

Маргарита Жуйкова

ВІТЕР І ЧАКЛУН¹

Досягнення лінгвістичної прагматики, зокрема — теорії мовної комунікації, зробили можливими принципово нові підходи до аналізу художніх творів. У цій теорії художній текст розглядається саме як акт комунікації з усіма його суттєвими ознаками і передусім *іллокутивною метою* — тим наміром, задля якого мовець здійснює комунікативний акт. Адже будь-яке висловлювання (на перший погляд навіть беззмістовне), скероване однією людиною до іншої, не може не мати певного призначення, не служити вирішенню певного соціального завдання. Так само і художній текст створюється задля розв'язання того чи іншого завдання, поставленого автором; це завдання можна розглядати як еквівалент іллокутивного наміру в акті мовлення.

Разом з тим художній текст набагато складніший за ті висловлювання, що лежать в основі звичайного діалогічного спілкування. Це пов'язане не лише з тим, що мовець (автор тексту) та його адресат (читач) роз'єднані в часі і просторі, а сам акт мовлення значною мірою скерований у «нікуди». Багато важить і та обставина, що автор, як правило, намагається уникнути формулювання свого задуму в явній формі, ховає його за сюжетними поворотами, образами героїв, їхніми іменами, композицією, поетикою та іншими приступними йому засобами формальної організації тексту. Крім того, автор може будувати структуру свого тексту на основі не одної, а відразу декількох свідомостей, в ньому можуть звучати різні голоси, що виявляють часом різні настанови і цінності (за визначенням Михайла Бахтіна, це

¹ Першодрук: Жуйкова М. Вітер і чаклун // Урок української. — 2000. — № 5—6. — С. 43—46.

так звана поліфонія тексту), і розпізнати серед них авторський голос буває зовсім непросто.

Таким чином, художній твір є посланням автора своєму потенційному читачеві, і завдання останнього полягає у правильній інтерпретації, тобто у виявленні прихованої іллокутивної мети автора. І так само, як при повсякденному спілкуванні відправлення повідомлення не стає самоціллю мовця, бо передусім він прагне вплинути на свого слухача, при комунікації між автором і читачем перший також розраховує на відповідну реакцію останнього. Тільки за наявності такої реакції будь-який комунікативний акт може стати успішним. Усвідомивши це, читач має прагнути досягнення хоча б мінімально прийняттого рівня розуміння тексту. Інакше кажучи, художній твір як прояв акту комунікації можна вважати завершеним не тоді, коли його написано, а лише тоді, коли його прочитано, тобто по-трактовано, проінтерпретовано у відповідності до задуму автора. Звичайно, читач, який береться за цю справу, ніколи не може бути абсолютно певним в тому, що вичитав у творі саме те, що туди заклав автор. Однак це і не конче потрібно, бо за читачем залишається право на власне розуміння й на суб'єктивне «доставлення» тексту.

Саме з таких теоретичних засад маємо намір розглянути один художній текст геніального українського поета Володимира Свідзинського — вірш «Чаклун». Це поетичне послання було відправлене 1 серпня 1934 року. Відправлене навмання, як лист у закоркованій пляшці, вкинутій у море, — без надії на розуміння, навіть і без сподівання на прочитання, з чим, можливо, пов'язана і та обставина, що цей вірш не потрапив до збірки «Поезія» 1940 року, проте був вміщений до машинописних версій «Медобору», що так і не вийшов за життя поета. Поза тим вірш був написаний, а отже, і відправлений — свій хід в діалозі з читачем поет зробив.

Наш аналіз заснований на варіанті вірша, поданого у збірці «Поезії» за редакцією Василя Яременка (1986). Елеонора Соловей подала в академічному двотомнику версію, що не має назви і є більшою на шість рядків. Розширений текст зберігся в рукописі В. Свідзинського, що знаходиться в Національній бібліотеці ім. В. Вернадського.

