуває символічного смислу, ніби закодовуючи зловісну дату — 1937... Відтак асоціативний ряд продовжується, «сарай» постає також як табірний «барак».

Якщо залучити до інтерпретації назви вірша філософський контекст імені, то актуалізується саме історичний «вимір» тексту Свідзінського. «Подія (зустріч, загибель) потребують імені (його слід відгадати), — і тоді, за каноном неоплатонічної мистецької гносеології, впізнана і названа подія стає історичним фактом» [23, 5]. Якщо так, то помпезна доба сталінізму деміфологізується завдяки розпізнаванню її типового креслення й постає — як історичний факт — під іменем «Сараю»...

Чи дійсно всі зазначені контексти дотичні до тексту Свідзінського? Чи знав він зокрема твори Ключова, про які згадувалося? Останнє запитання не видається присутнім: «образи-двійники» виникають поза безпосереднім текстовим зв'язком, якщо «поети працюють в одній і тій «самій системі» та мають подібні орієнтації» [24, 213]. Нагадаємо, що Емануїл Райс — той французький славіст, котрий так високо оцінив творчість Свідзінського, — вважав чи не найвищим досягненням словесної культури ХХ ст. «геніальну поетичну спадщину» Ключова, який «відкрив новий вимір російської поезії» [25, 71, 101].

Загадкова сила й місткість змісту вірша «Сарай» зумовлені (окрім, звісно, естетичної довершеності) ще й тим, що віддзеркалена в тексті структура замовляння, апелюючи до уснопоетичної традиції, викликає потужний струмінь семантичної поетики. Внаслідок цього розкриваються незвичні можливості літературного твору. Зокрема виявляється магічний аспект: протиборство поетового «Я» (Поет як носій богобудівничої потуги Логосу) і демонічних сил руйнування («сич» як заперечник, «поховавкало» Слова). Зазначимо також виразний провіденціально-профетичний аспект тексту: видиво сплондрованого й знеособленого світу, в якому культура спочиває у вигрібній ямі, а людство стає «дровами» (чи не для останнього апокаліптичного вогню?). Саме на значущість подібних «незвичних» аспектів вказали свого часу теоретики «семантичної поетики як потенційної культурної парадигми» [2, 47], а також на виняткову роль «Пам'яті» — «глибоко морального начала, що протистоїть хаосу» [2, 50] і повертає Слово його споконвічну потугу.

«Отже, навіть тоді, коли згине все, — житиме слово, яке було «на початку»... І тоді чи не воно ж таки — те «святе насіння», про яке говорить пророк Ісайя: «Але мов з терebinту і мов з дуба,

зостанеться в них пень по зрубі, насіння-бо святості пень їхній!» (Ісайя 6:13). Така достота космічна природа поезії стає запорукою її безсмертя» [26, 145].

1. Свідзінський В. Є. Твори: У 2 т. / Підгот. вид. Соловей Е.— К.: Критика, 2004.
2. Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. — 1974/75. — №7/8. — С. 47–82.
3. Сегал Д. М. Русская семантическая поэтика двадцать лет спустя // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. — СПб., 1996. — Т. II. — № 1. — С. 7–15.
4. Моклиця М. Психоаналіз за методом поета Володимира Свідзінського // Творчість Володимира Свідзінського: 36. наук. праць. — Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2003. — С. 23–42.
5. Жуїкова М. Слова і міфологеми в поетичному тексті Володимира Свідзінського // Творчість Володимира Свідзінського... — С. 42–51.
6. Червинский П. П. Семантический язык фольклорной традиции. — Ростов-на-Дону, 1989.
7. Киселева Л. А. У истоков «большого эпоса» Николая Клюева: «Песни из Заонежья» // Русская литература. — 2002. — № 2. — С. 41–57.
8. Киселева Л. А. В поисках культурной альтернативы (штрихи к осмыслению творческого пути Есенина) // Есенинский сборник. — М.: Наследие (друкується).
9. Данилюк Н. Фольклоризм у мовній картині світу Володимира Свідзінського // Творчість Володимира Свідзінського... — С. 103–112.
10. Хроленко А. Т. Семантическая структура фольклорного слова // Русский фольклор. XIX. Вопросы теории фольклора. — Л.: Наука, 1979. — С. 147–158.
11. Громик Ю. Діалектні елементи в художньому мовленні Володимира Свідзінського // Творчість Володимира Свідзінського... — С. 114–146.
12. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. — М.: АСТ, 2004. — Т. 3.
13. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1956. — Т. I V.
14. Російсько-український словник: У 3 т.— К.: Наук. думка, 1968. — Т. 3.
15. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. — М.: Индрик, 1997.
16. Белова О. В. Славянский bestiарий. Словарь названий и символов. — М.: Индрик, 1990.
17. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. — М.: Наследие, 1994. — С. 3–38.
18. Юдин А. В. О роли прагматики в разграничении жанров магического фольклора (на восточнославянском материале) // Dzieło literackie jako dzieło literackie / Pod red. Anny Majmieskułow. — Bydgoszcz, 2004. — С. 125–136.
19. Юдин А. В. Восточнославянский заговор: структура, семантика и прагматика текста // Юдин А. В. Ономастика русских заговоров. Имена собственные в русском магическом фольклоре. Серия «монографии», № 4. — М.: Московский общественный научный фонд, 1997. — С. 3–38.
20. Клюев Н. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. — СПб.: РХГИ, 1999.
21. Киселева Л. А. Мифологическая семантика «мусора» в поэзии Николая Клюева // Studia Litteraria Polono-Slavica, 4: Utopia czystości i gyry śmieci. — Warszawa, SOW, 1999. — С. 253–269.
22. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996.
23. Исупов К. Г. Историзм Блока и символистская мифология истории (Введение в проблему) // Александр Блок: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1991. — С. 3–21.
24. Balcerzan E. Образы-двойники (Михаил Сеспель и поэтический репертуар революции) // Dzieło literackie jako dzieło literackie... — С. 211–223.
25. Райс Э. Николай Клюев // Клюев Н. Сочинения: В 2 т.— [Мюнхен]: A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1969. — Т. 2. — С. 53–111.
26. Соловей Е. Невпізнаний гість. Доля і спадщина Володимира Свідзінського. — К.: Наук. думка, 2006.

L. Kisel'ova

ABOUT A MYSTERIOUS POEM BY V. SVIDZINS'KYI AND THE CONTEXT OF ITS UNDERSTANDING

The study addresses the interaction of the literary word and folkloric semantic structures. V. Svidzins'kyi's poem «The Shed» is examined as a pattern of «semantic poetics». An analysis of Kljuev's intertext in Svidzinskyi's text is also carried out.