

Тернопільський державний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

На правах рукопису

БІЛОВУС Леся Іванівна

УДК 82.09

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК МОДУС НОВАТОРСТВА
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ І. СВІТЛИЧНОГО ТА
В. СТУСА)**

Дисертація

на здобуття наукового ступеня

кандидата філологічних наук зі спеціальності

10.01.06 — теорія літератури

Науковий керівник:

доктор філологічних наук, професор

Гром'як Роман Теодорович

Тернопіль — 2003

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ: СТАНОВЛЕННЯ ПОНЯТЬ, ТЛУМАЧЕННЯ ТЕРМІНІВ, СИСТЕМАТИКА.....	11
1.1. Передумови й витоки інтертекстуальності.....	11
1.2. Розвиток інтертекстуальності у пізнавальних “поворотах” другої половини ХХ століття	17
1.3. Спроба систематики і класифікації	27
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ЕПІСТЕМОЛОГІЧНА СТРАТЕГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ “ДІАЛОГУ” В.СТУСА ТА І.СВІТЛИЧНОГО З ЛІТЕРАТУРНОЮ ТРАДИЦІЄЮ	41
2.1. Трансформація традиційних форм міжтекстових зв’язків у творах В.Стуса	42
2.1.1. Ремінісценції, їх різновиди і функції.....	42
2.1.2. Алюзії у поетичних текстах В.Стуса.....	92
2.1.3. Рамкові компоненти в окресленні міжтекстових зв’язків.....	109
2.2. Інтертекстуальні відношення у текстах І.Світличного-літературознавця, поета,перекладача.....	117
2.3. Значення досвіду В.Стуса та І.Світличного для освоєння концепту інтертекстуальності в українському літературознавчому дискурсі	146
ВИСНОВКИ.....	153
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	157

ВСТУП

Іманентний розвиток культури, зокрема літературної творчості не може здійснюватися без постійного притікання текстів ззовні. При цьому це ззовні саме собою має складну організацію: це і ззовні кожного жанру чи певної традиції всередині конкретної культури, і ззовні духовного простору, що окреслюється певною метамовною лінією, контекстом. Власне, це “чужі” тексти, котрі прийшли з іншої національної, культурної, ареальної традиції. Розвиток культури здійснюється через акти творчої свідомості, є низкою актів обміну і постійно передбачає “іншого” — партнера в здійсненні цього акту. У такому діалозі обидва його учасники знаходяться в активній позиції один щодо одного і безпосередньо до самих себе. Творчість — це завжди переосмислений, перетворений, художньо усвідомлений діалог людини зі світом. Особливо це стосується митця ХХ ст., котрий усвідомлював себе як креативно активну особистість і з особливою відповідальністю ставився до власного естетичного вчинку. Видатний мислитель Ортега-і-Гассет стверджував: “Будь-який наш вчинок — а думка один з них — це питання або відповідь, звернені до тієї частини світу, яка в цю мить оточує нас. Життя — безперервний діалог, а індивід — лише один із співрозмовників, другий — це навколишнє середовище, його довкілля. То чи можливо зрозуміти одного без другого?” [122, 119].

Художній твір, зреалізований як текст, починає жити і стає мистецькою живою реальністю через діалог, що мотивує, зумовлює, пояснює і виправдовує новонароджене і за власними законами існуюче нове буття. Має рацію Марк Гольберг, наголошуючи, що “у тексті закладено певні діалогічні потенції. Поза процесом сприймання текст не здатний повною мірою виявити свою антропологічну сутність” [цит. за 197, 210].

Зараз узвичаєна теза про наявність в кожній епосі “загального культурного шару”. Нас цікавить літературна частина цього шару. Кожен письменник отримує від епохи, з літературної традиції багато елементів

художніх творів, а новим стає “спосіб побудови цих елементів. Всі письменники є вільними чи не вільними співавторами в колективній творчості словесної культури” [179,18]. Таким чином, окремі твори набувають смислового наповнення не тільки завдяки своїй референційності, а і своєю взаємною співвіднесеністю, тим, що всі вони знаходяться у загальному міжтекстовому просторі: не існує жодного висловлювання поза його взаємодією з іншими висловлюваннями. Запозичення, яких при цій взаємодії не уникнути, бувають усвідомлені або ж нав’язуються потужним впливом іншої творчої особистості. Г.Блум у праці “Страх впливу” ґрунтує власну теорію поезії на складних стосунках поета зі своїми попередниками. Йдеться передусім про так званого “сильного” поета, бо слабкий поет одразу “поглинається” чужими впливами. Однак, будь-який оригінальний талант відчуває “страх впливу” — тиск консервативної літературної традиції, в якій вже всі місця “зайняті” класиками, і його підсвідомий бунт проти шанованих батьків набуває форми мимовільного “спотворення” їх спадщини (misreading, misprision). Ця схема, що схрещує відому ідею про звернення внуків до дідів через голову батьків, з фрейдівим поняттям едіпового комплексу, кладе в основу літературної еволюції те, що може трактуватися інтертекстуальним принципом. Теорія Г.Блума вкотре наголошує, що в творчості місця для нового начебто вже не залишилось, — митець реалізується лише у вузькому проширці між чужими досвідами [див. 21].

Свого часу М.Бахтін відзначав, як важко людині сказати щось нове в ситуації, коли свідомість повністю вже сформована культурою, коли, умовно кажучи, всі слова вже кимось мовлені. Праці М.Бахтіна актуалізували інтерес до поетики “чужого слова” в різних його виявах. Один із важливих висновків дослідника — діалогічність “чужого слова” і всього тексту — дозволяє думати і про принципи “поведінки” одного тексту в іншому, саме про принципи, оскільки найдетальніші списки “чужого слова” в тексті завжди будуть неповними.

Якщо М.Бахтін відштовхувався від тексту, відкриваючи в ньому принципову діалогічність, то багато сучасних дослідників, виходячи із широкого розуміння тексту і розглядаючи текст як безперервний процес породження смислу, підходять до нього начебто ззовні. Текст уявляється безмежним, бо допускає безліч різних прочитань в просторі інтертекстуальності. Це можливо завдяки працям Ю.Крістєвої та Р.Барта, в яких були презентовані і розроблені поняття / терміни “інтертексту” та “інтертекстуальності”. Інтертекст згодом поглинув увесь текст і увесь позатекстовий простір, а нині трансформується в поняття “гіпертексту” — ще один різновид стосунків нового і традиційного.

Отже, новітній поняттєво-термінологічний інструментарій, сформований в епоху постмодернізму, почав активно проникати в літературознавчу практику, стикаючись з давніми терміносистемами, літературознавчими концептами, породженими іншими мистецькими реаліями. Так заявила про себе потреба специфіки засвоєння пізнавально-методологічних новацій поза ареалом їх зародження. Вона актуальна для кожної національної культури, але має особливе значення на “пострадянському” просторі у зв’язку з тими пізнавальними “поворотами”, які сталися в гуманітарній сфері протягом другої половини ХХ століття [61,11-20]. Ці “повороти” (антропологічний, культурологічний, металінгвістичний, наратологічний та ін.) пов’язані зі зміною ракурсу розгляду єдиного предмета, на який спрямовують увагу інтелектуали академічних установ у міждисциплінарних дослідженнях. Складається в такій ситуації не тільки методологічний плюралізм, а й “багатофокусні” підходи до культури, виробляються “поліцентричні науково-пізнавальні моделі” її надбань [61,13]. Це зумовлює необхідність зосередження уваги дослідника на саморефлексії, внаслідок чого відбувається переакцентування в системі знань про традиційні предмети, в нашому випадку — теорії літератури та історії літератури як основних галузей літературознавства, яке функціонує в складному світі культури.

У зв'язку з цим окремі терміни стають не стільки модними, скільки плідними концептами, які виконують важливу евристичну роль, притягуючи до себе цілу низку традиційних і модерних понять. “Інтертекстуальність” є одним із них. Як концепти, поняття “інтертекст” (“інтертекстуальність”) потребують відповідної експлікації досвідом, набутим національними культурами у сферах творчої практики та її теоретичного осмислення.

Хоча в останні десятиліття і на Заході (Барт Р. [9], Блум Г. [21], Крістева Ю. [89]), і в Росії (Арнольд И. [2], Бахтін М. [12], Бухаркін П. [27], Владимірова Н. [31], Жолковський А. [54], Зверева Г. [61], Косіков Г. [78], Лотман Ю. [102], Смирнов И. [157], Тороп П. [177], Фатєєва Н. [186]) з'явилося чимало робіт (декілька в українській науці (Астаф'єв О. [3], Беляєва Н. [16], Ігнатенко М. [66], Корабльова Н. [77], Сорока М. [162])), присвячених інтертексту та інтертекстуальності у сфері художнього дискурсу, проблему міжтекстової взаємодії не можна вважати вичерпаною. Про це свідчить те, що література все рішучіше пориває з життєвою реальністю, втрачає свою “міметичну референційність” (вислів Дж.Х.Міллер. — ЛБ.), заглиблюється в самопізнання і шукає джерел розвитку вже всередині себе. Утворюється широке поле метапоетики, яке стирає межі між власне художніми і науково-філологічними жанрами.

Постає проблема аналізу інтертекстуальності в контексті переосмисленої діалектики традицій і новаторства. Для цього багатий матеріал дає творчість українських “шістдесятників” Василя Стуса та Івана Світличного — поетів, перекладачів, літературних критиків, які сміливо вторгались у перегляд теоретико-літературних догм і стереотипів, що склалися на ґрунті соцреалізму.

Вагомий внесок у дослідження доробку цих митців здійснили такі літературознавці, як Т.Гундорова, І.Добрянська, М.Коцюбинська, Д.Наливайко, Є.Сверстюк, Е.Соловей, Д.Стус, Ю.Шевельов, з'явилися публікації молодшої генерації дослідників: Ю.Бедрика, А.Бондаренко, І.Оникієнко. Проте у

багатьох статтях їх творчість дедалі більше міфологізується й сакралізується, що не сприяє належному її осягненню (виняток становить австралійська збірка “Стус як текст” — перша системна спроба критики нарешті прочитати Стуса шляхом культурного діалогу).

Причин для такого осмислення творчості Стуса та Світличного виявилось чимало. Як відомо, цілісному освоєнню спадщини письменників довго перешкоджали роки несправедливого замовчування та забуття. Однак і цей фактор не вирішальний, адже після зняття заборон та повернення до читача розпочалася доба інтенсивного тлумачення їх творчого доробку. Журнально-газетна періодика початку 90-х ХХ століття зарясніла публікаціями, в яких осягнення спадщини поетів зводилося до патріотичної патетики. Надуживання гаслами, які поетичні портрети В.Стуса та І.Світличного окреслювали лише в рамках патріотизму та правдолюбства, могло б призвести до нівеляції сутнісного значення творчості митців. А це породжувало своєрідну кризу об’єктивності. Поглибити і розширити погляд на творчість В.Стуса та І.Світличного можна, на наш погляд, за рахунок застосування до неї (творчості. — Л.Б.) не зужитих методологічних підходів і методичних прийомів у дослідницьких стратегіях. З другого боку, самі тексти поезій, перекладних версій зарубіжних авторів, літературно-критичних статей і теоретичних праць, створених В.Стусом та І.Світличним на волі й у в’язничних умовах, увиразнюють і прояснюють глибинні передумови для зміни чи трансформації літературознавчих парадигм. Тому назріла необхідність посилювати історико-літературні студії, описово-інтерпретаційні методики теоретичними рефлексіями і компаративістичними зіставленнями. Тим більше, що в останні роки інтерес до контактів між літературами і текстами все зростає. Тому ми вирішили розглянути творчість цих митців в іншому ракурсі — на рівні тексту, який є головним, так би мовити, “сакральним об’єктом літературознавства” (С.Павличко). Дослідження з контактних літературних зв’язків (інтегральних та диференційних форм рецепції)

свідчать про те, що у вивченні контактів між текстами часто-густо відсутня наукова коректність, наукова модель розуміння та аналізу цих проблем. Така модель не може бути “прескриптивною і повинна бути віртуальною, тобто повинна відбивати можливості контактів між текстами” [177,40]. Тому опис і простеження контактів між текстами світової культури, з одного боку, та текстами В.Стуса й І.Світличного, з другого, аналіз суперечностей в оцінках їх творів, нерозв’язаність низки проблем, які спричинили появу літературного феномена цих митців, — усе це зумовило поєднання теоретичного та історичного аспектів дослідження і визначило *актуальність* нашої дисертації.

У ракурсі досліджуваної проблеми скористались ідеєю М.Бахтіна про діалогізм культури взагалі і літератури зокрема, розгорнуту в концепті “інтертексту” та “інтертекстуальності”. Такий підхід до спадщини В.Стуса та І.Світличного виявляється результативним. Його головна перевага полягає в тому, що він дає змогу уникнути однобічності: в діалозі рівноправно діють двоє. Аналіз творчості поетів, характер викладу та мотивації проводиться у поєднанні з проблемами, що стоять нині перед українською культурою, у зв’язку з актуалізацією оновлення літературної теорії.

Дисертаційне дослідження виконане в річищі комплексної теми “Проблеми рецептивної естетики, поетики і наратології в українсько-зарубіжних літературних зв’язках”, яка розробляється літературознавчими кафедрами Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Метою пропонованої праці є виявлення конкретних форм діалогу Стуса та Світличного із зарубіжними та національною культурами, слідів “поетичної пам’яті” на різних рівнях тексту (ідейно-тематичному, образному, композиційному, ритміко-інтонаційному) як механізму новаторства на ґрунті літературної традиції. При цьому потрактувати інтертекстуальність як

загальнокультурний модус оновлення духовної спадщини в процесі літературної рецепції.

Для досягнення мети ставились такі *завдання*:

- систематизувати основні принципи теорії інтертекстуальності, специфікуючи її щодо української традиції;
- проаналізувати з цього погляду лірику В.Стуса та І.Світличного для виявлення різних “модифікацій чужого слова” (ремінісценцій, алюзій, рамкових компонентів);
- охарактеризувати функцію “чужого слова” з позицій сучасного літературознавства та у літературно-громадському контексті сучасної поетам епохи (60-80-ті рр. ХХ ст.) в Україні та за її межами;
- показати, як поступово в літературі ХХ століття творчість митців урізноманітнювала інтертекстуальні зв’язки і слугувала своєрідній верифікації теорії інтертекстуальності, її придатності для трансформації літературознавчої парадигми.

Об’єктом дослідження є лірика обох поетів раннього періоду творчості, поезії, написані в ув’язненні та на засланні, а також епістолярій митців.

Предметом осмислення виступає евристичний потенціал інтертекстуальності.

Методологічною основою дисертації є концепція М.М.Бахтіна про діалогізм художнього слова і ще остаточно не сформована теорія інтертекстуальності, фундамент якої був закладений французькими структуралістами Р.Бартом та Ю.Крістевою. Такий теоретичний синтез, на нашу думку, цілком виправданий, тому що концепція інтертекстуальності не лише спирається на діалогізм художнього слова, а й розвиває, доповнює та верифікує ці концепти. Це й зумовило необхідність спиратися на ідеї та погляди таких літературознавців, як І.Арнольд, О.Астаф’єв, Н.Беляєва, Г.Блум, П.Бухаркін, Н.Владимирова, М.Гольберг, Д.Дюришин, О.Жолковський, І.Льїн, Н.Корабльова, Г.Косіков, Ю.Левін, Ю.Лотман, З.Мінц, К.Сидоренко, І.Смирнов, П.Тороп, В.Удалов, Н.Фатєєва, Г.Хима, І.Христенко, Т.Чонка та ін.

Інтертекстуальність є формою існування художньої літератури, модусом літературного новаторства. Ця теорія актуалізує літературно-художню традицію і спадкоємність, дозволяє виявляти специфіку нового тексту.

У дисертації використано генетичний, контекстуальний, естетико-функціональний та типологічний методи дослідження.

Наукова новизна нашого дослідження полягає у застосуванні до аналізу творчості “традиційних” на сьогодні поетів нетрадиційного методу дослідження — теорії інтертекстуальності. Уперше зроблено спробу комплексного прочитання творчості Стуса та Світличного на рівні культурного діалогу із світовою та національною спадщинами.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали і висновки роботи можуть бути використані в теорії літератури, для інтерпретації життя і творчості В.Стуса та І.Світличного, сприятимуть розробці цілісної концепції розвитку українського літературного процесу другої половини ХХ століття, при читанні загальних курсів з історії української літератури та теорії літератури, а також в спецкурсах для студентів-філологів і вчителів.

Структура і зміст роботи. Дисертація складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел. Обсяг дисертації — 155 друкованих сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ: СТАНОВЛЕННЯ ПОНЯТЬ, ТЛУМАЧЕННЯ ТЕРМІНІВ, СИСТЕМАТИКА

1.1. Передумови й витоки інтертекстуальності

Сучасні літературні напрями, маючи справу з нематеріальними сутностями, феноменами людської свідомості, великим світом духовної культури, все частіше застосовують у своїй практиці умовні деїлюзіоністські засоби. Оскільки визначення художньої умовності не є нашою метою, то наголосимо тільки, що проблема літературності літератури набула в науці особливої ваги. Кажучи словами Д.С.Лихачова, в розвитку літератури спостерігається “зростання художньої достовірності за рахунок прямої достовірності” [98,7]. Під “літературністю літератури” вчений має на увазі “різні форми відображення в літературі попередньої літератури”, відзначаючи “лінію поступового посилення в мистецтві слова “асоціативної літературності” [98,179]. У даному випадку по суті мова іде про численні явища інтертекстуальності без використання новітньої термінології.

У працях з теорії тексту (т.зв. металінгвістики) останніх років терміни “інтертекст”, “інтертекстуальність” разом з терміном “діалогічність” широко розповсюджені (Р.Барт, Г.Блум, Ж.Дерріда, О.Жолковський, С.Золян, І.Льїн, Ю.Крістева, М.Ріффатер, І.Смирнов, К.Тарановський, Р.Тименчик, та ін.). Однак, як у зарубіжній, так і в українській гуманітаристиці, по-перше, довго не існувало чіткого теоретичного обґрунтування еволюції понять, які вербалізуються цими термінами, а по-друге, досі в Україні не отримали визнання і практичного розвитку ідеї М.Бахтіна, що були сформульовані ним ще 1924 року в праці “Проблеми змісту, матеріалу і форми в словесній художній творчості”. Йшлося про те, що письменник, визначаючи в процесі творчості відношення свого тексту до інших текстів, не тільки включається у широкий “діалогічний” контекст сучасної, попередньої та майбутньої

літератури, а й посідає власну естетико-світоглядну позицію, виробляючи ті художні форми, які найбільш адекватно дозволяють її виразити.

Інтертекстуальність – явище, що має свою генезу та імпульси у літературній творчості й літературній критиці — свою тривалу історію розвитку, в процесі якої трансформувалось як воно само, так і уявлення про його зміст і обсяг. Разом з тим це явище видається новим, якщо мати на увазі його термінологічне оформлення і процес його теоретичного усвідомлення у всій складності й неоднорідності.

У працях інтелектуалів, які займалися цією проблемою, знаходимо визнання інтертекстуальності одночасно з окресленням сфер її вживання. “Всеохопність” і неопераційність категорії інтертекстуальності, почали вимагати певного доповнення такими термінами як: “інтер(не)текстуальність”, “інтерконтекстуальність”, “транстекстуальність” і под. [див.209,60].

Дослідники одностайні в тому, що термін **“інтертекстуальність”** був сконструйований і введений у науковий обіг в 1967 році Ю.Крістєвою. Він став одним з основних у період постмодернізму. Проте інтертекстуальність використовується не тільки для опису специфіки існування літератури як текстової реальності, а і для характеристики світо- і самовідчуття сучасної людини, зокрема її постмодерністичної чуттєвості.

Одну з перших згадок про витоки цього феномена знаходимо ще в Старому Завіті: “Що було, те і буде, і що робилося, буде робитись воно, – і немає нічого нового під сонцем!.. Буває таке, що про нього говорять: “Дивись, – це нове!” Та воно вже було від віків, що були перед нами! Нема згадки про перше, а також про наступне, що буде, – про них згадки не буде між тими, що будуть по тому...” [18, 818–819].

Однаке смислове ядро значення терміна **“інтертекстуальність”** передбачає наявність міжтекстових зв’язків. Якщо зважати на прадавні витоки вербалізації цього явища, то перші його приклади можна виявити в античній літературі. Уже Горацій, який з погляду сучасності стояв біля колиски європейської поезії,

“вважав своєю заслугою те, що він зумів трансплантувати грецькі пісні на римський ґрунт...” [54,18]. Але якщо називати текстом будь-яке мовленнєве висловлювання, а не тільки письмово зафіксоване, то і грецьку словесність, зокрема драму, сюжет якої виростає з праміфа, теж можна вважати одним із давніших проявів інтертекстуальності. В античній літературі ми зустрічаємо і перші приклади використання “чужого” слова з метою пародіювання і полеміки (Аристофан “Жаби”).

В епоху Відродження складається уявлення про авторитарність античної літератури, філософії, мистецтва-культури в цілому. Таке уявлення про традицію створює основу для роздумів, які точаться у наш час, про “прецедентні тексти”. Концепцію прецедентних текстів розробив Ю.Караулов [цит. за 31,95], називаючи такими тексти головним чином класичної літератури, котрі використовуються в художніх творах. С.Малларме дотепно зауважив, що поезія пишеться словами, а не ідеями [див. 175,153]. Слова ж здатні вступати в безліч змістових зв’язків і всередині тексту, і поза ним. Напруга, енергія, збуджена в них авторським добором слів і компонованням текстів, спонукає до нових креативних актів, під час яких виникає нова естетична індукція. Однак наслідування художніх цінностей проходило не безконфліктно. У періоди “зламу” усталених традицій відбувався прорив стереотипів, отож процес взаємодії текстів, взаємозбагачення письменників і літератур не припинявся. Скарбниця “прецедентних текстів” поповнювалася все новими творами, які, актуалізуючись у літературному процесі, входили у свідомість письменників наступних поколінь, особливо активно в ХХ столітті завдяки прогресу освіти, породжуючи оригінальні смислові комбінації, нову взаємодію тексту і контексту, численні художні ефекти.

Тому теорія інтертекстуальності, маючи давні витoki явища міжтекстуальних зв’язків, підкріплювана численними прикладами, не могла стояти на місці. Розробка проблеми інтертекстуальності інтенсифікується з початком концепції діалогізму творчого процесу і літератури в цілому, що була

розроблена М.М.Бахтінім. У межах цієї загальної концепції діалогізму видатний філолог ХХ ст. сформулював і розробив теорію міжтекстової полівалентності, на чому особливо наголошував Р.Якобсон. Сам же М.Бахтін використовував словосполучення “чуже слово”, починаючи з ранніх праць, де цей термін з’явився вперше (“Марксизм і філософія мови”, “Проблеми творчості Достоевського”) і включаючи пізніші, що об’єднані у книгах “Естетика словесної творчості” та “Проблеми поетики Достоевського”: “Під чужим словом я розумію будь-яке слово будь-якої іншої людини, сказане чи написане своєю чи іншою мовою, тобто будь-яке *не моє* слово. У цьому розумінні всі слова (висловлювання, мовні і літературні твори), крім моїх власних, є чужим словом. Я живу у їх світі. І все моє життя є орієнтацією в цьому світі, реакцією на чужі слова (нескінченно різноманітною реакцією), починаючи від їх засвоєння і закінчуючи засвоєнням багатств людської культури” [12,348]. Евристично продуктивним у цьому розумінні було його міркування про те, що “чужа культура тільки в межах *іншої* культури розкриває себе повніше і глибше (але не всю повноту, оскільки прийдуть і інші культури, які побачать і зрозуміють ще більше). Один смисл розкриває свої глибини, зустрівшись з іншим, чужим смислом: між ними починається *діалог*, який долає замкнутість і однобічність цих смислів, цих культур. Ми ставимо чужій культурі нові запитання, які вона сама собі не ставила, ми шукаємо у ній відповіді на ці наші запитання, і чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами свої нові грані, нові смислові глибини. Без *своїх* запитань неможливо творчо зрозуміти нічого іншого і чужого... При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються і не змішуються, кожна зберігає свою єдність і *відкрити* цілісність, але вони взаємно збагачуються” [12,407-408]. Розвиваючи теорію діалогу в комунікативно-рецептивному аспекті, М.Бахтін пов’язував її з проблемою вичленування і вираження точки зору автора висловлювання або “суб’єкта мовлення”. “При цьому, – говорив дослідник, – не можна стирати “межі голосів”” [12,364]. Таким чином, підкреслювалася

принципова виокремленість “чужого слова” на тлі діалогічності “співвіднесення даного тексту з іншими текстами”, оскільки “кожне слово (знак) тексту виходить за його межі” [12,364]. Концепція, за визнанням М.М.Бахтіна, складалась як реакція на послідовну формалізацію і деперсоналізацію, іманентну зосередженість на тексті, що не заважало визнавати і сильні моменти мимовільних опонентів: їх ставлення до проблеми “точності” і глибинного проникнення в “об’єкт” і “суб’єкт”. Ось чому М.Бахтін поступово надавав універсального смислу термінові “чуже слово”, виводячи його в широку сферу макроконтексту, поєднуючи процес розвитку універсального діалогу з проблемою “великого часу”. “Немає ні першого, ні останнього слова і немає межі діалогічному контексту (він сягає в безмежність минулого і в безмежне майбутнє). Слово (взагалі будь-який знак) – міжіндивідуальне “. [12,301]. І далі: “У будь-який момент розвитку діалогу існують величезні, необмежені маси забутих смислів, але в певні моменти подальшого розвитку діалогу вони знову пригадаються й оживуть в оновленому (в новому контексті) вигляді. Немає нічого абсолютно мертвого: у кожного буде своє свято відродження” [12,301], – повторював своє переконання теоретик. Мова йшла про “взаєморозуміння століть і тисячоліть, народів, націй і культур”[12,369].

М.М.Бахтін виходив із “складної єдності всього людства, всіх людських культур”, як і “складної єдності літератури людства” [12,369]. Він виділяв ще одну площину в концепції діалогізму – проблему сприйняття, тобто наявність “позатекстового контексту”, в який включається твір, отримуючи нове звучання. М.Бахтін, як відзначив Р.Якобсон, першим висунув теорію міжтекстової полівалентності, і вона була підтримана і розвинута структуралістами та постструктуралістами, однак в межах екстралінгвістичних підходів до трактування й аналізу текстів.

М.Бахтін вважав, що у формі “самозвіту-сповіді автор позаестетичний, і організуючою силою є ціннісна категорія другого” [12,164]. Тому в процесі

міжтекстової взаємодії можливі як діалог-суперечка, так і діалог-згода, адже межі між своїм і чужим словом можуть зміщуватись, і саме на цих межах відбувається діалогічна боротьба. Є “авторитетні слова”, які, як наприклад слово вчителя, “всмоктуються, вбираються” [12,366], у них відшукується глибинний смисл. Такі слова стають “засвоєними чужими словами”, “проходячи стадію “своїх-чужих” слів”. При цьому початкові діалогічні до чужих слів можуть забуватися. М.Бахтін називав це явище “процесом поступового забування авторів – носіїв чужих слів”, відзначаючи монологізацію свідомості: “чужі слова стають анонімними, привласнюються (звичайно, в переробленому вигляді)”. Процес монологізації свідомості важливий не тільки як такий, а й як початок наступного етапу її входження в новий діалог “вже з новими зовнішніми чужими голосами” [12,365–366]. Це положення має значний теоретичний потенціал й особливо важливе для аналізу літератури ХХ – поч. ХХІ ст., що зображає роботу свідомості, яка містить не тільки потік думок персонажів, а й фрагменти, скалки художніх текстів, що були сприйняті раніше й ожили в момент потоку свідомості, де вони можуть бути присутні у вигляді окремого рядка чи маркованих, кодових слів. У такий спосіб привертається увага до внутрішніх, психологічно-асоціативних, механізмів, які зумовлюють т.зв. “стихійну”, неусвідомлену інтертекстуальність.

Розвиваючи свою концепцію, М.М.Бахтін говорив, що далі відбувалася персоніфікація чужих слів у збірні символи на зразок “голос самого життя”, “голос бога”, “голос природи”, тобто відбувається смислова редукція претексту, який, універсалізуючись, виступає у вигляді тропа.

Відзначаючи тиск багатотисячолітнього архіву, літературознавці ставлять неминуче запитання, на яке відповідають по-різному. Що ж нового вносить поет чи прозаїк ? Для М.Бахтіна новаторство твору пов’язувалося, по-перше, з “його позатекстовим контекстом”, а “цей контекст змінюється разом із епохами сприйняття, що створює нове звучання твору” [12,369]. Тобто мова іде про

активну творчу рецепцію макроконтраксту. По-друге, це творча здатність автора вкладати “нову смислову спрямованість у слово, що вже має свій власний напрямок і зберігає його” [12,253]. Воно може “на замовлення” відчуватися як чуже, і в ньому присутні “дві смислові спрямованості, два голоси”. Це спостереження стосується випадків пародіювання, а також стилізації [12,253]. По-третє, будучи діалогічним за своєю природою, алюзійне слово виявляється двоспрямованим, формуючи різні зв’язки як з мікроконтекстом окремого образу чи твору в цілому, так і макроконтекстом літературної традиції, літературного жанру, стильової течії чи літературної спадщини, культури в цілому. Відповідно, діалогічні відношення власного/чужого можуть утворювати так званий “вертикальний контекст” (термін увів Л.Гінзбург. — Л.Б.). Отже, діалогічні відношення можливі не тільки між цілими століттями, культурами, літературами, мовними стилями, образами інших видів мистецтва, але і між відносно завершеними висловлюваннями, будь-якими значеннєвими його частинами. Їх присутність можна виявити і в окремому слові, якщо тільки воно “сприймається не як безособистісне слово мови, а як знак *чужої смислової* (курсив наш. – Л.Б.) позиції, як представник чужого висловлювання, тобто якщо ми чуємо в ньому чужий голос” [12,246].

Таким чином, “чуже слово”, виявляючись словом осмисленим і таким, що творчо осмислюється, набуває позатекстової, міжтекстової і внутрітекстової полівалентності, що пізніше визначає багаторівневий підхід до вивчення явища інтертекстуальності як живого процесу розвитку літератури, мистецтва і культури та одночасно як до категорії аналізу художнього твору.

1.2. Розвиток інтертекстуальності у пізнавальних “поворотах” другої половини ХХ століття

Концепція діалогізму М.М.Бахтіна пізніше розгорталась як у російському, так і в західному літературознавстві, значно переосмислюючись. Важливу роль у цьому процесі відіграла Ю.Крістева. В основі її роздумів – пильна увага до

стирання меж тексту, який не містить внутрішньої єдності і, являючи собою поєднання фрагментів, стає продуктом суспільства чи суспільної історії. “... будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є абсорбцією і трансформацією іншого тексту. Тому замість поняття *інтерсуб’єктивності* (тобто діалогічного контакту, чи міжособистісного спілкування.– Л.Б.) з’являється поняття *інтертекстуальності*, і виявляється, що поетична мова підлягає щонайменше *подвійному* прочитанню. Отже, слово як мінімальна одиниця тексту виявляється посередником, який поєднує структурну модель з культурною (історичною), регулятором переходу діахронії в синхронію (в літературній структурі)” [90,99]. Інтертекстуальність, на думку Ю.Крістевої, стала зоною перехрещення гетерогенної маси текстів і предметом семіотичних пошуків, у процесі яких конструюється людська індивідуальність. Внаслідок цього увиразнювалася думка, що “літературне слово” – це місце схрещування текстових площин, діалог різних видів письма – самого письменника, адресата (чи персонажа) і, накінець, письма, що утворене сьогоdnішнім чи попереднім культурним контекстом “ [90,97].

У процесі пізнавального “повороту” 60-70 років від структуралізму до постструктуралізму (праці Р.Барта, А.-Ж.Греймаса, Ж.Дерріди, Ж.Лакана, М.Фуко, й ін.), відстоювався панмовний характер мислення, свідомість людини ототожнювалася з письмовим текстом як нібито єдиним більш чи менш достовірним способом її фіксації. У кінцевому результаті як текст стало розглядатися все: література, суспільство, історія, культура, сама людина. Текст – це пам’ять, в атмосферу якої незалежно від своєї волі занурений кожний письменник: навіть якщо йому не довелось прочитати жодної книги, він все одно знаходиться в оточенні чужих дискурсів, які він вбирає або свідомо, або несвідомо, і тому за своєю природою *будь-який текст є одночасно і твором, і інтертекстом*. “Стан, що історія і суспільство можуть бути прочитані як текст, – справедливо відзначає російський теоретик І.Льїн, – призвів до сприйняття людської культури як єдиного інтексту, який в свою чергу служить

ніби претекстом будь-якого нового тексту, що з'являється” [68,224-225]. Наслідком такого уподібнення свідомості до тексту, на думку цього вченого, стало “інтертекстуальне розчинення суверенної суб'єктивності людини у текстах-свідомостях, які складають “великий інтертекст” культурної традиції” [68,225]. Тобто, автор будь-якого тексту “перетворюється в порожній простір проєкції інтертекстуальної гри” [158,216].

Ю.Крістева підкреслювала несвідомий характер такої “гри”, відстоюючи розуміння імперсональності “безособистісної продуктивності” тексту, який породжується ніби сам собою, незалежно від свідомої вольової діяльності індивіда. Вона називала інтертекстуальністю “текстуальну інтер-акцію, яка відбувається всередині окремого тексту. Для суб'єкта, який пізнає, інтертекстуальність – це поняття, яке буде ознакою того способу, яким текст прочитує історію і вписується в неї” [158,217]. У результаті текст наділявся автономним існуванням, здатністю “прочитувати” історію.

Пізніше у деконструктивістів, особливо у Поля де Мана, ця ідея стала загальною. А Ю.Крістева для цього розмежувала поняття “гено-тексту” і “фено-тексту”. **Фено-текст**, на її думку, є готовим, твердим, ієрархічно організованим, структурованим семіотичним продуктом, що має досить стійкий смисл. Фено-тексти — це фрази мови, що реально існують, це різні типи дискурсу, це будь-які словесні твори, що прямо впливають на партнерів комунікації.

Однак, фено-текст — це лише авансцена семіотичного об'єкта, за ним є “друга сцена”, де відбувається інтенсивне семіотичне розширення фено-текстового смислу. Цю “другу сцену” Ю.Крістева і назвала **гено-текстом**. У гено-тексті немає центру і периферії, немає суб'єктності, немає комунікативного завдання; це неструктурована смислова множина, що набуває структурної впорядкованості лише на рівні фено-тексту. Бартівське поняття *твору* в цілому відповідає “фено-тексту” у Ю.Крістевої, а *текст* — “гено-

тексту”. “Текст” не “заперечує” ні твору, ні необхідності його аналізу попередніми методами; він просто знаходиться “по іншу сторону” твору [9,38].

Не торкаючись усіх перипетій в розгортанні дискусій і “різноголосся” в цій царині, зауважимо тільки, що вона, ця опозиція, не є абсолютно новим словом у літературознавстві; вона, по суті, лише знову проблематизує старе питання про співвідношення “даного” і “створеного” в літературному висловлюванні. “Істинне творіння – рідкісна, створювати щось досі нечуване – особливий дар. Те, що здається нам новим творінням звичайно складене з того, що уже було раніше: але спосіб komponування робить його в якійсь мірі новим; та й перший творець теж лише komponував свій сюжет, свою картину з того, що вже було, – в досвіді, у думках, у спогадах, з того, що він читав чи чув” [цит. за 78,237], – під цими словами, безсумнівно, підписались би і Ж.Дерріда, і Ю.Крістева, і особливо Р.Барт. Вони лише змістили, – але змістили радикально – ціннісні акценти у наведеному “рівнянні”, бо колишні історики і теоретики літератури завжди прагнули піднести “створене” над “даним”.

Так, знаючи, що кожна нова літературна епоха неминуче обертається у межах “стійких мотивів” та “відомих визначених формул”, дозволяючи собі лише “нові комбінації старих”, О.Веселовський все-таки смисл літературного “прогресу” вбачав у тому, що “здавна успадковані образи” наповнюються “новим розумінням життя”, і “новий зміст життя, цей елемент *свободи*, що приходить з кожним новим поколінням, пронизує старі образи, ці форми *необхідності...*” [цит. за 78,238]. І М.Бахтін також, розглядаючи “дане” у ролі вихідного матеріалу, який підлягає “перетворенню” в творчому акті, підкреслював, що твір “завжди творить те, чого до нього ніколи не було, абсолютно нове і неповторне” [12,299].