Сюжет вірша «Чаклун» побудовано на конфлікті двох дійових осіб: чаклуна та вітра, які виявляють себе в тексті як суб'єкти мовлення. Крім того, у вірші звучить і голос автора (чи, точніше, оповіда-

ча). Отже, у творі представлено три носії свідомості, кожий з яких виступає як суб'єкт мовлення. Враховуючи цю обставину, розділимо текст на окремі фрагменти-мікротексти, які позначимо римськими цифрами.

(0) **ЧАКЛУН**

- I (1) *Наболіли деревам за довгий день,
Наболіли голови од буйного шуму:
Притьмом² налягає навратливий³ вітер!
Настала ніч, а чи буде спокій?*
- II (5) *«Ти, цвіркун, стережи печі,
Темних богів, сволоків димних,
А я вийду вітер одвертати».*
- III *Виходить із хати заживний⁴ дідок:*
- IV (10) *О горе, горе, не спить земля,
Смутно рипить важкий журавель,
Вітряк стрясає сухими кістьми,
Болісно стогне караката⁵ верба,
А в неї серце дуплом розколене!*
- V (15) *Шепче дідок пазуристі слова,
Підіймає дідок недобрі руки —
Схопити за роги навратливий вітер.
Вітер, як бик, видирає роги,
Тручає в груди, глузує словами:*
- VI (20) *— Мерлець — у гробі, камінь — у морі,
А тобі б, старому, нарозумитись
Та в дуплавій вербі уякоритись.
Там було б тобі хороше стояти,
Кігтями-нігтями погрібати,
Гнилим порохном пересипати.*

Фрагменти I, II і III чітко розмежовані між собою; так само од-нозначно виділяється останній фрагмент — пряма мова вітра. Що ж до фрагмента IV, то може виникнути питання про доцільність його відокремлення від фрагментів III та V, адже, на перший погляд, ці три

² сильно, наполегливо

³ набридливий, надокучливий

⁴ міцний, вгодований; старий літами

⁵ корчувата, крива, сукувата

мікротексти являють собою мовлення оповідача, а тому можуть розглядатися як один. Однак для їх розмежування є вагома причина: в цих мікротекстах фігурують різні носії свідомості. На цій обставині треба зупинитися докладніше.

У фрагменті III представлена ситуація, для фіксації якої необхідний суб'єкт перцепції, відмінний від агента дії; ним, очевидно, є оповідач. Його просторове розташування, скорше за все, збігається з розміщенням у просторі персонажа. Спостереження розгортається як процес, на що вказує недоконаний вид дієслова *виходить* (це дає підстави вважати, що дві дії — переміщення персонажа і споглядання спостерігача — розвиваються синхронно).

Фрагмент IV також описує ситуації, що сприймаються якимось суб'єктом перцепції. Текст вірша не виключає того, що цим суб'єктом є оповідач, бо ж він знаходиться там, де й герой. Однак наявність двокрапки після (8) свідчить про те, що у (9—12) передається сприйняття саме чаклуна (читачеві належить вставити після (8) опущене дієслово перцептивного сприйняття, до якого логічно приєднуються подальші речення). У фрагменті IV домінують слова на позначення звуків: *рипить, стрясає, стогне*, і це можна трактувати як додаткову вказівку на те, що описана нічна пора. Цікаво те, що, крім результатів перцепції, у цьому фрагменті представлені також інтерпретації, тобто вияви складнішої когнітивної операції, яка передбачає категоризацію та витлумачення сприйнятого, усвідомлення його сенсу, узагальнення, співвіднесення з іншими явищами (так, все почуте персонаж узагальнює словами *не спить земля*; звуки, які видає вітряк, нагадують йому інші — ніби хтось трусить мішком, наповненим кістками). Ще одною важливою рисою розглядуваного фрагмента є наявність слів, які передають оцінні змісти в експліцитній (як слова *горе* та *болісно*) або імпліцитній формі (*смутно, стогне*). Підсилює враження суб'єктивності сприйняття також і експресивне висловлювання (13), позначене в тексті окличним знаком. До речі, воно містить виразну апеляцію до свідомості читача — спонукає його зрозуміти, чому чаклуна так непокоїть дупло в старій вербі. Отже, суб'єкт свідомості у фрагменті IV не просто інтерпретує дійсність, а оцінює її, використовуючи для цього якісь свої критерії. Всі оцінки стосуються стану об'єктів зовнішнього світу і є однозначно негативними. Такий стан суб'єкт приписує дії вітра, отже, сам вітер також оцінюється негатив-

