

Список використаних джерел

1. Волошин М. А. Анри де Реньє // [Електрон. ресурс]. – Режим доступу: http://lib.ru/RUSSLIT/WOLOSHIN/voloshin_renje.txt
2. Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наук. думка, 1996. – 704 с.
3. Гундорова Т. І. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ ст. (теоретико-методологічний аспект) // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – початку ХХ ст. – К., 1991. – С. 166–192.
4. Замятин Е. И. О синтетизме // Замятин Е. И. Мы: Роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания. – Кишинев: Лит. артистикэ, 1989. – С. 503–510.
5. Затонський Д. В. Минуле, сучасне, майбутнє. (Про реалізм, традиції, новаторство). – К.: Дніпро, 1982. – 370 с.
6. Захарова В. Т., Комышкова Т. П. Неореализм в русской прозе ХХ века: типология художественного сознания в аспекте исторической поэтики. – Новгород: НГПУ, 2008. – 113 с.
7. Келдыш В. А. Реализм и «неореализм» // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов. ИМЛИ РАН. – М.: Наследие, 2000. – Кн. 1. – С. 259–335.
8. Келдыш В. А. Русский реализм начала ХХ века. – М.: Наука, 1975. – 280 с.
9. Колтоновская Е. А. Критические этюды. – СПб.: Самообразование, 1912. – 293 с.
10. Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред А. А. Сурков. – М.: Сов. писатель, 1968. – Т. 5. – 976 с.
11. Кузмин М. А. О прекрасной ясности (отрывки) // Русская литература ХХ века. Дореволюционный период. – М.: Просвещение, 1966. – С. 500–502.
12. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. – К.: Рад. школа, 1971. – 486 с.
13. Муратова К. Д. Реализм нового времени в оценке критики 1910 годов // Судьбы русского реализма начала ХХ века. Сб. ст. – Л.: Наука, 1972. – С. 135–164.
14. Наєнко М. К. Історико-теоретичний аспект поняття «реалізм» // Філологічні семінари. Реалістичний тип творчості: теорія і сучасність. – К.: ВЦ «Київський університет», 1998. – Вип. 1. – С. 6–11.
15. Рева Л. В. Неореалізм: дискурс теорій та художніх ідей (на матеріалі української та російської літератури і критики): Монографія. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. – 344 с.
16. Сологуб Ф. К. Искусство наших дней // Русская мысль. – 1915. – № 12. – С. 36.
17. Топорков А. Л. О новом реализме и о Борисе Зайцеве // Золотое руно. – 1907. – № 10. – С. 46–49.
18. Фашенко В. В. Історія української літератури ХХ віку. Програма. – Одеса, 1998. – 29 с.
19. Чулков Г. И. Оправдание земли («Аграфена») // Чулков Г. И. Статьи 1905–1911 гг. – СПб., 1912. – С. 54–60.

О. Ф. Томчук

ГЕНОЛОГІЧНИЙ РІВЕНЬ ПОЕТИКИ М. ДРАЙ-ХМАРИ

Тип художнього мислення Михайла Драй-Хмари, питомі художньо-стильові складові його естетичної системи переважно співвідносять зі сферою естетизму, що став організуючим структурним принципом поетики усіх київських неокласиків (М. Зерова, М. Рильського, П. Филиповича,

О. Бургардта-Юрія Клена). В літературознавстві давно склалася думка про пов'язаність світоглядно-творчої індивідуальності кожного представника угруповання київських неокласиків із перенесенням на ґрунт національної культури вершинних європейських надбань. З цією метою, на думку більшості дослідників (В. Брюховецький, І. Дзюба, М. Жулинський, В. Іванисенко, Д. Наливайко та ін.), репрезентанти «група п'ятірного» свідомо обирають класицистичну естетику як найідеальнішу модель долання української провінційності, своєрідну «методологію» еволюції вітчизняного письменства до унормованості й цілісності, до дисципліни духу» [22, с. 21]. Тож закономірно, що у стильовій манері неокласиків присутні такі фундаментальні ознаки поезики класицизму, як превалювання «раціонального, а не емоційно-інтуїтивного, духовна дисципліна й воля до подолання безформності й хаотичності, чітка структурна організація, тяжіння до пластичного й виразного образу, до відкритого та ясного стилю» [17, с. 325].