Постструктуралісти, як показують історики літературознавства (І.Льїн, Г.Косіков), вивернули такі формули навиворіт. Там, де О.Веселовський чи М.Бахтін бачили свободу, творчість і новизну, тепер є ієрархічно організована і

ригідна конструкція. Створюючи свій образ світу, вона робить це за рахунок розщеплення чужих образів цього світу. Там, де традиційна теорія літератури бачила лише готові, застигли форми, котрі втілюють у собі ідею непрямой “необхідності”, – там постструктуралісти побачили надію на визволення. Завдання “скриптора” вбачається у тому, щоб, добровільно відмовившись від прерогативи автора-деміурга, дати волю “даному” – дозволити всім інтегрованим у творі “мовам” і “дискурсам” заговорити власним голосом, заявити про свою гетерономнію, вступити у відношення притягання і відштовхування, резонансу і перегуку, взаємоповернення і взаємопроникнення – у відношення, які, руйнуючи одномірність твору, створюють багатовимірний простір Тексту (Р.Барт), арену безкінечної субститутивної Гри (Ж.Дерріда) чи область “семіотичної хори” (Ю.Крістева).

Логічний розвиток цих тез призвів до утвердження “смерті суб’єкта”, за М.Фуко [189,53], і “смерті автора”, за Р.Бартом [9,384].

Це типова ситуація в гуманістиці другої половини ХХ сторіччя. Текст ставав емблемою культурного плюралізму. Як можна виснувати з історії структуралізму, який був сильно сконцентрований на тексті, у пізнавальній ситуації виникав черговий “поворот” до осмислення читача як об’єкта інтересу критики. Це дозволяло зосередитись на системах, що містять смисл. Якщо текст — це “сітка цитат” чи “павутина цитат”, то хто, як не читач, повинен у ній орієнтуватись, розплутувати її, реалізуючи свою роль носія культури. Але як визначити такого читача, якому адресований той чи інший твір? Рецептивна естетика в Європі, американський “respons-reader criticism” по-своєму шукали відповідей на це питання.

Налякані надмірністю інтертекстуального тиску на творчу особистість письменника залунали інші голоси. Гарольд Блум, з позиції психологічного підходу до літератури, розставляв інші акценти. З усвідомлення, що “історію поезії практично неможливо відрізнити від поетичного впливу, оскільки цю історію творять сильні поети, коли вони, керуючись наміром розчистити

простір для своєї уяви, перечитують один одного” [21,11], дослідник зробив висновок, що в тексті такого письменника звучать голоси інших творців, і такий текст набуває ознак “полівалентного” [21,157]. “Однак поетичний вплив не повинен робити поетів менш оригінальними; найчастіше він робить їх більш оригінальними, хоча і не завжди вдосконалює” [21,13]. На думку Г.Блума, поетичний вплив неминуче має на меті вивчення життєвого циклу поета-як-поета. “Коли таке вивчення звертається до контексту, в якому відбувається цей життєвий цикл, воно змушене одночасно досліджувати стосунки між поетами, розглядаючи їх як випадки, споріднені з тим, що З.Фройд називав сімейним романом, і як розділи в історії сучасного ревізйонізму” [21,13]. Г.Блум описував підсвідомий бунт оригінального таланту чи “страх впливу” традиції, що проявляється у формі ненавмисного спотворення спадщини класиків (те, що він називає *misreading, misprison*) і зробив слушний висновок, що “суть інтертекстуальності не стільки в простій вдячності попередникам чи полеміці з ними, а в тому, що нові акти творчості здійснюються мовою, на матеріалі, на фоні і з приводу цінностей тієї літературної традиції, з якої вони виникають і яку вони мають на меті обнови́ти” [21,34].

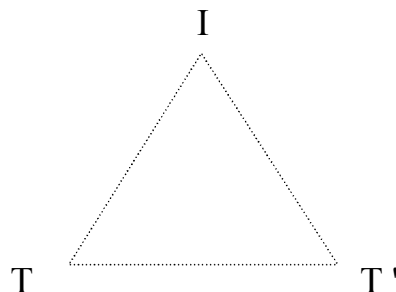
Отже, концепція інтертекстуальності зрештою пов’язана зі “смертю” індивідуального тексту, який розчинився в явних чи прихованих цитатах. А в кінцевому результаті і “смертю” читача, свідомість якого є “цитатною” і настільки нестабільною і невизначеною, наскільки неможливі пошуки джерел цитат, які складають його свідомість. Найчіткіше цю проблему переформулювала Л.Перрон-Муазес, яка заявила, що в процесі читання всі троє — автор, текст і читач — перетворюються в єдине “безкінечне поле для гри письма” [див. 158,217].

Процеси “розмивання” людської свідомості і продуктів її творчості знаходили відображення в різних теоріях, але своїм утвердженням в статусі загальноприйнятих принципів сучасної “літературної парадигми” вони завдячують у першу чергу пропозиціям Ж.Дерріди.

“Децентрування” суб’єкта, уневажнення меж поняття тексту і самого тексту, відрив знака від його референційного сигніфікату, який здійснив Ж.Дерріда, звели всю комунікацію до вільної гри означаючих. Це породило картину “універсума текстів”, у якому окремі безособистісні тексти до безкінечності відсилаються один до одного і до всіх одразу, оскільки всі разом вони є лише частиною “загального тексту”, який в свою чергу збігається із завжди “текстуалізованими” дійсністю та історією.

З погляду розгалуження уявлень про інтертекстуальність помітними були праці М.Ріффатера. Будь-який щойно створений твір останній вважає трансформацією тексту, котрий раніше існував і став традицією. Трансформація, за М.Ріффатером, може складатися з двох різновекторних дій. Одну він називає “розгортанням” (expansion), іншу — “перетворенням” (conversion). Структура вже створеного тексту реформується, одночасно заперечуючись і підтверджуючись. На нашу думку, М.Ріффатер, як і більшість західних вчених, долаючи стереотипи іманентного підходу, схильний до розширення меж інтертекстуальності.

При встановленні інтертекстуальних зв’язків важливу роль відіграє “принцип третього тексту”, введений М.Ріффатером (“третій” тут, звичайно, умовність, важливо, що кількість текстів більша ніж два). Спираючись на семіотичний трикутник Г.Фреге [див. 186,23], М.Ріффатер конструює свій, в якому Т — текст, Т’ — інтертекст, І — інтерпретанта:



186,23]. Все це свідчить про те, що текст та інтертекст не зв'язані між собою як “донор” і ”реципієнт”, а їх відношення не зводяться до примітивного уявлення про “запозичення” та “впливи”. Завдяки інтерпретантові відбувається схрещення і взаємна трансформація смислів обох текстів, отже, з'являється те, що М.Бахтін називав “смисловими гібридами”.

Французький дослідник підходить до принципів “розгортання” і “перетворення” як до елементів трансформації освяченого традицією тексту (що характерно для теоретичної моделі М.Ріффатера). О.К.Жолковський додатково акцентує, що таким операціям піддаються не стільки конкретні тексти попередників, скільки усталені, узагальнені схеми мислення, системи прийомів, текстуальні навички, характерні для попередніх літературних шкіл [54,30]. У зв'язку з цим діалектично знімається і проблема *свідомих посилянь*, бо “адресатами поетичної гри і полеміки виявляються цілі розділи літературної історії... цілі літературні канони та “ізми”” [54,30]. Таким чином відбувається розширення як теоретичної сфери дії інтертекстуальності, так і сфери операційної техніки аналізу. *Вихід за межі іманентного тексту створює передумови для виявлення все нових і нових граней проблеми взаємодії літературних явищ*. Завдяки можливостям інтертекстуального підходу текст включається не тільки в діалог з літературною традицією, з широким спектром сучасних видів мистецтва, але й у безмежний соціокультурний контекст.

У текст в такому сенсі входять найрізноманітніші явища різних видів мистецтв. Така когнітивно-креативна діяльність отримала назву “синкретичної інтертекстуальності” [2,56], чи “інтермедіальних відношень, особливо між словесним і зображальним мистецтвом” [див. 31,104]. Тоді мова іде про наявність музичних, образотворчих, архітектурних алюзій в художньому творі. “Єдність тексту..., яка раніше шукалася в його іманентній серцевині, — констатує О.Жолковський, — тепер передбачає охоплення і того, що зовні. Твір, спроектований на множину контекстів, постає як комплекс акцій, що націлені на ті чи інші явища життя і мистецтва...” [54,10].

Спираючись на М.Ріффатера і розвиваючи його вчення, О.К.Жолковський включає “нове коло цікавих можливостей” [54,8]. Пошук безпосередніх запозичень, алюзій, конкретного адресата цитатних посилань чи їх джерел він вважає традиційним і багато в чому застарілим. Новітні теорії інтертексту апелюють, на його думку, до вивчення матеріалу, що використовується новими митцями: це насамперед мова, тло, а також “цінності тієї літературної традиції, з якої вони виникають і яку вони мають на меті оновити” [54,30].

У нове коло “цікавих можливостей”, які відкриває інтертекстуальний підхід до літератури, вчений-філолог включає “зіставлення типологічно схожих явищ (творів, жанрів, напрямків) як варіацій на загальні теми і структури; виявлення глибинного (міфологічного, психологічного, соціально-прагматичного) підтексту аналізованих текстів; вивчення руху цілих художніх систем, зокрема, опис творчої еволюції автора як його діалогу з самим собою і культурним контекстом та інше”[54,8].

Під кінець ХХ століття дебатовалося не тільки питання про **змістовий** аспект інтертекстуальності, а й питання про **кількість** текстів, що вступають у взаємний контакт. “... Творча взаємодія з традицією, — вважає І.П.Смирнов, — ніколи не обмежується переробкою одного джерела, а завжди залучає в інтертекстуальний діалог як мінімум два “претексти” [157]. Водночас спостерігалось розширення як **сфери взаємодії** текстів, так і їх кількості. Визначається семантика поняття “текст”, воно універсалізується, включаючи все ширше коло гуманітарної сфери. Ця тенденція окреслилась, об’єднуючи літературу з явищами культури, взятої в цілому.

Новаторська концепція Ю.Крістевої в сприятливій для неї атмосфері постмодерністичних і деконструктивістських настроїв швидко здобула широке визнання і поширення у літературознавців найрізноманітнішої орієнтації. Фактично вона полегшила (як в теоретичному, так і в практичному плані) здійснення “ідейного надзавдання” постмодернізму — “деконструювати”

протилежність між критичною і художньою продукцією, а зараз і “класичні” опозиції суб’єкт/об’єкт, своє/чуже, письмо/читання тощо.

Конкретний зміст концепта “інтертекстуальність” істотно видозмінюється залежно від теоретичних і філософських висновків, якими керується в своїх дослідженнях кожен учений. Спільним для всіх є постулат, що будь-який текст є “реакцією” на попередні тексти. Однак вважається, що канонічне формулювання поняття інтертекстуальності та “інтертексту” у 1973 році дав Р.Барт: “Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш чи менш впізнаваній формі: тексти попередньої культури і тексти сучасної культури. Кожен текст є новою тканиною, зітканою із старих цитат. Залишки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т.д. — всі вони поглинуті текстом і змішані в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для кожного тексту інтертекстуальність не може зводитись до проблеми джерел і впливів; вона є спільним полем анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих чи автоматичних цитат, що даються без лапок” [цит. за 68,226].

Розуміння Ю.Крістевою та Р.Бартом тексту (в тому числі і художнього) як сконцентрування раніше чинних мовних і мовленнєвих одиниць, які входять до нього незалежно від волі автора, вважаємо оригінальним і багато в чому плідним для наукової думки: французькі вчені звернулися до того аспекту креативної **ненавмисності**, який раніше залишався поза увагою вчених. Адже мозаїка зумисних і автоматичних цитат найбільш характерна для епігонських та еkleктичних творів, для літератури масової, низької, що не розрізняє мовних кодів, стилів, жанрово-мовленнєвих манер.

Принципово іншу, ігрову природу має інтертекстуальність постмодерністських творів, на які й орієнтована концепція Ю.Крістевої і Р.Барта. “Постмодерністська чуттєвість”, поєднана з уявленням про світ як хаотичний, що позбавлений цінності і змісту, відкриває привабливу

перспективу для нескінченних мовних ігор: абсолютно вільному, іронічному оперуванню текстами, дискурсами, мовними кодами [див. 191,268-271].

Однак інтертекстуальність трактована як “мозаїка” несвідомих і автоматичних цитацій у художній словесності зовсім не є універсальною, хоча б тому, що літературні ремінісценції часто свідчать про цілеспрямовану активність творчої думки письменника.

Крізь призму інтертекстуальності світ постає як великий Текст (про що ми вже згадували), в якому все колись уже було сказано, а нове можливе тільки за принципом калейдоскопу: змішування певних елементів дає нові комбінації. Тому М.Грессе констатував, що інтертекстуальність є складовою культури взагалі і невід’ємною ознакою літературної діяльності зокрема, тобто модусом літературного новаторства.

Однак, далеко не всі західні літературознавці, що використовують у своїх працях поняття/термін інтертекстуальність, сприйняли розширення їх змісту. Представники комунікативно-дискурсивного аналізу, наратологи вважають, що надто буквальне дотримання принципу інтертекстуальності в її філософському вимірі робить беззмістовною будь-яку фахову комунікацію. Так, Л.Белленбах, П.Ван ден Хевель трактують інтертекстуальність значно вужче і конкретніше, розуміючи її як взаємодію різних видів внутрітекстових дискурсів — дискурс наратора про дискурс персонажів, дискурс одного персонажа про дискурс іншого; тобто їх цікавить та ж проблема, що цікавила раніше і М.Бахтіна — взаємодія “свого” і “чужого” слова.

1.3. Спроба систематики і класифікації

Хоча про інтертексти і міжтекстові зв’язки написано немало, але небагато дослідників намагалося запропонувати певну класифікацію інтертекстуальних елементів. Найбільш послідовними Н.Фатєєва вважає наразі дві спроби систематизації цих понять [див. 186,120-121]. Одна з них належить П.Х.Торопу, який услід за О.Поповичем у статті “Проблема інтексту” пропонує вважати

будь-який акт співвіднесення текстових елементів метакомунікацією. В її процесі створюються метатексти — первинний текст виступає в якості прототекста, на основі якого створений новий текст. Для інтерпретації мовного вислову, який зв'язує даний текст (частину тексту) з іншим текстом (частиною тексту), необхідно виявити його функцію в даному тексті і фіксувати актуальний зв'язок з попереднім текстом, тобто витлумачити його за допомогою попереднього тексту. “Текст, представлений якоюсь своєю частиною в іншому тексті, тим самим стає описуючим текстом, метатекстом” [177,39]. На початку своєї праці П.Тороп декларує поняття інтексту — семантично насиченої частини тексту, смисл і функція якої визначаються щонайменше подвійним описом. При **класифікації** інтекстів вчений бере до уваги: а) *спосіб* приєднання метатексту до прототексту (позитивний чи полемічний), б) *рівень* приєднання (явний чи прихований), а також враховує фрагментарність чи цілісність приєданого тексту.

Друга, найбільш загальна класифікація належить французькому досліднику Ж.Женетту. У своїй книзі “Палімпсести: Література другого степеня” (1982) [див. 158,219] він сконденсував теоретичні рефлексії в п'яти типах транстекстуальних відношень: 1) інтертекстуальність як “суприсутність” в одному тексті двох чи більше текстів — “текст у тексті”, гра цитат, алюзії, плагіат; 2) паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовку, передмови, післямови, епіграфу, різних типів “коментарів” до твору, що містяться в ньому самому; 3) метатекстуальність як коментуюче і часто критичне покликання на свій претекст; 4) гіпертекстуальність — реляція “гіпертексту” (тексту В — нового тексту) з “гіпотекстом” (текстом А — претекстом), висміювання та пародіювання одним текстом іншого; 5) архітекстуальність — зв'язок із “загальними правилами” побудови тексту, що можуть бути визначені паратекстуально — “роман”, “есе” тощо, тобто ця взаємодія розуміється як жанровий зв'язок текстів. Ці основні класи інтертекстуальності дослідник ділить потім на численні підкласи і типи та

простежує їх взаємозв'язок, що створює на перший погляд значну структуру, яка, проте, важко реалізується в практиці аналізу.

Обидві класифікації мають досить загальний характер і не враховують різноманітних комбінацій диференціальних ознак міжтекстових взаємодій.

Оперуючи категоріями Ж.Женетта, польський дослідник М.Гловінський згрупував транстекстуальні реляції в три типи. Перший — це власне інтертекстуальність, або “текст у тексті”; сюди ж він зараховував відносини між “гіпотекстом” та “гіпертекстом”. Другий тип — метатекстуальність: коментарі, дотичні до інших текстів, третій — архітекстуальність, віднесення тексту до загальних правил побудови тексту, переважно генологічного плану. М.Гловінський аргументував необхідність поєднання інтертекстуальності та гіпертекстуальності як варіантів однотипного зв'язку між текстами, а також виключення “паратекстуальності” з показників транстекстуальності, оскільки тут немає власне відношень між текстами [див. 16,59].

У такому ж плані розкривається поняття інтертекстуальності польськими авторами “Słownika terminów literackich”. “Кожен словесний текст розміщений у полі інших текстів, наслідує, продовжує, видозмінюється, збігається з ними у повідомленні питання-відповіді, і навіть відкидає чи анулює їх” [207,219]. Явище інтертекстуальності виступає в різних проявах, з яких найважливішими є: 1) відношення між різними частинами або рівнями всередині тексту твору; 2) будь-яке вміщення в межах даного тексту інших висловлювань, які є попередниками цього тексту: цитата, алюзія, пародія, парафраза, полеміка, заперечення, колаж; 3) наслідування у творі або його фрагментах форм чи стилів висловлювання для увиразнення характеру діалектів, функціональних стилів, писемних стилів і т.п.; 4) становище твору у певному класі творів, що визначається тим самим морфологічним станом; 5) відношення між даним твором і будь-якими текстами, що постали в результаті його появи; 6) інтертекстуальне віднесення — між словесними текстами (передусім літературними) і текстами, що репрезентують іншу знакову систему:

наприклад, літературні твори поєднуються із малярськими і музичними — і навпаки; адаптація фільмів у сфері нараційно-літературній і т.д. [див. 207,219].

Поняття інтертекстуального викладу варто б, на нашу думку, окреслити докладніше і ширше — саме так, щоби воно могло вмістити принаймні три різні типи текстуальних показників інференції. По-перше, різні види *пресупозицій* — логічно-семантичні, екзистенційні, прагматичні, а також суміжні з ними форми конвенційних імплікацій. По-друге, різноманітні прояви ідентифікаційних текстуальних *аномалій* — граматичні, семантичні, а також прагматичні і літературні, і такі, в яких порушено загальні “конверсаційні засади” та засади вузько спеціальні, наприклад, літературні норми і традиції. По-третє, різні *атрибуції* (одиночні, жанрові) — тип інференції, яка виводиться з мовних сигналів. І засвідчує належність даного тексту чи його фрагменту до певного контексту: інших творів і видів дискурсу, стилів, жанрів і конвенцій, які виступають в універсумі оповіді.

Наголосимо, що пресупозиція вказує на кінечність певних суджень, висловлювань, текстів (наприклад, рецензії) і стилістично-жанрових зв’язків (як у випадку пародії) — інших, ніж ті, які залишаються безпосередньо зреалізованими у тексті. Показники атрибуції свідчать про поділ між даною реалізацією тексту (чи його фрагменту) й іншими текстами чи класами текстів. Натомість аномалії — це явище, наснажене якостями тексту, які не виступають достатнім тлумаченням ані в рамках ідіолекту даної оповіді, ані в контексті прямо актуалізованих через неї конверсій і нових кодів [див. 209,63].

Німецькі дослідники У.Бройх, М.Пфістер і Б.Шульте-Мідделіх, редактори колективного збірника “Інтертекстуальність: форми і функції”, поставили перед собою завдання виявити конкретні форми літературної інтертекстуальності (запозичення, переробка тем і сюжетів, явна і прихована цитація, переклад, плагіат, алюзія, парафраза, наслідування, пародія, інсценування, екранізація, використання епіграфів і т.д.). Їх цікавила також проблема функціонального значення інтертекстуальності — з якою метою і для досягнення якого ефекту

письменники звертаються до творів своїх сучасників і попередників; тобто, автори збірника, на нашу думку, прагнули протиставити інтертекстуальність як літературний прийом, який митці свідомо використовують, її постструктуралістському розумінню як фактора своєрідного колективного несвідомого, що визначає діяльність художника незалежно від його волі, бажання і свідомості.

Функція “літератури в літературі”, “тексту в тексті” аналогічна функції будь-яких інших явищ, яким притаманні певні риси і властивості, заради останніх письменники ці явища освоюють, впроваджують у власні художні твори. Це своєрідні “розпізнавальні знаки” [3,5], що подають інформацію про характер цього світу (або його фрагмент), його ціннісно-природній (чи штучний) статус, а також про персонажів (їх настроїв, ідеали, характер тощо). Певна річ, такі твори мали б легко розпізнаватися, відразу ж одсилати читача до конотацій та інтерпретацій, що стоять за ними.

Є випадки, коли коди того, хто говорить, і того, хто сприймає інформацію, збігаються, і це гарантує адекватність сприйняття повідомлення, безперешкодне прочитання читачем запрограмованих автором ідей, тому “розшифровувати” художній образ немає потреби. Він у суті своїй є прозорим і доступним, до нього не треба особливих коментарів. Але є й інша функція тексту, яка полягає у створенні (за допомогою “чужого слова”) **нових** смислів.

Вважаємо, що текст усередині іншого тексту може створювати чи модифікувати шкалу “реальний-фікційний”, “дійсний-умовний”, а також “природній-штучний”, констатує відповідні опозиції або ж знімаючи їх. Приміром, у вірші “Зловісне” Євгена Маланюка, на мотив якого нашаровується мотив Апокаліпсису, опозиція між мистецтвом і реальністю стирається: “пентаграма” на небі символізує переможний образ світла (“Бог є світло”) [див. 3,6].

Текст інсталюється в інший ще з однієї причини. “Цей прийом дає змогу дискредитувати (або ж навпаки — глорифікувати) використані у ньому “мови”

(системи моделювання). У таких творах, незважаючи на різні читацькі перспективи-горизонти, сповна розкриваються семіотичні установки автора: його розуміння суті знака, його функціонального відношення до предмета, усвідомлення та інтерпретацію ним категорії “мистецтво” (а також таких концептів, як “література”, ”митець”, ”твір”, ”світ” тощо), ставлення його до інших стильових моделей і їх моделюючих властивостей, його естетичні смаки тощо” [3,6].

Як можна переконатися з проведеного огляду, інтертекстуальність як явище і концепт, відрізняючись у конкретних описах та інтерпретаціях, в цілому розуміється дослідниками досить односпрямовано:

- “інтертекстуальність є сіткою відношень, що встановлюються між створеним текстом чи текстом, що сприймається, та іншими текстами” або “роботою тексту, що поглинає і перетворює інші тексти” [див. 77,2];

- “інтертекстуальність — це складова частина широкого родового поняття, так би мовити, інтер/.../альності, яке має на увазі, що смисл художнього твору повністю або частково формується через посередництво посилання на інший текст, який можна знайти в творчості того ж автора, в суміжному дискурсі або у літературі попередників” [157,12];

- “Інтертекстуальність відображає безперервний процес взаємодії текстів і світоглядів у загальному ланцюзі світової культури. Вона реалізується як включення у текст або цілих інших текстів з іншим суб’єктом мовлення, або їх фрагментів у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій, або навіть лексичних чи інших мовних вкраплень, що контрастують за стилем з текстом, що вміщує їх” [2,14];

- “це взаємодія великої кількості текстів один з одним в іншому творі, який виступає щодо цих текстів як ціле до своєї частини” [97,317].

Інтертекстуальність — це “категорія, що обіймає той аспект приналежності і реляції тексту, який вказує на залежність його (тексту. — Л.Б.) творення і

прийомів від інших текстів — “архітекстів” (правил жанру, стилістично-оповідних норм) — через сприяння комунікативного процесу” [209,62].

Безсумнівно, головним об’єктом літературної рецепції та онтології є текст. Тому можна було б погодитися з визначенням інтертекстуальності через “самі” показники текстової організації, пам’ятаючи, однак, що це свідчить про неясність, багатозначність, вимагаючи відповідного прочитання. “Його ж спрямування визначає на практиці тільки реконструйований з тексту “інтерпретант”, який **синтезує** найближчу контекстово семантичну “інструкцію” відбору даного фрагмента твору, визначає перспективи його чіткого викладу” [209,62]. У цьому розумінні текст “сам” начебто одноосібно свідчить про існування і межі своїх відношень; однак, це вказує і які є значення, істотно залежні не тільки від манери оповіді віднесення, а й від аналітичної допитливості та різної літературної (ширше — культурної) компетентності реципієнтів.

Нарешті, інтертекстуальність — це здатність твору асоціюватися з іншими творами; **нова** ж відтворююча структура художнього цілого, яка постає в результаті такого асоціювання, називається **інтертекстом**. Однак, у логічних дефініціях інтертексту спостерігається значне розходження. Н.Корабльова наводить такі визначення:

- “ідеальний текст”, комплекс тем, мотивів і т.д. із структурою, що повторюється” (М.Ріффатер);
- “текст, що вбирає в себе множину інших текстів, але водночас зберігає лідерство смислу” (Л.Женні);
- “сукупність текстів, між якими існують інтертекстуальні зв’язки” (М.Арриве);
- “уявний простір, в якому здійснюються інтертекстуальні взаємодії” (словник Ж.Демужена);
- “фрагмент іншого тексту в структурі тексту, що досліджується” (Р.Драгунова);

- “вічне загальнокультурне праджерело текстів; скарбниця історичного культурного текстотворення” (О.Устин) [цит. за 77,2].

О.Жолковський, у свою чергу, зробив спробу виділити функціональні **типи** інтертексту: 1) ”залучення знайомих літературних моделей на службу новим завданням”; 2) ”наближення авторського дискурсу до офіційного, через що виникають оригінальні художні гібриди”; 3) “руйнування традиційних норм, що породжує новаторськи “погане” письмо” [54,5].

Таким чином, так чи інакше наявність і роль інтертексту завжди усвідомлювалась як творцями, так і дослідниками літератури, хоча згаданого терміну довго не було. Починаючи з мандрівних сюжетів порівняльно-історичної школи, через теорію літературної еволюції як боротьби дітей проти батьків з опорою на дідів, що була висунута формалістами, і далі через вчення опонента формалістів М.Бахтіна про чужий (!) голос, що діалогічно відчувається у будь-якому тексті, поступово вироблялося поняття інтертекстуальності (і відповідний концепт).

Повторюваність художніх явищ (у тих чи інших компонентах), помічена ще в давнину, не перестала бути фактом художньої реальності і після того, коли інтерес дослідника переключався із синхронного ракурсу спостереження в діахронний. Як в одному, так і в іншому аспекті досягається *інваріант* художніх творів (систем) — те загальне, теоретично вивільнене від частковостей, котре виражає сутність художності.

Визначення ідеального тексту Р.Барта, Ю.Крістевої є ніби предтечею появи поняття “гіпертексту”. Тому не дивно, що сам термін “гіпертекст” з’явився майже одночасно з терміном “інтертекстуальність”, введеним Ю.Крістевою. “Гіпертекст” як поняття був термінологізований Т.Нельсоном та Д.Енгельгардтом у 1967 році. Під “гіпертекстом” стали розуміти текст, фрагменти якого мають певну систему виявлених зв’язків з іншими текстами і пропонують читачеві різні шляхи прочитання [див.186,10]. Таким чином, кожний текст виявляється включеним у всю систему створених до нього чи

паралельно з ним текстів, набуває візуального багатовимірного уявлення і стає “мультисеквенційним”, тобто читається в будь-якій послідовності.

Зрозуміло, що таке уявлення про текст вже самою своєю структурою гіпостазує його “децентрацію”, і тому природно, що орієнтація на “гіпертекстуальну свідомість” породжує тексти, створені на зразок словників, енциклопедій чи побудову яких можна означити як “На Ваш розсуд”(пор. заголовок роману Р.Федермана) чи “Сад, в якому розходяться стежки” (пор. назву оповідання Х.-Л.Боргеса). Така композиція тексту якоюсь мірою прирівнює інтерпретації ледь не ототожнює письменника і читача, оскільки вибір і зміна фокусу та стратегії прочитання тексту залежать переважно від реципієнта.

Тимто, при створенні власне художніх, оригінальних текстів, на нашу думку, гіпертекстуальність якраз і небезпечна, бо дозволяє працювати лише в локальному контексті, де численні зв'язки ще відчутні, але унеможлиблює цілісне існування великої форми як в прозі, так і в поезії. Парадоксально, але експлікація зв'язків між текстами не посилює “поліфонічності” і “багатоголосся” тексту, а лише виявляє, що щойно створений текст обертається навколо дуже обмеженого і замкнутого кола текстів, на які він посилається. При такій “імплантованій” (С.Корнєв) інтертекстуальності, втрачається головний естетичний зміст інтертекстуального відношення — “радість відкриття, яку ні з чим не порівняти” (М.Цветаєва).

Будь-яке інтертекстуальне відношення будується на взаємопроникненні текстів різних часових прошарків, і кожен новий шар перетворює старий. У цьому розумінні відношення між даним текстом і його претекстом стає тропеїчним, і, як вважають американські деконструктивісти, “на перший план як такі, що породжують смисл, висуваються внутрішні елементи мови, іманентна їй “риторична форма”, яка звільняє її від прямого зв'язку з позамовною реальністю” [68,189]. Причому кожний новий інтертекстуальний шар все більше буде втрачати пряму денотацію і буде набувати

“метареферентної функції інтерпретації або експлікації референтного смислу прототексту” [157,9]. Тому в ланцюгу перетворень “текст в тексті” зростає ігрове начало інтертекстуалізації.

При цьому простежується наступна закономірність: чим більше щойно створений текст віддалений в часі від текста-джерела, тим яскравіше проступає ігровий характер відношення з прототекстом, що знімає авторитетність останнього. Це проявляється навіть в зміщенні поняття “норма” в текстах-донорах. У цьому значенні інтертекстуальна гра, з одного боку, також виступає як один із способів зменшення часової перспективи, з іншого — задає такий кут зміщення культурної проєкції, що прототекст ніби зживає сам себе: увага сконцентровується не на ньому, а наскільки він спотворений [186,14].

Усвідомлення глибинної тотожності синхронного та діяхронного інваріантів приводить до ідеї метатексту.

Серед літературознавців досі немає єдності в тлумаченні поняття “метатекст”. Не досягнули її і при обговоренні теорії метатекстів. Так, О.Попович вважає метатекстами всю “продукцію” метакомунікації, тобто як тексти про тексти, так і тексти в текстах (які обов’язково вказують на вихідний текст). Ю.Лотман включає в рівень метатекстів норми, теоретичні трактати, критичні статті, тобто сферу нормативних поетик. М.Майєнова ж пропонує цей термін для розмежування ситуації, в якій текст говорить про світ, від ситуації, в якій текст говорить про текст. Текст в тексті, на її думку, є метатекстом [див. 177,39]. Ряд прикладів можна продовжувати.

Функціонально й когнітивно поняття метатексту потрібне тому, що якась частина тексту, яка зв’язує даний текст (частину тексту) з іншим текстом (частиною тексту), вимагає в першу чергу **впізнавання**, можливості її співвіднесення з іншим текстом. Для інтерпретації такої частини необхідно, “по-перше, виявити її функцію в тексті, по-друге, фіксувати актуальний зв’язок з вихідним текстом, тобто її потрібно описувати за допомогою вихідного

тексту” [177,39]. Текст, частина якого є в іншому тексті, стає ніби описуючим текстом, метатекстом.

Природно, що рух від тексту до метатексту стає реальним, якщо читач у своєму житті прочитує не один, а деяку множину творів, які, співвідносячись між собою, увиразнюють шлях від окремих і відмінних явищ до сутності, яка їх зближує і, можливо, об’єднує, утворюючи міжтекстове смислонаправлене семантичне поле — інтертекст.

Говорячи про інтертекстуальність, варто розрізнити два її аспекти — читацький (дослідницький) і авторський. **З точки зору читача** інтертекстуальність — це установка на (1) глибше розуміння тексту або (2) подолання нерозуміння тексту (текстових аномалій) за рахунок встановлення багатовимірних зв’язків з іншими текстами ($T \geq 1$). Для читача завжди існує альтернатива: або продовжити читання, розглядаючи деяку мовну формулу лише як фрагмент даного тексту, що нічим не відрізняється від інших і є органічною частиною його синтагматичної побудови, або для адекватного розуміння читаного тексту звертатися до текста-джерела, здійснюючи своєрідний “інтелектуальний анамнез”, завдяки якому маркований елемент в парадигматичній системі текста-реципієнта виступає “зміщеним і відсилаючим до синтагматики вихідного тексту” [цит. за 186,17]. За аналогією з інтертекстуальністю можна говорити про **автотекстуальність**, коли нерозуміння усувається за рахунок встановлення багатовимірних зв’язків, що породжуються циркуляцією інтертекстуальних елементів всередині одного і того ж тексту.

З точки зору автора інтертекстуальність — це спосіб генези власного тексту і постулювання власного поетичного “Я” через складну систему відношень опозицій, ідентифікацій та маскувань з текстами інших авторів. Аналогічно можна говорити про автоінтертекстуальність, коли при породженні нового тексту ця система опозицій, ідентифікацій та маскувань діє вже в структурі ідіолекту певного автора, створюючи багатовимірність його “Я”.

Таким чином, у процесі творчості другим “Я” поета, з яким він вступає в “діалог” (чи, точніше, автокомунікацію “Я-Ти”, “Я-Він”), може бути як поет-попередник, так і він сам. У процесі метаосмислення і метаопису створюється “діалогічність” літературних текстів. Ця “діалогічність” робить очевидним, чому подвійність стає таким органічним способом інтертекстуалізації: співвіднесення тексту з іншими породжує “двійників” як на рівні сюжету, так і на рівні “текст-текст” [див. 186,20].

Завдяки авторській інтертекстуальності весь простір поетичної і культурної пам’яті вводиться в структуру тексту, що створюється, як смислостворюючий елемент, і таким чином літературна традиція йде не з минулого в сучасне, а з сучасності в минуле і “конститується будь-яким новим художнім явищем” [цит. за 186,21].

В залежності від того, як проявляється інтертекст у тексті — безпосередньо чи опосередковано, фіксовано чи динамічно — можна відрізнити і диференціювати інтертекстуальні зв’язки.

Безпосередність чи опосередкованість проявів інтертексту дозволяє розрізнити три основних типи інтертекстуальних відношень:

- текстуальні зв’язки — “безпосередні прояви у тексті його співвідношень з іншими текстами”;
- контекстуальні зв’язки — “опосередковані відношення тексту до текстів, що проявляються у ньому. Ці зв’язки сприймаються через контекст”;
- метатекстуальні зв’язки — “безпосередньо-опосередковані (тобто вони сприймаються безпосередньо, але через твір як динамічну іноформу тексту) відношення тексту до співвідношень, що появляються в ньому” [77,9].

Ступінь фіксованості (= визначеності, локальності, необхідності) інтертекстуальних зв’язків може служити основою для подальшої конкретизації їх типології:

□ **текстуальні зв’язки** (“асоціації”):

- цитати (явна чи прихована присутність);

- ремінісценції (явне чи приховане посилання);
- алюзії (натяк);
- **контекстуальні зв'язки** (“впливи”):
 - запозичення, наслідування (творча залежність);
 - варіації, інтерференція, палімпсест (співтворчість);
 - пародія (творче заперечення);
- **метатекстуальні зв'язки** (“повтори”):
 - стереотипи (системні співвіднесення);
 - архетипи (структурні співвіднесення);
 - кенотипи (творчі співвіднесення) [див. 77,9-14].

Ми розглянули тут лише одну типологію інтертекстуальних зв'язків (Корабльової Н.). Оскільки це не є метою нашого дослідження, не будемо торкатися інших класифікацій, хоча б тому, що багато в чому вони повторюються і взаємонакладаються, а класифіковані типи так чи інакше входять до ширших понять міжлітературної та інтертекстуальної взаємодії. Що ж до розширення змісту типів зв'язків, то його ми вважаємо за доцільне провести у наступних розділах, розкриваючи значення конкретних термінів, оскільки не всі форми міжтекстових відношень зустрічаються у В.Стуса та І.Світличного.

Висновки з I розділу

Отже, значення концепції інтертекстуальності виходить далеко за межі чисто теоретичного осмислення сучасного культурного процесу, бо вона відповіла на глибинний запит світової культури ХХ-ХХІ ст. з її явним і прихованим тяжінням до духовної інтеграції. Набувши незвичайної популярності в світі мистецтва, інтертекстуальність, як жодна інша категорія, впливала на художню практику, на самосвідомість сучасного митця. І жоден творець, звичайно, якщо він знайомий із світовою класикою (і не обов'язково лише з літературою), ще не уникнув впливу “чужого” слова на свою творчість.

