

**ПОЕТИКА ПРОСТОРУ В ЦИКЛІ
«ПАМ'ЯТІ З. С-СЬКОЇ» В. СВИДЗІНСЬКОГО**

**POETICS OF SPACE IN THE CYCLE
“IN MEMORY OF Z. S-S’KOYI” BY V. SVIDZINSKI**

Мудрак М.В.,

orcid.org/0000-0001-7365-4986

студентка II курсу магістратури

факультету гуманітарних наук

Національного університету «Києво-Могилянська академія»

Стаття аналізує семантичні і структурні особливості циклу «Пам'яті С-ської» Володимира Свидзінського в аспекті поетики простору (Гастон Башляр). Поетичний простір змінюється у кожному вірші цілого циклу й репрезентує різні локуси: дім як оніричне й безпечне місце; закуток і ворота – місця, де герой полишає своє минуле життя і починає мандрівку власною пам'яттю; відкритий простір природи (під час весни) – це натяк на відродження й нове життя. Типи простору можуть бути поділені на такі три групи, як реальний простір (події відбуваються в реальному часі), простір дороги у вимірі казки (архетипічний простір) і простір спогадів. Міфологічний час і простір тісно пов'язані у другому вірші, де кохана жінка асоційована з гармонією і ладом у всесвіті. Простір руйнується смертю жінки, на що вказують символи розламаного каменю і чорно-білого крила ластівки. Рослинний символізм також використаний у віршах, наприклад, символ розрив-трави, яка, згідно з українськими народними віруваннями, має магичну силу руйнувати речі й людські стосунки. Негативний простір, тобто мінус-простір (Володимир Топоров), означає неможливість взаємодії героя і навколишнього світу, як і його (героя) неможливість зрозуміти сутність речей. Це вказує на біографічну деталь життя поета – смерть його дружини Зінаїди Свидзінської.

Третій вірш зображає особливий тип простору – подорож до сонця, яку можна розглядати як символічне випробування для головного героя. Він шукає там живу воду, щоби повернути кохану до життя, але не може знайти її, тому не завершує це випробування успішно. Тимчасом можна припустити, що герой проходить ініціацію, тому що символ сонця має амбівалентні функції, а саме вбивати (щоночі в царстві мертвих) та ініціювати (сонце щороку повертає душі до світла). Останній вірш циклу демонструє відкритий простір природи й новознайдену рису героя – відродження у новій формі і знаходження підтримки в собі разом із почуттям любові, яке ніким і нічим не може бути знищене.

Ключові слова: поетика простору, типи простору, міфологічний час, символи, ініціація.

The article analyzes semantic and structural specialties of the cycle “In memory of S-s'koyi” (“Pamyati S-s'koyi”) by Volodymyr Swidzynski in the aspect of poetics of space (Gaston Bashlyar). The space of poetic text varies in every poem of the whole cycle and represents different loci: the house is an oneiric and safe place; the corner and the gates are places where the main hero leaves his previous life and starts the journey of his own memory; the open space of nature (during the spring season) is a reference to rebirth and new life, etc. The types of spaces can be divided into three groups: the real space (events take place in real-time), the space of a path in a fairytale-dimension (archetypical space), and the space of memories. Mythological time and space are connected in the second poem, where the beloved woman is associated with harmony and the order of the universe. The space is ruined by a woman's death, as indicated by the symbols of broken stone and black-and-white martlet's wings. Also, plant symbolism is used in this poem, for example, impatiens (*rozryw-trawa*), which, according to national Ukrainian beliefs, has a magical power to destroy things and human relationships. Negative, minus-space (Volodymyr Toporov) signifies the inability of interaction between the hero and the outworld, as well as his (hero's) inability to understand the essence of things. This point out a biographical detail of the author's life – the death of his wife Zinaida Swidzynska.

The third poem depicts a special type of space – a journey to the sun which can be considered a symbolic trial for the main hero. He is seeking live water (*zhywa voda*) there to bring his lover back to life, but he cannot find it, and so the test is failed. At the same time, I can infer, the hero is initiated because the symbol of the sun has ambivalent functions: to kill (every night in the kingdom of the dead) and to initiate (the sun, every morning, brings souls to the light). The last poem of the cycle demonstrates the open space of nature and the hero's newfound quality as well – revival in another form and finding support within himself, together with a feeling of love that cannot be destroyed by anyone or anything.