но. Це цілком узгоджується з наміром чаклуна відвертати вітер, висловленим у його прямому мовленні. Таким чином, у фрагменті IV репрезентована свідомість чаклуна, тоді як у попередньому фрагменті — свідомість оповідача.

Фрагмент IV відрізняється від фрагментів II та III за способом функціонування мовних засобів. Другий фрагмент написаний в діалоговому режимі (з дейктичними елементами, звертанням), а третій — в оповідному (наративному). Наявність в розглядуваному мікротексті слів з оцінними змістами, предиката внутрішнього (емоційного) стану (*о горе, горе*), повтору, висловлювання (13) з високою мірою експресивності, тобто так званих егоцентричних елементів, дозволяє схарактеризувати його як вільний непрямий дискурс⁶, де звучить голос чаклуна.

Аналогічний висновок можна зробити і щодо фрагмента I, де також використані мовні засоби, що репрезентують свідомість персонажа. Звертають на себе увагу слова з негативними конотаціями (*наболіли, навратливий*), з експресивно-оцінними змістами (*буїний, притьмом, налягає*), експресивне висловлювання (3), питання, звернуте мовцем до самого себе і призначене для вираження сумніву (*чи буде спокій?*). Надзвичайно цікавим є і прийом, вжитий в (1—2), де рольова структура речення подається як неповна, з пропущени-

⁶ Вільний непрямий дискурс (ВНД) базується на так званому невласно прямому мовленні якогось персонажа. Таке мовлення обов'язково включене в авторський текст і формально не позначене як пряме. В ньому можуть вживатися всі діалогічні елементи (експресивні, дейктичні тощо) та різні типи комунікативних актів, але всі ці засоби знаходяться в розпорядженні не оповідача, а персонажа. Таким чином, суб'єктом мовлення і суб'єктом свідомості стає герой. Однак він не говорить від першої особи, як в діалозі, а ховається за займенником третьої особи ВІН. За зразки майстерного використання ВНД можуть правити оповідання Михайла Коцюбинського, романи Івана Багряного, де у розповідь автора (наратив) часто вклинюється голос того чи іншого персонажа. Див., наприклад, такий фрагмент з роману Багряного «Тигролови» (курсивом виділена частина, створена в режимі ВНД):

У старого Сірка була щока в крові, *але то пuste — здряпнуто, і він навіть не пам'ятає де, чи як гнався, чи тут уже.*

Виділена частина речення містить невласиві наративу мовні елементи: оцінний предикат (*пuste*), ментальний предикат (*не пам'ятає*), дейктичне слово (*тут*). Інтонаційний малюнок, порядок слів, неповнота речення — все це також характерне для діалогічного мовлення. Суб'єктом свідомості, яка виявляє себе в цих мовних засобах, є Сірко. На цьому прикладі легко переконатися, що текст, написаний в режимі ВНД, можна подати як пряме мовлення героя, замінивши ВІН на Я.

ми актантами, і тому предикат повторюється двічі: *наболіли деревам* (що?) — *наболіли голови* (кому?). Це імітує переривчасте, дещо алогічне мовлення схвильованої людини. Отже, у фрагменті I представлена свідомість чаклуна⁷.