Попри очевидну типологічну дотичність до творчого стилю інших неокласиків, М. Драй-Хмара помітно вирізнявся у цьому колі багатьма рисами поезики – і змістовими, й формальними. Вже у перших відгуках на збірку «Проростень» говорилося про його дистанціювання від конститутивних естетичних засад і спонук художньої практики неокласиків, його «хитання між символізмом і акмеїзмом, між акмеїзмом і експресіонізмом» [18, с. 262]. У свідомості сучасників і наступних поколінь М. Драй-Хмара «стояв трохи осібно [...] Та й стилістикою, поезикою письма він не в усьому відповідав виробленому вже на той час стереотипові «неокласика» [7, с. 5].

Нині в літературознавстві закономірно робляться спроби ідентифікувати М. Драй-Хмару як творчу особистість, з'ясувати індивідуальні риси його поезики, естетичної системи загалом. І. Дзюба називає цілу низку прикмет, що вирізняють його з-поміж інших неокласиків: наскрізний мотив самоти, «якийсь позараціональний залишок», наявність «емоційно випадкового», відсутність «залізної дисциплінованої думки» [7, с. 29]. В. Іванисенко звертає увагу на культивування М. Драй-Хмарою (поряд із канонічними формами) верлібра, поліметричних версифікаційних сполук, наявність «гіперметричних модуляцій і перемінних форм ритму» [12, с. 257]. М. Кодак стверджує, що системовизначальними в поезиці цього неокласика були «символи міфогенного та політогенного ґатунку, що оприявнюють неоромантичний родовід, гомогенізуючи домінанту його таланту» [14, с. 14]. Е. Соловей відносить М. Драй-Хмару до представників міфософської лінії української лірики, зазначаючи при цьому, що репрезентанти «група» становили до неї «певну опозицію» [7, с. 200]. Впадає у вічі глибокий ліризм поезії митця, визначальна для його загальносвітоглядної позиції віталістична концепція буття.

Означені аспекти поезики М. Драй-Хмари в сьогоденному літературознавстві прописані доволі детально. За останнє десятиліття помітно активізувалось наукове осмислення його творчого доробку, пожвавилось перевидання та оприлюднення недрукованих раніше матеріалів, що стосуються і самих текстів поета, й усього контексту довкола нього. Однак жанрово-строфічна специфіка художньої спадщини М. Драй-Хмари, як і решти

неокласиків, а також увесь комплекс питань, пов'язаних із нею, є найменш інтерпретованим у сучасному літературознавстві аспектом його поетики, незважаючи на значний корпус наукових розвідок про митця (праці О. Ашер, І. Дзюби, В. Іванисенка, І. Заславського, І. Родіонової, О. Томчука, Ю. Шереха та ін.). Тим часом саме ознаки жанру в багатьох вимірах «визначають організацію твору» [26, с. 206]. Категорія жанру, як відомо, виявляє особливості структури твору, вказує на художньо-естетичні уподобання митця тощо. Важлива роль у з'ясуванні специфіки авторського тексту, в дослідженні його структурно-функціональних рівнів належить і віршовому ритму, котрий є «надійною оболонкою», в якій «реалізується й живе словесний образ» [23, с. 41].