Key words: poetics of space, types of spaces, mythological time, symbols, initiation.

Постановка проблеми. Художній простір – це континуум, у якому розміщені персонажі та відбуваються події [11]. В аналізованому циклі п'ять віршів, кожен із них має власний простір, отже, можемо розрізнити такі три види, як простір умовно реальний, де події відбуваються у теперішньому часі (I, V), казковий простір дороги-

випробування (III), простір спогадів (II, IV). Вірші в циклі розташовані не за хронологічним принципом, подекуди поезії, написані пізніше, передують тим, що написані раніше. Це наштовкує на думку про іконописний принцип, «зворотність перспективи», де час плине в обидва боки; «провіденційно-профетичний аспект тексту»,

властивий семантичній поетиці, може зумовлювати таку композицію [6, с. 27].

Постановка завдання. У статті ми прагнемо дослідити, якими символами та образами В. Свідзінський розбудовує поетичний простір у циклі, як ті чи інші символічні конотації впливають на художній вимір, якими міфологічними й символічними структурами репрезентована поетика простору.

Виклад основного матеріалу. Насамперед окреслимо символічний вимір числа п'ять. Графічно це число представлено п'ятикутником, п'ятикутною зіркою чи квадратом із центральною точкою [21] (у процесі аналізу можна буде простежити, яку вагому смисло- і структуротвірну роль відіграє саме центральний – третій – вірш у циклі). Традиційно це число позначає гріхопадіння; це символ людини, мікрокосму, п'яти почуттів; циклічне число, що означає священний шлюб – як символ суми жіночого парного числа (двійки) й чоловічого непарного (трійки) [21]. Для цього аналізу важливою буде асоціація числа п'ять із ацтекським богом вранішньої зірки Кецалькоатлем, який підіймається з потойбічного світу на п'ятий день, як паростки кукурудзи, що теж сходять на п'ятий день після висівання [21] (мотив помирання й воскресіння).

Простір споглядання – це така категорія змісту свідомості, що виступає як еквівалент реального простору й безпосередньо стосується інтерпретації тексту [17]. Доречно, на нашу думку, виходити з тісної взаємодії простору та головного героя, його внутрішнього світу [17], адже зв'язок зовнішнього з внутрішнім, непросторового з просторовим, за В. Топоровим, – це загальна ідея єдності буття й пізнання [17].

У першому вірші, простір якого ми віднесли до умовно реального, що розгортається у часі теперішньому, наявні такі просторові координати, як «хата», «заулок», «брама», «обліг» за «садами Підзамчя» (топографічна конкретика). До простору зараховуємо й речі. На думку М. Гайдеггера, речі самі є місцями, а не просто належать певній місцевості; а власне простір є вивільненням цих місць [20]. Про це говорить В. Топоров, коли підкреслює, що архаїчний міфічний простір не передує речам (місцям), а конституїований ними [17]. Ліричний суб'єкт визначає межі простору першого катрену таким чином: «Увечері прийду до хати, / Ляжу спочити – темнить забуття». Дієслівні форми майбутнього часу вказують на те, що простір «теперішнього» поширюється і на майбутнє: одноманітність та безподієвість життя оточує людину колом без-

надії, у якому навіть сон приносить не відпочинок і розраду, а темне забуття.

Хата – це матеріальне й духовне осереддя сім'ї, родинне вогнище, місце перебування душ предків; мале відтворення Космосу, тому має орієнтацію на всі сторони світу [2, с. 557]. Очевидно, що головний герой знаходиться у середній частині будівлі, що являє собою замкнутий світ, який має оберігати від злих сил, недобрих людей та різних хвороб [2, с. 557]. Хата – це й будинок, дім, отже, й простір сконцентрованого, захищеного й безпосереднього блаженства, опертя, «велика колиска» [1]. Цей сховок має оніричну цінність [1]; там оживають і розворушують забуття спогади про минуле. Однак вони смутні: «Не так, як пахощі м'яти, / трудно бреде забуття». М'ята є символом весільних обрядів, приворотного зілля, незаїманості, дитячого здоров'я [2, с. 439]. Її запах має заспокійливу дію, однак згадку про цю рослину можна потрактувати як натяк на розлуку, самотність, нещастя, адже саме таке значення має рута, що часто у фольклорі вжита в формулі «рута-м'ята» [10].