Вважаємо, що і такі неординарні митці як В.Стус та І.Світличний також не могли залишатися осторонь такого впливу, незважаючи на замкнутість суспільства, у якому жили, й умови, за яких творили. Їх трагічні біографії постійно стають своєрідним каменем спотикання при аналізі творчого доробку. Ми ж не повинні задовольнитися таким однобічним (достосованим до умов соціокультурного середовища) аналізом, а мусимо пам'ятати, що мова йде про високоосвічених та інтелектуально креативних людей, у поетичному світі яких спостерігаємо своєрідний синтез національної пісенно-мовної стихії, глибоко вкорінених традиційних реакцій української людини на ті чи інші події та кращих надбань світового мистецтва. В.Стус, як і І.Світличний, свідомо і цілеспрямовано освоювали досвід світової літератури. Дуже критично, вибірково, шукаючи відповідників, перегуків зі своїми смаками й уподобаннями. Останні, природно, змінювались. Хочемо розглянути творчість В.Стуса та І.Світличного з позицій теорії інтертекстуальності, що орієнтована на постмодерністичні твори. Розуміємо, якщо відчитувати поезію В.Стуса та І.Світличного і намагатися її “підлаштувати” під цю теорію, то нічого не вийде. Адже там, з кожного рядка, ми бачимо, відчуваємо присутність творця і не просто зустрічаємось з ним, а переймаємось тим всезагальним болем, всепоглинаючою печаллю, яка переповнює митця, і ще довго не можемо позбутись цих почуттів. Мало того, виникає відчуття, що автор — єдиний, хто по-справжньому живий у тому “царстві мертвих”. І все ж виходимо з переконання, що найглибше розкрився поетичний дар В.Стуса та І.Світличного в ув'язненні та на засланні.

В умовах повної суспільної, соціокультурної ізоляції майже кожен їх твір, спадщина в цілому пронизані інтертекстуальністю. Чому? Як це сталося?

Дослідження М.Бахтіна, Г.Блума, Ю.Крістевої, М.Ріффатера, і їх послідовників в Росії і в Україні визначатимуть “стратегію і тактику” пошуку відповіді на таке питання.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ЕПІСТЕМОЛОГІЧНА СТРАТЕГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ “ДІАЛОГУ” В.СТУСА ТА І.СВІТЛИЧНОГО З ЛІТЕРАТУРНОЮ ТРАДИЦІЄЮ.

Часи початків духовного очищення від сталінського тоталітаризму, або так звана “хрущовська відлига”, ознаменувалися появою такого літературного покоління, котре увійшло в культуру під назвою “*шістдесятники*” (курсив наш. — Л.Б.)¹. “Шістдесятництво в історії літератури було названо другим після модерністської епохи 20-30-х рр. ХХ ст. національним відродженням” [60,26]. Точніше його можна було б означити *новаторською спробою* національно-культурного відродження, оскільки “ренесансні” ідеї не були тоді розгорнуті повною мірою. Прикметні ознаки новаторства українських “шістдесятників” зумовлювалися передусім світоглядним звільненням письменників з-під влади тоталітарної ідеології, утвердженням гуманістичного світобачення, виявами репресованого національного почуття, а з ним — національно-романтичної ідеї. Це була спроба створення нової національної міфології, культивування естетичності і актуалізувати незаангажованість мистецтва на ґрунті широко трактованої свободи творчості. Характерною ознакою нової хвилі національно-культурного відродження з іменем “шістдесятництво” було також намагання реабілітувати художні досягнення “розстріляного відродження” і відновити цілісну історико-літературну тяглість.

Свої естетичні пріоритети і вподобання типовий шістдесятник намагався пов’язати з модерністськими художніми досягненнями вітчизняної та світових літератур. Ідея індивідуально-філософської наснаженості мистецтва В.Свідзинського, досвід естетичної гри Б.-І.Антонича інспірували творчі інтенції цього покоління. Шістдесятники зробили спробу розгорнути “повноцінний *інтелектуальний дискурс та психологічні студії*” [60,26].

¹ Тут і далі, крім цитат, курсив наш. — Л.Б.

2.1. Трансформація традиційних форм міжтекстових зв'язків у творах В.Стуса

На такій хвилі українського відродження модернізувалася концепція людини — великої своїм духом, що особливо яскраво представлена творчістю Василя Стуса. Навіть поверховий погляд на плесо його творчості відразу відкриває відлуння і напливи різних поетів. Про ці “впливи” згадують усі, хто пише про В.Стуса. Характерно, що про них писав і сам В.Стус. У вступі до збірки “Зимові дерева” під заголовком “Двоє слів читачеві” поет констатував, що в спочатку він зазнав “впливу” Рильського і Верхарна, потім “прийшов до мене Бажан”, а пізніше — “епоха Пастернака і необачно велика любов до нього”. Далі В.Стус згадує Гете, Свідзінського, Рільке, Унгаретті, Квазімодо. Це справді широкий і навіть дещо строкатий західно-східний килим [165(т.1,кн.1),42]¹.

2.1.1. Ремінісценції, їх різновиди і функції. ... “За темпераментом я — грузин, а за душевно-інтелектуальними уподобаннями — європеець”, — казав філософ зі світовим ім'ям Мераб Мамардашвілі [цит. за 121,6]. Подібною здатністю до змагальності позначений увесь інтелектуально-поетичний набуток В.Стуса. І саме як інтелектуальна величина митець підноситься над українськими “суто поетами”, стаючи цікавим і неукраїнцеві. Значну роль у цьому відіграє те, що діяльність Стуса-поета звершувалась в широкому за обсягом інтертекстуальному просторі, зітканому більшими чи меншими масивами з відомої авторів різночасової, різноликої поезії світу. Але його творчий “діалог” мав різні форми вияву: найчастіше ж ми зустрічаємо *ремінісценції*, котрі трактуються як “навмисне або ненавмисне, тотожне чи змінене відтворення у тексті образної чи фразової конструкції з відомого авторів художнього твору” [97,587]. Це образи літератури в літературі. Ремінісценції (на відміну від цитат, що виражені буквально) виявляються неявно — в образах, інтонаціях і т. д., котрі нагадують читачеві інші твори.

Теоретично можна розрізнити ремінісценції авторські і читацькі (об'єктивні та суб'єктивні), але на практиці дуже важко провести такі розмежування, та й не завжди доцільно. Важливіше інше: вони виявляють "подібність неподібного" (В.Б.Шкловський), єдність і внутрішню співвіднесеність зовні несхожих явищ. Іншими словами, "ремінісценції — це відтворена у творі вказівка на деякий інтертекст, що існує поза конкретним часом та культурними межами" [77,12].

Подальшу диференціацію ремінісценцій ми провели на основі конкретних творів В.Стуса і простежили за перевагою при цитуванні "чужого слова" семантичного або формотворчого елемента (відповідно — ремінісценція-образ, ремінісценція-ідея і формотворча ремінісценція).

Ремінісценції свідчать про культурно-художню і жанрово-стилістичну проблематику творчості письменників, здійснюють їх потребу у відгуку на мистецтво, що передувало їм.

Ремінісценція-образ. Філософський підхід до осмислення реалій буття В.Стус зреалізував у творчих образах-символах (самота, свічка, спогади, смерть). Найпоширеніший із них, що уособлює роздвоєння його свідомості у поезії, — це символ дзеркал чи, висловлюючись його улюбленим синонімом, "свічад". "Символ свічад, — як спостерегла Н.Буряник, — з'являється вже в Стусовій ранній поезії, але там він перебуває ще на рівні символістичного "кічу"; він згущується і набирає глибоко метафізичних значень у пізніших віршах" [140,66-67].

Ще з давніх часів образ свічада широко використовувався у світовій літературі. "Як символ, воно має ті ж властивості, що й дзеркало. Часовий та екзистенційний ряд його функцій дає пояснення сенсу й різноманітності його значимих асоціацій" [26,52]. Свічадо розглядається як символ уяви або свідомості, а також як символ мислення або інструмент самоспоглядання й відображення всесвіту. Деякі письменники, зокрема Й.Гете, розглядали свічадо

¹ див. Стус В. Твори: В 6т. 9кн.— Львів: Просвіта, 1994. — Т.1, кн.1. — С.42 (далі, цитуючи це видання, том, книгу, сторінку зазначаємо в тексті. — Л.Б.)

як символ мистецтва, беручи до уваги його здатність “перевертати” предмети і змінювати об’єктивну реальність.

У ХХ столітті письменники трактували образ свічада вже дещо інакше. Наприклад, французькі екзистенціалісти схилилися до песимістичного погляду на свічадо, яке часто символізувало для них кризу втраченої особистості. Оскільки образи віддзеркалень невловимі за природою й пов’язані з різними філософіями, їх важко інтерпретувати. Так, скажімо, у Р.М.Рільке в розділі “Свічада” містяться найскладніші й найтонші вірші поета. У зв’язку з цим реципієнтам важко сприймати їх, поки вони не “підготують” себе, прочитавши інші вірші.

Те ж саме можна сказати й про поезію свічад Василя Стуса. Візьмемо для прикладу вірш “Сто дзеркал”:

Сто дзеркал спрямовано на мене
 В самоту мою і німоту.
 Справді — тут? Ти — справді тут?
 Напевне,
 ти таки не тут. Таки — не тут.
 Де ж ти є? А де ж ти є? А де ж ти?
 Досі зросту свого не досяг?
 Ось він, довгожданний дощ (як з решета!) —
 заливає душу, всю в сльозах.
 Сто твоїх конань... Твоїх народжень...
 Страх як тяжко висохлим очам!
 Хто еси? Живий чи мрець? Чи, може,
 і живий, і мрець — і — сам-на-сам? [т.3,кн.1,28].

У дусі романтизму поет розглядає своє відображення у свічаді як окрему реальність. Тут можна побачити характерну для романтиків рису фрагментації особистості, різкий поділ на об’єкт та суб’єкт і мотив двійника. Здається, його відображення, помножене у “ста дзеркалах”, набуло змін, і виникли нові межі, кордони між його справжнім і відображеним “я”. Це змусило поета

замислитись над реальністю того, що видно у свічаді. Таке одночасне використання багатьох дзеркал — звичайне явище в літературі ХХ століття. Так, наприклад, у “Дзеркалі Адама” (1947) Жана Жене стіни, вкриті дзеркалами, показують взаємозалежність між реальністю, відображенням і свідомістю. Це “постійне відображення вже віддзеркаленого образу створює невідступне почуття багатогранного процесу пізнання” [26,53].

Образ, який В.Стус бачить у свічаді, змушує його замислитись над своїм емоційним станом. Він також породжує у поета думку про смерть. Мотив свічада й смерті, який знаходимо ще в ранньому Ренесансі, коли поява обличчя смерті у дзеркалі була частим гостем у літературних творах, виринає також і у вірші Р.М.Рільке “Нарцис”:

Бо коли я вглядаюсь, поки не зникну,
у власний погляд, мені здається,
що я несу смерть (переклад М.Бажана) [26,53]”.

Стусове відображення в свічаді можна розглядати як своєрідний романтичний нарцисизм, що включає “ставлення до себе, коли своє “я” розглядається як стороння особа” [26,53]. Щодо цього В.Стус близький до Рільке, чий нарцисизм був не самозакоханістю, а самопізнанням. Рядок “Сто твоїх конань... Твоїх народжень” важливий для розуміння ще одного аспекту особистості поета. Цілком ясно, що тут В.Стус говорить про тяжкі випробування, які випали йому на долю. У зв’язку з цим віддзеркалення мертвого у свічаді має набагато більше образних компонентів у його вірші, ніж у Р.М.Рільке, де смерть сприймається тільки на рівні роздумів і передчуття неминучого людського фіналу.

Фактично медитації В.Стуса торкаються найсучаснішої антропологічної проблематики. Як на такій малій сцені окремої людини вибудовується повний значенням світ? Як, начебто самоповторюючись, не втратити смислу слова і тотожності самому собі? Як протиставити і обстояти власну індивідуальність перед лицем тотальності соціалістичного чи технократичного типу? В.Стус звертається до віддзеркалювання, дзеркальності як нового символічного

принципу конструювання значення. Нині цей принцип найповніше відбився в постмодерністській архітектурі і загалом постмодерністській образності. Однак Стусів простір зцентралізований, на відміну від постмодерністського. Центром залишається та єдність, одиничність, де, хоч і в пустому просторі, все ще може існувати не розсіяне, не знищене сутнісне значення..

Розщеплення між свічадом і реальним об'єктом, що в ньому відбивається, у поезії В.Стуса з'єднане полум'ям **свічі**. Це полум'я (як відчув Б.Пастернак у відомому пізньому вірші з “Доктора Живаго”) — слабкий символ віри, який має силу оживити порожню ніби-смерть німого віддзеркалення. У навітленні свічі свічадо може стати засобом спокійного і творчого самоспоглядання, значить — засобом поезії. Згадується відомий автопортрет молодого Т.Шевченка з полум'ям свічі, що горить біля обличчя, освітлюючи його, і з невидимим, але конечно присутнім для такого портрета, свічадом.

Узагалі, Стусове осмислення ремінісценцій-образів свічі й свічада має багато спільного з трактуванням цих образів романтиками: бачення людської душі як дзеркала самого себе, а віддзеркалення в свічаді — як двійника і морального “я”, посилення на свічу як символ душі. Проте немає сумніву, що претекстом усього комплексу свічадних образів В.Стуса стала поезія неоромантика Р.М.Рільке, одного з найулюбленіших його поетів. Але тоді як Р.М.Рільке розглядає віддзеркалення в свічаді, на думку Т.Зьолковського, як “символ відображення сильнішого, навіть тиранічного, аспекту людської свідомості” [цит. за 26,57], дзеркальне відображення у В.Стуса відбиває передусім душу, що мучиться і страждає, але водночас свідомо свого вибору і своєї долі. У питанні вибору В.Стус близький до екзистенціалізму з його ствердженням тріумфу людського духу. Це поєднання романтичних та екзистенційних мотивів у інтертексті “поезії свічад” створює у Василя Стуса тло для розуміння його позиції як поета, філософа й борця. Творчість виступає модусом самоствердження, самовиявлення. Тут вже не твори уявляються як дія творця, а творець самотвориться і як поет, і як людина. Трансцендентальний

смысл В.Стуса віднаходить, проникаючи в глибинні структури індивідуального словесного означування, поетичного мислення як такого. Він сам намагався віднайти особливу, субстанційну природу свого “жертвослова”. Головне, аби **слово** говорило правду, будило думку, торкало найпотаємніші струни душі людини, змушуючи обличчям повертатися до Бога. Слово має набути особливої духовної сили, інакше воно не відкриє рабські вуста, не зігріє охололих душ, не запалить святим вогнем творчості, не стане духовним пастирем рідного народу. Адже “... на початку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово. ... Усе через Нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без Нього. І життя було в Нім, а життя було Світлом людей. А Світло у темряві світить, і темрява не огорнула його” [18,1308]. Поет відчуває в собі це Слово; воно народжується у ньому, визріває і проситься йти “помеж люди”. Він знає, що слово як духовно естетична сила здатне врятувати людину від принизливого знеособлення. Для Т.Шевченка слово — теж духовна і моральна основа, джерело енергії для самоствердження. У поемі “Неофіти” поет благав Бога:

Пошли мені святеє слово,
Святої правди голос новий!
І слово розумом святим
І оживи, і просвіти! [200,534].

В.Стуса тривожив сам шлях його Слова до народу України. Шлях передусім духовний, бо призначення слова — трансцендентне й інтегральне, спрямоване в майбутнє, отже, наділене місією націєтворення через розгортання духовної історії України. Т.Шевченко теж прагнув самоздійснитися тільки в національному слові, тільки в духовних межах національного світу. Саме там міг консолідувати українство завдяки “поетичній трансформації власного життя в художньо-цілісний національний міф...” [55,11].

Оте хистке, ледь з’явлене, котре
назвало нас і темінь означило,
сягнувши споду, глибше суть бере... [т.2,154].

Своє духовне “я” В.Стус наче відокремлює від себе, приреченого на фізичне буття в холодному ненависному Магадані, й відсилає його в Україну з пророчою місією. Це не роздвоєння особистості, не розщеплення внутрішнього “я”, це інтуїтивно, але вже зримо, усвідомлювано йде процес світоглядного оформлення національної позиції. Єдність слова і життя — традиційний профіль В.Стуса: в українській літературі є традиція оплачувати слово життям. По-своєму в поета-філософа Г.Сковороди, який жив так, як писав. По-своєму в поета духовного неприйняття світу — Т.Шевченка. По-своєму у вічного в’язня — поета М.Грабовського. Те саме в Лесі Українки. Всі творили без офіційного визнання, без преси. “Поет у нас, як правило, або репресований, як Є.Плужник, або — змарнований, як П.Тичина” [144,220].

Були часи, коли Господь промовляв до наших предків тільки з церковних престолів. Там лунали Його напутні слова й заповіді. І люди слухали їх і корилися, бо усвідомлювали своє походження і призначення на землі, осягали цінність окремої української душі, що створена за образом і подобою Божою, яка сама може стати перед Творцем і звітувати за свої вчинки. Минали роки, століття і цивілізація у руках недостойних людей і злих урядів стала засобом поневолення людини людиною, народу — народом, засобом національно-державного поневолення людини... Ця злаякісна пухлина пустила метастази у всі клітини народного життя. Вона стала живе діло замінювати словом — творити “липу”. Липові твори. Липові теорії. Липові авторитети. Липові проекти. Липові особи — ширми і маски — за якими чаївся корисливий обиватель і мріяв про імпорт... Але найгірше, коли липовий проект насильно втілюється у життя – тут було вже справжнє каліцтво. Намітилась тенденція:

коли розходяться з ділами
в розгоні страшному слова (В.Сосюра).

Але спершу полон словесного розгону був таким сильним і хмільним, що люди свідомо жертвували святиною. Поет О.Блок, підхоплений силою, одвертався від “безсилового образу” Розп’ятого. С.Єсенін сповідався:

Стыдно мне, что я в Бога верил

Грустно мне, что не верю теперь...

В.Сосюра чесно признавався, що приносить у жертву найвище:

Я той, хто кинув Бога й Небо,

Аби тобі був світлий час... [див. 144,84].

Отож, 70-80-і ХХ ст.роки, коли творив В.Стус, — дуже важка епоха. Посилення тоталітарного режиму, початок чергових масових арештів, постійна напруга — не найкращі умови для творчості. Це епоха духовної несвободи, коли дуже легко було зневіритись, зламатись і — остаточно втратити себе. Людині важко бути такою, щоб дорівнятися до себе. Для поета його сьогодення постає як час самотнього “сходження на Голгофу”. Час, коли людина часто просто не здатна молитися, але все одно звертається до **Бога** — тоді, коли уже не може не звернутися. Цим пояснюється і нинішнє тяжіння широких мас до релігії. Це не лише тенденція моди, а й гарячкові спроби людей замінити відчуття соціальної та духовної безпритульності, які відчутно проявилися в останні роки, вірою в Бога чи якийсь прийнятний і зрозумілий “еквівалент”.

Але якщо, наприклад, для Т.Шевченка Бог був високо, під зоряним небом, був лише душею, що говорила з “зорею вечірньою”, то треба було мати в собі демонічний спротив усталеному, щоб сказати: “В мені уже народжується Бог”. Тут уже нема з ким говорити: зорею вечірньою є ти сам. Ні, Т.Шевченко так не міг сказати, і за ним не посміла б так сказати вся достусівська українська лірика. “У нападах гніву, — каже Я.Мельник, — Т.Шевченко міг плащаницю пустити на онучі, топтати святиню, але це була лиш крайня амплітуда маятника його душі, на другому кінці цього маятника залишалась, безперечно, глибока віра, віра в Бога як у духовну підтримку й опору” [110,159]. Т.Шевченко не знав спокуси ставити своє слово вище. Навпаки, він вірив у всемогутні, святі слова “Твої, о Господи”, адже для того, щоб підняти над часом і поставити на сторожі Слово, треба було прийняти за правду муки Христа, бо “слово освячує Офіра” [144,188].

Не можна сказати, що у В.Стуса всього цього немає. Адже закони християнської релігії, всмоктані з молоком матері, так просто не забуваються, віра в милосердного Бога, що може і покарати за гріхи, не лишає. Його поезія відбила (при тому з дивовижною духовною автентичністю) шлях своєрідної метаноїї її автора, його виростання з людини “ветхої” чи традиційної в *людину нову*, котра Отцями Церкви витлумачувалась як людина християнська. Саме християнськість поета, при тому християнськість не завше і не в усьому мертвоканонічна, є, як на нас, понадлітературною (але засобами літератури вираженою!), печаттю і кредом його доробку. Поет відкрив Бога містично — на тій висоті, де розминутися з Богом неможливо. Спершу В.Стус засвоював тон молитви і звикав до присутності Всевишнього на своїх нових шляхах, і відкривав для себе важкі ступені висхідної дороги:

Ламка і витка всеспадна вседорога

Дорога до Бога ламка і витка [т.3,кн.1,98].

На цій дорозі В.Стус перебував часто, а коли сходив з неї, то роздумував над темною долею приречених поколінь у “богомзабутомукраю” — коли над торжищем людським, де орють лихом і лихом засівають “Бог постав як лютий бич і можновладця” [див. 144,154]. Тут очевидна спорідненість поглядів В.Стуса та представників українського бароко, насамперед Г.Сковороди. Ця спорідненість передусім виявляється в універсальному символізмі, породженому вірою у “всеприсутність” Бога. Щоправда, на відміну від “Палімпсестів”, де цей символізм, як знаємо, “пахне кров’ю”, “емблематична поезія” Г.Сковороди не завжди уникає тієї небезпеки, що нерідко підстерігає барокову людину, — відмови від пошуку глибинного сенсу буття на користь легковажній і примхливій грі поверхнями, словами, звуками і т.д.

“В.Стус був справді релігійною людиною”, — згадує табірний приятель Сергій Солдатов; і в цьому свідченні є багатий підтекст: вже було чимало віруючих і формально, і догматично, і квієтично... Ми знаємо в літературі і богоборство як різновид драматичної віри в Бога, якого людина внутрішньо не готова прийняти й продирається крізь заперечення таки до Нього ж. Знаємо і

патетичну апологетику на здібленій хвилі заперечення. І пристрасний поліфонізм просвітленого богоборства, як на сторінках Ф.Достоевського.

Тепер часто запитують, як розуміти негативне висловлювання В.Стуса про візантійський пасеїзм і християнство взагалі: “Не люблю християнства” [т.4,449]. “Не можна сказати, що це думки принагідні — він до них часто вертався, але мало поглиблював на базі джерел, яких просто не було” [144,145]. У наступному “записі XI” він дуже пом’якшує категоричність судження: “можливо, це думки надто не підготовлені, чернеткові, але життя маю таке, що негативізм до пасеїстичного православ’я не може не розвиватись” [т.4,499].

Факт, що і Т.Шевченко говорив про samozaspokoєne візантійство. Згадаймо слова І.Франка “не люблю українців”, а потім “я не люблю її — з надмірної любові”. У ряді випадків Леся Українка також з різних причин давала привід своїми листами і коментарями до творів гіперболізувати антихристиянський характер її світогляду. Поетеса цілком однозначно відкидала релігійний фанатизм, показне лицемірство та інші церковні догмати, що цілком виразно відобразилося в її драматургічній творчості. У той же час її постійно приваблювали моральні аспекти християнства, його вплив на психологію індивідуума і натовпу. Згадаймо, зрештою, антихристиянську “генеалогію моралі” Ф. Ніцше, у якого є і судження протилежного змісту.

У поезії “Стелили білі обруси...” [т.3,кн.2,30] яскраво виражено внутрішню тріадність, що прихована в інших творах періоду “Палімпсестів”. Лише вдумливий, начитаний шанувальник поезії може помітити це шляхом відповідних асоціацій та уявлень. Поетичні тексти “Палімпсестів” виповнюються у замкненому в квадрат просторі, на що звернув увагу М.Павлишин у своїй статті “Квадратура круга: пролегомени до оцінки Василя Стуса” [див.124]. Особливо яскраво видно схему творення поетом внутрішнього світу. Метафізика утворення “Палімпсестів” будується переважно за внутрішніми зв’язками тріади — антропософічна “Люцифер + Аріан = Антихрист”, Гегелівська “теза + антитеза = синтез” чи християнська

триєдність “Бог-Отець — Бог-Син — Бог-Дух Святий”. Це, звичайно, потребує ґрунтовного дослідження, але тріадність світу Василя Стуса видається нам ближчою до перших двох типів. У першому реченні тріадність підкреслено на самому початку твору – “три хлопці”. Далі в тексті автор розкриває внутрішню структуру тріади: “хлопці = душі + тіні”, “світ + морок = Пан-Господь”, “туга + радість = кабала (яку лише в одному варіанті замінено на слово “хула”)", “край + неволя = доля”, “змія (мудрість) + світ = смерть (що в символіці поета, як і в багатьох відомих символічних системах, рівносильна Воскресінню)”.

Отож, саме питання віри для В.Стуса не стояло, інша справа, що його Бог далекий від канонічної церковної атрибутики. Це категорія філософсько-етична, втілення висоти і потуги духу, прагнення небес (“як мені небеса болять, коли їх я не чую”). У “Часослові” Р.М.Рільке, та й в усій його поезії, яку можна вважати претекстом Стусової, Бог – це широка філософська категорія, яка включає в себе всі прояви матеріального і духовного та поступово виростає до символу буття взагалі.

У В.Стуса складно переплітаються різні духовні площини, орієнтири. Він (як і І.Франко) демонструє в українській культурі буддистське світовідчуття, таке не характерне для українсько-християнського сприймання Бога як утішника, захисника, який перебуває зовні (на небесах). Це не традиційно християнський “душевний” Бог, а буддистсько-духовний Бог-я, це дух, що “одміняє душу”; ось тут потрібно шукати Стусівське “небажання” любити Україну, бути подалі од неї. Наприклад, в одному з найглибших філософських віршів В.Стуса “За читанням Ясунарі Кавабата” [т.2,17] в наближенні до Бога відчуються виразні відгомони східної філософії (якомога повніше оволодіти своїми духовними силами, розвинути здатність споглядання, згадування, аналізу своїх почуттів — своєрідне післяпочування, безоглядний примат духу, чуття міри). Водночас у таких специфічно японських “чотирьох татамі”, на яких “розпросторюється” душа поета, вгадується знак хреста, джерело якого знаходиться в християнській вірі митця. Тому не дивно, що християнство

приваблювало В.Стуса насамперед тим, що воно є вченням для вироблення індивідуальності через пізнання Найвищої Особи. Його мета — особистість, індивідуальність, яка зберігає дар любові і силу обдаровувати-роздавати... Християнство вчить моральній непохитності і не розуміє гнучкості людини на вимогу минутих обставин. Воно не визнає морального релятивізму і пристосування до волі особи, що має владу.

Отож, навіть сама постановка питання про атеїзм — не завжди етична. Принагідно тут хочемо нагадати П.Карманського, який хоч і належав до іншого покоління і мав іншу творчу та людську долю, але спільність його із Стусом полягала в тому, що вони обидва значною мірою перебували у полі тяжіння західно-європейської культурології і філософії, хоча такий стан речей і не був однаково природний для їхніх поколінь. Ми схильні вважати, що трактування “давніх божищ” обома поетами є наближеним до гайдеггерівського. Тобто, не зупиняючись навіть на своєму ставленні до атеїзму, поет (як один, так і інший) відчуває заміну сенсу життя або ж, коли бути точнішим, не заміну як дійство із двох складових, а просто усунення попереднього сенсу. “Нігілізм, “найбезпритульніший із гостей”, він біля дверей” [190,147]. Але “навіть відсутності надчуттєвого поет намагається надати зримих, хай ворожих форм” [13,67].

Та найчастіше у підсвідомості поета Бог народжувався реально — більш, ніж реально. Таку високу і святу самотність треба вистраждати. Цей хисткий момент становлення треба виболіти. У це небуття треба заглянути, звичайно, через “тріпотливу вежу мук” [144,216]. Тому митець набуває рис пророка — медіатора, що здатен до інтуїтивного осягнення сутностей буття, бо “в ньому голубом існує Дух Святий” [цит. за 92,15].

На рівні підсвідомості відбувається певне зближення автора і персонажа твору — їх зближує модус існування: обидва вони самотні. Таку тенденцію тексту ми зустрічаємо в Лесі Українки в її “Одержимій”:

Боже! знов він одинокий,
ще гірше, ніж в пустині! Сії люди

твердіші від каміння... [182,276].

Мотив самотності звучить упродовж всього твору і в різних проекціях набуває відмітних семантичних відтінків. Та самотність Месії, на відміну від В.Стуса, насамперед вказує на його божественність — саме на Сина **Божого** (пор.: “Я й Отець — Ми одне!” [18,1325]). Його безмежна самотність викликана саме цією причиною, її нерозумінням оточуючими людьми, на межі між життям і смертю, над прірвою, яка стає трампліном особистої свободи. Ремінісценція-образ прірви, так часто повторюваний у романтичній поезії, згодом став своєрідним мотивом поезії Р.М.Рільке. Він же у свою чергу спеціально вивчив данську мову, щоб читати в оригіналі своїх улюблених письменника Якобсена і філософа С.К’еркегора. У буденній хандрі самовідчуження (або “розсіяння”) людина наближається до межової ситуації свого існування, що її С.К’еркегор трактує як берег бездонної прірви. Межова ситуація неначе пробуджує людину, кидаючи її у вир раптово відкритих необмежених можливостей власного існування, як це маємо у випадку В.Стуса. Ліричний герой його творів стає перед своїм найголовнішим вибором: або задеревіти в скорчі жаху над цією головокружною безоднею, або ж одчайдушно скочити в неї вірячи, що там на нього чекає абсолютне самооновлення. Таке самооновлення (або своєрідне воскресіння) для С.К’еркегора є “сліпою” — себто незабезпеченою раціональними доказами, отож “всевидющою” — вірою в Бога. Саме тому, що людина не забезпечена “обіцянками кавзальності” (Б.Рубчак), вона ніколи не може знати, що її плиг закінчиться самооновленням, а не остаточною руїною. Це значить, що “плиг у віру” (С.К’еркегор) — несамовито сміливий крок.

У Р.М.Рільке ремінісценція-образи прірви, “спасаючого падіння”, теж зв’язані з дуже індивідуально тлумаченою, особливою релігійністю. Різниця між С.К’еркегором і Р.М.Рільке тут у тому, що в поета падіння (“із жестом заперечення”), яке парадоксально обертається універсальним ствердженням існування, незалежне від індивідуального рішення особи, а стає якимось

Друже мій, ти сам-один, бо такий...

Світ цей ми жестами і словами

робимо власним [т.5,13].

Така поезія Р.М.Рільке допомогла В.Стусові вибудувати своєрідний внутрішній бастион творчості, де ліричний герой мало залежить від несприятливих зовнішніх обставин, він свідомо скеровує свою енергію на внутрішній світ, відмежовуючи себе від зла:

Тож пийте самоту, неначе бром,

радійте смертним шалом, любі друзі... [т.2,67].

Він послідовно зауважує: відсутність у світі зовнішньому вкрай необхідна для вчування в світ, який міститься в тобі. В умовах тотального знеособлення такий спосіб життя виявляється найоптимальнішим. Адже усвідомлення того, що самота не вимагає зовнішніх борінь, дозволяє зосередитись на внутрішньому самовдосконаленні, котре сприяє досягненню гармонії із собою. Таким чином, усамітнівшись, В.Стус здобувається на внутрішню рівновагу. М.Ільницький спостеріг і таку промовисту “суперечність”: попри те, що, з волі обставин, необхідна для будь-якої творчості внутрішня зосередженість була “розкішною винятковою, рідкісною”, — він таки був у процесі творення “наодинці з собою”, вільний від обставин і оточення, відкритий цілому світові [див. 67,14]. Ця здатність винятковими зусиллями волі та духу ніби усунути з-перед очей настирливі і, здавалося б, нездоланні перешкоди, вберегти від найбрутальніших зазіхань свій внутрішній світ — вже багато промовляє і про масштаб особистості, і про її “кшталт”.

Однак самотність Р.М.Рільке та В.Стуса присутньо різна. Усюди, де мова у Р.М.Рільке заходила про самозаглиблення, про сконденсованість на мистецтві, одразу ж виникала тінь — не плідного усамітнення, а грізної, холодної самоти. У “Листах до молодого поета” митець радив оте “відключення” від світу. Але аргументував це високим художнім обов’язком — насамперед, моральним: “Ви завжди озираєтесь навколо, а цього якраз Вам і не можна зараз робити. Увійдіть в себе. Перевірте, яка причина спонукає Вас писати [...], запитайте себе, чи

померли б Ви, якщо б Вам було заборонено писати. [...] Твір мистецтва прекрасний тоді, коли продиктований необхідністю” [цит. за 211,23].

Стосовно В.Стуса, то перш за все, самота його була вимушеною і викликаною волею обставин, які були значно суворіші, аніж у добу Р.М.Рільке. Але це далекі не відлюдність, не брак рідних за духом. Просто кардинальні проблеми свого буття людина таки розв’язує на самоті із собою, вирішальний вибір робить — сама, “на бережечку самоти” природно чується і в найсуворіші свої хвилини, й у вирішальні, переломні моменти, і в “зоряні” миті. Коли ж самотність постала уже вимушена, як самота ув’язнення — це її найгірша подоба — то сама вона — вже добре знайома і знана:

... Самоти згорьовані хорали
геть мені дорогу замели... [т.1,кн.1,61].

Увесь безмежний зовнішній світ акумулюється в митцеві. Поетова енергія долає будь-які життєві перешкоди, дозволяючи ліричному героєві залишатись внутрішньо непереможним. “Навіть у стражданнях він має своєрідне задоволення і спокій, адже в самотності, приречений на осібне існування, поет залишається собою” [138,24]. Чим це пояснити?

Колись Х.Ортега-і-Гасет вказав на суттєвий вимір шляхетства, для української культури з її хронічними обривами традицій переємства наскрізь неорганічний: **свідомість родового спадку** як категоричний імператив поведінки (*noblesse oblige!*), і такою свідомістю Василь Стус наділений був значно більшою мірою, ніж ми сьогодні можемо собі уявити. Він наполягав на такому імперативі пам’яті: пам’ятати він мусить за всяку ціну, неначе пам’ять — це єдина дошка порятунку для людини, що тоне. Сам поет ніби відсторонюється від світу, ховаючи старанно навіть тіні переживань, тіні радощів, похибок та прозрінь. Його ліричний герой мовби втрачає живчик реального життя, дослухаючись лише відлунь колишніх та сучасних подій і вчинків (варто для цього порівняти “Церкву святої Ірини” з “Часу творчості” та “Палімпсестів”).

Спогадуючи, піддаєшся втомі,

хоч тільки-но стомлюся — і помру... [т.3,кн.1,53].

Це своєрідна поетична версія існування в умовах в'язниці. Є.Сверстюк говорив, згадуючи своє навикання до тюремних умов і період перебування в зоні, що для того, аби вижити, треба було “забути” світ поза в'язницею, бо будь-яка згадка про нього завдавала нестерпних мук, власне, нереальністю повернення. А В.Стус, від перших днів свого перебування в цих умовах, існує-живе-творить саме завдяки споминам, живлячи ними свої тексти. Проте, викликаючи спогади та живучи ними, поет поглиблює провалля між собою та реальністю, що спричинює гіпертрофоване несприйняття дійсності. “Одна з найчастіше повторюваних причин на те, що імператив пам'яті такий конечний для духовного існування, — це сила, яка криється не тільки в романтично-передумовленому дитинстві, як такому, але в специфічно українському селянському дитинстві, що його романтичне передуювання стало такою важливою тематичною віткою усієї нової української літератури, від Шевченка і Вовчка до наймолодших радянських і декого з еміграційних письменників” [140,80]. Це тоді формувалася сталева міць особистості (і, аналогічно, “народний характер”): якщо вдасться втримати тяглість між “дивним хлопчиком” минулого і сучасним “я”, — тоді може бути віднайдена та єдність сучасної особистості, якою втішалася особистість поета-дитини (у світовій літературі, в цьому закорінена творча філософія одного з найінтегральніших романтиків, Вільяма Вордсворта). Отож, саме селянське дитинство слід пам'ятати до найменших подробиць.

Пригадую — мене веде за руку
щаслива мати. Повз двори провадить
де глухо падають, заповнюючи тишу,
червоні яблука (їх звали циганками).
Чого мені червоні дарували
в дитинстві завжди? Щоб я відчував,
чим пахне і земля і людська кров? [т.1,кн.1,77].