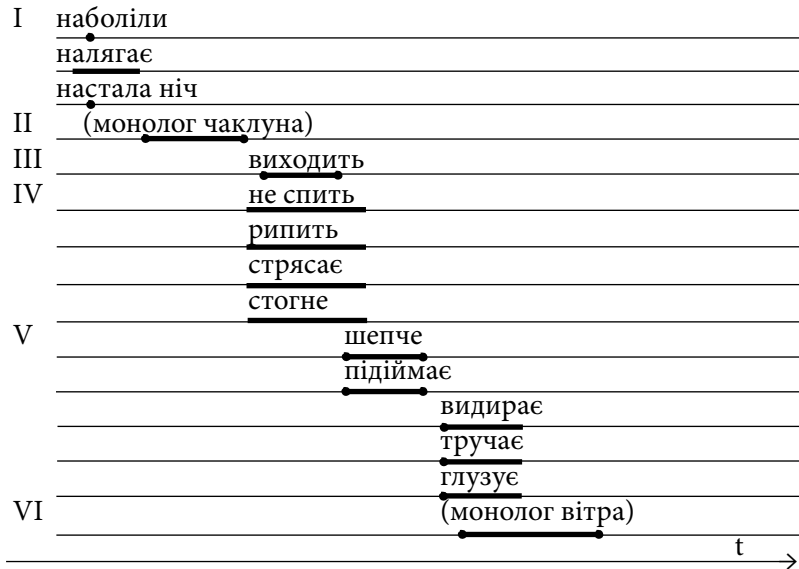
Таким чином, в тексті виділяється шість фрагментів, протиставлених за способом функціонування мовних засобів. У фрагментах III та V використаний нарративний режим, у II та VI — діалоговий, у I та IV — вільний непрямий дискурс. Якщо ж взяти до уваги те, чію свідомість репрезентують ці фрагменти, то виявиться, що у вірші домінує чаклун: від його імені написані фрагменти I, II та IV, які в сумі дають 12 рядків — рівно половину тексту. Коли ж врахуємо, що (19) у фрагменті VI є цитуванням слів чаклуна і не може розглядатися як вияв свідомості вітра, то побачимо, що репрезентація свідомості чаклуна займає більше половини вірша. Таким чином, на кінець четвертого фрагмента читач перебуває у стані повного занурення у свідомість чаклуна і тому приймає всі його оцінки щодо дій вітра. Тим самим у читача формується й певне ставлення до особи чаклуна — очевидно, позитивне.

Зауважимо, що виділені фрагменти мають різні функції в композиційній будові твору. Фрагмент I служить експозицією (негативна оцінка, яку чаклун дає змальованій ситуації, є поштовхом до його активних дій). Фрагмент II містить зав'язку (чаклун виголошує свій намір), фрагмент III розпочинає розвиток конфлікту (чаклун покидає свою хату і виходить у простір вітра). Фрагмент IV композиційно відокремлений, бо в побудові сюжету участі не бере. Наступний фрагмент (V) містить подальший розвиток конфлікту між чаклуном і вітром: чаклун намагається вплинути на нього словами і діями, вітер не піддається, чинить спротив. Останній фрагмент — це монолог вітра; як і фрагмент IV, він також не розвиває сюжет. Звертає на себе увагу те, що в композиції цього вірша бракує експліцитної розв'язки конфлікту.

Розмістимо предикати, які використані для розвитку дії, на часовій осі у відповідності до їх розгортання в сюжеті. Позначимо на ній і

⁷ Суб'єкт внутрішнього мовлення у фрагменті I легше ідентифікується як чаклун завдяки тому, що цей фрагмент йде безпосередньо за номінацією цього персонажа у назві твору.

два монологи (див. схему)⁸. Той факт, що в межах кожного фрагмента предикати тяжіють до певного часового відтинку (і лише у фрагменті V займають два часових інтервали, бо в ньому представлено дії двох персонажів), свідчить про те, що фрагменти розмежовані за репрезентованою у них свідомістю.