Дім-хата як вертикальна сутність вивисується, прибирає ознаки вертикальності і, як сутність концентрична, утворює «свідомість центральності» [1]. Прикметно, що положення героя («ляжу») перпендикулярне до цієї вертикальної сутності дому; горизонталь і вертикаль стають координатами міфопростору пам'яті.

Наступна просторова точка першого віршу – заулок, утворення двох кутів. Це місце теж співвіднесене з оніричністю й забуттям, тому що «у своєму куті мрійник пригадає речі, зберігає пам'ять про самотність»; там він може зануритися у свої марення, пізнати спокій буття й небуття водночас, перебуваючи в певній ірреальності [1]. Таким чином, просторові маркери – хата, заулок – формують спосіб сприйняття циклу відповідно до темного «марення» ліричного суб'єкта (ретроспекція, оглядання назад, перебування у міфопросторі).

Якщо в першому катрені згадується м'ята, однією з особливостей якої вважали здатність відлякувати нечисту силу, то у другому катрені їй протистоїть бур'ян («бур'ян, сміття») – алегорія негативних якостей людини, безпорадності, запустіння, занедбання [10]. «Ми стоїмо коло брами», – брама як ознака переходу, символ входу в рай чи пекло; місце, через яке проходять сонце, весна, душі померлих; також це охорона від злих сил і початок шляху [10]. Із брамою (воротами) пов'язані й передшлюбні ритуали (коли дівчата варили каші, виносили страву до воріт, клали

ложку на землю, а самі на воротах запрошували молодих хлопців [2, с. 97]). На нашу думку, брама тут позначає межу одного захищеного простору (хата) й вихід на інший (через заулок), що знаменує початок шляху власною пам'яттю. На нове починання вказує і дитина: «І хоч нерано вже – з нами / Наше маленьке дитя». Дитина є символом майбутнього, містичного Центру [5, с. 436], до якого прямуватиме ліричний герой; вона також може позначати єдність з «богом всередині» чи вічністю [5, с. 437].

Сади Підзамчя (околиця Кам'янця-Подільського) символізують упорядкований, «усвідомлений» простір [5, с. 430], протиставлений облогу, що «розораний сонцем», бо обліг – це давно не оброблюване поле [13]. Те, що обліг «гасне», ніби вказує на певну межу – перехід, який не вдалося здійснити. Цей межовий простір означений з'явою й відходом «білого баранчика». У контексті вмирання й воскресіння цей символ можна трактувати як емблему розквіту весни, її пробудження [10]. Це символ жертвоприношення, лагідності, милосердя, чистоти й невинності [5, с. 70]. У цьому умовно реальному просторі першого вірша герой перебуває не сам (із дитиною); в останніх двох катренах він звертається до дружини, пам'яті якої присвячено вірш («баранчик, / Ластиться тобі до ніг», «Але ти не говориш «милий»»). Цей фрагмент позначений відстороненістю, байдужістю дружини («очі твої в далині»), ніби вона вже готова відійти.

Отже, можемо визначити просторові й символічні індекси першого віршу. Так, простір захищений, блаженний (хата), простір відкритий, перехід (заулок, брама); символіка, що корелює із захищеністю (м'ята, традиційна модель родини – батько, мати й дитина), простір впорядкований (сади) й невпорядкований (обліг), символ втраченої згоди, невдячного жертвоприношення (баранчик). Водночас і бур'ян, і брама, і сади Підзамчя, і баранчик – це конкретні деталі втраченого реального простору, що зринає у пам'яті.

У вірші II автор розгортає міфічний простір. «Коли ти була зо мною, ладо моє, / Усе було до ладу» – фонологічна й морфологічна єдність слів вказує на єдність семантики, де кохана жінка ототожнюється зі світом ладним, тобто правильним («ладо моє» – «усе було до ладу»). Лада – це богиня світової гармонії, краси й любові; Велика Мати всього суцього, богиня шлюбу й веселощів, пов'язана також із рослинною символікою [2, с. 272]. Однак рослинний код вірша містить зловісні значення: «Встала між нами розрив-трава. / Розрив-трава високо росте, / Розірвала ночі

і дні». Зауважмо, що в цьому разі також є фонологічна й морфологічна подібність слів («розрив-трава» – «розірвала»), що зумовлює єдність семантичну, адже рослина має міфічну здатність спричиняти розрив. Власне, розрив-трава, згідно з віруваннями, може розривати навіть будь-який метал на дрібні шматки, вказувати, де захований скарб, і відмикати всі замки, замкнені нечистою силою [2, с. 443].