Якщо не зважати на типово радянський “надрив узагальнення” в останніх трьох рядках цього уривку, то він читається майже як пасаж із Вордсвортової “Прелюдії”, включно з типово розповідним білим віршем. У В.Стуса, особливо в його “Зимових деревах”, таких “вордсвортівських” пасажів багато (“Мені здалося — я живу завжди”, “Вже котрий це до тебе лист”, “Під диким сонцем”).

Саме полум’я спогадів, що бурхає, жевріє і тремтить, приводить його до роздумів:

Чи, білий світе, ти мені наснився ночі глупої,
чи я про тебе пам’ять приберіг моїх далеких предків?
Чи самотність — така безмежно довга і жалка —
тебе створила із душі моєї,
спираючись про зими холоднеч? [т.3,кн.1,.59].

Ще орфічні тексти повідають нам про існування Мнемосіни і Лети — двох річок царства мертвих. Лета вела у забуття — далеко за межі суєтного світу, де людина забувала про себе, про своє людське призначення. Води Мнемосіни несли живодайну силу, бо заглядала в них біла тополя — дерево Персефони — володарки Землі й Життя.

На думку поета, у тій площині, де примістилось тепер людське існування, великої сили набуває саме забуття. Життя дорівнюється сновидінням, настає відчуття зависання над прірвою:

Земля гойдається під нами,
і небо ніби маячіння,
накликане нічними снами.
Нема ні вишу, а ні долу,
бо долі кривокрилий птах
вертає душу нашу голу
то проміж зір, то по тернах [т.3,кн.1,70].

Час порожнечі, людина як “тінь тіні Тіні”, нестерпна тиша неба, бажання втопити в терпких водах забуття “душу сліпу” і самота, що “просториться” у

світі, — все нагадує повноту Небуття. Парадокс, але людина, що понад усе цінує життя, у ХХ столітті опинилася за його межами.

Інтертекст пам'яті у поетичному світі В.Стуса стає не просто скарбницею минулих подій нашого життя; не “механізмом” свідомості, що вбирає теперішнє в минуле і при необхідності надає можливості повернутися, знайти загублене... Він (інтертекст. — Л.Б.) немовби набуває містичної сили, бо на “дорозі самопроминань” та в різноманітності себеявлень пам'ять є віддзеркаленням живої сутності людини.

Виводячи свідомість за межі часу, категорія пам'яті в поезії В.Стуса дорівнюється “*duree*” Анрі Бергсона. Вона дозволяє вмить охопити все пережите, осмислити і, головне, знайти те незмінне, при співвіднесенні з яким, кажучи словами автора, — “собі вертаю певність, що живий”. Так ми можемо осягнути, що кожна душа є своєрідна соборність себеявлень, самототожності. Вона тримає в собі образи і відображення, що існували й існують — у цьому полягає її позачасове буття.

Спогади стають актуалізацією сутності, того цілого, частинами якого є суб'єктивне й об'єктивне, свідоме і несвідоме. За визначенням І.Канта, ціле не може бути об'єктивоване і тому є явищем метафізичним і трансцендентним [див. 106]. Забуття у світосприйнятті В.Стуса стає своєрідним відстороненням і зосередженням, яке приводить через чекання і мовчання до миті, коли ми тільки відчуваємо присутність “іншого” в “топосі думки” (термін М.Мамардашвілі). Це та “випадкова” думка, що існує ще до тієї хвилини, коли людина почне її мислити. Так, виходячи за межі часу страдного, руйнуючи мури суєтного світу, крокуючи до краю, зростає відчуття творчого злету і забуття як

... Стовп огнений

мене ти з себе викликаєш, надиш —

забутим, згубленим, далеким, карим і золотим [т.3,кн.1,53].

Тобто за межами буття людина сповнюється сили, надихаючи Пам'ять, що охоплює буття і небуття, випромінює світло, і це дорівнюється містичному актові творчості.

Погляд у минуле дарує візію майбутнього. Занурившись у спогади, ліричний герой відчуває найвищу єдність часу — перстенову безконечність, що в ній смерть стає містичним народженням, радикальним оновленням, воскресінням. Цих мотивів багато уже в в'язничній ліриці, де оте “друге народження” (Б.Пастернак) може бути символом зцілення перед межовою ситуацією, що обіцяє або остаточну свободу, або ж остаточну руїну. Це вбачається особливо виразно в прекрасному шекспірівському сонеті: “Той образ, що в відслонах мерехтить...” [т.3,кн.1,55]. Життя наше — шлях на Голготу, хоч не кожен це усвідомлює. А це значить, що воно (життя. — Л.Б.) — шлях назустріч смерті, але не смерть наше розп'яття, розп'яття наше — це життя, яке годі збагнути до кінця.

У класичній і в сучасній філософії ремінісценція-образ **смерті** посідає різне місце, оцінюється істотно по-різному. “Найстрашніше, смерть ніяк нас не стосується, оскільки, коли ми існуємо, смерть ще не присутня; а коли смерть присутня, тоді ми не існуємо”, — писав, висловлюючи світовідчуття і цінності своєї епохи, давньогрецький філософ Епікур [1,356]. Сучасна ж екзистенційна філософія визначає життя як “буття до смерті”. У чомусь це справедливо — ледве народившись, людина “спрямовується до смерті”. І вона в будь-який момент може обірвати нитку життя... Можна, та й потрібно зрозуміти людей, чії думки і почуття — під впливом особистих і соціальних переживань — повернулись, в основному, до проблеми смерті. Це буває не тільки у випадках соціальної паталогії, але і в ситуаціях, які не так уже і рідко випадають на долю здорових людей: у ситуаціях конфліктного вибору, відчаю, причому часто, як показав В.Шекспір на прикладі Гамлета, вони збігаються з високими духовно-моральними прагненнями особистості. І все ж, роздумуючи про людське буття з позицій гуманізму, приходимо до висновку, що воно (та й життя взагалі)

постійно розгортається не через “спрямованість” до смерті, а швидше через протидію їй. І людина в нормальному стані орієнтується саме на життя. Про смерть же вона мислить скоріше в “пограничних” між життям і смертю ситуаціях. Тому в творчості багатьох письменників ХХ століття (Б.Антоненко-Давидович, Г.Косинка, В.Підмогильний, М.Хвильовий та ін.) домінує прагнення до зображення індивіда в “суперечливій суб’єктно-об’єктній парадигмі психоаналітичної інтерпретації особистості в екзистенціальному вимірі” [195,72]. У поезії В.Стуса, як і в прозі, наприклад, М.Хвильового, індивідууми опиняються на межі життя і смерті, в ситуаціях розсіювання ілюзій і руйнування ідеалів. Автоматичним і порожнім бачить він життя індустріального суспільства, в якому людина бігає і механічно, мов амортизована деталь машини, випадає в смерть. Механічність запанувала скрізь — у класовій боротьбі, у розстрілах, у сумлінні, яке, мов гумовий мішок, здатне вмістити найбільше зло, механічність навіть у коханні юнаків, що несуть на собі тавро невчасної старечості... Сірість, нудота. Порожня людина стоїть у порожнечі. А.Камю називає таку невідповідність між індивідуумом та його життям — абсурдом. Єдино можливим виходом — проривом з абсурдного світу тоталітаризованого суспільства стає смерть — необхідна онтологічна передумова “трансценденції екзистенції”, найлогічніша після всього пережитого з усіх подій. У Р.М.Рільке смерть — це ще складова тієї лінії, яка називається життям. У класичної *реальної* людини, зрідненої зі своїм соціальним та природним оточенням, думка про достойну смерть дзеркальним чином завжди є думкою про достойне життя, і навпаки. Життя і смерть — цінності рівнорядні, а ще правильніше — цінність одна, найвища і найдорожча. У класичної *дійсної* людини вона екзистенційно нерозривна і, головне, нерозрізнявана аподиктично. У першій “Дуїнянській елегії” Р.М.Рільке філософує:

Бути мертвим — то тяжко,
то саме надолуження, заким мало-помалу
трохи вічність відчуєш. Проте всі живущі

роблять помилку, її розрізняючи різко.

Кожуть, янголи часто не знають — між кого
ходять — мертвих а чи живих. Вічний потік
обома царствами рветься, всі покоління
забирає з собою і ув обох приглухає [т.5,35-36].

Утім, навіть в “індиферентній” екзистенціалістській концепції смерть була б також цінністю, бо вона — один з рівноцінних моментів людського існування. Та якщо її зневажено, то, замість достойної крапки наприкінці лінії, ім’я якій людське буття, вона стає сакраментальним знаком запитання (?). Навіщо жилося? Творчість Р.М.Рільке поклала такий знак запитання до життя взагалі у високопромисловому світі, який уперше в історії цивілізацій почав практикувати наймоторошніше і найблизнірніше — *масовидне* штампування смерті. На світі стає дедалі більше міст, мешканці яких воліють не озиратися в той бік, звідки чигають на них зі своєю ненажерними пащами стандартизатори людських смертей — Крематорій чи Терор. Та ХХ ст. поступово і неухильно почало переобладнувати на всесвітній Крематорій, на терористичну робітню всю нашу планету. В індивіда уже нема *свого*, власного життя, він не сам його кує, за нього це робить якась невидима сила промислового світу — фатальна трансцендентна необхідність. Отож, вона змушує всіх однаково думати, почувати, поводитись. А якщо я, він, вона, всі ми разом однакові-однаковісінькі, то ми вмерли, кожного з нас окремо не існує. Ми — Ніщо. Це імморальний постмодерн, у якого самототожність особи як цінність для самої себе і для інших, є уже посткласичною старожитністю. (Прикметно, що на радянському терені таке “гуртовий, що чортовий **Ми**”, спродуковане псевдосоціалістичною дійсністю, уже в 20-ті рр. ХХ ст. навіяло Є.Зам’ятіну філософський роман “Ми”).

Ідучи за засновниками екзистенціалізму (М.Гайдеггером, С.К’єркегором, Ф.Ніцше, Б.Паскалем, М.де Унамуно) та за Р.М.Рільке, В.Стус в основі авторського багатоспекторного світосприйняття віддзеркалює переживання буття в його наближенні до кінцевого виміру — смерті, в такий спосіб

заперечуючи абсурдність існування без ідеалів. Поет приходить у світ, в якому “Пан-Бог — помер”, в якому панує, кажучи словами Х.Ортеги-і-Гасета, “промисловий дух”, тобто зманіжена і вироджена етика: все, що завгодно, аби не смерть. За життя чіпляються тим більше, чим менше його “прочувають”. “Хіба довге життя достойніше від високого?” — запитує філософ.

Література із “шухляд”, із “спецхронів”, із “самвидаву”, здавалося б, стільки вже оповіла про те, як здобувалися “визнання”, “щиросердні каяття” та свідчення про “спільників”; як одна людина, наділена владою, виявляє її над іншою, не захищеною нічим, окрім своєї правоти і моральної переваги, але ж таки — живою людиною, із плоті і крові!..

Усевитончуваний зойк,
 крик крику, крику крик.
 Задосить. Спекайся морок,
 хоч як до них і звик.
 Ці груди болю, біль грудей,
 Застрашених страждань —
 Нема їм жодних панацей,
 Все поглинає хлань [т.3,кн.2,96].

Це інтертекстуально пов’язано із романом Івана Багряного “Сад Гетсиманський”: пекельні кола тортур і боротьба в самій людині. “Десь глибокий тваринний інстинкт, перед лицем можливої смерті, якою може закінчитися ця чергова тортура, ця процедура з “підписуванням” протоколу, вимагав капітуляції, повної і безумовної... Швидше!.. Але інший інстинкт, шляхетніший і могутніший, був горою. Почуття підлого переляку й жадоби жити (за всяку ціну жити!) змагалося з почуттям честі, з почуттям самозбереження важливішого, аніж збереження фізичне” [5,216-217]. В.Стус теж бачить усю нелюдську природу системи і всю закономірність потворних перетворень, — хоч подає це в інакший спосіб, за допомогою фантастично-химерної, але й по-своєму патетичної ремінісценції-образу:

В краю потворнім є потворний Бог —

почвар володар і владика люті
 скаженої — йому нема відради
 за цю єдину: все трошити впень
 і нівечити, і помалу неба
 додолу попускати, аби світ
 безнебим став. Вітчизною шалених
 катованих катів... [т.3,кн.1,72].

У творчості В.Стуса екзистенціал смерті реалізується як єдина одиниця виміру людських цінностей, як філософсько-аксіологічне прагнення автора до акцентації абсурдності життя без смислу й смерті — як вирішального підсумку подієвих вчинків героя.

За А.Шопенгауером смерть — це благо, це заперечення волі до життя. І що більша воля до життя, то сильніше бажання смерті. “По суті кажучи, ми живемо зовсім не для того, щоб жити, а для того, щоб умерти. Така наша воля. Решта — не більше як ілюзія”, — так трансформуються шопенгауерський інтертекст у філософських судженнях анарха із “Санаторійної зони” [193,401]. Зміщення онтологічного сенсу смерті в царину морально-етичних категорій вимагає однозначної концепції абсолютної “собівартості” кожної людської особистості. Насправді, нічим не можна виправдати суспільні ідеали, якщо вони вимагають кривавих жертв, нехай і лише однієї істоти. На великому історичному повороті вже від самого початку “ери соціалізму” особа була зім’ята в ім’я “більшої цінності” — маси. Вона пішла на штурм — долали старий світ в ім’я “щастя трудящих мас”. Ніхто не питав, що значить ця метафора і чи торкається вона також людини, особи, сім’ї... У революційному вирі особа зникла, одиниця висувалась не інакше, як під псевдонімом. Але висуваючись, вона багато чого зрікалася — чи то з ентузіазму, чи то з дипломатичних резонів. Вона діяла “від імені” і дозволяла собі методи, яких батьки їй не дозволили б... Згадаймо хоча б Сократа: “більшість” не означає “кращість”. І ось ця більшість, показує Х.Ортега-і-Гасет в есе “Бунт мас”, виходить на історичну арену, починає “робити погоду” в політиці і культурі. Проте досягнень “гіпердемократії” ні

там, ні там не помітно. Чому ж? Іспанський мислитель дає близьке до романтизму Р.Вагнера, Т.Карлейля, Ф.Ніцше тлумачення самого феномену масовості — це натовп, множинність людей без певних чеснот, це — середня, пересічна людина. Те, що раніше сприймалося як кількість, тепер постає вже як якість, стає загальною соціальною людиною без індивідуальності, безособовою, “загального типу”. “Людина-маса”, на противагу людині-індивідуальності, — то істотна загроза правовому, громадянському суспільству [див. 153]. Тоді замість надії, віри в “загірну комуну” в суспільстві поступово запановує смерть. Мертві душі стають проблемою етичною. Тому й Стусове ставлення до **маси** далеко не однозначне. З одного боку, справді, сатира дає змогу захищатися від масового тиску, а модерністська та екзистенційна структури мислення виражають бунт і протистояння особистості, зберігаючи в такий спосіб її цілісність. З другого боку, В.Стус, на думку І.Оникієнко, шукає способу пробудити масу. І хоча вона жодного разу не фігурує в його поезії як позитивна, поет веде свого ліричного героя таким духовним шляхом, що той неминуче поставить масу перед фактом існування нової духовності, перед вибором. Тут цікаво порівняти Стусів “веселий цвинтар” із характерним в естетиці дисидентів “погребовиськом” З.Красівського. Збірка “Веселий цвинтар” — саме про омертвіння суспільства. Веселий цвинтар — більше ніж метафора. У ньому феноменологія нашого духу. Цвинтар “веселий”. Тут процвітає абсурд, породжений вигодою. На веселому цвинтарі не треба ніг, очей, рук. Голова теж тут зайва. За принципом антитетики — “Цар природи, вінець її, більшає, отже, маліє”. “Веселий цвинтар” — трагічний символ історії України, і постмодерністська структура мислення сучасної людини демонструє, що і сьогодні існує реальна загроза для українців, загалом невинуватих оптимістів, психологічно налаштувати й силою змусити виконувати “танок своєї подоланості”. І новітнім переосмисленням “веселого цвинтаря” стала “гра у воєнний стан” Ю.Андруховича (“Рекреації”), яка засвідчила, що українець і сьогодні не може бути остаточно вільним від страху знов бути завойованим:

“Українська людина фатально надається до гри у смерть, що ставить під великим знаком питання її майбутнє. Свято Воскресаючого Духу українців завжди закінчувалось “введенням воєнного стану”” [118,58]. Про початок такої “реставрації бездуховності” (І.Оникієнко) мав мужність сказати ще В.Симоненко у низці епітафій “Мандрівка по цвинтарю”. Однак поняття цвинтаря фігурує у В.Симоненка в своєму прямому значенні, бо осіб, які витворювали суспільну атмосферу задухи, він змальовує мертвими. Через іронію і сарказм В.Симоненко доводить зміст образів до абсурду, коли “в світі більше кривого, ніж прямого” (О.Потебня). Симоненкові епітафії можна читати як претекст Стусового “веселого цвинтаря”, який, у свою чергу, є претекстом “гри у воєнний стан” Ю.Андруховича.

Життя і смерть у таборі настільки наближені, що різниця між ними часто зникає. Адже табір є зоною смерті. Вбивство було суттю режиму, який не дає жити, не дає і вмерти. В’язень не міг нічого зробити, щоб порушити маятник у бік життя. Та в його силах було розхитати цей маятник у бік смерті. Інтертекст смерті звучить у мові В.Стуса природно, бо готовність на смерть є готовністю боротися за життя, за свої права. Ще одна основа примирення з нею — якщо виключити релігійні мотивації, — її природність і неминучість від волі людини. Смерть звикли уявляти старою бабою-костомахою із косою на плечі — наївний і примітивний образ. А вона ніякий не образ, а частина нашого ества. Народжується з нами і ніколи нас не покидає, а живе у нас, має свої ступені розвитку і готова щохвилини до дії. Вона жахає нас, робить обережними, тобто по-своєму оберігає, примушує хитрувати у певних обставинах, а зрештою примирює нас із собою і зі світом. Тому В.Стус вже звикнув думати про смерть спокійно і навіть — радо (“... смерть тобі солодша і миліша / за всі надії...”), вже не раз просив “Наблизь мене, Боже, і в смерть угорни...”.

Про страх смерті взагалі не мовиться, бо вірш і починається, і закінчується словами “Як хочеться вмерти!” — і всуціль пронизаний цим рефреном, пройнятий жагою звільнення — небуття — “безімення”:

Голодна, як проруб,
 тропа вертикальна
 не видертись нею
 ні кроком ні оком
 ні рухом ні духом
 ні тілом зболілим
 ні горлом скривілим
 од крику — владико,
 піднось мене вгору,
 бо хочу — померти! [т.3,кн.1,71].

Тоді вже більше не стоїть на заваді “це невиситиме пожадання жить” [т.3,кн.1,73]: людина вивицилася і над ним. Вона стає майже незацікавленим глядачем власної драми:

Ти близишся, моя черго?
 Ідуть когорти. Йдуть когорти.
 А ти — все ждеш? А ждеш — кого ти?
 А — начуваєшся — чого? [т.3,кн.2,20].

Тим-то у “Палімпсестах” поет судив про життя і смерть, ніби виважуючи їх так безсторонньо, як тільки може бути приступно людині.

... Тепер
 я годен мовити, що поборяю смерть [т.3,кн.2,66].

Месіанізм — річ винятково ризикована, в ньому закладені і еретичне зухвальство, і блюзнірство, і небезпека непереконливості та котурнів. Це — взагалі. “У цьому ж випадку ця тема визріває з глибин ситуації та способу її переживання” [161,283] і що, можливо, найсуттєвіше: у читача ці асоціації виникають раніше, ніж він їх почне зустрічати в поета, “наш прихід і наш ісход / під тягарем хреста” формулюють у словах образ, що давно вже виник у “надтексті”.

Взагалі, питання, “Хто еси? Живий чи мрець?”, для шістдесятників було кардинальним. В.Стус відповів на нього стоїцизмом в болеві, В.Симоненко — вітальністю “я”, що прагне вийти за власні межі (“З людьми сміятись, плакати і

любить”). М.Воробйов — абсолютною причетністю і зосередженістю на “бути”. Про це свідчить як їхня поезія, так (що не менш важливо) і їхнє життя. Слово стає чином. Слово-чин як єдність існує в етичному вимірі. Підкреслимо — не прикладної, а абсолютної етики. “Саме етика надає цій поезії того екзистенційного звучання, коли простір і час не мають значення” [192,25]. Висловлюючись метафорично, це покоління сприймало світ як *сходи*, коли в собі, в інших, між собою та іншими долалася сходинка за сходинкою. Наступне ж покоління сприймає світ швидше як *колесо*: немає ієрархії цінностей, існують окремі віри, довкола яких обертається все. Трагічне протиріччя між безкінечністю життя як такого і кінечністю людського життя є лише частиною прояву більш глибокого протиріччя між генетичним кодом та індивідуальним буттям організму. “З того моменту, як індивідуальне буття перетворюється в буття свідоме, це протиріччя із характеристики анонімного процесу перетворюється в трагічну властивість життя” [101,418]:

То все не так. Бо ти не ти,
і не живий. А тільки згадка
минулих літ... [т.1,кн.1,181]
І те — померти, а чи жить —
однаковісінько, їй-богу ж,
однаково. Чи ти, чи ні,
а помремо на чужині,
шукавши отчого порогу [т.1,кн.1,190].

Таке право на варіацію Шевченкових “Мені однаково...” та “Лічу в неволі дні і ночі” тут, як притаманно В.Стусові, “здобуте, вибороте, досягнуте ціною, яка нікому не видається замала” [161,277]. Численні Шевченківські ремінісценції в поета промовисті вже й самою винятковою різноманітністю свого зринання у фактурі, у вільному диханні його віршів. Так відлунює, так природно вплітається, спливає лише те “чуже”, що вже достоту стало “своїм”. Концептуальний характер Стусових перегуків із Т.Шевченком виразно продемонстрував М.Ільницький, порівнявши два вірші: “Весь ранок сонце

світить справа...” і знамениту Кобзареву “Долю”. І виснував із того порівняння: “Шевченко, пишучи “Долю”, повертався на волю, Стус, пишучи свій вірш, прощався з нею. Але дорога обох була зв’язана з думками про вічність, про добро і зло, про славу, бо ж без них не існує ні поезії, ні поета, хіба що в Стуса ці поняття зняті зовсім з високого п’єдесталу урочистості” [67,15].

Проблема “шевченківського” і “стусівського” в їх субординації проектується на кілька вимірів, серед яких біографія і текстуальність, рецепція “патосу” і аж таке дражливе питання, як наслідування, зрідні епігонству, що з властивою йому точністю означив Ю.Шерех-Шевельов [див. 199,672]. У листах В.Стуса до сина й дружини чимало рядків про Т.Шевченка, і вони далеко не прості та однозначні. “Дуже проникливе трактування його творчості на засланні, вгадуване зіставлення з власним невольничим досвідом, тонко помічена еволюція ув’язненої поезії” [153,6]. Та коли б ішлося тільки про такі “відкриті” текстуальні паралелі, що їх пізнати, прокоментувати й годі. Ні, проблема в суті своїй значно складніша. Враховувати слід не так схоже, як розбіжне, контрпоставлене, коли таке слово можна тут вжити. Гіркий, а точніше жахливий досвід ув’язнення диктував В.Стусові відповідний погляд на вимушену еволюцію Шевченкової музи. Згадаймо оте до жорстокості пряме “Потім заходить темінь”, яке зовсім не зводить нанівець творчість великого “рядового”, а скоріше висвітлює урок і усвідомлення власної програми в поезії. “У поезії — не просто як рятунку від жорстокої неволі, а як невпинного, невтомного самотворення, нескінченного шляху до себе. І на цьому шляху пройдене лишається позаду” [153,6]. “... Той світ образний, який є по віршах, уже мусів би мені самому давно збридіти. Але за цих умов він — опертя моє, та стіна, яку я маю підпирати плечима, аби, обороняючись од трьох стін, знати, що бодай один бік надійний” [див. т.6,кн.1,“Листи до сина”]. Отож, глибоко, під струменем Шевченкової енергії, “пливе інший, найрвучкіший, струмись” [140,57]. Маємо тут на увазі оту інстинктивну, передособисту, невимовну, але тим не менше явну енергію Стусового власного “я”. Ця енергія така помітна,

хоча б тому, що в його доробку важко знайти “об’єктивні” твори: навіть ті поезії, в яких ніби про щось інше, говорять про самого поета. Стусове “я” колосальне та є динамо цієї передособистої енергії, і не пояснити його ніякою літературною теорією. Енергія такого “я” дослівно ковтає всі впливи й моментально засвоює їх на стилістичному рівні, так що вони стають інтегрованою частиною і безпосереднього контексту, і цілого дорібку. Отже, “енергія передособистого “я” *підписує* майже кожен Стусів рядок і світиться під відкрито прийнятими впливами, а навіть під частими своєрідно зухвалими стилізаціями” [140,58].

Узагалі, В.Стус — митець дуже сучасний у своїй поетиці, у своїх художніх шуканнях. Але він поет міцного і певного ґрунту, відчуття традиції не губиться поза всіма тими шуканнями, і найочевидніший її прояв — **фольклорна стихія**, часто прикликувана, як і у В.Свідзинського, до розв’язання філософської проблематики:

Уперед піду — вогню не мину,
а назад піду — загину.
Два вогні горять,
з вітром гомонять,
а в високім небі
два сонця стоять [т.3,кн.2,8].

І пригадується тут, що його улюблена пісня була “Ой на горі вогонь горить...”. А оце подвоєння (два вогні, два сонця або іншим разом — “здвоєні ночі”, “І зорі подвійні, і місяць подвійний блукає...”) має у своїй основі ще й характер світовідчування, його максимальну інтенсивність, його активну природу. Ми вважаємо, що в основному В.Стус засвоїв досвід Т.Шевченка щодо залучення народно-пісенної та біблійної образності й відповідних мовних форм як носіїв архитипних значень до тексту своїх творів. Але це не є характерним для усієї творчості. Наприклад, одним із найбільш виразних і семантично насичених фольклорних образів є, безперечно, образ **калини**, причому в поезії В.Стуса художній діапазон символічних значень цієї

ремінісценції-образу значно ширший, ніж у фольклорі та Т.Шевченка. Фольклорно зумовленим, безперечно, є вживання образу калини у значенні “смерть”: “Серед степу, де горить калина, — / могила. Там ридає Україна / над головою сина: прощавай”. Однак, переймаючи уснопоетичну традицію, В.Стус, як і всі шістдесятники, зумів також семантично і структурно розширити поле даної ремінісценції-образу, надавши їй нового змісту. Найпоказовішими поетичними переосмисленнями цього фольклоризму є його значення “Україна”. Однак, у певних контекстах його емоційно-оцінна функція доволі різна, а найчастіше у В.Стуса нагромадження негативно-оцінних епітетів (“гірка”, “божевільна”, “смертний”, “чужий”), мотив болю, виражений дієсловом активного стану “пече”, божевільного сміху — все створює загальну атмосферу гнітючості, приреченості. Знаходимо й яскраву ілюстрацію того, що процес оновлення фольклоризму “калина” охоплює не лише сферу лексичної сполучуваності усталених уснопоетичних образів, а й текстову його взаємодію з іншими символами та поняттями:

На колимським морозі калина
зацвітає рудими слізьми [т.3,кн.2,77]

або

У білій стужі серце України.
А ти шукай — червону тіль калини
на чорних водах — тіль її шукай [т.3,кн.1,88].

Тут маємо на увазі суспільно-політичну лексику, або слова чи вирази, що в поезії шістдесятників сприймаються як певні символи явищ суспільно-політичного життя: “зима”, “мороз” — це душевний холод, зневіра, відчай, навіть смерть; “весна” — відродження життя і надій, сподівання нової “відлиги”; “колимський мороз” — однозначно неволя, заслання, смерть та ін.

Отож, залучення у творах В.Стуса народно-пісенних образів мовби опосередковане: висловлюване або на рівні звукового шару тексту, або на рівні традиційного поведінкового стереотипу. Проте, у ряді випадків він вдається до переосмислення відомих народнопісенних, історичних сюжетів чи символів.

Своєю поезією В.Стус долучається до кола поетів, котрі проблему **України** осмислюють як проблему жінки. Так, активно вживаний поезією архетип матері в інвективних віршах В.Сосюри та Є.Маланюка проявляється як образ повії. Т.Осьмачка, вступаючи в дискусію, намагається виявити першопочину такого ганебного становища України та обирає для свого ліричного героя функцію захисника покривдженої жінки і матері.

У В.Стуса теж є поезії, присвячені материнству, любові. Для нього це особливий духовний стан людини, схожий на поетичне осяяння, він привідкриває істинну сутність довкілля і вносить у повсякденне буття високі людські цінності. “Хай нічого від нас не залишиться, хай забудуть про нас після смерті, за життя, — писала наречена Герцена Наталія Захаріна з приводу його листів, - обрані пісню нашу почують, чутимуть її і після смерті...” [цит. за 86,39]. Справедливість цих слів гостро відчуваєш, читаючи листи В.Стуса до дружини. Щоправда, у віршах він почувався вільнішим, міг вповні віддатися чуттєвості, про що свідчать поезії “Ти тут, ти тут...”, “Той спогад: вечір, вітер і печаль...”, “Вбери- но білу сукню...”, не кажучи вже про шедевр еротичної лірики “Вона лежить, як зібгана вода...”. Побутове, щоденне, проза (і “каламуть”) взаємин відходили на задній план, зводились до “прожиткового мінімуму”. З листів постає — плеканий високими ліро-епічними, якимись “гомерівськими” складеними епітетами-звертаннями (“сумнолиця”, “білораменна”, “тонкоголоса”, “Дмитроматере”, “Дмитрородице”) і скалками спогадів, де кожен побутовий епізод, кожна деталь асоціативно виростають до рівня символічного, — образ легендарний, богорівний: “Я стою на високій сопці, на Всевітрі [...] і простягаю до Тебе руки.” [...] Цілую краєчок Твоєї сукні, безсмертна моя. Прихиляю до Тебе небо: воно Твоє тло правдиве” [т.6, кн.1,320].

Образ дружини у Стусових поезіях вповні відчитується лише у силовому полі інтертексту міфу про Орфея та Еврідіку. Сізіфове прагнення поета ввести свою Еврідіку у вертикальну площину натикається на стійку жіночу

природність: не можна розривати пуповину, що прив'язує тебе до реальності. Уміння жінки навіть за цих обставин дарувати поетові натхнення і складає мовою поета її довершеність.

Та переважно Стусові образи рідної землі — могили тужать, і “Дніпро далекий в низькі баци всиляє хлюпіт свій” — тягнуть за собою весь комплекс Шевченкової козачої романтичної лірики, хоча у В.Стуса тут нема і згадки про козаків. Прикметно, що у змученій та перегорілій душі поета виразно окреслений спомин про батьківщину виникає саме в інтертексті степу. Це уявлення було міцно вкорінене в українській культурі від першої чверті ХХ ст. У поезії Є.Маланюка образ України-степу є ключовим, рідний край для нього — це “глухий степ”, “пеклом муки покараний степ”, “диким зіллям здійсмається степ”, “бранка степова”. Таке образне ототожнення знаходимо також у поезії Гео Коляди (“Моя країна степ. І люблю я простір”), Євгена Плужника (“О краю рідний, степе несходимий”), Тереня Масенка (“Розлилась Україна — степова ріка”). У В.Стуса:

... Спелілий степ
зобіч куріє. І лежать запечені,
задерши вгору ратиці, воли [т.3,кн.2,29].

Степ був тією основою, яка найбільше придалася до усталення психічних рис. Степ, безумовно, та форма буття природи, що може бути поставлена поруч з тими західноєвропейськими ландшафтами, які є головними носіями величності. Те почуття безмежно-могутнього, або безмежно-великого, що викликає море, ліс і гори, також набуває специфічної форми й у степу, що сполучає розмах і широту краєвиду з буйним розквітом життя природи; естетичне і релігійне почуття і філософічна свідомість однаково прокидаються на ґрунті степового ландшафту. Вищеприведений образок дуже близький до образу “Степової Еллади” Євгена Маланюка, аби існувати поза цим контекстом. Еллада — це символ вимріяного ідеалу через асоціювання з Грецією, культурою, зрештою морем як уособленням свободи. Свою відторгненість — інший вид вимушеної еміграції? — поет констатує

ненаголошено емоційно образом “перетлілої ниті Аріадни”, яка більш послаблюється попередньою згадкою про сон, вже невіддільний від буття духу. Вочевидь, маємо авторську версію трактування поширеної у світовій літературі теми “сну-буття”. Коли всі текстові нашарування промовлено, у рядках 24-25 поет постулює досить несподівану думку:

... засилюєш свою жагу собою,
 аби відчути сну живе живло? [т.3,кн.2,29].

Що, у відповідності до духу твору, має, вочевидь, прочитуватись-відчуватись чимось на кшталт проголошення вічності духової ідеї України, яку відстоює поет, вірячи: його любов до батьківщини не зникне, бо назавжди вилита у тексті.

Проте зі Стусової висоти “рідна чужина” бачилась особливо чітко і неприкрашено. Задовго до нашого нинішнього пробудження з летаргії безпам’ятства, до відродження історичної пам’яті — В.Стус тлумачив національну історію так, що й сьогодні вражає його варіація “За літописом Самовидця”. Ще до перших нечисленних паростків національної самокритики, яка протистоїть національному замилюванню і самовдоволенню, як звільнення протистоїть неволі, — він суцільним болем прорік:

... а спробуй, відшукай людину
 на всю велику Україну.
 Мигочуть тіні з-за плеча.
 Безмовні тіні... [т.3,кн.2,83].

Але пейзаж чи історія, натяк чи настрої — образ і поняття України, як і всі провідні образи й поняття в поетичній системі В.Стуса здатні на семантичні зсуви і раз у раз цим зсувам підлягають. Зсуви ці можуть відбуватися від вужчого до ширшого: Україна→світ→життя (не тільки поетове, життя взагалі)

—

Це все — одне прощання понадмірне —
 з Вітчизною, зі світом, із життям, — [т.3,кн.1,61]

або від ширшого до вузкого: життя→світ→Україна. Таке розгортання образів маємо, зокрема, у сюрреалістичному “Вертепі”. Це фантазмагорія життя, це образ марноти світу, це великий табір, що зветься СРСР, і це також — хоч слово ні разу не згадане — сучасна (а чи тільки сучасна?) Україна [див. 199,380]. Надлюдська сила його почуття йде у парі з тверезою й чіткою думкою, із здатністю до містких узагальнень, з відстороненістю погляду на себе, долю, шлях, — а це вже властивість майже унікальна. Річ тут не в озлобленні, не в “навісінні”. За своєю натурою і за своєю освітою В.Стус був далеко не тією вузькою людиною, що ятрить у собі національні болі й шукає винуватців серед сусідів. Його інтереси, тематика розмов, лектура, творчість перекладна й оригінальна — це все найкраще засвідчує горизонти викинутого за борт “ще одного” з нікому не потрібних поетів.

Коли сьогодні начитаєшся поем та романів про наші звитяжні змагання в ім’я волі, мимохіть соромно за патетичну безгрішність авторських підходів до поняття “Україна” та “українець”. В.Стус, навпаки, мучився мукою водночас і співчуття, і сорому за нас, рабів, які оспівували своє рабство. Митець хотів бачити своїх земляків гідними, а українську культуру повновартісною, що не потребує ніяких знижок. Мало сказати, що він почувався вільно у світовій культурі — світ культури був єдиним світом, у якому він жив повним життям. В.Стус стежив за появою нових книг і нових перекладів, чи не найбільше був знайомий з історією філософії, з різновидами екзистенціалізму, з естетикою і релігією. Тому йому боліло те, що до нашої літератури надто часто треба ставити свої “регіональні”, почасти знижені вимоги, щоб бути більш вирозумілим до неї, зважаючи на ситуацію, на “колоніальний” контекст.