Відомо, що жанр як одна з важливих категорій поетики виступає носієм суттєвих ознак змісту й форми творчості М. Драй-Хмари, виразником його індивідуального художнього досвіду. Безсумнівно, як і в інших неокласиків, в його генології доволі рельєфно прочитується класицистичний код (духовна дисципліна вірша, канонічні форми тощо). Співвіднесеність із естетичними засадами класицистів сприймалася М. Драй-Хмарою як вияв високої художньої досконалості. Що ж до формальної дисципліни вірша, то він, порівняно з іншими київськими неокласиками, не завжди дотримувався «пластичної симетрії» віршових форм. Лірично загострене світовідчуття поета причинилося до того, що його стиль «не нагадує врівноваженого кларизму М. Рильського чи згармонійованої прозорості вислову П. Филиповича, чи чіткої сонетної відграненості М. Зерова» [5, с. 28].

Про М. Драй-Хмару переважно пишуть, що він, на відміну від М. Зерова, доволі повільно опановував класичні поетичні форми, насамперед найхарактерніший для неокласиків сонет. Практика використання канонічних форм як вияв схильності до аналітичного мислення, врівноваженості думок та почувань і справді знайшла найглибше вираження в М. Зерова, котрий, як відомо, прославляв «ясну, дзвінку закінченість сонета». «Лаконізм і суворі закони» цієї строфічної форми утверджував і М. Рильський, підкреслюючи, що сонети «не дають місця порожній балаканині, дисциплінують думку поета і владно велять йому зосередитись на головному образі» [20, с. 10]. М. Драй-Хмара канонічний переважно у підходах до вибору рим. Удаючись до використання модерних рим (здебільшого консонансних: «крилас – швидкокрилий»), він, проте, залишався поетом традиційним, постійно дбав про милозвучну красиву форму.

Заглиблюючись у сферу ритмічної побудови вірша, М. Драй-Хмара у своїй творчій практиці розкривав потенційні можливості різних віршових структур, надаючи їм виняткової гнучкості й виразності. Він доволі сміливо, як і П. Филипович, використовував модерні строфічні різновиди, потверджуючи у такий спосіб відкритість своєї поетики новим естетичним віянням часу. В його строфічному «репертуарі» зустрічаємо дольник («На побережжі»), білий вірш (фрагменти поеми «Поворот»), верлібр («Ще губи кам'яні...»). Однак такі модерні форми не визначають концептуальних ознак поетики митця.

Художня творчість для М. Драй-Хмари асоціюється із щоденною важкою роботою (у вірші «Спустившись на саме дно копальні...» він порівнює її з

виснажливою працею шахтаря). Водночас він убачає у ній і натхненне шукання магічних слів («дивних самородів»), котрі дають естетичну насолоду, глибинне відчуття краси й гармонії світу. Ретельність у шліфуванні поетичного слова виявилась у його ліриці на всіх функціональних зрізах, у тім числі – й на рівні лексики, синтаксису.

Не завжди суворо дотримуючись дисциплінованості поетичної форми, М. Драй-Хмара, як відзначає Ю. Шерех, усе ж заковував більшість своїх віршів у «чіткі силабо-тонічні розміри і в правильні, переважно чотирирядкові строфи» [27, с. 102]. Канонічні форми (сонети), написані в другій половині 20-х років, є його «найвищим досягненням» [19, с. 21]. Об'єктивними причинами звернення митця до класичних форм, окрім суто художницьких настанов, вважаємо і чинники психологічного плану. Л. Таран, наприклад, пояснює універсальність сонета у творчій практиці «прекрасною можливістю для самовпорядкування власного світу» [24, с. 9]. Йдеться про емоційно-психологічну потребу в розрядці шаленої напруги в умовах політичного хаосу й поширеної «розхристаності» поетичного слова. Знаменний у цьому сенсі неодноразово цитований у критиці лист М. Зерова до М. Плевака від 24. 02. 1924 року: «Тепер усі кричать: хай живе вільний вірш, бо безсилі опанувати технікою. І тільки розхитують вірш, розсмикують і імпресіонізують мову. А українській мові пора б уже знайти монументальні логічні форми» [5, с. 167]. М. Драй-Хмара як поет і лінгвіст відчував особливо гостро потребу формування української літературної мови, а тому, як і всі неокласики, наполегливо «шукав у своїх поезіях та перекладах ясного й точного поетичного вислову, підносив культуру української мови і використовував кращі зразки західноєвропейських літератур» [3, с. 45].