Розрив часу, ця часова метаморфоза, що руйнує єдиний просторово-часовий континуум [17], символізовано розламаним каменем, який перед тим був ластівкою. Ластівка – птах, присвячений Ісіді й Венері, алегорія весни [5, с. 285]; символ воскресіння, емблема дітонародження [18]; також це священний птах богинь материнства [18] (окрім головних значень весни й відродження, значення цього символу теж дотичні до родини й шлюбу). Раніше ночі й дні були однією неподільною матерією життя: «як крила ластівки: / Верх чорний, спід білий, а крило одно / Тепер вони як розламаний камінь». Камінь теж є маркером міфопростору; це дуже місткий символ, який може означати один із першоелементів світу [2, с. 218]. Отже, світ роз'єднаний у самих його основах, «розладнується», і камінь розбивається. Камінь у народній традиції часто означав об'єкт поклоніння [2, с. 218]; люди вірили, що в каміння може вселятися душа – тоді цей камінь стає засобом захисту життя проти смерті (душа «живе» у камені) [2, с. 218]. Ціле каміння – символ буття, тривкості, гармонії людини з самою собою [5, с. 236]. Зламаний камінь символізує смерть, розруху [5, с. 236]. Простір буквально розламається, втрачається не лише його зв'язок з Ладом (й ладом як таким), але й зв'язок ліричного суб'єкта із самим собою, що видно з другої частини вірша.

Простір і час, на думку В. Топорова, утворюють єдиний часово-просторовий континуум [17]. У міфічному просторі час згущується і стає формою простору (екстенсифікується), його новим виміром [17]. Простір «заражається» внутрішньо інтенсифікованими властивостями часу, і відбувається темпоралізація простору [17]. Знаходження у просторі міфічному, переживання себе в ньому – це проходження шляху, який завжди є нелегким [17]. Трудність – постійна й невід'ємна властивість такого шляху, це вже подвиг для подорожнього [17]. Таку трудність, як пише В. Топоров, герой переживає «тут і тепер» [17]: «Стало тяжко нести мені час». Час ущільняється, набуває об'єктивних характеристик, і ліричний герой вповні тілесно переживає його тяжкість. Відсутність усталеного

простору ззовні («розладнаний» світ, «розламанний» камінь) відповідає нестійкості внутрішнього стану героя: «Туга рве мислі мої, / Як буря метасє снігом. / Одна сніжинка паде на лід... / Друга лягає на березі... / Третя розбивається об сук».

У вірші II герой перебуває у негативному, від'ємному, за визначенням Г. Токмань [15], просторі: «Я знаю: усе вмирає». «Мінус», за В. Топоровим, є водночас атрибутом і предикатом простору, отже, «мінус»-простір – це простір, якого немає, або є щось, що цьому простору протистоїть, «згорнувшись до нуля й заперечуючи цей простір» [16]. У В. Свідзінського цей «мінус»-простір позначений смертю («Я знаю: усе вмирає. / Квітка у полі, / Дерево в лісі, / Дитина в місті. / Усе вмирає, ладо моє») і відсутністю усталеного простору як такого: «Не в одні двері приводить нас вечір, / Не в одному вікні вітаєм ми ранок» (пор. до хати у вірші I). Цей антипростір несе відсилку до реальної ситуації, що слугувала імпульсом руху в бік «мінус»-простору [16]. Такою відсилкою, на нашу думку, став розладнаний унаслідок смерті дружини світ. Отже, втрачено «двоспрямованість» цілого гармонійного простору, що передбачає не лише пізнання людиною простору, але й пізнання простором людини, тобто їхню взаємодію та співіснування [16]. Для ліричного суб'єкта стає неможливим пізнання простору, це можна тлумачити також у контексті гріхопадіння, на що вказують і символіка числа п'ять, і останні два рядки циклу п'ятого вірша: «Ти любив мене, як зорі і світ, / І одняв у мене зорі і світ» (гріхопадіння – це провина у смерті коханої). Згідно з християнською концепцією Божого творення світу, слово передує кожній речі, що становить духовну структуру всіх речей, усього сущого [7, с. 127–128]. До гріхопадіння люди могли бачити внутрішній духовний смисл речі [7, с. 128], а потім втратили цю здатність. Відповідно, після смерті дружини, «розладу» герой бачить тільки видиме, не проникаючи в сутність речей і явищ.