Ремінісценція-ідея. “Мистецтво, — як писав В.Стус, — вабить нас перспективою чисто індивідуального порятунку: так Господь Бог відпускає нам гріхи тільки в усамітненій молитві, проказаній пошепки” [164,4-5]. Отже, замість *публічності* мистецтва набуває актуальності *приватне* (самозцілююче) мистецтво, мистецтво як світ індивідуальної свободи самовираження і

самостворення. Тому у його листах — виразний екзистенційний стрижень, відчувається готовність “будувати себе”, готувати до випробувань, зводити бастіон власного “я”, відпорний до будь-яких форм тиску і брутального зовнішнього втручання. А осмислюючи сутність і сенс поезії, В.Стус визначав позицію ліричного героя як “навпроти себе”, “опроти самого себе”. Це дає простір самоаналізу, самоусвідомленню, уможлиблює “самособоюнаповнення” (Стусів термін). Поглянути на себе збоку, побачити те, що точиться навколо тебе, як об’єктивну реальність, як ланку в буттєвому ланцюгу. Виборював таке відсторонення як захисний панцир, що амортизує удари долі, переводить сприймання безпосередньо у площину аналізу. “Потойбік — ось концентр відчуття і постійний ракурс” [т.6,кн.1,15]; “бути чистим глядачем себе — справжньої людини” [т.6,кн.1,131]. Виробити в собі таку здатність “розконцентровуватись”, вважав, може допомогти східна філософія, якою цікавився в останні роки. Розмірковуючи над книгою про чань-будизм у середньовічному Китаї, поділяє думку автора, що людина повинна жити, “як усесвіт малий” [т.6,кн.1,458], бути в стані постійної душевної (світової) гармонії, збудити в собі одвічні космічні сили. “Втратити себе, щоб бути всім-світом, не знаючи ні смерті, ні народження, а лише зміни все-сущих-станів”. Це допомагає “чутися тут не гірше, ніж будь-де на землі” [т.6,кн.1,457-462]. Тому недаремно зарубіжні критики зближують його філософське світовідчуття, матеріалізоване в поезії, з ідеями екзистенціалізму, зокрема М.Гайдегера, Ж.-П.Сартра, особливо Г.Марселя з його поняттям “буття в ситуації”, протиставленням “людини маси” як сукупності функцій — “особистісному началу”, протиставлення людини, яка творить саму себе, — “змертвілому світові” [80,103]. Але тут необхідне одне уточнення. Такий трагічний стоїцизм як певна філософська парадигма далєбі не був уперше віднайдений В.Стусом в екзистенціалістів. Завдяки загальному духові цієї філософії, незрівнянно ближчої за філософію класичну до “партикулярного” буття, завдяки загальній прийнятності багатьох її ідей для “самотньої” свідомості — Стусове власне

відчуття і розуміння сенсожиттєвих істин лише діставало тут авторитетне підтвердження. “Загалом же ця ідея зріла в ньому самому порядку неминучої реакції на систему, з якою людина його типу жодним чином не може порозумітися, притерпітися, співіснувати” [161,265]. Нарешті, трагічний стоїцизм В.Стуса у певному розумінні є “генетичний”, спадковий, — з огляду на досвід національної історії, так емоційно ним осмислюваний і так особистісно переживаний. Згадаймо, що рисами трагічного стоїцизму Ліна Костенко з великою художньою переконливістю наділила свою Марусю Чурай, що цими рисами, вже по-інакшому, але не менш переконливо обдарований автобіографічний герой романів Івана Багряного. Загалом же — це той рівень самоусвідомлення і життєвого самовираження, де національне виразно змикається із загальнолюдським і конкретно-історичне — із сучасним: недаремно з цими героями найбільше духовно споріднена Міріам із драми Лесі Українки “Одержима”.

Якщо виходити з тексту поезій В.Стуса, не можна не помітити, що в його поетичному словнику серед специфічних новотворів домінують слова-поняття з початковим “само”: “самопочезання”, “самовтрата”, “самобіль”, “самолють” як словесні матеріальні свідчення напруженого й безнастанного процесу екзистенційного осягнення світу й свого місця в ньому. І головне, термінологічно вивершене “самособоюнаповнення”:

Бо жити — то не є додання меж,
а навикання і самособою
наповнення [т.2,12].

“Самособоюнаповнення” мав би позначати мистецький метод В.Стуса. У своєму листуванні і нотатках він згадує російського письменника А.Платонова. Віршів В.Стуса неможливо відчужувати від його безперервної духовної практики, протиставляючи митця і приватну особу. Тому видається доречним небуквально вжити поняття “тривання”, запозичивши його безпосередньо із словника Леся Курбаса. Тривання було важливою концепцією в роботі Л.Курбаса з акторами, характеристикою підготовки до існування на сцені і

самого цього існування. Це — перебування в образі, вживання в сценічне буття через входження в стан. Уже ранні твори В.Стуса мають вигляд “вправ”, етюдів, але це не шкіци школяра чи підмайстра, а справжні перевтілення:

З надвечір'я визирає ніч.

Виповнився, визрів ярий обрій.

Не колишеться.

Не мріє.

Не струмить...

- Добрий вечір!

- Доброго здоров'я! [т.1,кн.1,152].

Поезія В.Стуса та його листи свідчать, що він цілком здавав собі справу щодо рятівної сили позиції “самособоюнаповнення”. Сказати б, він шукав способів “самотренажу”. І тут колосальною підтримкою для нього був Р.М.Рільке. Стус-поет прагне знайти те сокровенне і невловиме, що виділяє людину на фоні іншої природи, що обумовлює її неповторність, що робить її людиною. Для Р.М.Рільке питання про природу людського — не просто завдання. Воно витікає із потреб часу, у ньому, як у фокусі, сходяться головні проблеми його творчості. Для нього культура — сфера, в центрі якої стоїть людина, культура, заснована на усвідомленні неповторності кожної особистості. Людина вливається в її духовний струмінь, відчуваючи себе зв'язаною тисячами ниток зі своїми предками, і успадковує вона від них не тільки “голос” крові, а й їх духовний світ, завоювання розуму і почуття попередніх поколінь. Проблема духовної культури важлива для Р.М.Рільке ще й тому, що в ній, і тільки в ній, бачить він те, що може протистояти відчуженню людини від оточуючого світу, що постійно зростає. Йдеться про т.зв. “трансцендентну бездомність” індивіда у творах письменників “австрійського художнього феномену” (К.Брох, Е.Канетті, Ф.Кафка, Р.Музіль, Й.Рот), до якого належав і Р.М.Рільке. “Трансцендентна бездомність”? Атож, бо можна жити і в найлюксовіших апартаментах, однак почувати себе саме в них, незрозуміло чого б це, “душевно-бездомним”, “трансцендентно-мордованим”. Тоді в

австрійську літературу прийшло щось істотно нове, досі малопримічене в житті: “душевно-бездомна”, “душевно-переслідувана”, “душевно-гнана” “трансцендентним фатумом” особа: вона почувається одірваною від оточення, в якому існує, бо кожен у ньому й сам одинак, відчужений і від батьків, і від сім’ї, і від природи, і від самого себе врешті-решт. У своїй “трансцендентній бездомності” людина опускається нижче від тваринного стану (І-ша “Дуїнянська елегія”). Як особистість людина геть знеславлюється. Через роки ця проблема не зникла, а, навпаки, зросла і ускладнилась новими модифікаціями. Щоб не допустити тотального відчуження у своє життя, ліричний герой В.Стуса прагне з одного боку бунту, а з іншого — спокою. Вкінці, ці два крила стають взаємно допоміжними, неначе в спокої є бунт, а в бунті — спокій. І тут найвиразніше вчуваються лекції Альбера Камю, який теж умів поєднати жадобу екзистенційного бунту з прагненням своєї класичної, старогрецької рівноваги.

У ранніх поезіях “Зимових дерев”, поруч з місцями про спокій серед природи, натрапляємо і на такі питання:

Як вибухнути, щоб горіть?

Як прохопитись чорнокрильям

під сонцем божевільно-білим?

Як бути? Як знебуть? Як жити? [т.1,кн.1,101].

Крик бунту злітає вгору, до найвищого — до метафізичної непокори, що її поет називає (можливо, іронічно) своїм гріхом. “Суперечок” з Богом у В.Стуса багато, та, мабуть, не більше, як у Т.Шевченка.

В.Стус знає, що його бунт (і політичний, і психологічний, і метафізичний, що, зрештою, стає одним і тим самим) — це бунт абсурдний. Але, знову, як і в А.Камю, саме своєю абсурдністю такий бунт зціляє і дає життя:

З перерізаним горлом, як півень,

відчайдушно лопоче крильми.

Осоромою тільки й живий він

і розвертими навстіж грудьми [т.2,50].

У цілості твору є натяки на те, що це може бути портрет В.Шекспіра — митця, що вмів так голосно сміятись. Якщо це так, то справу маємо не тільки з абсурдним існуванням українського поета, але поета взагалі, який у майже-комізмі своєї найглибшої трагедії став до боротьби зі світовим злом. У ситуації абсурдного бунту домінують і з'єднують поетове “я” два почуття — пересердя і біль:

Ти тут. Ти тільки тут. Ти тут. Ти тут —
на цілий світ! І поєдинчим болем
обперся об натужні крони сосон.
А стогін їхній, вічністю пропахлий,
вивищує покари до покор [т.1,кн.1,56].

Закинене у світ “жовтаве курчатко” (Ю.Шевельов), віддане на “смертеіснування, життєсмерть”, знаходить своє покликання у тому, щоб бути рожевою пелюсткою на кайданах людства. Мало? Ні, безмежно багато. Хіба Христос нарікав на високу місію, що була покладена на нього, хоча було невимовно важко? “Отче Мій, коли можна, нехай обмине ця чаша Мене. **Та проте — не як Я хочу, а як Ти**” (курсив наш. — Л.Б.) [18,1226]. Месія прийняв муки не за власні провини, а за гріхи всього людства, і то була висока місія, бо мала свій сенс і мету — спасіння людства. Як відомо, велика заслуга християнства полягає в тому, що воно надало цінності страждання і перетворило біль як негативне явище на досвід, наділений духовним “позитивним” сенсом. Спокутувальна жертва, початок якої заклав Месія, — це шлях до духовного очищення, що відкриває “прийдешність нашому почуттю” і розширює “межі вічності нашій душі” [156,80]. Так і В.Стус:

... Боже, дуже прошу —
не забери од мене, що моє,
і не додай того, чого не праг я... [т.2,24].

Митець розумів, що пелюстка на кайданах знешкоджує їх, виявляє їхню безсилість, відкриває “добу прозрінь”, творить поезію. Із такою божественністю пов'язані як його призначення (страдницько-спокутувальна функція), так і його

“вище знання” — усвідомлення свого покликання, пророцтва і т. ін., що ставить митця в одвічну опозицію до “несвідомого” люду.

За спостереженнями К.Юнга, вища свідомість як знання-відання чогось іншого, крім відомого сьогодні й тепер, рівнозначна самотності в світі, яка виражає суперечність між символом вищої усвідомленості й довкіллям, що оточує його [див. 156,80]. Тому часто твердять про трагізм долі і трагізм як основоположну категорію Стусового світовідчуття. Але це тільки затемнює суть його творчості і відчуття реальності його “я”. Адже християнська парадигма, що її поет дотримується упродовж всього життєвого шляху, існує, як відомо, без трагічної свідомості і навіть всупереч їй. У символі “Сина” місце трагічного посідає страждання. Тільки воно є шляхом до блаженства і тільки завдяки йому здобувається достойне і високе життя, чи то пак — “життєсмерть”. Скажімо Р.М.Рільке був схильний розуміти людську причетність до “вищих планів буття” не в “християнському сенсі”, а в “чисто земному, в глибоко земному, в блаженно земному намаганні все те, що ми бачимо й осягаємо тут, перевести в ширше, якомога ширше коло буття” [65,119]. Діаметрально протилежна спрямованість векторів поетичного розвитку Р.М.Рільке і В.Стуса — очевидна. Якщо у першого — “язичницька” горизонталь, що веде до щасливого і тривалого існування, то в другого — християнська вертикаль, страждання і високе життя.

Вірш “Як добре те, що смерті не боюсь я...” [т.2,15] звучить як своєрідний монолог, останнє слово підступно звинуваченого, звернене до неправедних суддів. Зі спокійною гідністю, упевнено проартикульовані перші рядки твору. У них немає бравади і пози. Біблійний образ тяжкого хреста через асоціацію з образом Ісуса Христа, що сам ніс свій тяжкий хрест, на якому його розп’яли, утверджує справедливість справи, за яку боровся герой. Тема ще однієї поезії “Оце збавляння довгих літ життя...” [т.3,кн.1,121] продовжує розвивати характерну для шістдесятників ілюзію: розп’яття на хресті українства. Тут маємо начебто хизування цим трагічним розп’яттям. Однак згодом, в листах

періоду заслання та другого ув'язнення, неодноразово зустрічаються сумніви автора в доцільності цієї жертви.

На противагу творчості шістдесятників, ровесників В.Стуса (М.Вінграновський, І.Драч, Б.Олійник та ін.), яка вся на поверхні, вся оречевлена, вся підкорена волі до панування, й тому здатна бути корисною, його “Палімпсести” чинять шалений опір волі до влади. Емерсонівська “довіра до себе”, буття, що покоїться в самому собі, — її головне джерело. Тільки воно могло породити такі слова: “Україна під окупацією? — та нічого подібного! Я є ВІЛЬНИЙ — і тому Україна є вільною, бо вона в мені... І тому правила гри я призначаю свої, а ті, що існують... Оточуючий світ не варт того, аби я зрадив себе, зрікся своєї віри, своєї гідности” [65,113]. Власне, справжній В.Стус починається там, де закінчується В.Стус-шістдесятник. За цією гранню вже перестає щось означати зміна поколінь і різниця між ними, царську “охранку” не відрізнити від КДБ, Кос-Арал — від Колими. Там триває вічний — поза простором і часом, — діалог особистостей: невідчуженою, живою мовою про невідчужений сенс буття. Героїзм В.Стуса — у пориві до цієї межі, за якою розпочинається культурний простір, вітчизняна (і світова) духовна традиція. Це все вимагає від нього повсякчасних надприродних зусиль і робить існування поета абсолютно непередбаченим і відкритим до всіх можливостей. Сутність його творчості, як і всього його буття, — в напруженому протистоянні *розкриття й заховування*. У В.Стуса воно не щезає ні на мить. Кожен твір автора “Палімпсестів” — удар, що нищить декорації звичного світу, всі оті норми, традиції, звичаї, за якими відкриваються обшири нової реальності, і водночас удар цей відбувається в самому вірші, що захоче й увіковічне його. Звідси — внутрішня глибина й непрозорість, що притаманні творчості поета. Вона, подібно до елегій Р.М.Рільке, не належить до “легкого читання”. Однак це не та поезія сучасності, що ховає свій зміст в хитромудрих перифразах і штучних нашаруваннях химерних метафор, це не шифр, зрозумілий тільки самому поетові. Складність його поезій — це складність твору з глибоким

філософським змістом, з багатогранною проблематикою і зовсім нетрадиційними пошуками вирішення поставлених питань. Поет виростав углиб. І публіцистична спроба сприяла такому вrostанню у себе, а офіра плоті робила матерію одухотвореною, виводила на дорогу до пізнання самотніх вершин. На нашу думку, саме під впливом А.Шопенгауера, Ф.Ніцше та ін. В.Стус зрозумів творчість не як спонтанну й ейфорійну діяльність і не як споглядання абсолюту, а як прагнення людини до заспокоєння своїх пристрастей, до подолання екзистенційного страху перед власною минущистю, перед болем і стражданням. Отже, для того, щоб творити, митець має втратити міщанський спокій, мусить загрузнути в розпач існування, адже, за словами З.Фройда, “щасливий ніколи не фантазує”, “це робить тільки невдоволена людина”.

Але В.Стус не народився борцем, хоча несправедливість боліла йому. І, не маючи права розслабитись, втратити контроль, він рішуче обрубуює співучість свого вірша, ритми якого одразу стають колючо-дисонантними. Поет-бо живе в “падолі без’язиких сліз”. Поезія “Будні тут тобі про свято...” [т.3,кн.1,41] є прикладом складного психологічно-світовідчуттєвого поєднання власне Стусівського емоційного натиску (рядки 1-6) і Гетівського відстороненого споглядання (рядки 7-12). Така світла відстороненість характерна переважно для раннього періоду “Палімпсестів”, коли В.Стус інтенсивно перекладав твори Й.Гете.

Ще одна поезія — “Сто чорних псів прогавкало...” [т.3,кн.1,182] — відчайдушна спроба витворити художніми засобами епічну картину внутрішніх переживань, пов’язаних із поїздкою до Донецька на похорон батька. У цьому творі — майже цвєтаєвському за напругою та нерозділеністю внутрішнього та зовнішнього буття — наявне панорамне переосмислення звуків, подій, сюжетів і навіть предметів, очищених від збаналізовано-загального мовного значення і наповнених вищим значенням — значенням ситуацій. Приміром, образ костура переростає в “незапашний” звуковий ряд “милиці”, набуваючи вагомішого

значення символу, в якому обмежувальні кайдани переростають у високе каліцтво, підкреслюючи трагічність. Як у цвєтаєвській “Поєме конца”, тут домінує мова натяків, жестів, звуків, що набувають нового й символічного значення лише у хвилину навікпрощання, навікрозчарування, навікзречення.

Ця важлива риса таланту В.Стуса — свобода духу, який виривається поза межі фізичного існування людини, з оболонки тіла і прямує у безкінечність — призвела до особливостей написання його поезії.

Формотворчі ремінісценції. Цього виду міжтекстової взаємодії у В.Стуса знайдемо небагато. В основному, це ритміко-синтаксичні ремінісценції, які часто поєднуються з композиційно-креативними. Останню у чистому вигляді ми зможемо побачити при розгляді збірки “Палімпсести”. Хоча ніколи напевно не знатимемо, як вона формувалась, проте безсумнівно, що з вересня 1977-го розпочалася інтенсивна робота над композицією збірки, нагло перервана 1980 року другим арештом. Така тривала робота засвідчує надвелику вагомість композиції для автора. Відкинувши традицію української поезії, де домінантою виступає не цілісність (хоча й вона, безперечно, важлива), а окремий вірш, В.Стус почав творити суцільну поетичну сув’язь-сповідь, прагнучи максимально повно та концентровано відтворити *свій* життєвий шлях, *свої* почування, врешті, *своє* розуміння сенсу життя. Щоправда, подібне komponування збірки мало місце у творчості І.Франка, Є.Маланюка та Ю.Липи. Але у В.Стуса, на наш погляд, на відміну від вищеназваних письменників, характер цього поєднання переростає у послідовну, об’єднану майже на сюжетному рівні, сповідь.

Передусім впадає у вічі дивовижна поліваріантність поетичного тексту, коли текст, за влучним висловом Г.Грабовича, “вібрує варіантами” [див. 130,28]. У світі зеків, зусібіч удекорованому колючим дротом, акт творчості — лише необхідна, але абсолютно недостатня умова, аби згодом плетиво друкованих літер матеріально підтвердило акт духовної творчості. Для того, щоб з’явився навіть не шанс, а лише дециця шансу, письменникові-зеку треба

бути готовому до необхідності переписувати й переписувати, множити й множити автографи рукописів, аби щось з-поміж них знайшло свого адресата. У зрілому періоді творчості зринають, як правило, навіть не один, а кілька варіантів вірша. Іноді їх подібність позначена тільки початковими рядками, з яких вибруньковуються цілковито нові тексти, або відбувається їх оригінальна контамінація. І рід тут не тільки в технічних чинниках, зовнішніх (адже в таборі вірші безперервно забирали, виникала загроза знищення — їх треба було невтомно відновлювати, і В.Стус розумів цей сізіфів труд як свій обов'язок). Передусім це якість його поетичного мислення, почування, самовираження, що своїм корінням сягає все тієї ж повноти “самособоюнаповнення” з його прагненням до вичерпності, з його плинністю, ситуаційністю. Вібрації душі — вібрації тексту. Окремий поетичний текст для В.Стуса, і особливо в корпусі “Палімпсестів”, є вагомим не лише як оригінальний твір (хоча і це теж!), а й як конкретний відбиток суб'єктивного переживання “Я” ліричного героя у світі, де день змінює день, а одні враження — чи то від прочитаного, чи то від спілкування — затирають інші. Ця мозаїка окремішностей виростає у цілість, де загальний настрій формується саме завдяки поєднанню одиничних вражень. Залежно від контексту видозмінюються і вірші В.Стуса цього періоду: майже в кожному з них наявна варіантність. Аби переконатись у цьому, можна, зокрема, порівняти емоційну настроєвість контексту, що часто безпосередньо відбивається й на самих видозмінах тексту віршів “Дозволь мені сьогодні близько шостої...”, “Гармонійоване страждання...”, “Пожухле листя опадає з віт...”, “Навпроти — графіка гори...”, “Значи себе спадною хвилею...”. Ще сильніше змінюється сприймання віршів “Народе мій...” (“О краю мій...”) і “Чотири вітри полощуть душу...” в контексті (та поза ним) циклу “Костомаров у Саратові”.

Враховуючи те, що у творчості В.Стуса наявні елементи постмодерну, однією з тенденцій якого є розмивання основного тексту, дуже важко визначити основний текст окремого твору. Тим більше, що певні підстави для

цього закладено в самій поетичній творчості В.Стуса періоду “Палімпсестів”: згрупувавши усі варіанти поетичних творів, неважко помітити серед віршів цього періоду не більше трьох-чотирьох десятків творів, позбавлених текстової варіативності. Текст окремого твору поета здебільшого позбавлений остаточної форми (основного варіанту) — він вібрує, набухає варіантами, покликаними точніше передати важливий у конкретній ситуації зміст. Особливо це помітно у варіантах з листів, де текст вірша змінюється залежно від адресата [див. 166].

Визначаючи концентр своїх поезій (як спільний центр багатьох — більших і менших — смислових кіл), В.Стус підкреслював, що він “має орієнтовний смисл палімпсестів” [т.6,кн.1,199]. Цікаво, що ці роздуми виникають у нього під час читання японської прози (дуже любив Ясунарі Кавабату, Кендзабуро Ое). Розмірковує про класичну японську естетику — що саме вабить його в цій естетиці? І доходить висновку, що вабить насамперед все той же “смисл палімпсестів”, все та ж багатшаровість смислова й настроєва. Радість не тільки чути півтони, чвертьтони і т. д., а й оживлювати завмерлі спогади, враження — ближчі, дальші, ще й ще дальші. Все тут взаємоодухотворене, проглядає одне крізь друге — “там, мабуть, також є *поліфонія, обтяжена пам’яттю століть*” [130,29].

Виділяючи “шевченківське” у В.Стуса, матимем незавершену картину, якщо не заакцентуємо паралельність деяких технічних засобів поезії. Візьмемо такий приклад: в опис безсонної ночі в казематі Т.Шевченко вводить уривки діалогу вартових — російською мовою і на теми користання принадами примітивного життя —

Верчуся, світу доживаю,
А за дверима про своє
Солдатськеє нежитие
Два часовії розмовляють.

1

Така ухабиста собой
И меньше белой не дарила [200,342].

У В.Стуса теж є такий прийом, який доводить, що не в'язень сидить у тюрмі, а сторожі, наглядачі самі перебувають у полоні своєї темноти, затурканості, низьких інстинктів —

... пізнав і волю,
свободу на семи замках,
коли гуртом відпочивали
(как на курорте, его-ге ж) [т.3,кн.1,74].

Крім цього, у багатьох ранніх рукописних текстах вбачається слід освоєння специфічної форми японської класичної поезії — хокку. У “Зимових деревах”:

Гусне вечір сурою корана,
і в яру струмка гортанний звук.
Скільки правди в горлі, скільки мук —
не переповісти і до рання [т.3,кн.1,106].

Очевидно, такий зовні безобразний “натуральний” малюнок важить для нього багато, дає відчуття “нерозщеплену конкретність навколишньої реальності”. А ось ця поезія передає зовсім інший настрій:

Тільки тобою білий святиться світ...
Тільки тобою, тільки тобою [т.3,кн.1,42].

Структура цього вірша — романсова; у світовій мистецькій практиці подібне майже не трапляється, оскільки класичний романс за змістом може бути не тільки любовною піснею. В.Стус скористався цією художньою формою для того, щоб максимально інтимізувати почуття вітчизни, котре в романсі має змогу розвиватися єдиним і неповторним мелодійним рухом. Використання відомої художньої форми, але з іншою художньою метою, є властивим постмодернізму, хоча не можна забувати про звичайну пародію. То хто ж тоді у цьому випадку В.Стус, який ось таке вчинив з романсом? Тут постає проблема, якої ніяк не уникнути: до якого напряму в літературі належав В.Стус? До єдиної думки не прийшли і досі. Продовжує він, а чи завершує, як казав Ю.Андрухович, народницьку месійну традицію, чи, може, він уже постмодерніст? “Факти, як уперта річ, схиляють до останнього. Тим паче, що

схожі переосмислення відомих форм і навіть мотивів трапляються у нього досить часто, якщо не на кожному кроці”, — вважає М.Наєнко [85,44]. Так однозначно ми б не стверджували, але те, що запозичення трапляються — факт незаперечний.

Відмітимо ще одну специфічну рису поетики В.Стуса: своєрідні гіперболи, утворювані подвоєнням понять, так характерні для української лірики (М.Бажан, Б.-І.Антонич). Постійне звертання до цього засобу виразності відбило суттєві риси поета і його ліричного героя: особливу зосередженість на своїх заповітних думках і прагненнях, поринання у них, граничну сконденсованість ідей, дошукування суті і долання опору навколишніх обставин. Нарешті — необхідність знаходити все у собі самому — силу, снагу, віру, певність. І в потребі самозбереження, найперше — духовного — самозаглиблюватися, усамітнюватися, тікати в себе.

Немає світу. Я існую сам.

Довкола — вистигла земна товща.

Я — магма магми, голос болю болю [т.3,кн.1,102].

Я в серці серця. В серці серця. В серці,
пополотнілий, шлю тобі привіт [т.3,кн.2,66].

Ось строфа про засніжені тополі:

Згорнули руки — не викричались

(як викричались — без рук?).

Засніженим віттям витишитись

тополі і не беруться [т.1,кн.1,108].

У цій строфі В.Стуса несхибно впізнається неповторний пастернаківський синкопований ритм, карколомно-нерівні рими, і майже окарікатурена персоніфікація природних явищ, що “звучить як витвір уяви якогось поета дитячих віршів, який раптом або збожеволів, або випив забагато рислінгу” [140,53]. В.Стус пише, що він позбувся впливів Б.Пастернака в кінці п’ятдесятих років, але ми маємо свої причини йому в цьому не довіряти.

Вірш В.Стуса, датований рубежем 60-70-х рр., змушує згадати одночасно двох поетів. Читаємо:

Марко виграбався на світ,
розрівняв землю,
щоб ніхто не помітив утечі,
зайшов до найближчого райкому партії,
вбрався в службовий одяг...
У гастрономі купив пляшку московської... [т.1,кн.1,188].

Читаємо таке, а в пам'яті крутиться:

Він бігав наввипередки з вітром,
Він вилазив на грушу, і рвав у пазуху гнилиці,
І купався коло млина, і лежав у піску,
І стріляв горобців з рогаток,
Він стрибав на одній нозі,
Щоб вилити з вуха воду і т.д. [51,13].

Так, це “Балада про Соняшник” І.Драча: та ж оповідна манера віршування, ті ж прозаїзми як засіб, що веде до необхідності якогось поетичного контрасту і т.д., але фінал цитованого “Марка” Стуса уже збудований не “за Драчем”, а “за Вінграновським”. “Проклятий прелюд” М.Вінграновського, як відомо, після медитацій про можливе “затемнення землі”, виходить на прозаїчну констатацію того, що

Комуністичні партії Землі...
... закінчили нараду
Про дні і ночі людства на землі [85,44].

У цитованому “Маркові” В.Стуса теж констатується в кінці, що Марко так поспішав “вигребтися” із землі й одягтися в службовий одяг, бо

Світ відзначав 100-літній ювілей
Володимира Ілліча Леніна [т.1,кн.1,188].

Можна було б такі, не тільки суто “технічні” паралелі, знайти і в віршах В.Стуса на зразок —

Зачервоніє горобина,

птахи у вирій відлетять.

І ладо, ластівка, дружина —

відчує: див голосить, тать [т.3,кн.1,106],

який дуже нагадує неокласика М.Рильського, та й не тільки його ідентичного за ритмом вірша “Вже червоніють помідори...”.

Можна було б поміркувати: а може — це наслідування, звичайне навчання у старших і т.д. Нічого такого не вдасться довести, бо в усіх випадках В.Стус запозичує у старших лише зовнішню подобу чи схожість, а внутрішньо дає цілком нову поетичну якість. “І ця якість витримана цілком у дусі постмодернізму — або це поглиблення похмурості (як у паралелях з “Долею” Т.Шевченка), або цілковита іронія і скепсис (як у паралелях з творами М.Вінграновського та І.Драча)”, — висловлює свою думку М.Наєнко [85,45]. Дійсно, іронія та скепсис — це, як відомо, обов’язкові ознаки саме постмодернізму. Отже, виходить, що В.Стус — постмодерніст? Але як же тоді бути з однією рисою постмодернізму, яку вважають чи не найголовнішою в ньому? У публікації Т.Гундорової (див. СІЧ. — 1997. — №10. — С.54) читаємо: у плані загальнотеоретичному спільним для модернізму, авангардизму, і навіть постмодернізму є насамперед “відсторонення традицій, точніше, однак, говорити, їхня а-традиційність, оскільки всі ці напрямки формують, і то вперто, власну традиційність”. У шістдесятників-новаторів традиційність була вагомою, і майже відродженою була формула 50×50. Хоча дехто і не вважає В.Стуса шістдесятником (той же М.Наєнко), всі погоджуються, що причетність до традиційності поета не залишала. Тільки виявлялася в несподіваних формах, про що говорили вище. Отже, В.Стус, на нашу думку, є постшістдесятником, який по-новому відходив від традиційності, остаточно не порвавши з нею. У цьому світлі Стусові поезії стають палімпсестами, тому що в них, крізь нашарування різних літературних ремінісценцій, просвічується дно глибинного, первинного, абсолютно власного ще не написаного тексту. У нього навмисні, задерикуваті літературні ремінісценції стають складною грою,

масками, позами, цілком свідомим закриванням сильної — можливо, надмірної — енергії “я”.

Отож, інтертекстуальні функції ремінісценції у поезії В.Стуса не обмежуються іронією, парадоксом тощо. Надзвичайно широко і в більшості випадків залучається вона і в “позитивний”, ортодоксальний риторичний контекст, стає “розпізнавальним знаком” творчої наступності, взаємодії традицій і новацій, розгортання художніх, естетичних, загальнокультурних дискурсів. У творчий перегук вступають ровесники, старші і молодші колеги; ремінісцентні діалогові полілоги відбуваються як діахронно, так і синхронно, між представниками різних літературних поколінь.

2.1.2. Алюзії у поетичних текстах В.Стуса. Це ще один різновид текстуальних зв’язків у поезії В.Стуса — “специфічний натяк, особливість якого полягає в “іносказанні”, тобто в дотичному, шляхом згадування якогось імені чи назви, відсиланні до загальновідомого літературного твору чи історичного факту” (І.С.Христенко) [цит. за 77,12];

- “запозичення певних елементів претексту, за якими відбувається їх розпізнавання в тексті-реципієнті, де й здійснюється їх предикація” (Н.Фатєєва) [186,128].

Діоніз Дюришин у “Теорії порівняльного вивчення літератури” дає класифікацію інтегральних і диференційних форм сприймання. Найбільш “простими і такими, які легко встановлюються” “інтегральними формами” він вважає алюзію, тобто “звернення до певного художнього прийому, мотиву, ідеї і т.ін. переважно корифеїв світової літератури” [52,153]. Алюзію вирізняє нерозгорнутість такого зв’язку, це “одномоментне прагнення до асоціації з певним компонентом першоджерела” [52,153]. Наявність “загального культурного шару” визначає особливості комунікативного ланцюга, що дозволяє письменникові тільки називати, вказувати, натякати на деякі факти, події історії, культури, літератури, творам обростати “додатковими знаннями”,

а читачеві відтворювати з натяків повноцінні картини, використовуючи свій асоціативний та ситуативний запас.

Від цитати алюзію відрізняє те, що запозичення елементів відбувається вибірково, а ціле висловлювання чи рядок тексту-донора, що співвідносяться з новим текстом, присутні в останньому ніби “за текстом” — тільки імпліцитно. “У випадку цитації автор переважно експлуатує *реконструктивну* інтертекстуальність, реєструючи спільність “свого” і “чужого” текстів, а у випадку алюзії на перше місце виходить *конструктивна* інтертекстуальність, мета якої організувати запозичені елементи таким чином, щоб вони виявилися вузлами сполучення семантико-композиційної структури нового тексту” [186,129]. Саме тому у випадку В.Стуса ми будемо говорити про алюзію в його поетичних творах, а не цитації.

“Життя, ущільнене в часі, — писав Х.Ортега-і-Гасет, — здобуває іншої форми, ніж те, що розтеклося по його поверхні. Це форми героїзму — загальної назви всіх, хто добровільно накликає смерть” [цит. за 65,115]. У “Палімпсестах”, як ми згадували, інтертекст смерті — один з домінуючих:

Сховатися от долі не судилось.

Ударив грім — і зразу шкереберть

пішло життя... [т.3,кн.1,83]

Вірш цей, як зрештою і всю творчість В.Стуса, сміливо можна вважати відповіддю на натхненний заклик іспанського філософа: “Станьмо ж поетами буття, які здатні своє життя вдало зримувати зі смертю, підказаною натхненням” [цит. за 65,116]. У світлі цього діалогу стає очевиднішою семантична структура Стусової поезії, а отже і сенс його долі. Адже той ліричний імпульс, що породжується завжди чітко окресленим поетовим “я”, пронизує всі образи зовнішнього світу, всі виміри буття, змушуючи їх перегукуватись і резонувати. Асоціативні зв’язки і відповідності між ними встановлюються переважно завдяки метафорі. Такий героїчний ліризм неодмінно призводить до повного злиття ліричного суб’єкта і реального

поетового “я”, а відтак — до загибелі останнього. Про те, що цей універсальний символізм завжди “пахне кров’ю”, точно сказано у Б.Пастернака, який відзначав особливу переконливість і яскравість такого романтичного життерозуміння “в своїй символіці, тобто у всьому, що образно дотикається орфізму і християнства, в цьому поетові, що кладе себе в мірило життя й життям за це розплачується” [125,272]. Ця цитата з “Охоронної грамоти” прямо говорить про зв’язок універсальної символіки, притаманної героїчному ліризму, і християнської парадигми. У Ф.Ніцше знаходимо блискучу характеристику останньої в аспекті смерті. Про це свідчать вичерпні формулювання філософа: “У Євангелії бракує взагалі поняття природної смерті... “Мить смерті” не християнське поняття. “Мить”, час, фізичне життя і його кризи зовсім не існують для вчителя “благовісту”... Цей “благовісник” помер, як і жив, як і вчив, — не для “спасіння людей”, а щоб показати, як треба жити. Те, що залишив він у спадщину людству, є *практика*, його поведінка перед суддями, переслідувачами, обвинуваченням і всілякими наклепами і кпинами — його поведінка на “хресті”. Сам Ісус нічого не міг побажати в своїй смерті, як тільки відкрито дати могутній досвід, *доказ* свого вчення... Саме така смерть і була якраз “Царством Божим”” [цит. за 65,117]. Після цих слів залишається лиш прислухатись до поета: “В мені уже народжується Бог” [т.3,кн.2,47]. З часів Ф.Ніцше, з його розпачливим і надривним “Бог помер”, європейська культура рідко чула щось подібне. Звісно, як плоть од плоті цієї культури, В.Стус не уникнув її епістемологічних драм. У поетичному становленні митця (до речі, поняття становлення — наріжний камінь філософії Ф.Ніцше; пор. також євангельську максиму “Я є шлях, правда і життя”) траплялося декларувати “смерть Бога” з не меншою, ніж у Ф.Ніцше, категоричністю, як, скажімо, у вірші “Немає Господа на цій землі” [т.3,кн.1,72]. Проте це становлення, попри всі зриви і метання, невблаганно простує до свого логічного кінця — мученицької смерті. “В мені уже народжується Бог” — пряма алюзія на євангельське: “Ніхто не приходять до Отця інакше, як через

Мене”. В обох випадках займенник першої особи однини має одну і ту ж природу й означає “шлях” до тієї реальності, що зветься Богом Отцем. Даючи тлумачення символів “Отець” і “Син”, Ф.Ніцше пише: “Словом “Син” виражається *входження* в почуття загального просвітління (блаженство), словом “Отець” — *саме це почуття*, почуття вічності, досконалості” [див. 65,118]. Відчайдушні, на межі всіх фізичних і духовних сил, спроби наблизитись до “Отця”, відновити онтологічну єдність між Ним і людським “я”, визначають магістральну поетичну тему “Палімпсестів”.

Потрапивши у силове поле системи влади, символічно наснажене, таємниче і величне буття поета невмолимо вивертається назовні, відчужується і фетишизується. В одному з ранніх віршів В.Стуса пише про це так:

Спочатку вони вбивали людину,
 потім вбитого оживляли.
 Реанімацією займалися
 в косметичних кабінетах
 (малярі — замість лікарів).
 Справі оживлення віддавали життя
 цілі династії майстрів пензля.
 Зате й відрізнити живого від мертвого
 було неможливо [т.1,кн.1,182].