Істотні узагальнюючі тези щодо естетичних засад поезії М. Драй-Хмари стосуються його уваги до естетичного рівня художніх творів, тяжіння до філігранного слова й форми. Тож закономірно, що кожен із рецензентів збірки «Проростень», у якій, як відомо, немає жодного сонета, говорить про «гурманство» її автора щодо форми. Так, М. Рильський серед формальних ознак поезій, вміщених у цій збірці, вирізняє «вишуканість рим» та «обточеність вірша» [21, с. 88]. Я. Ледин називає автора «Проростеня» «поетом-ювеліром високої якості, який майстерно володіє формою вірша» [15, с. 30]. М. Доленго стверджує, що поет, не зосереджуючись на «суворому відношенні до форми», все ж «береже сталу модерністичну форму» [8]. В культивуванні класичних віршових сполук М. Драй-Хмара, на відміну від М. Зерова чи М. Рильського, виявляв певну інерцію. Щоправда, серед його ранніх поетичних форм подибуємо окремі канонічні вірші, наприклад, рідкісний тріолет («Горять священні орифлами»). Використовуючи строфо-жанрову форму ронделя, що має характерним і невід'ємним компонентом рефрен (потрійне повторення першого рядка), він, на думку І. Качуровського, намагався «довести свою співзвучність епосі» [13, с. 161]. Думаємо, що звернення поета до восьмивірша цілком могло бути нав'язане й творчістю М. Богдановича та П. Тичини («Ронделі»). Відомо, що о цій порі він перекладав збірку М. Богдановича «Вінок», до якої входило чимало віршів, написаних у

формі тріолета («На сонце подивився я...», «Мов ластівка в очеретах...»).

М. Драй-Хмара порівняно з М. Зеровим і М. Рильським у своїй поетичній практиці використовував сонет значно рідше. У спадщині М. Зерова, за підрахунками дослідників, понад сто сонетів, включаючи й переклади [13, с. 119]. У М. Драй-Хмари ж налічуємо всього 14 сонетів. Він також поповнював свій сонетарій перекладами з європейської літератури («Поетові» О. Пушкіна, «Вінок» М. Богдановича, «Знедолений» Нервала, «Відповідності» Бодлера, «Сонет» Малларме, «Сонет» Верлена та ін.). В його єдиній прижиттєвій збірці «Проростень» немає жодного сонета. Ця канонічна форма з'явилася в нього аж наприкінці 20-х років. Більшість сонетів становить кращу частину його доробку. В цьому ряду – «Лебеді», «Вікторія королівська», «На могилі Руданського», «Київ», «Кам'янець» та ін. Вони загалом відповідають строгим формальним вимогам жанру (дві чотирирядкові строфи й два тривірші, синтаксична викінченість, точні й дзвінкі рими, регулярне парокситонно-окситонне римування, уникнення повторень у віршовому тексті одних і тих же слів) [16, с. 649]. Свої сонети поет писав переважно п'ятистопним ямбом, вживаючи довільні рими у терцетах (наприклад, сонет «Київ» з терцинами на дві рими – АБАБ АБАБ ВгВ ВгВ), а також шестистопним ямбом (сонет «Лебеді» – АБАБ АБАБ ввГ дГд). Він нерідко відходив від суворих законів сонетописання з метою розширення формальних можливостей жанру. Окремі його сонети не завжди мали традиційну композиційно-змістову співвіднесеність (теза – антитеза – синтез), кільцеву риму. Іноді спостерігалось порушення вимоги синтаксичної викінченості й уживання художньо вмотивованого енжамбемана, як, наприклад, у сонеті «На Хортиці» («Та глянь на північ: там крицеві зводи / черкаються об небо. Мов титан») чи «Місто майбутнього» («Кругом сади. На їхні пишні шати / спадає водограю срібна мла»).