Центральний – III – вірш має вихід в інший простір, архетипічно-казковий. Простір виникає не лише через відділення його від чогось (від Хаосу, наприклад), але й через розгортання назовні відносно певного центру [16]. Таким символічним центром у циклі є мандрівка ліричного суб'єкта до Сонця, яка нагадує подорож-ініціацію казкового героя в пошуках живої води: «І довго шукав я живої води. / Аж повістила мені дуплиналиста верба: / «Живої води нема на землі; / А як зугарний дійти, поспитай у сонця», – тож герой вирушає до сонячного царства [11].

В архаїчних прошарках первісних культур виявлено тяжіння до злиття Верховного Божества із солярним богом [4, с. 153]. Сонце в теогонії представлено саяливим героїчним началом; символом всевидючого божества, Вищої космічної сили, центру буття. За Краппом, сонце бачить і знає все, йому не потрібно помирати для того, щоб опуститися в підземний світ [5, с. 479]; смерть сонця обов'язково включає ідею воскресіння, тож не є справжньою смертю [5, с. 481]. Солярний символ – як один із арканів карт Таро – може означати відображення сутності речей [5, с. 483], і в такому разі герой, що прагне отримати знання, переходить межу, за якою немає вороття, адже сонце теж не має живої води, тому всяка надія на воскресіння коханої зникає. Ця мандрівка може бути пов'язана із «тугою за раєм» – бажанням тут і тепер опинитися у центрі світу, реального й сакрального водночас, тобто перевершити в природний спосіб людський стан і повернути божественний, відновити первісний лад [4, с. 430].

Простір, яким мандрує герой, незнаний, але ідилічний, як і у просторі казки, бо тут середовище не чинить опору («сопротивления среде») [8]: «І я знайшов неходжені дороги. / Передався за гори з голубими верхами / І вийшов на долину, де... / З кожного каменя журкотило світло» – зауважмо, каміння тут цільне і випромінює світло, що можна порівняти з еманациєю божественного. На сакральність сонячного царства вказує символ верби – Божого, Світового дерева, до якого спочатку звертається герой. Серед важливих ознак символу верби слід назвати її життєву силу, гнучкість, витривалість, зв'язок із водою [2, с. 132]. Проте це дерево може означати й самотність, самоту [2, с. 132] (двозначним є майже весь рослинний код циклу). Із казкової землі герой потрапляє у простір сонячного, небесного царства, у якому панують легкість і безтурботність усіх небесних мешканців: «Там бавилися молоді веселки... / Остеронь лежав кострубатий грім... / Мужні грози нахилилися... / ...випорснув побігущий дощ... / сніг лежав пухнастий як росомаха». У вірші III рослинний код доповнюється сон-травою, у заростях якої перебуває сонце. Сон-трава – це символ таїни, сновидінь, передбачень майбутнього, здебільшого нещасливого [2, с. 443]; у казках про сон-траву йдеться як про рослину, за допомогою якої засинають на цілу зиму [2, с. 443]. Синій колір одягу сонця («В одязі, синіший від стиглої ожини») означає містичну таїну і незбагненність неба [3].

Варто наголосити на тому, що герой шукає саме живильну воду: «Уділи мені живущої води, / Бо моя подруга стала землею, / І я не знаю, як її оживити». Відмінність між мертвою і живою водою полягає в тому, що мертва вода перетворює людину на остаточного мерця (як у погребовому обряді), і тільки після цього жива вода може діяти, тобто повертати до життя [11]. Вочевидь, кохана головного героя уже перейшла межу між двома світами й остаточно померла («моя подруга стала землею»).