Ці рядки можуть служити прямою алюзією до характеристики “типу Спасителя” і його деформацій першою християнською общиною, що її знаходимо в “Антихристі” Ф.Ніцше. Остання ж, в свою чергу, є своєрідною парадигмою для аналізу міфа про В.Стуса. Згадати тут працю німецького філософа, — пам’ятаючи, звісно, про те особливе місце, яке вона займає в християнській традиції — буде тим доречніше, що християнство — один з ключів до творчості поета. Безугавні метання автора між “ідеологією” та “поезією”, тобто між міфом Спасителя і невідчуженим сенсом його буття, свідчать про відсутність їхнього синтезу, а відтак — про “сліпий страх” як джерело того “магічного типу” поведінки, що відобразився в “Антихристі”

[див. 65,106]. Біблійні образи у В.Стуса присутні у більш “згорнутому” вияві, ніж у багатьох поетів. Але, звичайно ж, з усією необхідністю, постає тут Гетсиманський сад. Згідно з Євангелієм, саме там, незадовго до страти, Ісус переживав гіркі хвилини смутку і сумніву, тоді як його учні спали: “І, взявши з Собою Петра, і Якова та Івана, Він зачав сумувати й тужити. І сказав Він до них: “Обгорнена сумом смертельним душа Моя!”” [18,1255]. У В.Стуса це місце — виняткової сили алюзія душевного стану “сина людського” перед найтяжчим випробуванням. Іван Багряний теж не випадково у своєму романі зробив цей образ заголовним і ключовим. “... Андрій прислухався... Петровський розповідав про муки Христа, очевидно, шукаючи в стоїцизмі й безмежній вірі основоположника вчення про братерство й любов моральної сили для себе. Він тихо й скорботно розповідав про те, як Христос, приречений на розп’яття, молився про чашу... Молився про силу душевну, щоб тую чашу змогти випити до дна... Він розповідав про сад Гетсиманський... І Клінич, і Петровський знали все це з давен-давен, знали напам’ять, але щось в тій трагічній легенді було неспізнане до самих глибин, а тому вічно нове, вічно вабляче і приковує людські душі, як бездонна криниця, сповнена якоїсь неспізнаної тайни...” [5,225]. Б.Пастернак, здавалося б, лише переповів у “Віршах Юрія Живаго” євангельський епізод — а цей вірш став окрасою не лише його поезії. Бувши конгеніальним до першоджерела, він підтверджує “бездонність” і “неспізнанну тайну” того першоджерела [161,284].

Р.М.Рільке приваблюють у першу чергу людські риси образу Христа. Поет по-своєму перетлумачує Євангеліє, заперечуючи легенду про те, як ангел спустився до Ісуса, який молиться, тримаючи в руках чашу смутку, і “укріплював його”. Для Р.М.Рільке джерело конфлікту — в самому Христі, у його внутрішній боротьбі між вірою і безвір’ям. Перемагає безвір’я, сумнів, — стан, характерний у цей період для самого Р.М.Рільке.

У В.Стуса маємо від першого рядка (“Йди з-перед очей, відродо...”) досить вільний парафраз цієї теми — та достатньо вже самої згадки про Гетсиманський

сад, щоби весь емоційний комплекс вірша доповнювався ще його, того саду, аурою:

Дзюркоче вода нагірня,
як проповідь марноти.
Зірко моя вечірня, доле моя
безмірна, дорога моя
стозірна — і сам — проти себе — ти [т.3,кн.2,58].

Інші алюзії з цим євангельським епізодом залягають на значній глибині: їх можна там вичитати, але важче довести, якщо інший читач не погодиться з їхньою наявністю. Мабуть, тому євангельське тло сюжету та відповідні алюзії не акцентуються і не розгортаються, бо — загальновідомі, конвенційні.

Не поспішай. Схились до того пня,
котрий на пагорбі, як гриб, чорніє.
І пригадай, збагнувши навмання,
що довгий вік твій досі струменіє,
хоч упокорилася течія
твоїх бажань, твоїх волань забутих [т.3,кн.1,166].

Життя і вчення Ісуса Христа розділило історію людства на дві глобальні епохи. В.Стус не випадково акцентує на подіях найдраматичнішого його періоду — останніх днів та земних страждань Месії. Найважче випробування Пророка нової віри полягало в тому, що довести істинність своїх слів він мусив через страждання й мученицьку смерть. Ісус не міг бути зрозумілим і прийнятим людством свого часу, те ж, здається, буде й у всі часи, бо “унікальність і загальнолюдська довершеність його Нагірної утопії роблять його прихід завжди передчасним, який завжди дорікає людству гріховністю і недосконалістю” [117,23]. Такий Бог дійсно “незручний” у повсякденному практичному житті. Такий свідок завжди потенційно є збурювачем спокою і руйнівником традицій у суспільстві, він завжди збурює душевну рівновагу стурбованої тягарем реального життя людини, яка звикла до підкорення

авторитету. Як це схоже на долю самого В.Стуса, та й інших пророків гуманізму того трагічного періоду.

Страждання Месії — то прихована, невисловлена грань його спілкування з людьми, його проповідництва. Страждання вимагає самозосередження, діалогу із самим собою. Усамітнення акумулює атмосферу страждання: люди не повинні знати Месію-страдника, — вони не зрозуміють і не приймуть його внутрішніх мук. Адже це шлях самотності і туги. Згадаймо “Одержиму” Лесі Українки, де цей мотив пронизує увесь твір:

І вічно, вічно буду одинока
 На сьому і на тому світі. Так,
 Ніколи не скінчиться темна туга
 І вічно буде жаль палити серце [182,278-279].

Визначальний вплив біблійних міфем та ідеології, які вони з собою принесли, на весь сукупний розвиток західної культури, заперечити неможливо. Уже з раннього етапу християнства, через екзальтовано-захоплені вчення Отців Церкви і до відвертого антагонізму пізніших теоретиків релігії та їхніх супротивників вони завжди відігравали роль ефективного стимула філософсько-етичної думки людства. Не дивно, що на нього зреагував і В.Стус. Підставу для проведення таких паралелей дає нам той факт, що Біблія не є текстом конкретним: кожен прочитує у ній свою індивідуальну історію. Основу її складають вічні моральні цінності, в дієвості та життєздатності яких в умовах сьогодення більшість сумнівається. В літературному контексті, побудованому на євангельському сюжетно-образному матеріалі або з використанням його у формі символів, алюзій, майже завжди виникає проблема морального самовизначення особистості, котра знаходиться в екстремальній ситуації вибору між життям і смертю. Споконвічний християнський дуалізм (бог-диявол, пекло-рай, добродійність-гріх) у духовній свідомості ХХ ст. трансформується у своєрідний моральний імператив, який виражає етично осмислене прагнення людства до рівності, багатства, щастя [див. 117,35]. Отже, ліричний герой В.Стуса здобуває вічність спілкування з душею світу: через

страждання людина прилучається до істинного сенсу життя. Страждання стає величезної ваги втаємниченням, неоціненним досвідом крайньої відвертості, ідентичності, осутнення власного існування конкретного людського буття.

Тут ми маємо справу з одним із універсальних міфів сучасного українського суспільства, хоча час вже розпрощатися з давньою, ще романтичного походження міфологемою “поета-мученика”, вперше зафіксованою Т.Карлайлем у 1840-х рр., але, як виявилось, на диво часотривкою в нашій свідомості. Найпершими жертвами авторитарного режиму падають аж ніяк не поети як такі, а власне мислителі, інтелектуальні координатори, і розгром українського шістдесятництва (І.Дзюба, Л.Плющ, І.Світличний, Є.Сверстюк) це тільки підтверджує (до речі, й В.Стус уперше був заарештований не як поет, а як автор праці “Феномен доби”). Але тут потрібне одне уточнення. Взяті самі по собі, літературні міфи — феномен не лише неунікнений (“необхідне зло”!), а й життєво доконечний для повноцінного функціонування літератури: як сутий-бо *текст* красне письменство існує, строго кажучи, хіба для професіоналів, або для його творців, або для тих, хто ним “живиться”, витворюючи на його підставі текст “другого порядку” (літературних критиків); поза межами ж цього замкнутого циклу — тобто в тих випадках, коли їй “щастить” прорватися за його межі, в масову читацьку свідомість, — “література функціонує насамперед як міф, і тільки у формі міфу й може впливати на менталітет епохи” [57,176]: міф тоді робиться “провідником” тексту, обволікає його своїм емоційно-сугестивним (“магічним”) контекстом і в такий спосіб забезпечує йому культурну часотривалість, — саме в аурі міфу текст починає випромінювати ту притягальну потугу “вічної таємниці”, яка породжує до нього нові й нові запитання і відтак зумовлює “наращування” круг нього наступних “культурних шарів” — цитувань і парафраз, екранізацій та інсценізацій, різноманітних інтертекстуальних ігор тощо. “Репресивним же літературний міф робиться якраз тоді, коли, замість відкривати текст для виходу в такий нескінченно розверзлий інтерпретаційний

простір, навпаки, закриває його, робить пласким, лінійним — блокує доступ до багатомірності граючих у ньому смислів” [57,177]; відповідно, коли йдеться про міф літературної постаті, автоматично деіндивідуалізує її, перетворює з образу на *канон*, що найвдаліше репрезентується пам’ятником — якомога “очищеним” від індивідуальних рис “бовваном”, під який, із дрібними натяжками, можна підставляти бозна-скільки реальних осіб, не вельми клопочучись подобизною (так, приміром, “бронзовий” Т.Шевченко радянської культури — то в жодному разі не історичний Т.Шевченко, а канонічний Співець Поневолених Мас, інакше Кобзар, що міг би називатися, в інших географічних координатах, хоч Франсуа Вінйюном, хоч Робертом Бернсом...) [див. 57]. Та вихопитись поза межі міфу, зробитись його демістифікатором і “деконструктором”, означає — не більше і не менше — автоматично опинитись поза суспільством, яке такі міфи витворює, — перспектива мало приємна, надто зважаючи на тотальну природу останнього. Х.Ортега-і-Гасет колись обмовився про свою Іспанію: “У нас все ще триває середньовіччя, а основоположна його риса — відсутність особистого начала, брак індивідуальності. У нас водяться комерсанти, депутати, генерали, але вкрай рідкісна людина, яка живе на свій лад, яка зуміла стати особистістю, здатна вибрати собі долю!” [121,139]. У “середньовічному” українському суспільстві явище В.Стуса досі настільки вражаюче й унікальне, що воно просто приречене бути джерелом міфу.

Варто було б згадати про деякі твори В.Стуса, що їх можна назвати герметичними (термін Франческо Флори), — напрям, що веде свої початки чи не від Стефана Меларме, а в нас найкраще репрезентований, на думку Ю.Шевельова, творчістю Олега Зуєвського. “Герметичні поезії, як музика (хоч їхній ефект передусім не музичний, а семантичний), не повідомляють ні про яку подію, не оповідають жодної історії, вони діють співгрою нюансів значень, і враження від них не повинно розкриватися до логічного кінця, а радше впливати різними можливостями, закладеними у вірші” [199,387]. Наприклад:

Ти тіль, ти притіль, смерк, і довгий гуд,
і зелень бань, і золото горішне,

мертвіше тліну. Ти бажання грішне —
 пірнути в темінь вікових огуд,
 із хуторів, із виселків і сіл
 ти, безголова дорога потворо,
 гориш в віках, немов болід, як Тора.
 Горіти-бо — то вічний твій приділ
 Всеспалення. Твоє автодафе —
 перепочинок перед пізнім святом,
 як ворога назвешся рідним братом
 і смерк розсуне лірою Орфей [т.3,кн.1,134].

Тут перше враження герметичності “породжується тільки переходами до різних шарів лексики — архітектурної, любовної (“бажання грішне”), горіння в різних значеннях, від світлового до самоспалювального, несподіваним ніби переходом до музики (ліра Орфея)” [199,387]. Цікаво, що це ж присутнє і в “Сонетах до Орфея” Р.М.Рільке, які В.Стус переклав у повному обсязі. Але в цілому, герметичність можна усунути, якщо під “ти” підставити поняття України, як бачить її В.Стус — у пейзажі, в конденсації історії, України, як реальності і як ідеї. І Орфей, що має усунути морок лірою, тоді легко визначається як поезія і поет, як носій національної духовності. У Р.М.Рільке основне в його Орфеї — це момент перебування в смерті, а значить, знання того, що очікує людину за її порогом, знання, яке приховане від інших людей. Для Р.М.Рільке шлях співця в царство мертвих — це шлях до витоків життя, до його коріння. Зв’язок із хтонічними силами надає великої ваги його мистецтву, у ньому яскраво проступає знання важливих першооснов суцього. Саме образом свого Орфея Р.М.Рільке утверджує необхідність збереження людського в світі, збереження вічних гуманістичних цінностей, що можливе лише у мистецтві. Орфей внутрішньо вільний. Йому, як нікому, відомий трагізм буття, але це не засліплює. Жалітись має право тільки той, хто здатен і на похвалу. Цього вимагає повага до *самої трагедії*, а не тільки вдячність щастю буття. Тому і

право на трагедію, на “жалобу” — не досягнення кожного, воно — право несутних і мудрих. “Тільки в колі слави йде тужіння...” [т.5,9].

Не страхом і відчаєм наповнює Стусівського Орфея побачене у світі тіней, а героїчним прагненням протиставити незворотньому шляху до смерті кожного індивідуального буття гармонію і чистоту своєї ліри. У його мистецтві знання смерті надає особливої цінності кожному окремому людському прояву, ось чому погляд Орфея на речі набуває особливої ясності. Його мистецтво — безкінечна хвала всьому сущому, радісне і спокійне прийняття буття.

Підземний світ, у який опускається Орфей, для поета не тільки світ смерті, де ставиться межа земному буттю людини. Світ тіней — це ще й досвід людства, віками нагромаджена духовна культура, у якій втілились почуття і роздуми померлих. Цей світ існує для митця реально тією мірою, якою існує для нього культура попередніх поколінь. Мистецтво — це та нитка, яка протягується від тих, хто пішов до живих, в мистецтві відбувається постійний діалог між поколіннями, передається їх емоційний досвід.

Спускаючись вниз, Орфей ніби засвоює духовний досвід людства, знаходить першооснови мистецтва. Тільки таким шляхом, вважає поет, можна досягнути загальнолюдських висот, і тоді з досвідом попередніх поколінь сплітається особистий емоційний досвід митця, що набуває в результаті не меншої ваги.

Здогад Ж.Руссо, пізнього З.Фройда і, звичайно, екзистенціалістів, що людина через само-свідомість (і отже свідомість власної смерті) стала вигнанцем із не-свідомого світу природи, як Адам і Єва стали вигнанцями з раю, і постійно прагне повернутися до цього свого первісного дому, — ця алюзія теж іноді виринає зі Стусових рядків:

Ще людська душа
дрижить, як море,
в незручній западині екзистенції.
Ще потерпає вівериця
битий горіх

брати з твоєї руки [т.1,кн.1,55].

Слово “екзистенція” у цьому уривку, яке так “незручно” стирчить зі свого контексту, зраджує інтелектуальне походження цієї думки й образу. А в слові “ще” жевріє надія на якесь можливе / неможливе прагнення нового золотого віку, коли свідомість і природа знову з’єднаються в одному домі.

Таке розщеплення між “я” і “не-я” каталізує розщеплення самого “я”. Йдеться про тему двійника або тему самороздвоєння, яка переслідує В.Стуса від самого початку його творчого шляху. Характерно, що самороздвоєння спричинене передусім невдалою зустріччю із “не-я”, із світом, який сам у собі також розколений, бо ж він повинен існувати без того метафізичного центру, що його теж прагнули інші численні поети, наприклад, Р.М.Рільке чи В.Сйтс. Відсутність того центру — оте “порожнє небо” — спричиняє метафізичну абсурдність, яка стала головною темою Стусового улюбленого мислителя Альбера Камю:

Світ — уже не світ. Ти — уже не ти
 (Хто із вас — конає?)
 Хочеш — задушись. Можеш — утечи
 сам од себе.
 Скільки не волай, скільки не кричи,
 а — порожнє небо [т.1,кн.1,112].

Чимало творів поета відбивають незвичайні стани: сновидні, на межі між сном і активним діянням, своєрідні сні навіч, підсвідомі імпульси, раптові осяяння, що засвідчує прагнення до вияву інтуїтивних буттєвих начал людини. Естетичні принципи митця значною мірою суголосні з теорією інтуїтивізму А.Бергсона та А.Шопенгауера, пов’язані вони також з естетикою дзен-буддизму. Це, безперечно, справляє вплив на риси його поезики, що виливається в цілком модерністські алюзії, пов’язані з демонологією (цикл “Сновидіння” [т.3,кн.1,225-226]).

У людській пам’яті, як відомо, осідає не лише те, на що свідомо скеровується увага, а й випадкові враження, сприйняття яких супроводжується

сильним емоційним збудженням. А.Макаров зазначає, що художникам, поетам “... властиве *активне запам’ятовування “випадкового”, “другорядного”, незрозумілого, дивного, неймовірного, виключеного і надзвичайного”* [103,223-224]. Підсвідомість зберігає величезну кількість таких наших минулих вражень, котрі дуже часто по-новому переживаються уві сні. Г.Гессе писав, що сон — “це діра, крізь яку ти можеш побачити вміст власної душі, а цей вміст — світ, не більше й не менше, ніж цілий світ, весь світ від народження твого і до цієї хвилини” [35,127]. Як явище людської психіки, сон — природний стан особи, що в свою чергу робить його зміст *непідсудним*. Як художній прийом, сон — *штучно змодельований* спосіб прагматичного узусу автора, парадокс використання того, що, здавалося б, неможливо використати. До сновидінь як до джерела минулих життєвих вражень зверталися ще романтики. Сновидійні образи — характерна ознака поезії Т.Шевченка (“Сон”, “Не спалося, — а ніч як море...”, “Сестрі”, “І досі сниться: під горою...”). Якщо вірити мемуарам, деякі вірші О.Пушкіна і Ф.Тютчева виникли під час сновидінь. З них же виніс деякі свої образи і В.Маяковський. Про це він писав у статті “Як робити вірші”. Особливо цінним матеріалом для творчості сновидіння стали сюрреалісти. Сновидійні образи знаходимо й у творах В.Стуса:

Наснилося, з розлуки наверхлося,
тепер збагни — де сон, а де ява!.. [т.3,кн.1,224].

Висока художня інформативність створюється внаслідок того, що ілюзія зображується як реальність. Бо саме реальністю — до краю драматичною, болісною — стає цей сон для героя. Бо не тільки у сні, а й після пробудження він ще вчуватиме запах полину й чебрецю. Процес виникнення гіпнотичних, інтуїтивних образів-алюзій (як і будь-яких інших образів. — Л.Б.) у віршах В.Стуса є асоціативним. Стимулятором, “збудником” фантазмагоричних візій, підсвідомих імпульсів стають гострі подразнення емоціогенної сфери, спричинені запахами, звуками, об’єктно-просторовими чинниками. Заглиблюючись в ірреальне, підносячи себе й читача над буденною свідомістю, поет творить нову, цілком самодостатню мистецьку реальність. Сновидіння

ніби наповнюють поезію несподіваною і гротесково виразною образністю. Така їх функція у творах фантазмагоричного стилю. Психолог-психоаналітик знайшов би у цих сновидіннях *образи нездійснених бажань*, об'єктивізований прояв енергії незреалізованих прагнень. Сновидіння розгортали перед внутрішнім зором поета його власні мрії, давали можливість гостро пережити те, чого він був позбавлений у реальному житті. Нічна сюрреалістична вивільненість і зашифровує, і водночас у певному сенсі прояснює їхній зміст. А переживання їх — буває інтенсивніше, ніж переживання достеменної дійсності. Воно і яскравіше, і потужніше, бо в ньому, цьому моменті, зосереджене все найважливіше і найдорожче. Фантастичне тут не витісняє, а по-своєму компенсує реальне. Ці візії-алюзії тішать і винагороджують, але частіше сповнені тривоги та болю (“Оце моє видіння — всіх ночей / намарне збавлення...” [т.3,кн.2,29]).

Поезії “Горить сосна — од низу до гори...” [т.3,кн.1,95] є алюзією відомої народної пісні “Ой, ішли козаки із Дону додому...”, що була дуже популярна в усіх регіонах України. Найбільш ранній варіант вірша наголошує на непростимій вині захмелілого від військових перемог та поразок козацького війська за наругу над тілом та душею Жінки, образ якої в народно-поетичній традиції ототожнюється з Україною. Проте відверте несприйняття зниженого трактування образу козака — захисника батьківщини — близькими друзями поета, зокрема Є.Сверстюком та І.Калениченком, які вказували й на “вину” Галі, що пішла з козаками, полишивши матір, спонукало В.Стуса частково змінити акценти, наголошуючи на фатумі та “злочинному” невтручанні Бога: “... а Пан-Господь — і дивиться, й мовчить” [т.3,кн.1,95]. Ймовірно, саме з цієї причини до корпусу збірки “Палімпсести” і було включено пізніший варіант цього тексту.

Узагалі, літературознавці по-різному трактують образ Галі. Л.Плющ зазначає: “З прадавніх часів співають у нас пісню про Галю, спалену невідомо коли та невідомо за що. Ця дика варварська балада лише своєю мелодією суму

переборює свій сюжет людських жертвоприношень на честь кривавих поганських богів. Переборює не до кінця, мабуть, багато хто із слухачів її здригається від огидного обряду-міту. Здригається і В.Стус — але зазирає в цю безодню прадавньої історії і творить свій катарсис, творить свій образ “Галі”. “Галі” — душі, дочки великої матері. Чистої в своєму падінні, гетівської вічної жіночости” [цит. за 196,11]. А ось Ю.Бедрик заперечує таке трактування й стверджує, що в “народній баладі йдеться не про якесь ритуальне спалення заради жертви, а про річ значно прозаїчнішу — покарання за нецноту” [цит. за 196,11]. Цікавим також видається його зауваження щодо “прочитання” цього мотиву самим автором. “Трагічність абсурду в Стусовому мотиві зводиться до іншого — адже кара за нецноту йде саме з рук тих, хто до цієї нецноти причастився, і цим вона (кара) — подвійно трагічна” [цит. за 196,11].

Перед читачем розширюється образ вітчизни — згвалтованої дівчини, який нагадує образи з “Діви-обиди” або “Псалмів степу” Є.Маланюка. Символічним видається образ молодої дівчини, прив’язаної до дерева. Сосна — символ України, і її матеріальне начало, Галя ж — це духовна Україна, і якщо нищиться народ (здійснюється геноцид), то наслідком фізичного знищення неодмінно буде руйнація духовна. Душа України — Галя, “вся біла, наче біль, за біль біліша”, прив’язана за коси до свого тіла — сосни. А прийомом синестезії (“лише хлюпоче моторошна тиша”) підсилюється контрастність між красивим і бридким, чистим і потворним, створюється психологічне тло безвиході трагічної розв’язки.

В експресивному звертанні-парафразі ліричного героя “о, світе, світе, царство сатани!” — розпач, глибоке страждання, передчуття апокаліпсису: “І скинений був змій великий, вуж стародавній, що зветься диявол і сатана, що зводить усесвіт, і скинений був він додолу, а з ним і його анголи були скинені” [18,1512].

Пан-Господь мовчить, спостерігаючи жахливу картину мук і страждання, бо дівчина спокутує гріхи начебто цілого народу, якому дано буде усвідомити свій

гріх після багатьох і багатьох втрат. Надзвичайної сили експресії надає прийом поєднання семантично різних слів: “о, як та біла білота болила, о, як болила біла білота!” [т.3,кн.1,95]. “Вживання вказівного займенника *така* сприяє цілковитій герметизації, злиттю автора з головним образом вірша” [196,12].

Можливо, В.Стус вкотре звертається до образу незабутньої Алли Горської, і якщо в присвяті до відомої поезії він прямо називає її ім'я, то тут, — тільки натяк, алюзія. Але як багато важить цей інтертекстуальний прийом. Образ органічної, цілісної жінки-мисткині, яка мала мужність бути собою в жахливій атмосфері тоталітаризму, бути вільною у своїй творчості, автор вивищує до образу Вітчизни (її духовного чистого первня). А страшну насильницьку смерть Алла Горська прийме від рук тих, хто методично й послідовно нищитиме свою ж Батьківщину, стинатиме крону “сосни”.

Горить сосна — од низу догори

сосна палає — од гори донизу [т.3,кн.1,95].

“Мовною домінантою поезії служить слово “горить”, яке вживається 5 разів. У поєднанні зі словами “Горить сосна — од низу догори” утворюється оригінальна дієслівна метафора, в якій ключове слово “горить” виконує образну функцію, а слово “сосна” — символічну” [196,12]. Асоціативне поле алюзії розширюється за рахунок слів, що вказують на напрям поширення вогню, підсилюючи символічну функцію: земля (матеріальне) — небо (духовне). Ця метафора повторюється в поезії 4 рази, її асоціативне поле послідовно розширюється, підсилюючи виразний зоровий образ.

Очевидно, В.Стусові близькі й зрозумілі “секрети” драматургічного мислення. Про це в його листах є й більш ранні свідчення — дуже цікавий лист до дружини від 22-30 вересня 1976 [див. т.6,кн.1], де він передає свої оригінальні візії світу-театру. Якоюсь мірою вони відлунюють у гротесковому “Ця п'єса почалася вже давно” [т.3,кн.1,111] із збірки “Веселий цвинтар”. На веселому цвинтарі панує суцільна “демократія”. Її символ — композиція з багатьох сплячих голів. Верхня пантрує сон. Цвинтар цей, як камінь, за яким чорна дірка — пустота. Ще не затаєніше омертвіння у візії п'єси, що почалася

давно, але не може скінчитися. У ній за допомогою суфлера щастя демонструється “три години, чотири — гнів, а решту дня — любов і відданість” [т.3,кн.1,114]. Старі, зужиті актори, які вже не здатні імітувати, перетворюються на глядачів — управдоподібнюють імітації інших. Найсуттєвіше ж, що

Тут час стоїть. Тут роки не минають,
 Бо тут життя — з обірваним кінцем
 як у виставі [т.3,кн.1,112].

Отже, приреченість на вічний повтор омертвіння. Такої кари немає навіть у Дантовому пеклі. “Все частіше, — пише В.Стус, — виникає видіння перенаселених, ущільнених галактик театрального світу, світу-театру, де на гігантській авансцені багатоповерховій іде дійство — в оточенні придійств...”. Поет малює навіть схему цих “дійств” і “придійств”. “Додати музику — стихій самих краще (вітер, голос — краще жіночий, або й а-капельний жіночий хор, грім, ліс, дзюркотіння води чи й рев літака)” [т.6,кн.1,240], розвиває далі свої “видіння”, уречевлюючи їх як “композицію світового абсурду”.

Основне питання Стусової філософії — відношення до небуття — ставиться й розв’язується у вірші “І діл поплив..”. Як і у фільмах Тарковського, у ньому діє магія струміння кіл: діл, ріка, дим, сам час витікає у дитинство. Візія польоту, супроводжувана калейдоскопічним бігом всесильної пам’яті, готує до справжнього вознесіння:

Світ — наді мною й піді мною.
 А я — під світом і над ним [т.3,кн.2,59].

Модерна і постмодерна література відверта і послідовна у своїх кіно-алюзіях. Досвід компетентного глядача з монтажною структурою видінь став характерним для мистецтва слова. В.Стус володів тонким відчуттям кінематографізму сьогочасної культури як тексту, яке він достосовує до своїх тривань і проривів. Візії часто нагадують широко відомі тепер версії клінічної смерті з відчутним підсилюючим і стабілізуючим ефектом кінематографічного досвіду. “Вертеп” — театральна назва, але В.Стус у першу чергу вводить

оператора і точку зйомки, а також місце дії — по той бік добра і зла, понад світом і під ним:

Вправний оператор так освітлює кадр...

Внизу проказують: нам з тобою жити
в любові й радості,

Вгорі повторюють: мав би ніж —

зарівав би як собаку [т.3,кн.1,109].

На кону збираються все нові і нові дійові особи, а всезнаючий дух невагомо підносить знімальну камеру — і ось вся картина згортається у сувій, чорт-танцюрист перетворюється на рурку, а кат-страждання нарешті втрачає свою довічну владу — життя страчуваного.

Як бачимо, алюзії беруть участь в нагромадженні ідейного багатства художнього твору В.Стуса. Мова йде про участь різних алюзій у створенні підтексту і формуванні концепції. Поряд з верхнім шаром твору в окремих місцях може спостерігатися інший потік інформації, який не виражається вербально, а вносить додатковий смисл. “До тексту підключається контекст” [179,18]. Алюзії у поезії В.Стуса також містять важливі орієнтири, які спрямовують увагу читача на сприйняття даного твору в руслі певної літературної традиції, що і визначає її символічний смисл в знаковій схемі вірша. Художній ефект залежить від “згоди автора зі змістом цитованого фрагменту” чи “незгоди з його істинним смислом” [див. 52,154]. Звичайно, концепція в основному прямо не висловлюється, а виводиться із всього твору. Відновлення предикативного відношення в новому тексті (тексті Стуса. — Л.Б.) відбувається на основі “пам’яті слова”: референційної, комбінаторної, звукової і ритміко-синтаксичної; сукупність детермінант “пам’яті слова” спрацьовує при відтворенні унікальних словотворчих моделей поетичної мови [див. 186,129].

2.1.3. Рамкові компоненти в окресленні міжтекстових зв’язків. Тепер звернемо увагу на таке явище (хоч і дуже нечисленне) в текстах В.Стуса як рамкові компоненти. Важливість цих конструкцій обумовлена тим, що вони підкреслюють діалогічну природу тексту, його двовекторну спрямованість.

Основним рамковим компонентом (за винятком лірики, де його автор може часто опускає) вважаються **заголовки**. Це — перший знак тексту, який сугерує читачеві цілий комплекс уявлень-антиципацій про книгу. Саме він найбільше формує у читача передрозуміння тексту, стає першим кроком до його інтерпретації. Заголовок — це вже ключ до інтерпретації (У.Еко). Вони (заголовки. — Л.Б.), як відомо, мають бути чіткими, афористичними, містити в собі ідею (тему) художнього твору. Але яким би виразним не був заголовок, повністю зрозуміти його смисл, оцінити, наскільки він вдалий, можна лише після прочитання твору, співставивши його з уже засвоєним змістом.

Формально виділяючись з основного корпусу тексту, заголовок може функціонувати як у складі повного тексту, так і незалежно — як його представник і замісник. У своїх зовнішніх проявах він постає як метатекст щодо тексту, у внутрішніх — як субтекст єдиного цілого тексту.

У В.Стуса заголовки здебільшого відсутні: вони не могли замінити твору, бо в тих умовах важливо було зберегти самі тексти, а поезії називалися за першим рядком. Митець не пояснював причину цього, а просто констатував: “... маю нехіль давати назви своїм віршам”. Виявлено лише декілька заголовків: “Марко Безсмертний” [т.1,кн.1,188], “Сковорода. Хвилеві трени” [т.1,кн.2,9] та ін. Поезія “За літописом Самовидця” [т.3,кн.1,45] не тільки відсилає читача до джерела твору, допомагає краще зрозуміти, а й вказує на причину написання. Адже 1971 року цю пам’ятку було перевидано у Києві. Очевидно це і спонукало В.Стуса до написання твору. А ще він примушує замислитись, що на нашій землі за останні століття майже нічого не змінилося. В.Стус згадує жахливі часи великої руїни — уособиць на Україні, коли чинилося братовбивство, а свої своїх же продавали в ясир. Уже з перших рядків поезії окреслюється страшна апокаліптична картина, якої жахаються не тільки люди, а й природа, сонце і сам Бог:

Украдене сонце зизить схарапудженим оком,
 Мов кінь навіжений, що чує під серцем ножа.
 За хмарою хмари. За димом пожарів — високо

Зоріє на пустку усмерть сполотнілім божа [т.3,кн.1,45].

“Скажені” (від жадоби влади та багатства, від ненависті до брата) сини України, як з гіркою іронією називає їх поет, чинять страшний гріх, закликаючи в уособицях собі на допомогу різних чужоземців: “той з ордами ходить, а той накликає Москву...”. Вони зневажили все найдорожче, святе, і ось уже мати (Україна) не може встати — “розкинула руки в рову”.

Отак заголовок апелює до компетенції читача, витворюючи установку на смисл твору, на проблеми, порушені у ньому, звичайно, з поправкою на сучасну поетові дійсність.

Цикл “Трени М.Г.Чернишевського” [т.3,кн.1,62] неможливо сприйняти без розуміння особистості Миколи Гавриловича. Як відомо, він був російським публіцистом, філософом-матеріалістом, літературним критиком та прозаїком. Його творчість справила значний вплив на російських та українських філософів та літераторів. Об’єднання текстів В.Стуса у цикл пов’язано, ймовірно, з обставинами біографії М.Чернишевського: 1862 року його було заарештовано і, після двох років утримання у Петропавлівській фортеці, засуджено до семи років каторги та довічного поселення в Сибіру. Лише за кілька місяців до смерті, вже у критичному стані, М.Чернишевському було дозволено повернутися до Саратова. Звертаючись до цього образу, Василь Стус прагне універсалізував індивідуальне чуття безневинно засудженої та “хворої” любов’ю до рідного краю особистості, підносячи її з національно-обмежувальних рамок до ширшого узагальнення.

У листі до дружини від 20.12.1977, В.Стус проводить аналогії між власною долею та долею М.Чернишевського: “Колись Чернишевський писав — із в’язниці Петропавлівської — до дружини: ми з тобою, наше життя — належить історії. Тому будьмо гідні своєї долі — і не нарікаймо на неї — долю. Думаю, що наше з тобою життя теж стало часточкою історії нашого народу. Пишаймося тим, що Бог поклав на нас цей хрест — і несімо його гідно. Бог просто забрав у нас будні, а залишив — свято. Свято високого болю, почесного

тягаря, врочистість розлуки й празникові миті зустрічей. А буднів у нас (двох) — нема, слава Богу.

Коли тому ж таки Чернишевському запропонували написати прошеніє про помилування, він відповів ад'ютантові генерал-губернатора Східного Сибіру таке: “В чем я должен просить помилования?.. Я сослан только потому, что моя голова и голова шефа жандармов Шувалова устроены на разный манер?” [т.6,кн.1,292]. А ось — дослівно — з листа до дружини 1863 р., тобто ще з тюрми: “Скажу тебе одно: наша с тобой жизнь принадлежит истории. Так надо же нам не уронить себя со стороны бодрости характера перед людьми”. Славно сказано: саме бодрости характера (і не обов'язково: перед людьми)”.

Ще одна озаглавлена поезія — “Кампанелла” [т.3,кн.1,163]. Томазо Кампанелла — італійський мислитель, представник утопічного соціалізму. За участь у підготовці повстання проти іспанського панування 1598 року його було кинуте до в'язниці, де він відбув довгі 27 років. У своєму програмному творі “Місто сонця” Т.Кампанелла моделює ідеальне суспільство, в якому панує духовна рівність, а влада належить мудрецам та жерцям духу на чолі з Папою.

Як і у випадку з “Тренами М.Г.Чернишевського”, в образі італійського мислителя В.Стуса передусім приваблюють перегуки власної долі з долями інших ідеалістів, які мріють про світ мудрості та правди. Суспільство ж, дбаючи про “середньостатистичного міщанина”, нищить таких людей, прирікаючи їх на тривалі страждання.

Аналіз досліджуваного корпусу віршів свідчить, що зміст заголовка, як і будь-якого імені в текстовому просторі, в процесі сприймання тексту на вході і на виході з нього не обов'язково не збігається. Однак ми маємо справу з поезією, де асоціативне поле більш концентроване ніж у прозі, тому спостерігається ніби роздвоєння змісту: при наявності в свідомості сліду прямого значення заголовка, “що відповідає індикаторній образності, через цілий ряд асоціативних зіставлень текстових корелятивів із соціально

закріпленими у свідомості позатекстовими корелятами свідомість постійно формує нове значення заголовка” [42,51].

Важливим рамковим компонентом, що веде до розуміння поезії В.Стуса, хоча теж нечисленним, — є **присвяти** — “зауваги, зроблені автором певного художнього твору, що вказують на особу чи подію, якій присвячено цей твір” [97,563]. Наприклад: “Пам’яті М.К.Зерова”, “Олексі Булизі”, “Вінцасові К.”, “Для Валі”. Вони, за словами Ю.Герчука, “повертають мертву книгу-річ у світ живих людських взаємин і частково знімають з неї той відтінок “відчуження”, тавро всезагальності і безособовості, яке накладає уже сам факт їх друкарського розмноження навіть на найбільш гарячі та інтимні людські документи” [32,95].