Багате ідейно-естетичне наповнення сонетів М. Драй-Хмари свідчить про його зорієнтованість на загальнолюдські ідеали, з одного боку, й відповідність духові та колориту сучасності – з іншого. Поет свідомо йшов на розширення ідейно-тематичних властивостей сонета. Як відомо, сонет співвідносять із античними образами («старої творчості додержане вино»), філософськими й любовними темами. Поглиблюючи та переосмислюючи давнішу традицію сонета, М. Драй-Хмара вкладав у неї власні естетичні спонуки, а відтак індивідуально-авторські підходи. У своїй сонетній практиці він жодною мірою не пристосовувався до заданого зразка, а «примушував зразок пристосовуватися до його власних потреб» [10, с. 80].

Ідея спадкоємності культур як домінантна стильова ознака естетичної системи М. Драй-Хмари (як, власне, й решти неокласиків) у поєднанні із загостреним відчуттям національно-культурної історичної ідентичності зумовила активне звернення поета до актуальних соціально-історичних тем. У своїх сонетах він переважно акумулював образи й символи вітчизняної культури та історії, переймався проблемами національно-духовного відродження. Національна історична тематика художньо осмислювалась ним у цілій низці сонетів. При цьому авторський хронотоп характеризувався широтою часопросторових коливань – від періоду Київської Русі («Поділ») і до

сучасних поетові днів («Чернігів»).

У сонетній спадщині М. Драй-Хмари особливою довершеністю вирізняються сонети «Київ», «Чернігів», «Поділ», у яких він, за словами О. Ашер, свідомо «звертається до славного минулого України» [1, с. 131]. Як і в сонетах М. Зерова відповідної тематики («Князь Ігор», «Святослав»), тут використано традиційний прийом накладання різних часових площин, а відтак трактування минулого як реальності. При цьому оба поети максимально зберігають ознаки їх різної часопросторовості, об'єднаної авторською свідомістю. Названі сонети М. Драй-Хмари, як і решта творів цього жанру, характеризуються багатством проблемних аспектів та емоційно-сміслових відтінків, довершеністю й чіткістю висловлених думок, гнучкою пластикою образу тощо. За своїм естетичним рівнем вони не поступаються сонетам світового рівня. Невипадково Е. Райс ставив їх в один ряд із творами Рільке [19, с. 14].

У сонеті «Київ» опоетизовано незрівнянну красу древнього Києва («Ти – перло в Володимировім гроні...»). Позолочені куполи, осяйні дзвони виступають у сонеті не тільки своєрідним древнім ландшафтом. Вони символізують велич національної культури. М. Драй-Хмара мислив образ Києва як важливу духовно-творчу основу нації. Істотним видається той факт, що цей образ уособлював для всіх неокласиків (цикл «Київ» М. Зерова, «Київ» П. Филиповича, «Київ» М. Драй-Хмари, «Київ» О. Бургардта) національну «духовну субстанцію, сконцентрований символ культурно-історичної тяглості» [28, с. 107]. Тож закономірно, що для неокласиків Київ важив більше, ніж популярний у 30-х роках ХХ століття урбанізм. У цьому сенсі має абсолютну рацію Н. Геркен-Русова, відзначаючи характерну для них «стихію київської духовності і мудрості» [6, с. 40]. Слушними видаються і міркування сучасного дослідника С. Білоконя, котрий вважає, що вся діяльність неокласиків невідривна «від київського антуражу, від київського рельєфу» [4, с. 13].

У сонетах «Чернігів» та «Поділ» втілено мотив туги за минушою культурною традицією. Поет порушує проблему збереження культури у зв'язку з її трагічним нищенням, вдало використавши прийом ретроспекції. Символічною є постать князя Володимира («Поділ»). Увесь «сумний» антураж сонета – від похмурої кольористики («потемніли гори», «тьмянний брук», «синя сутінь») до пронизаних щемним болем наскрізних риторичних питань – potwierджує втрачену віру у відродження:

А я... Пощо мені ця височінь?