Сонце відповідає, що в нього немає живої води, не принесли йому її і його діти («Я само посилало дітей своїх / По живущу воду в глибокі неба, / Вони розійшлися, і ніхто не вернувся...»), та й самому сонцю пора вже відходити («Уже ж бо і я не в початку цвітіння, / Уже й мені невеликий час красувати.../...умру, і стане тихо все в світі»). Прикметна тут і кольорова символіка, що переходить від холодних кольорів (синього одягу, білого каменю, на якому сидить сонце) до насичених теплих («Тепер жовтію, далі зчервонію, / А тоді умру...»), де останній – червоний – колір асоціюється з кров'ю, ранами, смертною мукою й очищенням [5, с. 550]. Сонце в системі солярних культів виконувало амбівалентну функцію, а саме психопомпа, що вбиває (сонце щонаочі сходить у царство померлих, бере із собою людей і вмертвляє їх у момент заходу), та ієрофанта, що ініціює (сонце водночас проводить душі людей крізь інфернальні регіони й виводить їх наступного дня на світло) [4, с. 162]. Герой не отримує живильної води (тобто не відбувається бажане – оживлення), але натомість проходить ініціацію, тобто отримує нове знання, що позбавляє його марних надій. Недарма вірш III із подорожжю до сонця розташований у центрі, адже доступ до так званого центру рівнозначний посвяті, ініціації [4, с. 429], а будь-який контакт із центром передбачає скасування профанного часу і входження у «міфічне *illo tempore* космогонії» [4, с. 425]. Ця подорож фактично розриває умовно реальний плін подій і спогадів.

Вихід у новий простір – після центру (IV вірш) – завжди пов'язаний із відчуттям страху чи непевності; проте після ініціації герой знаходить опору у своєму почутті любові. Домінантним символом цього віршу є тінь, яка конструє простір спогадів: «Тінь на пісок набережний упала.../ Не одірвати її від мислі печалі, / Як спогадаю руку тонку...». Простір спогадів – це також простір умовності: «Як засіяло б усе невгасанно, / Світло спажнуло б на кожному стеблі, / Коли б, здолавши закон нездоланий, / Голос твій знов зазвучав

на землі». Тінь – це символ душі людини; непорозуміння, тривога, смуток; образ померлого, який можна викликати перед внутрішніми очима [2, с. 538]. Це також може бути друге «Я» душі, що тісно пов'язане з померлими [18].

Хиткості, проминальності світу («Падають гори, зникають ріки, / Сходить краса з молодого лица...»), до якого належить усе творіння («сохне, як травка, дуб великий»), протиставлена сила любові: «Мрія любові не знає кінця», «Все непотрібне в цім крузі тліннім, / Дорогоцінна повіки любов». Загальний простір, який змальовує тут автор, – це простір у його цілісному означенні кола [16]. Таким чином, спустошений простір утрати [16] стає заповненим не лише пам'яттю, але й глибоким духовним почуттям.

Вірш V означений простором природи й довкілля та маркований часом відходу весни: «Уже туркавки в лісі смутніше гудуть. / Зрядилась весна в опівнічну путь». Герой тут знову звертається до сонця із проханням: «Підвелися квіти, що цвітуть улітку. / Підійми, сонце, і мою квітку». Квітка – духовна досконалість, символ природи й емблема круговороту життя та смерті [5, с. 560]. Зауважмо, що «квітка землею обнята <...> лежить <...> в корені темної ялини», а ялина – це дерево, що символізує відродження, відхід старого року й початок нового [18]. Ця квітка порівняна з місяцем («як тонкий місяць при хмарі осінній») – із лунарним символом, який називають «Оком Лади», дитиною Лади, що приходить із води [2, с. 305]. Якщо місяць знаходиться у «невидимій» фазі, це символізує людську смерть, і людина, що помирає, йде на місяць; проте смерть у цьому разі є не припиненням існування, а тимчасовою зміною життєвого плану [5, с. 297]. Тісне переплетіння цих взаємодоповнювальних символів наштовхує на думку про те, що смерть – квітка, що «лежить глибоко» і яку «не можна підняти» – передбачає відродження, воскресіння, не конче в такому самому вигляді, але в більш сутнісному, глибокому й незбагненному вимірі.

Отже, у проаналізованому тексті В. Свідзінського домінує суб'єктивний час внутрішнього локусу [19, с. 374], оскільки йдеться про переживання, спогади ліричного героя та його символічну ініціацію. Час і простір стають тут джерелами смислу [19, с. 374]. Людське гріхопадіння приводить до «розладнання» світу. Ліричний суб'єкт, прагнучи відновити первісний стан, проходить шлях ініціації. Із простору закритого, захищеного він поступово переміщується на відкриті простори природи («ліс», «квіти», «туркавки»,

«земля», «місяць», «ялина»), через «мінус»-простір та індекси зовнішніх речей герої нарешті приходять до себе, знаходять опору, яка залежить лише від нього, – почуття любові, що не може вмерти. «Сонце любові» дає йому ту «живу воду», якої він не знаходить у самого «Сонця». Цикл має відчутні ритуальні інтенції, такі як оживлення спогадів, переосмислення минулого, духовне оновлення та вихід із замкнутого кола безнадії у незбагнений простір вічності.