Можна помітити, що і на схемі виявляється композиційна незакінченість вірша (події фрагмента V вербалізовані дієсловами недо-

⁸ Крапки вживаються в тих випадках, коли текст вірша дозволяє достатньо точно окреслити початок чи кінець процесу або дії. Так, дієслово *виходить* позначає процес, який розпочинається по завершенні монологу; дії *шепче* та *підіймає*, очевидно, одночасні, відбуваються після того, як чаклун вийшов з хати, і припиняються тоді, коли починаються активні дії вітра. Риски, не обмежені крапками, позначають стани, які можуть фіксуватися спостерігачем в будь-який момент їх тривання. Прив'язка таких рисок до часової осі вказує лише на те, що на якомусь відтинку такий стан напевне був зафіксований свідомістю персонажа (коли чаклун вийшов з хати, він почув, як рипить журавель, втім, журавель рипів і до того). Самою крапкою позначається момент першої фіксації якогось стану суб'єктом свідомості. Так, настала ніч позначає не саму подію як таку, а факт її сприйняття та усвідомлення персонажем. Для предикатів, що номінують поведінку вітра у V фрагменті, використана крапка і відкрита риска, оскільки вдається встановити лише початок розгортання відповідних дій, а щодо їх завершення інформації в тексті немає.

конаного виду). Однак брак фіналу, який увінчав би всю поетичну будову, не є вадою тексту. Навпаки — це спосіб стимулювати думку читача, спонукати його до здійснення певних імплікативних процедур, що і має призвести до остаточного завершення, достворення тексту. У випадку адекватності висновків читача задуму автора мета твору буде досягнена. Отже, погляньмо, які саме текстові елементи можуть просунути нас на цьому шляху. Передусім треба звернутися до тої частини тексту, де репрезентована свідомість оповідача, — до фрагмента V.

Судячи із вжитих мовних засобів, цей фрагмент написаний у наративі, суб'єктом мовлення виступає оповідач, який спостерігає боротьбу між чаклуном і вітром. У вже згаданому вище авторському рукописі цей фрагмент містить на п'ять рядків більше. Після рядка «А в неї серце дуплом розколене» читаємо:

*Зітхає дідок, стає проти вітру,
Дивиться в поле, припадає журбою.
За рогом лісу громовий стукіт:
Злива голосів, розсипище брязкоту,
Зойкання сталі, немісячне світло!*

Два перші рядки фрагменту V включають дієслова, що описують дії і стан чаклуна (*зітхає, стає, дивиться, припадає*). В наступних трьох рядках поет переносить змістову вагу на іменники (*стукіт, злива голосів, брязкіт, зойкання, світло*), які є інформативно достатніми і без деслів, оскільки розгортають сцени грози з ураганом (звуків та зорові враження). Завершується цей фрагмент сполученням «*немісячне світло*».

Роль оповідача не зводиться лише до вербальної фіксації явищ природи і поведінки чаклуна. Оповідачеві належать і інтерпретації спостережень (на що схожий вітер, коли не дає себе схопити, для чого чаклун підіймає руки). Втім, оповідач дещо перевищує права, які надає йому наративний режим: він виступає не лише суб'єктом сприйняття, а й суб'єктом оцінок. Звернімо увагу на те, що оцінка дається не вітру (як в тих фрагментах, де суб'єктом свідомості є чаклун), а самому чаклунові. Для цього оповідач використовує два слова з виразно негативним змістом: *пазуристі* та *недобрі*. Таким чином він дає читачеві зрозуміти й те, що не поділяє тих оцінок, які належать чаклунові і стосуються вітра.