Померк мій хрест і потемніли гори...

І, знявшись, він пішов у далечінь [9, с. 121].

О. Ашер говорить про символічність усього сонета, оскільки в ньому, на її думку, проступають прозорі асоціації з настроями самого автора. Поет бачить «князя Володимира, зачарованого широчінню видноколу, сяйвом мосту. Але в цій дійсності він не має місця – і відходить у далину» [2, с. 18].

Стильовою ознакою творчості М. Драй-Хмари виступає онтологічно важлива ідея спадкоємності культур. З цією ідеєю переважно пов'язана художня інтерпретація національної історії як образу мистецької традиції.

Культурно-історичні сюжети сонетів поета співвідносяться із творами відповідної тематики інших неокласиків, утворюючи завершену контекстуальну ідейно-художню цілісність («Ріг Вернигори», «Сон Святослава», «Князь Ігор» М. Зерова; «Володимир Мономах», «Минула ніч тривожно і безславно» П. Филиповича; «Запорозька могила» М. Рильського; «Символ», «Володимир», «Софія» Юрія Клена).

Значну частину сонетної спадщини М. Драй-Хмари становлять сонети, присвячені темі митця, його відповідальності за своє слово («На могилі Руданського», «Спустившись на саме дно копальні», «По кліті кованій з залізними дверима» та ін.). Кращим у цій тематичній групі є відомий сонет «Лебеді», в якому автор осмілюється висловити своє розуміння культурної ситуації на Україні, «визначити власне ставлення до диктату казенних настанов і вкрай заїделогізованих критеріїв у тлумаченні й поцінуванні літературних явищ» [11, с. 512]. В історію української літератури сонет «Лебеді» увійшов як «лебединий спів київських «неокласиків» (О. Ашер). Ідеї сонета великою мірою визначили естетичну концепцію всього «грона п'ятірного». Йдеться про утвердження поетом поривання до висот художньої досконалості й естетичного розкрилення, про індивідуально-творчу незалежність митця, розуміння діалектики тяжіння літератур і присутність української літератури у світовому духовному просторі. Заключні рядки цього естетично довершеного сонета звучать переконливо й актуально:

Дерзайте, лебеді: з неволі, з небуття
веде вас у світи ясне сузір'я Ліри,
де пінить океан кипучого життя [9, с. 102].

Для М. Драй-Хмари особливо прийнятним (можливо, й визначальним) був такий ракурс генетичного коду класицизму, як ретельна робота над словом. Попри очевидні стильові нашарування, в його мистецькій практиці домінує тяжіння до класичної поетики. Стильовий рельєф творчості, художньо-філософські візії, жанрово-структурна архітектоніка, своєрідні версифікаційні сполуки, мовно-стилістичні особливості творчості митця засвідчують близькість до естетичного еквівалента класицизму в найширшому розумінні цього поняття. Його естетична система, зорієнтована на збереження традиційних способів художнього моделювання світу була відкритою й для засвоєння естетичних новацій. Тобто йдеться про поліваріантність поетики М. Драй-Хмари, творчість якого, поза сумнівом, явила самобутнє художнє явище в історії української літератури, а тому вимагає плюралістичних підходів до її наукового осмислення та всебічної інтерпретації.

Список використаних джерел

1. Asher O. M. *Draj-Chmara et l'école «néo-classique» ukrainienne*. – New York, 1975. – 176 p.
2. Ашер О. М. Драй-Хмара як поет // Драй-Хмара М. П. *Поетія*. – Нью-Йорк, 1964. – С. 7–23.
3. Ашер О. М. Поетична мова Михайла Драй-Хмари // *Слово і час*. – 1991. – № 9. – С. 45–48.
4. Білокінь С. І. Микола Зеров // *Письменники Радянської України: 20–30 роки*. – К.: Рад. письменник, 1989. – С. 35–64.
5. Брюховецький В. С. Микола Зеров: Літературно-критичний нарис. – К.: Рад. письменник,

1990. – 309 с.