Присвяти В.Стус завжди позначав першими літерами ім’я та прізвища, що інколи утруднює розшифрування адресата, а це були переважно його сучасники. Винятком є поезія “Стара людина, сопки давні...” [т.3,кн.1,133]. У ній згадка про Р.Кента зумовлена схожістю пейзажів Магаданського краю до пейзажів Аляски, що є провідними у творчості художника. Це мотто збагачується майже шевченківським закликком до Бога, що вводить вічність у вузькі часові рамки, наснажуючи статику північних сюжетів нелюдським напруженням:

Дай, Боже, хоч біди якої,
коли ні краю, ні коня,
і долі дай — та злої! злої! —
нехай донищує до пня! [т.3,кн.1,133].

Відомо, що пейзажі Колими вабили до себе не тільки В.Стуса. Російський поет Жигулін, який відбував термін ув’язнення в Колимському краї, також використовує колимські пейзажі, вводячи зеківську тему в радянську літературу. Твори Жигуліна з певною приємністю наприкінці 1970-х перечитував В.Стус, рекомендуючи їх рідним та друзям, аби збагнути образи Р.Кента та природу Колими.

Найбільше творів присвячено пам'яті Алли Горської (А.Г.) (“Заходить чорне сонце дня...”, “Ярій, душе!..”, “Бентежністю вивищена до неба...”) — художниці, громадського діяча, близького друга В.Стуса.

“Ярій, душе! Ярій, а не ридай...” — створено одразу після загадкового вбивства Алли Горської. Вперше В.Стус прочитав цей твір на похороні художниці, що гранично загостило його стосунки з владою. Певною мірою вірш став визначальним для подальшої долі поета. Написаний з приводу конкретної події, з часом цей твір набув самостійного узагальненого змісту, органічно вписавшись у текстовий простір корпусу збірки “Палімпсести”. У своїй сукупності варіанти та редакції творів, написаних під впливом вбивства А.Горської, увиразнюють загальну авторську тенденцію руху тексту: від конкретної буттєвої ситуації — до духовного узагальнення, де про ситуацію вбивства та похорону художниці, що було першим імпульсом до написання, свідчить лише присвята.

“Заходить чорне сонце дня...” теж присвячено А.Горській, ім'я якої слугувало символом чистоти та незламності. Найімовірніше, твір написано 1976 р., коли до В.Стуса дійшла інформація про часткові непорозуміння між політв'язнями-українцями в таборах та покаянні листи, написані з таборів. Це “осквернення Голготи” остаточно зміцнило рішення поета не зрікатися своїх переконань під пресом державної машини.

Прости. Не вистояли ми,
малі для власного розп'яття.
Але не посилай прокляття,
хто за державними дверми [т.3,кн.1,76].

У контексті збірки “Палімпсести” саме ця пам'ять про загиблих — незаплямованих та нескорених духовно — є тим ліричним відступом, що вмотивовує різкий перехід від попередніх, наснажених вірою та певним оптимізмом текстів, до наступного значного циклу, головною тематикою якого є духовне вивищення особи серед дикого ворожого знавіснілого світу, що не залишає людині жодних шансів на повноцінне життя.

У доробку В.Стуса є два вірші з присвятою “Для І.С.”. І лише з тексту поезій можна зрозуміти, що йдеться про двох різних людей. Вірш “Сузір’я знов лаштуються в танець...” [т.3,кн.1,108] присвячено Ірині Стасів-Калинець. В.Стус високо цінував її поетичні твори. Вона ж, по прибутті на заслання 1978 р., переключається на історичні студії та дослідження тексту “Слова о полку Ігоревім”. Тому у контексті поезії фраза “Спокійно, сестро. Чуєш, хай їм грець — отим Романам і Володирами...” — узагальнена назва нового захоплення поетеси, у зв’язку з чим вона тривалий час перестала писати власні твори, що В.Стус не схвалював.

Поезію “Сто плах перейди, серцеокий...” [т.3,кн.1,180] присвячено Іванові Світличному, найближчому Стусовому приятелю та вчителю. Між цими людьми існувало дивне єднання. Саме тяжкохворий І.Світличний сказав: “Василь помер” ще задовго до повідомлень про смерть В.Стуса.

“На згадку для С.Ш.” — така посвята у поезії “Москва. Столиця. В сотні лиць...” [т.3,кн.1,134]. Поштовхом до написання цього твору послужив спільний етап восени 1975 р., яким Стефанію Шабатуру, львівську художницю, і В.Стуса везли на “виховні розмови” до українського КДБ. Згадка про Москву мотивована спогадами про пересильну тюрму в Москві, де вони чекали етапу відповідно до Львова та Ленінградської області. Незважаючи на критичний стан здоров’я В.Стуса після прориву виразки шлунку, працівники українського КДБ перервали етап поета до лікарні для “профілактичних” розмов у Києві.

Цикл “Сновидіння” друкується з посвятою Є.С. — Євгену Сверстюкові. Ця присвята пов’язана з реальним фактом біографії поета, що трапився влітку 1972 року у слідчому ізоляторі Київського КДБ. Заарештованого разом з Василем Стусом 12 січня 1972 року Євгена Сверстюка вели коридором назустріч йому. Проте конвоїри розвели в’язнів так, що В.Стус почув тільки близьке відлуння голосу товариша.

... там джереловий голос бродить

вишневий, мов віолончель.

Полощеться сорочка біла —

од начувань, не од вітрів —
душа займається зболіла [т.3,кн.1,225].

Деякі автографи поезії “Бринить космічна музика струмка...” [т.3,кн.2,90] містять присвяту Христині Бремер, котра листувалася з поетом упродовж 1977-80 рр. Присвяту знято автором, очевидно, з неувважності при переписуванні тексту твору до корпусу “Палімпсестів”, що розширює семантичне поле тексту. Однак, можна стверджувати, що мотиви цієї поезії нав'язані листами Христини Бремер, які були для В.Стуса ковтками живого повітря у духовній задусі заслання та київського “всепереляку”.

Але є й труднощі у встановленні адресатів поезій В.Стуса. У творі “Була ти мрійною...” [т.1,кн.1,206] розшифровку ініціалів встановити не вдалося. Ініціали присвяти поезії “Блідава зелень молодих суріп...” [т.3,кн.1,76] також не вдалося розкрити (“Пам’яті М.Е.”). Безперечно одне: вірш присвячено ув’язненому, котрий загинув у Мордовських таборах ЖХ-389/3 чи ЖХ-389/19. Про це говорить і сам текст поезії.

Отже, присвяти, будучи одним із проявів інтертекстуальності в творчості В.Стуса, виконують, однак, важливу функцію. Вони змушують шукати стимулів написання поезій у творчій біографії митця, у самих поезіях, ведуть до розширення семантичного поля художнього світу письменника.

Висновки

Таку стратегію тексту, яку спостерігаємо у В.Стуса можна у чомусь зіставити з рецептивними настановами Х.Л.Боргеса. Його тексти викликають таке ж непогамовне бажання заглибитись в інтертекст, знайти пояснення невідомому, продовжити цитатний діалог. Х.Л.Боргес любить цитувати думку Колріджа про те, що кожна людина народжується або “арістотеліком”, або “платоніком” і відповідно до цього формується цитатний лабіринт свідомості читача й письменника. При цьому приклади й одного, і другого типів надто спокусливі, щоб універсаліст Х.Л.Боргес віддавав перевагу котромусь з них. Як і текст Х.Л.Боргеса, гіпертекст В.Стуса творить текст читача-енциклопедиста,

читача-дослідника, літературознавця-детектива. Аналогічний випадок ми можемо спостерігати й у творчості В.Шевчука [див. 40].

Теорія інтертекстуальності, застосована до конкретних поетичних текстів В.Стуса, дала можливість виявити генезу та приховану семантику аналізованих текстів, визначити авторську позицію щодо тих “чужих” голосів, які брали участь у діалозі. Ця теорія, з одного боку, унаочнює тезу, що “в історії нічого не повторюється, але не тому, що нічого не зникає, а тому, що все видозмінюється” (Б.Ейхенбаум), а, з іншого боку, увиразнює основу розуміння специфічності, конкретних “механізмів” новизни в літературі.

Ми спробували довести, що “чужі” голоси в творах В.Стуса не заглушили його голосу, а сприяли виявленню індивідуального “Я” Стуса-поета.

2.2. Інтертекстуальні відношення у текстах

І.Світличного — літературознавця, поета, перекладача

Історія багатостраждального українського “шістдесятництва” — літературно-мистецького і суспільно-політичного відродження 60-х років ХХ століття — нерозривно пов’язана з іменем І.Світличного. Недаремно В.Стус, як зізнавався він у “Таборовому зошиті”, зі свого невільничого далека бачив над Києвом образ-персону І.Світличного — “як статую Христа над Римом” [т.4,498].

І.Світличний, як і шістдесятництво загалом, — феномен дуже контекстуальний, історично зумовлений, виплеканий певною атмосферою, визначений певними суспільно-психологічними параметрами. Перефразовуючи відомий вислів, скажемо: якби такого І.Світличного не існувало, його слід було б вигадати...

Шістдесятників єднало передусім відчуття краху очевидності, усвідомлення фальші “істин”-фікцій (“обридли відьомські шабаші фікцій” (Ліна Костенко)), постійне усвідомлення глибин свого незнання і жадоба пізнавати, поступово виборсуючись з тенет ідеологічних догм і традиційної фразеології; вироблення

“власної індивідуальності як частки власного народу” (Є.Сверстюк); “усвідомлення свого національного ґрунту і водночас життєвої потреби вписатися гідно у світовий культурний процес без комплексів меншвартості, але й з тверезим гірким відчуттям незреалізованості культурного потенціалу нації перед лицем світу” [81,8]. “Українськість” І.Світличного була органічною, спокійно-самозрозумілою, без пафосних декларацій. До українського патріотизму він ішов не від національного сентименту та емоцій, а від загальнолюдських гуманістичних понять і цінностей, від переживання-розуміння справедливості. Перекладати по-українськи П.Ронсара чи Ш.Бодлера — це й було практичним утвердженням багатючих можливостей української мови без риторики про її “солов’їність”. Патріотизм виявлявся не як гасло, а як робота, як дихання.

І.Світличному — абсолютно чужа “ідеологія острова” (Ю.Шерех). Він завжди твердо знав, що “ми — на материку” [81,10]. Кожен крок його життя був заздалегідь продуманий і передбачений. І.Світличний волів “жити без чернеток” — і цього правила дотримувався усе життя, “сам будував свою велику і гірку долю. Він наперед знав, що і як йому треба було робити. І коли згодом побачив цю долю вже вибудованою, як сам хотів, по-нелюдськи жорстокою і нещадною, не пожалкував, а твердо сказав: “Я не клену своєї долі”” [64,54]. Ці слова інтертекстуально перегукуються з широковідомим В.Стусовим:

Ні сліз, ні ремства, ні огуди,

Ні роздратовання, ні зла...

І слава Богу, що сподобив

Мене для гарту і для проби

На згин, на спротив і на злам [150,43].

Свого часу поетична творчість І.Світличного широкого розголосу не набула. Її “затінив” активний Світличний-критик, автор блискучих теоретико-

літературознавчих виступів. Вважається, що вчений як письменник — рідкісний феномен, отож “опінія читача була на боці першого” [64,56].

Перший друкований поетичний твір І.Світличного — поема “Рідний корінь”, мотиви якої і поставлені у ній проблеми засвідчили успішний “поетичний пошук автора”. Ю.Барабаш потрактував це як “процес формування і визрівання власної естетичної концепції”, відзначивши свідоме й цілеспрямоване прагнення молодого поета “протиставити славленню” великого, масштабного, державного — “значимість малого, буденного” [7,49]. Поема “Рідний корінь” задумувалася як “подражаніє” О.Твардовському, чії слова “Я счастлив тем, что я оттуда. Из той зимы, из той избы” стали епіграфом до неї. Інтертекстуальність витоків поеми І.Світличного видають і перефразовані вислови О.Твардовського. У листі до Ю.Барабаша автор писав, що це зроблено “свідомо” із спробою деякої “полемічності”: мовляв, “він славить велике, масштабне, державне, у мене ж — значимість малого, буденного”. І тут же в дужках додав: “не вважай за нескромність таке порівняння: мова йде тільки про задум і ні про що інше” [7,49]. Так заявило про себе основне творче наставлення автора, яке теоретично осмислювалося в статті “Питання теорії художнього образу” й апробувалося у перших критичних рецензіях: вабила конкретика, індивідуальність, мучила полемічність як грань мислення.

У листах до Віри Вовк з табору І.Світличний зізнавався, що “трохи віршує”, акцентуючи власне на імпульсах до творчості: “пишу тільки, коли не можу не писати” [цит. за 86,119]. Потреба поетичного, образного висловлення була внутрішньо притаманна І.Світличному і повсюдно не полишала його. Жорстокий факт: каторга вбила його тіло, але розкрила нові можливості душі. Несправедлива кара породила не лише біль і страждання, а й той високий стан духу, надзвичайне його напруження, котрий виливався в слово справжньої поезії. “Вона (поезія) має ту невідхильну владу, яку дає лише особисто

вистражданий і підтверджений власним життям високий моральний тон, пекучий духовний максималізм” [46,18].

Ті, хто близько знав І.Світличного в житті до арешту (неймовірно м'якого, делікатного, “теплоогого” (В.Стус)) — не пізнавали поета в його каторжанській поезії. За словами І.Дзюби, “у ній запеклися щоденні муки його та його друзів, — а в цих муках і зродився отой суворий рахунок обов'язку і честі до свого часу та своїх сучасників” [46,18].

Варто звернути увагу ще ось на що. І в своїй літературно-критичній творчості І.Світличний (ще задовго до тих нещасть) був не дуже схожий на самого себе в житті: був суворий і нещадний до творчої анемії. Його цікавило не те, що “хотів” зробити той чи інший письменник, не його психологія, індивідуальність, “національна душа”, свобода, воля тощо, а **зміст текстів у контексті інших текстів, як українських, так і неукраїнських**, їхня відповідність чи невідповідність часові. І.Світличний чутливий до внутрішньої історії літератури, в якій не час чи бажання народу, а самі тексти породжують наступні тексти, отже, “чутливий до інтертекстуальності в широкому сенсі” [123,197]. Саме він практикував у власному критичному дискурсі “іронічне літературознавство” [64,57].

Поетичний дар І.Світличного виразно проявився передусім у перекладах зі слов'янських мов і з французької. В.Незвал, Десанка Максимович; Ж.Лафонтен і П.Ронсар, Ш.Бодлер, П.Елюар, А.Мішо — його співрозмовники у творчому діалозі. А його досконалі переклади з П-Ж.Беранже засвідчили неабиякий перекладацький хист. Як і в перекладацькій творчості, у переспівах І.Світличний дотримувався принципу сумірності в естетичному та ідейному планах із системою оригінального твору. Однак творчий пошук шляхів вирішення цієї проблеми у його переспівах самотутній, певною мірою незалежний від автора інтерпретованого твору.

Яскравим прикладом художнього (адекватного і самотутнього) освоєння теми, ідеї, мотивів, закладених у поетичний твір іншим автором, є переклад і

переспів І.Світличного поезії П.Верлена “Позаяк” [150,382]. Переклад цього твору був здійснений ним у тюрмі 1974 року. У складних обставинах створювався і переспів цієї поезії, що склався у лютому 1978 року одразу ж після тяжкої недуги. Іntenцію переспіву автор у листі до Анни-Галі Горбач визначив сам. Із цього приводу він писав: “Позаяк” — це хвала життю всупереч усьому важкому. Водночас — це поетичне освідчення другові спільної долі, що без вагань поруч крокує вибраним шляхом, і коли б одного з них не стало, то цей другий понесе естафету далі” [цит. за 50,138]. Ця ж ідея передана у перекладі. А в переспіві вона реалізується в ширшому тексті й висловлена емоційніше. Там, де у перекладі автор згідно з принципом еквівалентності обходиться однією строфою для того, щоб викласти свої роздуми, свої почуття, натомість у переспіві він використовує дві строфи. У перекладі читаємо:

Я Життям ітиму певно, без скигління,
 Безоглядно, доле, відданий тобі.
 Щоб воно — без гвалту, без гризот сумління,
 Як свята повинність в щасті-боротьбі [150,382].

У переспіві подібні думки образно конкретизуються (предметніше), вони більше стосуються ліричного героя:

Жити без чернеток, первозданням проби,
 Осяянням криці, вглибленої в гарт.
 Жити часом трудно, але як же добре!
 Жити — я скажу вам достеменно — варт.

Жити безоглядно: хто де, що де скаже?
 Жити у нестямі максим — і тоді...
 Доля? Хай і доля. Та коли така вже...
 Ти готова? Браво! Я — також. Ходім [150,122].

Дбаючи про адекватність перекладу, І.Світличний, зрозуміло, не змінив кількості строф оригіналу. Їх у перекладі сім. У переспіві — шістнадцять

катренів, що й забезпечує більшу повноту висловлювання та формальну його розковатість [50,139].

Вважається, що одним із кращих здобутків поетичної спадщини І.Світличного є переспів “Слово про Ігореву січ”. У зв’язку з цим І.Дзюба писав: “І.Світличний став до творчого змагання, яке триває вже багато й багато десятиліть; він зважився на свою поетичну версію шедевра, яка посяде гідне місце серед версій інших майстрів — і водночас місце трохи особливе: і спробою оригінального витлумачення “темних” та спірних місць, і ритмомелодичним малюнком, і тяжінням до “переспіву” при великій мірі точності відтворення оригіналу” [46,19].

Обґрунтовуючи думку про те, що “Слово про Ігореву січ” таки *переспів*, а не переклад, Вал. Шевчук звертає увагу на назву твору. Дослідник вважає, що, модифікувавши назву оригіналу, автор підкреслив його приналежність до поетичних *переспівів*. Проте при цьому необхідно враховувати і листи І.Світличного до Анни-Галі Горбач. Вони засвідчують вагання автора в осмисленні цього питання, виявляючи лише тяжіння автора до переспіву, який давав певні переваги як жанр у роботі над “Словом...”.

Спостереження над текстом твору, однак, дозволяють визнати слушність і глибоку компетентність певних міркувань та висновків Валерія Шевчука. Зокрема це стосується сучасної рими, розширення місцями тексту твору, ритмічних зміщень, упущення деяких образів оригіналу [201,343]. Справді, І.Світличний впродовж усього тексту послідовно вживав слово *січ* на означення *битви*, як відомо, в оригіналі використовується лексема *полк* у значенні частина війська, хоч у назві твору вона означає *похід*. Часто вживане слово *січ* у творі І.Світличного виражає дію, посилює експресивність змісту. На динаміку зображення подій у “Слові про Ігореву січ” значною мірою впливає відповідний ритм. Місцями ритмічне звучання твору наближає його до козацьких пісень, маршів [50,145]. Прикладом можуть бути наведені рядки:

Зрана і до вечора,
Звечора й до рана

Гулом-гуркотнечею
 Стогне поле бранне.
 Стріли загартовані
 Сиплять, ніби дощ, вони,
 І шоломи ковані
 Шаблями потрощені,
 І списи поламани [150,165].

Це стосується також епізоду, в якому князь Всеволод прославляє своїх воїнів:

А мої куряни —
 Воїни славетні.
 Знають поле брані
 Й січі іскрометні.
 Роджені під трубами,
 Зі списів годовані,
 Січені та рубані,
 Мічені, гартовані
 Раттю-небезпеками,
 У шоломах плекані.
 Всі шляхи відомі їм,
 Знані всі яруги їм [150,161].

Подібних прикладів у творі чимало.

У поемі “Слово о полку Ігоревім” перед боєм темні хмари закривають чотири сонця, якими є чотири князі — Ігор, Всеволод, Володимир Ігорович, Святослав Ольгович. Цю картину І.Світличний змальовує по-своєму:

Ніч минає. Зорі
 Білий світ кривавлять,
 Чорні хмари з моря
 Сонце закривають [150,163].

Використання народнопоетичних символів, заміна старослов’янizmів українськими словами, залучення язичницьких персонажів сприяє, на нашу

думку, поглибленню національно-патріотичного звучання твору. Так славнозвісний образ Бояна І.Світличний трактує як постать національного співця:

Віщі пальці на живії струни
Він кладе — і струни, мов перуни,
Лунами рокочуть нелукаву
Ратнього походу княжу славу [150,159].

Слід також сказати про досі неопубліковані (також здійснені в табірних умовах) переклади-переспіви шести гімнів богам із трактату “Закони”, що його написав візантійський філософ-платонік, вчений і політичний діяч Георгій Геміст Пліфон. Очевидно, переклади зроблено через російський текст-посередник: у декого із зеків були книжки з історії та культури Візантії, зокрема “Поэтика ранневизантийской литературы” С.Аверінцева і деякі інші. Чому ж І.Світличний, “чоловік стоїчної і веселої вдачі, щиросердий нащадок славних традицій європейського вільнодумства” [113,75] звернувся до майстерно різьблених гекзаметрів такого, здавалося б, несподіваного, як на наш культурний контекст, автора? Мабуть тому, що Пліфон не лише намагався вибудувати власну релігійну систему, яка мала б протистояти монотеїстичним віровченням, передусім християнству (філософ пропонував, зокрема, ввести богослужіння Зевсові та іншим грецьким богам), не лише пропагував учення Платона і в духовних своїх шуканнях був суголосним до пізніших італійських гуманістів, а й розробляв проекти політичних реформ, метою яких було вивести Грецію з кризи візантійської імперської державності.

І.Світличний не випадково звернувся до творів Пліфона. Панівна в його час комуністична ідеологія спиралася на атеїстичні теорії Л.Фейєрбаха і К.Маркса, які твердили, що не людина створена за образом Божим, а що Бог — це міф, складений людиною, і цей міф, даючи людині ілюзію щастя, відволікає її від реальної боротьби за побудову земного раю — комуністичного суспільства. В.Ленін, Й.Сталін та їхні послідовники здійснили колосального масштабу

експеримент, запроваджуючи в СРСР тотальне “єдиномисліє”, що мало б стати запорукою тотального, всеохопного “благоденства”.

Подібно до Пліфона, який намагався створити свою релігійну систему на противагу тоді існуючій, І.Світличний у свій час був одним з перших, хто збагнув комуністичну доктрину як давно мертву. За це прозріння він і зазнав тяжкої кари. На засланні І.Світличний написав цикл “Безбожні сонети”, виповідаючи свої еретичні, за суттю антирадянські думки [див. 150,67-72]. У них поет оперував християнськими поняттями, створюючи картину потворного омертвіння загальнодержавного ідеологічного монстра, котрий намагався підмінити собою давню віру, заглушити слово правди і голос совісті. Але саме в “Безбожних сонетах” пробивається жаль за втраченою традицією, відчувається нездоланне прагнення людської думки до вічних істин. Є в поезії І.Світличного рядки, якими поет недвозначно виповідає власне розуміння ролі поета як посланця Бога (“Яких іще зазнаю кар”) [149,57]. Релігійність як світогляд (додамо і як спосіб буття. — Л.Б.), а поетичність як засада людської природи, як категорія психологічно-естетична — це наша праоснова, це фундамент нашого розвою, це материк, з якого починається українське поетичне слово. “Слово патріотичне, наснажене Вірою, Надією, Любов’ю, софійне слово на сторожі Нації, слово, сповнене болю, наче за втраченою державністю. Містичне провіденційне слово, в якому так виразно бринять струни історичного оптимізму” [144,134].

Твори І.Світличного відзначаються майстерним аналізом, тонким художнім смаком, блискучим літературним стилем. Водночас йдеться у них про щось набагато важливіше, найістотніше — про звільнення художньої свідомості від безплідного компартійного догматизму, від отого, за виразом Ліни Костенко, “шабашу фікцій”, що нав’язувався у житті й літературі. Звісно, І.Світличний говорив не на повний голос, не переходив меж розумної обережності у своєму розвінчуванні компартійної ідеології, як це часто робив В.Стус. Умови нерівного змагання із всесильною цензурою вимагали дотримання певної

тактики; на засланні та в ув'язненні можливість певної самореалізації, не пригніченої творчості існує лише тією мірою, якою наглядачі не в змозі її усунути, заборонити, припинити. Твір же залишається “відкритим” (У.Еко) для розуміння та інтерпретації. Митець сучасності повинен бути свідомим соціокультурної ситуації і сприймати “відкритість” не як неминучість, а як спонукання до дії, тобто подавати текст твору так, щоб викликати його якомога більшу “відкритість”.

Твори “табірної музи” (які росіяни, на відміну від українців, уже видали великою антологією) — це ще й особливої ваги *свідчення* — можливо, що деякі з них і народжені саме з такої спонуки, хай і не до кінця усвідомленої.

Улюбленою поетичною формою І.Світличного у період ув'язнення був сонет. Дослідники в'язничної лірики поета одностайні у тому, що вибір цього канонічного жанру мав складну мотивацію. Сонет передусім вимагає великої зосередженості “... над добором слова, наперед заданою схемою рим, ритмічною й архітектонічною структурою цілості. Це зосередження було І.Світличному цілющим джерелом проти духовної деградації в його протистоянні таборівій зморі”, — писав І.Кошелівець [87,11]. І все ж звернення митця до сонета, як видається, зумовлено не тільки тим, що він, рятуючись від тюремної атмосфери, шукав для себе форм напруженої інтелектуальної діяльності. Жанр сонета зобов'язував бути чітким, лаконічним, точним, а все це — якості випробуваного пера І.Світличного — літературознавця, критика. Саме цей жанр дозволив авторові використовувати улюблений прийом — полемічність (знову ж таки — стильова прикмета його літературознавчо-критичних праць і, зрештою, ранньої поезії), яка характеризує його “Тратовані сонети”. Отже, у поезії саме сонет як жанр найбільше відповідав типові його творчого мислення. Сонет І.Світличного, як і загалом його вірші в'язничного періоду, прийнято вважати традиційним, “логізованим”, “раціональним”. Однак, “Тратовані сонети” писані 4-стоповим ямбом, тобто розміром, на одну стопу коротшим від поширеного. Тобто це — *сонетино*, які відрізняються від

класичних сонетів саме коротшим розміром (в італійській силабіці — 9-складовики і ще коротші). Очевидно, І.Світличний суто інтуїтивно обрав стисліші верси, канонізовані ще І.Котляревським в “Енеїді”. Зрештою, 4-стопові сонетино писали й інші поети, називаючи їх сонетами (І.Анненський, І.Калинець). Цікаво, що найбільше послуговуючись цією формою, І.Світличний водночас дозволяв собі іронію щодо неї (“Сонет”), а отже — самоіронію. Як і алегоричне висміювання дисциплінарних та карних засобів боротьби з інакодумцями:

Гвардійська виправка ідеї.

Парад римованих думок.

Стопа в стопу, рядок в рядок

Карбують ямби і хореї

Свій церемоніальний крок [149,55].

Чотиристоповим ямбом написані й інші сонетино І.Світличного, навіть вірш “Верлібр”, сама назва якого, здавалося б, мала диктувати відповідну систему версифікації (варто звернути увагу на несподівані, не характерні для сонетних форм 3-складові клавзули в заключних рядках терцетів) [149,56]. Узагалі, майстер парадоксів, що допомагають осягнути суть складних і неоднозначних явищ, І.Світличний вітав верлібри — “вільних громадян Республіки Поезії” — хоча сам не вдавався до них, — і начебто геть дезавував і навіть “третирував” “класичний вірш” (у однойменному творі) — хоч сам зберігав вірність йому, а десь принагідно говорив і про “суєту верлібрів”.

Над поезіями І.Світличного мимоволі замислюєшся, як мало ми знаємо людину взагалі, а надто людина — саму себе; як непередбачувано розкривається особистість в годину випробувань, іспиту. Поняття волі, честі, свободи, які панують у сонетах І.Світличного, вивищуються понад усім, що покликане ту свободу відібрати (“Моя свобода”). Тюрма у нього не стільки місце ув’язнення, скільки символ усього довколишнього життя, усього узвичаєного абсурду (“Тюрма”, “Завжди в’язень”). Об’єктом осмислення у

І.Світличного стає позав'язнична дійсність у найрізноманітніших проявах. Тюрмою він бачить всю радянську імперію:

В тюрмі, за ґратами, в неволі
 Мені приснилася... тюрма.
 Але не ця. Ні ґрат нема,
 Ні варти. І всього доволі [150,40].

Як і тюрма “малої зони”, тюрма-імперія мала свій театр абсурду. Це, власне, велика сцена театру. У неї свої лицедії-актори, їх поет іменував стажистами, яким живеться “легко, сито, славно, стажистам гроші платять справно за безрух, за негру, за тло” [150,75]. Для акторів ролі заздалегідь розписані “як ноти”:

Коли і як повинен ти
 На сцену вийти, в роль ввійти,
 І де сказати “за”, де “проти”,

Як домагатися мети,
 Які зигзаги й повороти
 Сліпої долі побороти,
 Зі сцени як і де зійти [150,75].

Така роль кожного визначена тим, що в “руках Творця всі люди — глина”... Якщо ж хто-небудь дозволить собі самостійний хід, то йому одразу ж “згадають міф про глину в руках всепереможного Творця” [150,74]. Цікаву роль виконує і глядач — він завжди мовчить. Навіть тоді, коли Отелло робить на сцені “фатальну помилку”: захопившись грою, він насправді душить Дездемону. Пасивно спостерігаючи трагедію, що відбувається, “мовчить, як в рот води, глядач” [150,76].

Мотиви цих поетичних творів І.Світличний зводить воєдино у сонеті “А що коли б...”. Поет задумує цікавий “вертепний” експеримент:

А що коли б ту мертву зону,
 Що ділить всіх на два світи,

На зал і сцену — перейти

І рух сценічного закону

На вулицю перенести? [150,76],

суть якого полягає в тому, що автор пропонує кожному зіграти свою роль, а не “зрежисуровані життя”.

Наскрізний образ спектаклю (“Роль”, “Статисти”, “О дайте, дайте мне свободу!..”, “Молитва посполитих”) також тяжіє до символу: саме життя постає чи то як “комедія готових масок”, чи то як чудернацький трагіфарс.

Режисерів “театру готових масок” І.Світличний змальовує у “Безбожних сонетах”. Це “самі ікони, сторожа догм”, які на власний розсуд встановлюють “крутий режим великопосту”. Новоявлені месії, що “з смертних вибилися в боги”, нагороджують раєм тих, хто строго сповідував послух і дотримувався посту (“Великий піст”). Сатира “Безбожних сонетів” спрямована інтертекстуально на “демократію по-радянськи”, яка, зрозуміло, має добре відпрацьовану службу. У циклі “Мефісто-Фауст” І.Світличний знайомить читача із інтертекстуальними особливостями такого служака. Ним, звичайно, є Мефістофель. Гетівська драма “Фауст” “яскраво демонструє процес універсалізації, або ж філософізації міфу. А він уже вносить деякі корективи у міф про змагання й суперечку Бога і Демона (Мефістофеля), і одразу міф починає світитися новими гранями” [112,63]. Мефістофель втрачає ауру безумовного зла й починає символізувати щось не так виразно марковане в морально-етичному плані. Ще істотніше поглибив цей аспект традиційного міфологічного образу М.Лермонтов: у його одноіменній поемі Демон викликає на тільки осуд, а й співчуття. Отже, романтики розуміли, що міфологічну пару можна вивертати навиворіт, надаючи їй протилежного сенсу. І.Світличний пішов у цьому напрямку ще далі. На нашу думку, трагічну залежність суспільства від темної сили він вбачав глибше, ніж констатація наявності “гри без правил” за Мефістофелем. У нього, як з’ясовується, немає антипода. Його думку, “висловлену солдафонськи просто”:

У кого сила, в того влада...

Важливо що, байдуже як... [150,97], —

Фауст не опротестує. Він “слухає і мовчить”. Зрештою, Фауст промовчав і тоді, коли Мефістофель заявив:

Ми — дух і плоть. Ми — фас і профіль.

Ми — воля й м’язи. Ми — брати [150,104]...

Отже, “нема окремо Мефістофеля без Фауста і нема Фауста без Мефістофеля. Є Мефісто-Фауст — дволикий Янус, в якому все ж переважає наповнення Мефістофелем” [50,102]. Тому у посполитих продовжують “тріщати хребти і гнутися спини”, тому триває “відьомський шабаш”:

Ніхто, ніяк, нічим не спинить

Людьми угноєний прогрес [150,104].

У зв’язку з інтертекстуальними вимірами образу Фауста важко погодитися із Інною Онікієнко, яка стверджує: “Образ Фауста особливо цінний своєю незгодою, спротивом тим самим, що руйнували людський Дух, екзистенційним почуттям провини” [див. 119].

У даному випадку ми спостерігаємо процес неточного цитування, коли цитата уже переосмислена автором з проекцією на своє життя. Це не може бути випадковою помилкою, адже цитата потрібна І.Світличному не для того, щоб продемонструвати свої знання або точно виразити свою думку чужими словами. Цитата — це можливість діалогу з іншими текстами, діалогу, який збагачує авторське висловлювання за рахунок процитованого тексту. Важливою є не точність цитування, а впізнаваність цитати. Вона стає ніби представником чужого тексту, що запускає механізм асоціацій.

Йдучи таким шляхом, ми виявили у В.Стуса поезію “Вся сцена полетіла шкереберть...” [т.3,кн.1,144], що інтертекстуально пов’язана із циклом “Мефісто-Фауст” І.Світличного саме завдяки образу Фауста, тягар “докучливого знання” якого близький обидвом поетам. Прагнення осягнути відгомін вчинків трансформується у В.Стуса до перевертання-переосмислення відомої Гетівської репліки Мефістофеля: “Я є частиною тієї сили тьми, що прагне зла, з якого проростає благо” — у митця прагнення до “загального

добра” невідворотно творить зло його близьким. Ця психологічна ситуація, що не знаходить вирішення у контексті самого твору, у контексті збірки “Палімпсести” вирішується поневажанням раціональних мотивацій — поет рятується вірою.

У другому сонеті циклу “Рефлексії” І.Світличного, що є у формі монолога Фауста, своєрідним “іспитом совісті”, теж знаходимо усвідомлення того, що “мов злодій кару, відчуваєш життя земного тужний бреш”, оскільки доводиться грати “нужденну роль в чужім спектаклі” “і... збувати на спорт, на мізер свій талант”. Але далі, за констатацію такого становища і визначення власного гріха, Фауст не йде. Тому й не доводиться говорити тут про спротив. Спробу незгоди Фауста спостерігаємо у сонеті “Фауст покаянний”. Саме у цьому творі риторично зазвучали запитання:

Допоки дарма люд губити?
 Себе дурити? Честь ганьбити
 Причетністю до злодіянь? [150,102].

Саме у цьому сонеті І.Світличний ще раз повернувся до панівної в суспільстві згубної сентенції: мета виправдовує засоби:

Важливо що? А як? А як? [150,102].

І все ж, на нашу думку, це більше авторська позиція, ніж позиція Фауста як героя. У цьому переконує семантика епіграфа, узятого з І.Франка:

І знов рефлексії! Та цур же їм!
 Се панський жарт...

Усупереч абсурдній дійсності, життя — понад усе: воно, на щастя, не піддається до кінця “режисурі” і утверджує

Стихійний ритм серцебиття,
 Раптові зустрічі і втрати [149,62]

як щасливу незалежність від “всевказівного перста”.

“В’язнична лірика І.Світличного й справді сприймається як політична література. Це була поезія свідомого і послідовного дисидента, який вперто здійснював свою програму подолання” [50,103]. Однак, як влучно висловився

І.Денисюк, аналізуючи аналогічну ситуацію, “оскільки політичний жанр хвилює у певних історичних обставинах, то він є естетичний” [44,286].