Для підсилення цього враження застосовується доволі цікавий прийом, який полягає в «оберненні» членів двох синтагм. Легко помітити, що сполучення *пазуристі слова* і *недобрі руки* виникають внаслідок перестановки компонентів сполучень *пазуристі руки* і *недобрі слова*, які є стандартними, узуальними, тобто побудованими за законом семантичного узгодження. Останні, власне, містять ті самі оцінки, оскільки вони задаються семантикою прикметників, отже, якби поетові йшлося лише про оцінки, він міг би обмежитися стандартними конструкціями. Однак у семантиці сполучень *пазуристі слова* і *недобрі руки* з'являються додаткові метафоричні змісти, які характеризують чаклуна вельми колоритно (пазуристі слова завдають болю душі, як кігті — тілу). Важливо, що обернення як формальний стилістичний прийом застосовується саме тоді, коли в комунікації між автором і читачем останній має змінити сформовану раніше оцінку чаклуна, тобто це промовистий маркер, сигнал, відправлений автором. Прийом обернення слів у двох синтагмах стає своєрідним попередженням читачеві, натяком на те, що в подальшому відбудеться аналогічне обернення, але, можливо, на іншому змістовому рівні. Отже, ця нова, протилежна оцінка дій чаклуна готує читача до сприйняття останнього фрагмента, визначального для розуміння вірша, де в гру нарешті вступає свідомість вітра.

Справді, шостий фрагмент розпочинається саме з обернення, тепер вже агентивного: вітер повертає чаклунові його власні слова⁹. Отже, заклинання (*пазуристі слова*), яке чаклун прагне використати для нейтралізації сили вітра, скеровується на самого чаклуна, тобто те, що чаклун намірився зробити з вітром, останній тим самим способом робить з ним. Предикат вербальної дії *глузує* актуалізує тут змісти 'активність' і 'соціальне домінування' (глузує з іншого той, хто відчуває свою власну силу і слабкість опонента).

Далі в монолозі вітра перед читачем розгортається ще одне, третє, обернення, що заторкує світ чаклуна з його системою цінностей. Вітер кваліфікує активні дії чаклуна, його намагання змінити стан справ у природі як нерозумні (адже старому треба *нарозумитися*), а тим самим і шкідливі, та протиставляє їм альтернативну програму

⁹ «Мерлець у гробі, камінь у морі...» — початок багатьох традиційних замовлянь, спрямованих на знешкодження чогось лихого, наприклад, зубного болю; третій член у замовлянні, як правило, «місяць у небі».

поведінки, з його погляду правильну і доцільну. Зіставляючи два типи існування чаклуна — того, що змальовано у вірші в модусі реальної модальності, та ірреального, що міститься в настановах вітра, можна виявити такі показові трансформації:

житло:	хата	→	дуплава верба
тілесна ознака:	руки	→	кігті-нігті
цінності:	піч, боги, сволоки	→	гниле порохно
основний стан:	рух	→	нерухомість

У характері змін, окреслених вітром, виразно проглядає певний напрямок трансформацій: культурні ознаки заступаються докультурними (замість хати дуплава верба, замість рук кігті). Піч, боги і сволоки, які в світі чаклуна є не просто елементами житла, а й маркерами культурних цінностей, що їх треба повсякчас пильнувати, обороняти, — зотлівають, перетворюються на гниле порохно. Таким чином, трансформації, задекларовані в монолозі вітра, передбачають відсторонення, усунення чаклуна від культури. Другою визначальною рисою є заміна свободи рухів у просторі, а отже і свободи дій, на ув'язнення в дуплі старої верби, тобто нерухомість, пасивність, обмеженість в переміщенні та інших діях.

Зауважимо, що хату і вербу протиставлено не лише як культурне природному, а також як людське позалюдському. Адже згідно з поширеними народними уявленнями (а поет, безумовно, розраховував на обізнаність читача) стара, а особливо дуплава верба — це найулюбленіше місце перебування нечистої сили. Отже, задекларовану в монолозі вітра зміну локуса чаклуна можна сприймати не лише як перехід від буття культурного до буття докультурного, а й загальніше — як перехід зі сфери людського у сферу позалюдського. Як нам видається, не випадково зазначена зміни в тексті поет втілює в конструкціях ірреальної модальності: йдеться не про їх безумовну реалізацію (що виглядало б як насильство над чаклуном), а лише про напучування, пораду відкинути хибну поведінку.