6. Геркен-Русова Н. Патриціанська поезія або дві стихії в творчості Юрія Клена: Спроба характеристики збірки «Каравели» // *Визвольний шлях* (Лондон). – 1968. – № 5. – С. 585–599.
7. Дзюба І. М. Він хотів «жити, творити на своїй землі...» // *Драй-Хмара М. П. Вибране.* – К.: Дніпро, 1989. – С. 5–39.
8. Доленго М. В. [Рец. на кн.: *Драй-Хмара М. Проростень: Поезії.* – К.: Слово, 1926. – 51 с.] // *Культура і побут.* – 1926. – Ч. 37.
9. *Драй-Хмара М. П. Вибране / Упоряд. Д. Паламарчука, Г. Кочура, передм. І. Дзюби, приміт. Г. Кочура.* – К.: Дніпро, 1989. – 542 с.
10. Еліот Т. С. Призначення поезії: Статті про літературу. – К.: Air Land, 1997. – 351 с.
11. Заславський І. Я. «Лебеді» і їх творча історія // *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття: У 4 кн.* – К.: Рось, 1994. – Кн. 1. – С. 507–512.
12. Іванисенко В. П. Михайло Драй-Хмара // *Письменники Радянської України: 20–30 роки.* – К.: Рад. письменник, 1989. – С. 235–263.
13. Качуровський І. В. *Строфіка: Підручник.* – К.: Либідь, 1994. – 271 с.
14. Кодак М. П. Системогенеза авторської свідомості: теорія й проблеми історії літератури // *Слово і час.* – 2001. – № 5. – С. 8–15.
15. Ледин Я. [Рец. на кн.: *Драй-Хмара М. Проростень: Поезії.* – К.: Слово, 1926. – 51 с.] // *Зоря.* – 1926. – Ч. 21. – С. 30.
16. *Літературознавчий словник-довідник.* – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
17. Наливайко Д. С. Українські неокласици і класицизм // *Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика.* – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 322–337.
18. О. Б. [Рец. на кн.: *Драй-Хмара М. Проростень.* – К., 1926. – 51 с.] // *Червоний шлях.* – 1926. – № 10. – С. 261–262.
19. Райс Е. *Поезія Михайла Драй-Хмари // Сучасність.* – 1965. – № 7. – С. 7–23.
20. Рильський М. Т. Микола Зеров – поет і перекладач // *Зеров М. К. Твори: У 2 т.* – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – С. 3–13.
21. Рильський М. Т. Про двох поетів // *Життя й революція.* – 1926. – № 8. – С. 84–89.
22. Сарапін В. В. *Поезія Юрія Клена та її місце в літературному процесі першої половини ХХ століття: Дис. ... канд. філол. наук.* – К., 2000. – 179 с.
23. Сидоренко Г. К. Естетичне значення віршового ритму // *Рад. літературознавство.* – 1986. – № 1. – С. 38–45.
24. Славутич Я. *Розстріляна муза: Мартиролог. Нариси про поетів.* – К.: Либідь, 1992. – 183 с.
25. Соловей Е. С. *Українська філософська лірика: Навч. посібник із спецкурсу.* – К.: Юніверс, 1999. – 368 с.
26. Томашевський Б. В. *Теория литературы: Поэтика: Учебное пособие.* – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
27. Шерех Ю. В. *Легенда про український неокласицизм // Шерех Ю. В. Пороги і заборіжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т.* – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 92–139.
28. Юнг К.-Г. *Душа и миф: шесть архетипов.* – К.: Гос. библ-ка Украины для юношества, 1996. – 384 с.

А. В. Соколова

АНТРОПОНІМІЯ ЯК ЗАСІБ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖІВ У ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ

У художньому творі оніми відіграють дуже важливу роль. Принципи добору власних імен, використання їх як зображального засобу привертала увагу багатьох дослідників. З цього приводу акад. В. Виноградов зазначав, що