Висновки. Аналіз домінантних символів циклу, їхнього взаємодоповнення і взаємодії підтверджує думку Е. Соловей про В. Свідзінського як про одного з особливих представників українського модернізму, у творчому доробку якого реактуалізовані язичницькі та християнські міфи в «несуперечливій тісній сполученості» [14, с. 241]. Ці висновки нашоувують на подальші глибші дослідження символіки поета в контексті інших циклів, збірок і творчої епохи загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Башляр Г. Поэтика пространства. *Избранное* / пер. с фр. Москва : Российская политическая энциклопедия, 2004. С. 4–114. URL: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/bachelard--poetika_prostranstva-2004-8l.pdf (дата звернення: 09.04.2020).
2. Войтович В. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.
3. Волосяк М. Символіка кольорів ікони. URL: <https://int-konf.org/ru/2013/nauka-i-zhittya-suchasni-tendentsiji-integratsiya-u-svitovu-naukovu-dumku-23-25-05-2013/320-volosyuk-m-simvolika-koloriv-ikoni> (дата звернення: 12.04.2020).
4. Еліаде М. Трактат з історії релігій / пер. з фр. О. Панича. Київ : Дух і літера, 2016. 520 с.
5. Керлот Х.Е. Словарь символов. Москва : REFL-book, 1994. 608 с.
6. Кісельова Л. Семантична мова фольклорної традиції в поезії М. Ключова та В. Свідзінського. *Магістеріум. Літературознавчі студії*. 2007. Вип. 29. С. 25–31.
7. Лепакін В. Ікона та іконічність / пер. з рос. Т. Тимо. Львів : Свічадо, 2001. 288 с.
8. Лихачев Д. Художественное пространство сказки. *Поэтика древнерусской литературы*. URL: <https://culture.wikireading.ru/57232> (дата звернення: 13.04.2020).
9. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя. *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*. Москва : Просвещение, 1988. С. 251–292. URL: <http://philologos.narod.ru/lotman/gogolSPACE.htm> (дата звернення: 11.04.2020).
10. Потапенко О., Дмитренко М., Потапенко Г., Куйбіда В. Словник символів. URL: <https://studfile.net/preview/5252915> (дата звернення: 12.04.2020).
11. Пропп В. За тридевять земель. *Исторические корни волшебной сказки*. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Propp_2/18.php (дата звернення: 12.04.2020).
12. Свідзінський В. Пам'яті З. С-ської. *Вибрані твори* / упор. Е. Соловей. Київ : Смолоскип, 2011. С. 171–176.
13. Словник. *Укрліт.org*. URL: <http://ukrlit.org/slovnuk/%D0%BE%D0%B1%D0%> (дата звернення: 11.04.2020).
14. Соловей Е. «Роботи і дні» поета. *Т. 1. Поетичні твори* / В. Свідзінський. Твори : у 2 т. Київ : Критика, 2004. С. 447–516.
15. Токмань Г. Смерть коханої: діалог лірики Володимира Свідзінського і філософії Габріеля Марселя. *Слово і час*. 2012. № 11. С. 53–67. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/145621> (дата звернення: 13.04.2020).
16. Топоров В. «Мінус»-пространство Сигизмунда Кржижановського. *Миф. Ритуал. Символ. Образ*. URL: <https://studfile.net/preview/6340906/page:48> (дата звернення: 12.04.2020).
17. Топоров В. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. Москва, 1983. С. 227–284. URL: http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Torogov_Space.html (дата звернення: 12.03.2020).
18. Трессидер Д. Словарь символов. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php (дата звернення: 13.04.2020).
19. Фаріно Е. Пространство и время текста. Организующие инстанции. *Введение в литературоведение* : учебное пособие. Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А. Герцена, 2004. С. 374–525.
20. Хайдеггер М. Искусство и пространство. URL: https://royallib.com/book/haydegger_martin/iskusstvo_i_prostranstvo.html (дата звернення: 11.04.2020).
21. Энциклопедия знаков. URL: http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A7%D0%B8%D1%81%D0%BB%_5 (дата звернення: 12.04.2020).