Низка оцінних маркерів, формальне завершення вірша монологом вітра дозволяють дійти висновку, що у протистоянні двох героїв автор симпатизує вітру, а не чаклунові. Власне, саме через монолог вітра автор виражає свою оцінку дій чаклуна, оцінку імпліцитно не-

гативну. В комунікації між автором та читачем монолог вітра є чи не найскладнішим компонентом, від інтерпретації якого залежить адекватність розшифрування авторського задуму. Монолог вітра ставить чимало питань: чому поведінка чаклуна вважається нерозумною? Чому, власне, її треба змінити? Адже чаклун вболіває за світ, ставить перед собою шляхетні цілі, скеровує свої зусилля проти начал, які вважає злими, деструктивними. На нашу думку, саме до цього питання автор і намагається підвести свого читача, і якби останній зміг знайти задовільну відповідь, то це означало б, що прихована авторська мета досягнена, а вірш отримав своє «достворення».

Не претендуючи на завершеність інтерпретації, висловимо наші міркування.

Поза всяким сумнівом, змальовані у творі образи чаклуна і вітра є алегоріями, знаками: перший — людини чи навіть людства взагалі, другий — стихійних природних сил. Темою роздумів поета є людина, яка змагається з природою, прагне підкорити її собі, накинути свій лад світобудові. В радянській літературі тридцятих років ця тема була не просто однією з провідних, вона входила до канонічного набору тем письменника — соціалістичного реаліста. І віршів, і прози було написано на цю тему чимало. Їх пафос завжди був той самий: славослів'я «новому» герою, перед яким ніщо не може встояти, адже він є могутнішим за будь-які природні сили. Ставлення до природних ресурсів у «країні рад» було виразно прагматично-утилітарним, споживацьким. У радянської людини різними засобами пропаганди і мистецтва формували тверде переконання в тому, що природа мусить стати перед людиною на коліна: *«Мы покоряем пространство и время, мы — молодые хозяева земли!»*, *«Нам ли стоять на месте? В своих дерзаниях всегда мы правы!»* — співали мільйони наприкінці 30-х років.

Вірш Володимира Свідзинського також про природу, яку людина прагне бачити на колінах. Але зображена поетом людина в цій боротьбі зазнає поразки. Чому? — питає поет. І відповідає: не тому, що вона є заслабкою чи має неефективні засоби боротьби. Причина поразки в іншому: людина обрала хибний шлях, на якому не буває перемог. Хибними виявляються і самі настанови, які спонукають людину до змагання з природними силами, пиха і прагнен-

ня до влади засліплюють людину, заважають тверезо оцінити свої можливості, знайти правильний шлях. Людина взяла собі в голову, нібито їй одній належить право давати оцінки, що є добре, а що зле, що на користь, а що на шкоду. Вона привласнила собі й право на управління світового буття. Однак людина переоцінює і себе, і свою роль у світобудові: вона далеко не все може збагнути, не гідна побачити більше за те, що лежить на поверхні буття, не сягає глибших його шарів; мета світових сил залишається від неї прихованою. Тому критерії, що їх людина використовує для розрізнення добра і зла, виявляються дуже відносними і хисткими, а самі оцінки — часто хибними, намагання ж виправити світ — марними. (Зараз ми можемо додати — не просто марними, а й небезпечними, бо загрожують самому існуванню людини на Землі).

А де ж правильний шлях? Найкраще, що може зробити людина, каже поет, — це, нарозумившись, утриматися від зухвалого втручання в хід природних подій, відкинути спроби щось виправити, перестати претендувати на роль найвищого судді. Лише в такий спосіб вона зможе зберегти і себе, і створений нею світ культури.

Чи можна було про це говорити відкритим текстом у тридцяті роки? Питання, очевидно, риторичне. Напевно, саме з цієї причини Володимир Свідзинський не прагнув надрукувати вірш «Чаклун».