Логічно-емоційним і структурно-інтертекстуальним епіцентром поетичного світу в’язня, який переживає подібну драму, є сонет “Вселенська робінзонада”, що передує циклові “Я — дисидент”. Відштовхуючись від слів В.Симоненка: “Я втікаю від себе, від муки і втоми...”, І.Світличний творить великої сили узагальнення, ліричний образ вселенського переляку і байдужості. “Побажанівськи пружний ритм, добірний звукопис, навальні градації, наскрізні еліптичні звороти — все це буквально сугестує пристрасну інвективу-оскарження, яка вільно й органічно вкладається в канонічну форму сонета” [50,111]. “Посполиті”, “Молитва посполитих” — це гіркий сарказм, розпачливий сміх над звироднінням, знелюдненням особи у нелюдській системі. “А посполиті малим ситі, Аби не порожньо в кориті...” [149,45]. Це — історія хвороби суспільства, безжальний страхітливий анамнез того, що з усіма нами відбувалося. Колись і брати Стругацькі застерігали (за що і були добряче биті!), яким небезпечним і хибним є уявлення, що варто лише вдовольнити всім потреби матеріальні, як духовні зростуть самі собою: “Так народилася Масова Сита Невихована Людина” [див. 160,70]. В “антиутопії” І.Світличного (“Душевний сонет” та ін.) результат аналогічний: “Душа наїлась, напилася, І... рохкає. І в лад, і в тон” [149,47]. Часто тема не вичерпується, “не вміщується” в одному творі, перехлюпується в наступний (“Шмон” і “Не ті, сержанте, вже шмонали...”, “Душевний сонет” і “Душа розпластана на пласі”). Тут, напевно, дається взнаки звичай науковця, дослідника докопуватися до суті, беззастережно заглиблюватися у явище, не брати лише з поверхні. Загалом “це поезія розмислів і суджень — у лапідарній і позірно, удавано простацькій оболонці закодовано тяжку думу про переродження первісних задумів на “привиди-ідеї” та про те, яким це чином мета, мовляв, виправдовує засоби” [160,70]. А між іншим, класики, на яких заведено було повсякчас покликатися, ніби на них же і всю відповідальність перекладаючи, теж були тут не надто

одноставні, бо К.Маркс іще замолоду виснував, що “... мета, для якої потрібні несправедливі засоби, не є справедлива мета”, тобто можна говорити про формально-ритуальну інтертекстуальність.

Частина друга поеми “Курбас”, “Лакримоза”, сповнена саркастичного пророцтва, яке на наших очах уже справдилося вповні: екстатично-піднесене “відновлення справедливості” здійснюється часом із тією ж запопадливістю, що й колишні гоніння і ... мало не тими ж виконавцями!

Ті, хто тоді горою
Вистояв за пілатів,
Вибившись у Герої,
Вас, не лауреатів,
Вставлять — самі! — в кіоти,
В святиці, в канон, в реєстри... [150,154-155].

У “євангельських” поезіях Б.Пастернака також є подібне: “И с пылкостью тою же самой Что славили прежде — клянут” [цит. за 160,70], що свідчить про добре знання і тонке розуміння І.Світличним текстів російського митця, лише інтерпретація наразі зворотна: славлять тепер, а кляли дещо раніше.

Полемічна гострота в’язничних сонетів І.Світличного розвивається із поставленої тези, що нею справді може бути відомий вислів чи літературна ремінісценція. Найчастіше вона сформульована чи закладена в епіграфі, які І.Світличний вельми полюбляв за їхню колосальну здатність задавати настрій і тон, включатися у “прирощення” поетичного змісту, у творення “надтексту”. Це перегук однодумства через мури й віддалі (В.Симоненко, Б.Мамайсур, В.Стус, І.Драч, Ліна Костенко, С.Глузман). Це і перегук у часі (Святе Письмо, Г.Сковорода, Т.Шевченко, І.Франко, О.Пушкін, Ю.Лермонтов, Б.Пастернак). Через епіграфи автор відкриває читачам зовнішню межу тексту для інтертекстуальних зв’язків і літературно-мовних віянь різних напрямів та епох, наповнюючи і розкриваючи тим самим внутрішній світ свого тексту.

У другій та третій строфах “полеміка сягає особливої напруги, супроводжується різкими інвективами і, як правило, завершується справжнім

вибухом емоцій” [49,61]. Прикладом такого “відвертого конструювання” з вибуховою кінцівкою сонетного замка можуть бути сонети “Мовчання”, “Язик”, “Тюрма”, “Душевний сонет”, “Сонет вдячності”, “Моя свобода”, “Свобода самокритики” тощо. У поезії “Відчай” ліричного героя “мов та шашіль, точить думка підла: “весь світ марнота і мана...” [149,38]. Ці слова не тільки перегукуються із епіграфом сонета, що ним стали рядки із поезії Лесі Українки, вони є своєрідним літературним виявом І.Світличним спеціального призначення зачину сонета. Накладається на його звучання і відомий вислів: “все марнота-марнот”, який, без сумніву, був відомий поетові. Такий тон найбільш характерний для розділу “Персоналії”, який свідчить, що найкраще для в’язня — братство рідних по духу, пам’ять про дорогих людей, які самим своїм існуванням скасовують тотальність режиму як абсолют. Сама лише згадка про них — “ковток свободи”, відновлення виснажених душевних сил. Тому епіграфи цього розділу є свідченням неперервності духовної естафети. Нам здається, що “Персоналії” могли б мати ще один, загальний епіграф — з пісеньки Булата Окуджави, що пробилась крізь асфальт стагнації беззаконним пагінцем: “Возьмемся за руки, друзья, чтоб не пропасть поодиночке” [цит. за 160,71].

У пору, коли не з доброго життя “екологічну нішу” в літературі становила хіба що поезія витончено-філологічна, для неширокого кола втаємничених, — І.Світличний обирав форму, стилістичний тон на перший погляд украй прості, демократичні. Лише заглиблене читання відкриває потужний шар літературних ремінісценцій, прихованих посилань та цитацій, як “болотна мокроза” у вірші “Сльота”, як перша фраза вірша “С.Мамчурові” — “Свіча горіла...” чи “первні” та “екстаза вибуху” у вірші “Позаяк”. Інакше у поемі “Курбас”: “тонко заплетений у внутрішній монолог героя молодого-Тичинівський вітер з України далі розпросторюється цілим жмутом асоціацій та парафраз, обігрується відповідно до іншої долі і ролі, долі-антипода і ролі теж полярної” [160,71].

Не слід забувати, що то була *підцензурна* творчість. А підцензурність диктувала свої правила, провокувала все нові способи обійти встановлені нею заборони, спонукала до винахідливості. У рамках цієї підцензурності, щоб висловити власну думку, І.Світличний використовував будь-яку можливість, кожен симптом відлиги. Сьогодні така “недомовленість” може не задовольняти нас, видаватися половинчастим, компромісним, але тоді читач жадібно схоплював його, домислював недоказане, вловлював підтекст. Він був пристосований до пресингу системи, натренований на знаходженні підтексту. Той читач розумів усе, що хотів сказати І.Світличний і подібні до нього. “Доробок шістдесятників не оцінити правдиво, не поглянувши на нього крізь магічний кристал підтексту” [81,16]. Підтекст додавав текстові своєрідної смислової глибини і сили, а читачеві дарував солодке відчуття втаємниченості, причетності до чогось справжнього, хай забороненого, присмак співтворчості.

Узагалі, будь-яке політичне судочинство злочинне. Що ж до засудження поета, то це злочин не просто кримінальний, а певною мірою антропологічний — засудження людини за те, чим вона й відрізняється від тварини — мову, творчість, духовну свободу... Тюремна, табірна, загалом невільнича поезія, це явище, таке незрозуміле для обивателя (хіба ж *там* до поезії?!), насправді досить поширене і певною мірою закономірне. Психологічно це неважко пояснити — як торжество духовної суверенності людини (нерідко саме там, в екстремальних умовах, і відкриваються її творчі потенції) і внутрішнього опору тискові й сваволі. Адже в “малій тюремній зоні” залишитися собою, можливо, навіть легше, ніж у “великій зоні”, тій, що за межами колючого дроту. Тільки *в собі* тут можна черпати силу, знаходити ґрунт, щоб вистояти. А самопізнання, самозаглиблення, “самособоюнаповнення” (В.Стус), — то ж одвічний творчий полігон для поета.

Вірші нелегко відняти й не можна убити окремо від їхнього творця, вони живуть в його душі. Єдина опора, яка не зрадить, природний самозахист, єдино доступна в цих умовах гідна форма існування і самоствердження людини

творчої і внутрішньо незалежної. Адже “розуміння свого становища, що було причиною її (людини. — Л.Б.) мук, дарує їй перемогу, — писав А.Камю у своєму “Міфі про Сізіфа”. — Нема такої долі, якої не можна було б перебороти, зневажаючи її” [цит. за 81,19]. Цей опір часто із суспільного поля переходив на територію душі окремої людини, заторкував її екзистенційні глибини, пласти — а це вже матерія поетична. Тому, щодо власне вираження інтертексту в поезії І.Світличного, можливо, найбільший інтерес становить розділ “Пленер”. “О, то давня традиція літератури: шифрувати “під погоду” суспільні пасати, антипасати і мусони!” [160,71]. Ще М.Салтиков-Щедрін полюбляв образ “відлиги” на означення нетривких і ненадійних суспільних “потеплінь”. А І.Світличний написав сонет “Приморозок”: либонь, він раніше за інших зрозумів невідворотність “приморозків”, за якими неминуче йдуть “Сльота” і “Сутінь”:

Все безтілесне і нечинне,
Немов у сні! І є, й нема.
Ні день, ні ніч. Напівпільма... [149,82].

“Ми дерева” — теж наскрізь прозора алегорія: птахи тікають, гнані жахом зими, у вирій — дерева залишаються, “грудьми — До шквалу, до терпкої долі” [149,78]. І це непохитне “А — стоїмо” [149,78] — воно приводить на пам’ять рядки Василя Стуса:

Ні. Вистояти. Вистояти. Ні —
Стояти. Тільки тут. У цьому полі... [т.3,кн.2,55].

В.Стус тут згадується не випадково. Він був другом та учнем І.Світличного, тому перегуки асоціативно виникають раніше, ніж зустрічаєш епіграф з його творів чи присвяту йому. Уже в “Жалісному сонеті” (“Умій суддю свого жаліти...”) компетентний читач впізнає Стусову відозву до конвоїра:

... Ти все стоїш в моїй тяжкій скорботі,
твоїм нещастям серце пройнялось
моє недуже. Ти ж за мене вдвоє
нещасніший. Я сам. А ти лиш тінь [т.3,кн.1,42].

Цей інтертекст простежується у творах усіх шістдесятників, де митець стверджує свій свідомий безповоротний вибір, свою певність, що “Божисту вдачу високосно жити” — треба спокутувати, вистраждати. Лише іноді зринає голос живої змученої людини, з плоті і крові: “Яких іще зазнаю кар? Якими нетрями ітиму Шляхами з Риму і до Криму Під гвалт і кпини яничар?” [149,57].

Безсумнівні класичні уподобання автора “Гратованих сонетів”. Виразна нитка тягнеться від них до неокласиків — недарма зійшовся із М.Зеровим на полі перекладу. У поезії І.Світличного з радістю відчуваєш значний “культурний шар”. Освоєння класичного матеріалу — в різних вимірах, в різних жанрах. Узяти хоча б блискучу сатиру в дусі П.-Ж.Беранже “У епоху Реставрації”. Через фейерверк іронічних алюзій і сатиричних неологізмів проступають реалії нашої “епохи Реставрації” — “спинолизація”, “нализація”, “героїзація доблесної генерації дідусів Наполеонів”... І крізь навмисне грубувати дотепи — тривожні нотки:

Що смердить, як у клоаці?

Корабель, часом, не тоне? [149,109].

У такому контексті “літературності” особливе місце належить поемі “Архімед”, навіяній Плужниковим “Галілеєм”. Не втаємниченим у атмосферу 60-х ця алюзія не скаже багато. Адже серед тих літературних відкриттів, що їх подарувала нам посткультурівська відлига, відкриття Є.Плужника було одним із найяскравіших. “Архімед” І.Світличного — глибоко особистий твір: невідомі реалії лягли на Плужникову інтонаційно-ліричну канву, породивши щось дуже зворушливе — ліричну сповідь, опосередковану через відомий літературний твір. Своєрідний поетичний дует, що переходить у монолог:

Тільки душу...

А в мене вона одна

Й та смішна

Чи химерна, вірніше:

Ні футболу їй, ні вина,

Все б їй музика,

Все б їй вірші...
 А ще й серце!..
 Серце!..
 ... Тоскно так йому,
 Гірко так!
 Ні загибелі, ні рятунку... [150,143].

Поет-читач в І.Світличного весь час стоїть за плечима поета-творця, а то й підкоряє його собі. Ця здатність до безперервного і внутрішнього інтелектуального діалогу, мабуть, дала йому щасливу змогу відсторонення від ґратованої дійсності, змогу жити інтенсивним духовним життям в атмосфері узаконеної без-, навіть антидуховності:

Куняє варта за плечима,
 А вічність — зоряна, незрима —
 Пливе, і мить її — твоя [149,27].

Минулі читацькі враження, мистецькі ремінісценції — союзники, рятівники, які дають можливість вивільнення у поетичних текстах. Так колись Т.Шевченко із заслання просив прислати йому М..Лермонтова. В.Стус просить дружину в листі переписати йому одну із дуїнянських елегій Р.М.Рільке — “хай буде, як молитва” [т.6,кн.1]. І.Світличний творить собі свій тюремний Парнас, розмовляючи з музами, зі своїми літературними вчителями й побратимами, вливаючись наперекір обставинам у літературний процес. Назва однойменного сонета певною мірою виклична, епатажна — адже йдеться про табір, про інтелектуальну атмосферу, яку зуміли створити в ньому люди, духовно багаті й внутрішньо вільні. І якщо врахувати постійне протиставлення ними “малої зони” і “зони великої” і виміряти ступінь свободи там і тут, то “Парнас”, як це не парадоксально, опиниться таки, мабуть, у “зоні малій”... Повнота життя, духовність, творче начало — все це мали *в собі*, і цього не відбереш. Перефразовуючи відому формулу Е.Хемінґуея, “Парнас”, який завжди з тобою” [49,117]...

Багато віршів І.Світличного мають присвяти, і така своєрідна тюремна “альбомність”, мабуть, допомагає створити ефект присутності.

І враз ні стін, ні ґрат, ні стелі.

Хтось невидимий ізбудив

Світ Калинцевих візій-див,

Драчеві клекоти і хмелі,

Рій Вінграновських інвектив,

Чаклунство Ліни, невеселі

Голобородькові пастелі

І Стусів бас-речитатив [149,29].

І справді, чим не Парнас?! Якщо цю суб’єктивну реальність (хоч вона може видатися ілюзорною) екзистенційно сприйняти і пережити як справжню, то тоді ілюзорною видаватиметься реальність табірна. Карцер стане Парнасом...” [49,118].

Дійсно, “Тратовані сонети” стали для І.Світличного своєрідним рятунком і самоутвердженням. Історія літератури знає такі приклади: досить згадати “Тюремні сонети” І.Франка. Передусім — внутрішня суперечність між елітарною вишуканою поетичною формою — й тюремним “дном”. Зіткнення цих, здавалося б, непоєднаних стихій викрешує цікавий поетичний ефект. Тут доречно буде згадати ще один приклад тюремної сонетної творчості — збірку Богдана Кравціва “Сонети і строфи” (1933). “У тій самій львівській в’язниці, де колись І.Франко писав тюремні сонети, у 1932-33 рр. “в’язничні думи” Б.Кравціва також формувалися у канонічну віршову строгість. Тюремна невольничість, сувора одноманітність буднів, “заквадратованість ґратами вікон”, звичайно, найкраще відповідала сонетній формі вірша. А лаконічність фрази, точність слова якнайкраще відповідали нормативам тюремних умов.

У час написання “Сонетів і строф” це був його творчий норматив, його дорога від символізму та неоромантизму до традицій неокласичних” [141,134].

Розуміння жанрової специфіки в’язничного сонета І.Світличного було б неповним без урахування цікавих спостережень І.Качуровського. Він звернув

увагу на те, що коли в'язнична лірика— явище світове, то в'язничний сонет — належить тільки українській літературі. Творцями цього жанру, крім вищезгаданих, І.Качуровський вважає М.Ореста, В.Чаплєнка, В.Яніва, а також згадує, що в очікуванні арешту написав четвертий свій сонет і М.Зеров. Літературознавець слушно зазначає, що “сонети, писані в сталінських тюрмах і таборах, — бездоганні формою, але похмурі, позначені тавром безнадії. Натомість сонети західноукраїнських поетів-політв'язнів, хоч і були не надто вишукані й витончені формально, але мали в собі волю до боротьби й дух завзяття” [71]. З погляду специфічних особливостей в'язничного сонета І.Світличного справедливою є думка І.Качуровського про те, що “І.Світличний у своїх сонетах дав щасливу синтезу: зеровську довершеність сонета він сполучив із героїчною незламністю” [71]. Яскравим зразком такого освоєння досвіду українських поетів-сонетярів І.Качуровський вважає твір “Моя свобода” із триптиха “Три свободи” [149,32].

Такі міркування спонукають і дають підставу до далекоглядних текстуальних зіставлень сонетів І.Світличного із творами цього жанру І.Франка. Їхні поезії створюють узагальнюючий образ українського політв'язня, який був однаково небезпечний для будь-якої імперії — чи то австрійської, чи то російської. Якщо у “Тюремних сонетах” І.Франка сатира знайшла своє застосування у викритті порядків Австро-Угорської монархії і такого її атрибута як тюрма, її побут, то за аналогією сонетна сатира І.Світличного спрямована проти жахливих умов перебування в брежнєвських тюрмах і таборах. Знайомство із “державними апартаментами”, де “салон, їдальня, й с... — все укупі” (III сонет) [188,152] у І.Франка відбувається від перших кроків перебування у в'язниці. Далі поет поглиблює своє знайомство із тюрмою і її порядками. Типовим інтер'єром “камера-печера” зустрічає і в'язня І.Світличного: “Параша. Ґрати. Стіни голі” [149,35]. Тюремні порядки однаково огидні. Вони принижують людську гідність, нівелюють особистість. У

згадуваному третьому сонеті влучним порівнянням “гей, описали нас, немов худобу” І.Франко підводить до логічного висновку:

Тепер хоч в Відень нас на торг гоніте! [188,152].

І.Світличний також не відмовляється від натуралістичних штрихів при відтворенні процедури обшуку, що у тюремній лексиці називають “шмоном”. “Стою — як мати народила...” [149,23], — такими словами розпочинає свою поезію “Шмон”. Об’єктом авторської та читацької уваги у сонеті дуже швидко стає не в’язень, а шмональник.

“Ми тут живемо в клоаці, то й де нам взяти кращих декорацій” [188,155], — писав І.Франко. “Декорації” і в сонетах І.Світличного, як ми переконалися, далекі від вишуканості. Це своєрідне театральне джерело асоціацій, з яких будується інтертекст. У високу сонетну стихію входить, не питаючи дозволу, тюремна лексика, входять “менти” й “шмони”. Загалом близька І.Світличному стилістика — терпка, свідомо не рафінована, без специфічних поетизмів, із виразним нахилом до “солоних” слів, сленгових зворотів, просторіччя. Про мову поезії І.Світличного у листах до Світличних В.Стус писав: “І мова (стилістика) така сьогоднішня, така пружна, гола геть. Без докучливих шмаркатих поетизмів, без дистилляції: житній зеківський глевкий хліб, грубою сіллю присолений. Хто з нас умів так? Ніхто. Хіба де-не-де Ліна. Василь Симоненко був такий же безпозний, але мав іншу естетику” [т.6,кн.2,130]. Це видається якоюсь компенсацією, врівноважуванням (а то й маскуванням) душевної делікатності, вразливості, може, навіть сентиментальності, властивої йому. “Кам’яній, кам’яній, кам’яній. Тільки твердь знає самозбереження”, — писав у подібних умовах В.Стус... Вишукано-поетична форма, високий архаїзм — і брутальний вульгаризм, і непарламентське слівце: “шпана” і “лицар”, “шмональники” і “студії”... Хіба ж не свідомі дисонанси?! Своя система емоційних наголосів — мовби словесна шокова терапія. Образні саркастичні паралелізми у І.Світличного та І.Франка виникли внаслідок абсолютної подібності ситуацій, які довелося особисто пережити обом авторам, саме тому

їх в'язничну лірику можна вважати художньою документалістикою своєї доби, автентичним свідченням в'язня про умови перебування у тюрмі. “Однаковість життєвих реалій витворила подібність стану душі — передумови творчого процесу, налаштованість на однаковий творчий лад” [49,64].

Цим, очевидно, продиктований вибір як самого сонетного поетичного жанру, так і його стильових особливостей, “своєрідного культу просторіччя і вульгаризму як осердя стилю, як свідомий вибір з художньою метою” [81,20]. Зрештою, у сучасній поезії, з її постмодерністською вседоречністю, такі пасажі, мабуть, не мусять шокувати нас. У сонеті ІХ І.Франко так обумовлює специфіку свого тюремного сонетарію:

“Агій, — почнуть естетики кричати, —
Ось до чого у них доходить штука!
Яка де в світі погань є, грязюка,
Вони давай її в сонети бгати.

Петрарка в гробі перевернесь, пробі!” [188,155].

Ситуативну подібність у виборі сатиричного сонета з наперед обумовленим “... немелодійним, незграбним, негречним, наблагоннадійним естетизмом” [150,31] спостерігаємо у І.Світличного. У творі “Сонет” автор безперечно виходить на паритетні гони — зіставлення з самим Данте:

І Дант не зневажав сонету,
І ми не проти. Па-ри-тет! [150,80].

Зрозуміло, що життєвий вибір виходив із суспільних обставин. Тактика творчої діяльності І.Світличного пов'язана з безкінечними обмеженнями для “спраглих неба, спраглих лету”. Вона викликана суворими вимогами до митців славити імперію, її “мудрі” порядки, хвалити її вождів. У зв'язку з тим І.Світличний іронічно відтворює таку ситуацію:

А нам приписано діету
Із кантів, од і пітету. —
Вегетар'янський вінегрет! [150,80].

Аналізований сонет привертає до себе увагу як зразок одного із різновидів усього світового сонетарію. Цікавою з цього погляду є думка І.Качуровського, який називає “Лопе де Вегу, Кітса, Пушкіна, Франка, Івана Світличного...” [71] авторами сонету про сонет.

Спостереження за творчою лабораторією І.Світличного-поета дають підставу вважати, що мотивацію вибору сонетного жанру він пов’язував також із турботою про розширення жанрових можливостей української лірики. І.Світличний неодноразово закликав у своїх літературознавчо-критичних статтях розширювати жанрові можливості поезії. Вибудований ряд літературних імен, які мають пряме відношення до твору “Сонет”, — Данте — Пушкін — Зеров — переконує нас у такій мотивації.

У першій частині XIV “Сонетоїда” М.Зеров простежує історію розвитку цього різновиду сонета від часів О.Пушкіна до “краю сумної одіссеї”, коли власне потрапив “до моїх (М.Зерова) неситих рук”. Про те, якими ознаками характеризується його сонетоїд, М.Зеров писав у другій частині твору:

І втратив ти ліро-епічний звук,
Скотившись з верховин шляхетних епопеї
В безодні мадригалу й епіграм
На жертву гнівно-говірким струмкам [62,78].

Наведені поетичні рядки М.Зерова підтверджують подібність семантичної якості текстів двох митців, що у різних часових межах розвивали жанр сонета.

Цікавим явищем літератури можна вважати “схрещені” жанри І.Світличного, які М.Коцюбинська називає “літературознавчими розвідками” [202,203]. Твори “Рондель”, “Класичний вірш”, “Верлібр” написані у сонетній формі. Коли класичний вірш чи рондель, написані сонетом, хоча б римуванням не виключають взаємно один одного, то зовсім несподівано вписався у сонетні параметри верлібр.

Це поезія одверто ангажована, з чіткою соціальною адресою. Поезія логізована — в ній розвивається дана теза, вона, безперечно, дидактична — тяжіє до формули-висновку, формули-гасла, заклику. Пуристи від поезії не

схильні сприймати таку її іпостась, не вважаючи її виявом внутрішньої суті поезії як саморозвитку мистецтва слова. В українській літературі протягом усього її розвитку — від Т.Шевченка до В.Стуса — така поезія завжди лишалася актуальною. Та “одвічна”, історичним рефреном повторювана ангажованість української літератури не є щось привнесене іззовні, накинута чи кон’юнктурне, то її питома характеристика і своєрідність. Адже так було не з примхи, не через недостатність художньої потенції, то була настанова, зумовлена браком повноцінного культурного розвитку, нормального спектру різних сфер національного життя, синдромом колоніалізму.

Отож, І.Світличний — поет раціонального типу. Перед нами одверте, на наших очах конструювання поетичного задуму. Відштовхування від фразеологізму, літературної ремінісценції, афоризму тощо і — поетичне їх розгортання. У рецензії на “Тратовані сонети”, виданій в Мюнхені 1977 року, Ю.Бойко-Блохін підкреслює, що І.Світличний “стримить до мовної формули” [цит. за 81,25]. Зерном поетичного розвитку думки слугує то відома сентенція, приказка (напр., про синицю, яка спалила море або “ліс рубають — тріски летять”), то цитата — прихована чи явна (“нам тільки сакля очі коле” — з Т.Шевченка, Драчеве “на рівні Божих партитур” або “Не будьмо самовбивцями дарма”, “Ти чуєш синку?” — з “Тараса Бульби”, “Дайте, дайте мне свободу” — з відомої арії князя Ігоря тощо). В основі багатьох поезій — розгорнуте осмислення моральних аксіом — “Відчай”, “Жалісний сонет”, “Глова на палі”, “Моя свобода” та ін. Полюбляє поет словесну гру: “точка опору” з поеми “Архімед” як переосмислення відомого вислову Галілея про точку опори (опертя), що дасть змогу перевернути світ. Та й сама назва переспіву Плужникового “Галілея” — “Архімед” мимоволі абсорбує Шевченкове “І Архімед, і Галілей...”. Такі приховані ремінісценції є метатекстом, однак у більшості випадків вони не сприймаються так, тому що первинне і вторинне значення, тобто те, які І.Світличний вкладає в сказані кимось слова, збігаються, двоїста природа метатексту стає ілюзорною; метатекст спиймається як новий

оригінальний текст. Тому загалом вся поезія І.Світличного — своєрідний, зворушливий, глибоко закорінений в українському суспільному і літературному контексті феномен. Дуже можливо, що за інших обставин І.Світличний залишився б критиком, а навіть і поетом суто естетичного спрямування. Якщо взагалі писав би вірші: можливість зосередитись на чомусь одному, у злагоді із власним покликанням, є також прерогатива стабільних і добрих часів. Але доля призначила інше.

Структура поетичного світу І.Світличного на проблемно-тематичному рівні складається з мотивів, які закорінені в особистий досвід поета-дисидента, що свідомо обрав долю незламного в'язня. Водночас змістові виміри цього світу розширюються і поглиблюються в культурологічному контексті, цілеспрямовано заданому поетом через епіграфи, алюзії, ремінісценції, цитації з творів своїх друзів, українських класиків і відомих зарубіжних авторів. Вкраплені в його тексти прізвища численних письменників, імена “вічних образів”, різної величини одиниці чужих текстів, естетичні і літературознавчі терміни — все це маркує-позначає носіїв додаткової інформації, вказує освіченому читачеві нарощування надтекстового і підтекстового смислу, джерела асоціацій, які в свідомості читачів добудовують образи автора-ерудита. З цього погляду, можливо, найцікавішим є цикл “Мефісто-Фауст” з посвятою М.Лукашеві. Монологи Фауста і Мефістофеля під різними заголовками оснащені епіграфами з Т.Шевченка, І.Франка, Г.Сковороди, Святого Письма (подаємо прізвища за порядком творів у циклі), викладені у формі медитацій-рефлексій як діалоги з самим собою або автором епіграфа, якнайкраще демонструють багатшаровість структури поезії І.Світличного, який переосмислює запозичені мотиви. Ліричний герой полемізує, іронізує і від твору до твору розгортає ту ж драму, яку відтворив І.Світличний у статті “Духовна драма Шевченка” (1976). Одне те, що відбувається стрімкий якісний стрибок; багатократно прискорене, творче дозрівання супроводжується змінами самої естетики. А друге — що всі нескасовні закони естетики якось ніби дещо

відступають, поступаючись місцем іншим законам: коли “згустки безслів’я виливаються у поетичні рядки” (Степан Сапеляк) — тоді і саме життя поета стає чи то особливо значимим контекстом, чи то ще одним твором, що кидає на всі інші особливе світло.

2.3. Значення творчості В.Стуса та І.Світличного для освоєння категорії інтертекстуальності в українському літературознавчому дискурсі

Василь Стус та Іван Світличний формувалися як філологи в той історичний період, коли не тільки радикально змінювалися філософсько-світоглядні орієнтири, а й відбувалися пізнавальні “повороти” в гуманітарних дослідницьких стратегіях. Не маючи під час студій в “радянських” вищих навчальних закладах безпосередніх контактів з інтелектуалами позатоталітарного соціокультурного простору, вони силою логіки допитливої думки, вивчаючи українську літературу в світовому контексті (особливо будучи аспірантами Інституту літератури ім. Т.Шевченка під керівництвом О.І.Білецького), самостійно виходили на осмислення широкої проблематики, котра тоді окреслювалась як “діалектика традицій і новаторства”.

Як засвідчила творча спадщина В.Стуса та І.Світличного, опублікована в 60-ті роки та оприлюднена за кордоном і в Україні пізніше, митці-вчені обирали таку стратегію, яка враховувала специфічні умови вияву літературного новаторства в рідній і світовій культурі. Основна колізія чи опозиція, яка має наскрізний характер у поетичних, літературно-критичних, перекладацьких текстах цих митців-дисидентів, зосереджувалася навколо суспільно-детермінованого, соціально-заангажованого, з одного боку, та іманентного, власне внутрішньокультурного розвитку літератури, новаторського вияву естетичної свідомості, з другого боку. Може, найвиразніше така колізія текстуально звербалізована у відгуку І.Світличного на неперіодичне видання нью-йоркської групи поетів “Нові поезії”. Щоб акцентувати на логіці таких

міркувань, варто навести простору цитату. Виокремлюючи це видання з-поміж “малопоетичного шумовиння”, український “шістдесятник” тоді писав: “Поети нью-йоркської групи утримуються від суспільних чи естетичних декларацій, але з їхньої творчості видно, що згубність публіцистики для поезії вони розуміють добре, і тому прагнуть розв’язувати суто поетичні завдання: поєднати традиції української поезії з мистецькими надбаннями інших народів.

Таке завдання, залишаючись у сфері суто літературній, для української поезії вельми актуальне. Через цілий ряд історичних причин українська література розвивалась герметично, чимало здобутків духовної культури людства, без яких інші народи не уявляли свого розвитку, українською літературою не були засвоєні. Така провінційна ізольованість породжувала іноді хуторянські уявлення про цілковиту відрубність української культури, плекала почуття самовдоволення й нехиті до ширшої освіти і культури. І українська еміграція, що живе серед культурних надбань інших народів, самою долею покликана розширити вузькі рамки поетичної провінційності, переносячи на рідний ґрунт здобутки світової поезії” [149,515-516].

Оцінюючи пріоритети і наслідки “розширення вузьких рамок поетичної провінційності”, Іван Світличний підкреслив головне в продуктивному діалозі “чужого” і “свого”: “Але поети на Україні роблять це (діалог. — Л.Б.) не стільки засвоюючи чужомовні поетичні надбання, скільки розвиваючи власні поетичні традиції до все вищого й вищого рівня. Українські ж поети на еміграції, навпаки, сильні передусім тоді, коли вони переносять на український ґрунт поетичні здобутки інших народів” [149,516].

У цьому руслі ми спробували, виклавши логіку становлення теорії інтертекстуальності за межами України, прочитати тексти, які творилися всередині УРСР, в такому контексті, в якому чужі новації ще не фігурували.

Враховуючи еволюцію літературознавчої думки від культурно-історичної школи через психологічні дослідження до структуралістських і постструктуралістських пізнавальних “поворотів”, зважаючи на здобутки

рецептивно-комунікативного підходу до інтерпретації літературних текстів, ми переконалися, що інтерпретантою спадкоємності мистецтва слова в сфері міжлітературної рецепції є концепт міжтекстової взаємодії.

Особливість цієї взаємодії полягає в тому, що вона відбувається не між окремими мовними одиницями, що мають свою парадигматику і синтагматику, а між цілими текстами, які щоразу утворюють унікальну систему, що має пам'ять. За Ю.Лотманом, пам'ять тексту є “сумою контекстів, в яких даний текст набуває осмисленості і які певним чином ніби інкорпоровані в ньому” [див. 186,260]. А це, відповідно, пов'язується із осягненням семантичного поля інтертексту.

Саме ж відношення “інтертекстуальності” завжди зв'язане з виділенням інваріантних одиниць як змістового, так і операційного рівня, на базі яких між двома текстами встановлюється відношення подібності і виробляється “алгоритм” інтегративної взаємодії, що породжує новий перелом вихідної моделі, який зауважує (сприймає, інтерпретує) компетентний реципієнт. На **змістовому рівні** можна в такому разі говорити про *подібність композиційної і сюжетної організації* (наприклад, “Марко Безсмертний” В.Стуса та “Балада про Соняшник” І.Драча), про наявність загальних концептуальних установок (“Фауст” Й.Гете та цикл “Мефісто-Фауст” І.Світличного); на операційному рівні проєкція одиниць одного тексту в інший відбувається за допомогою референційної, комбінаторної, звукової і ритміко-синтаксичної пам'яті слова. Все це говорить про циклічність поетичних одиниць всередині поетичної мови як цілісної системи, яка має пам'ять. Тому “міжтекстова компетенція” якраз і “базується на тому, що в об'ємі читацької пам'яті зберігаються сліди раніше прочитаного, прийоми літературних описів, принципи різних жанрів, моделі різноманітних переосмислень, моделі різних тропів, схеми можливих стратегій та інтерпретацій, які враховують, що смисл включень може поступово відкриватися в подальшому контексті й авторських коментарях” [2,9].

Аспект поліваріантної інтерпретації змісту притаманний, як ми демонстрували вище, майже всім творам В.Стуса та І.Світличного, де, кажучи словами В.Мельник, “підтекстова інформація проявляється на тлі певної сюжетики як її дешифруючий код, як особлива постінтерпретація, що вибудовується в результаті пізнавання літературного твору з перебігу асоціацій, образів, натяків, вмотивовуючи, таким чином, “внутрішнє” смислове наповнення твору, часом більш значуще, ніж його поверхнева сюжетна оболонка” [109,95].

Цілком умотивованою (для того часу, та й для сучасності) є екзистенціалістська налаштованість творчих пошуків І.Світличного та В.Стуса, а надто останнього, який намагався знайти порятunek від національної катастрофи у зовнішніх (ненаціональних) чинниках. Інкримінований йому “абстрактний гуманізм”, який сформувався на основі французької філософської традиції 30-50-х років та на “онтологічній” літературі, дав, на наше переконання, унікальний взірць того, коли національна мова (мова чітких координат) набуває екстравертних ознак, котрі дають їй можливість здійснювати комунікацію з “інтернаціональним контекстом”. Саме в творчих, естетичних міркуваннях В.Стуса та І.Світличного помітно спробу дистанціюватися від української традиції, своєрідну деконструкцію такого негативного феномена, як обожнювання національного мономіфу, зокрема через ґрунтовну й глибоку критику окремих складників: впливу візантійства та православ’я на українську континуальність, творчості І.Котляревського, поезії Лесі Українки, творчості багатьох сучасників і ровесників. Тому стає зрозумілою така глибока й стійка зацікавленість В.Стуса поезією Р.М.Рільке, така наполегливість у її освоєнні й перекладанні. До Р.М.Рільке В.Стуса провадив його загальний інтерес до європейської духовної культури, зокрема новітньої. Адже творчість Р.М.Рільке — це не лише одне з яскравих породжень цієї культури, а й її високий поетичний синтез. Проте в основі своєї творчість австрійця пов’язана з глибинною традицією

німецькомовної поезії, яка, за словами Д.Наливайка, “характеризується передусім філософською наповненістю, заглибленістю, і водночас — наповненістю, — інтенсивним Вабили його й “вірші-речі” Р.М.Рільке, які у предметному образі органічно виражали духовний зміст, не перетворюючи відверто цей образ у символ.

Людям ХХ ст. важко читати давні книги: заважає звичка недовірко і поблажливо ставитись до книги — брак культури, серйозної зосередженої думки. І разом з тим уже цілком очевидно, що гра в замінники вичерпується, і треба повертатися до джерел. Сьогодні це — твори Й.Гете, Р.М.Рільке, Т.Шевченка, І.Франка і багатьох-багатьох інших. Яким буде цей список завтра, післязавтра чи через значно суттєвіший проміжок часу? Адже стадіальність інтерпретаційних процесів розкриває їх закон: у міру руху від часу створення до життя в новому контексті зростає інтерпретаційна активність і ускладнюється система перекодування. Тому в цьому (другому. — Л.Б.) розділі роботи домінували спрямованість уваги не на конкретні твори, а на загальнолюдський контекст розуміння, що “оживає” за кожного нового прочитання, залишаючись щоразу іншим, глибоко особистим і динамічним. У цьому значенні інтертекстуальність виступає своєрідним лабіринтом, у якому знаходиться читач. У.Еко визначає його у вигляді різони. Вона влаштована так, що будь-який шлях може перетнутися з іншим. Тут відсутній центр, периферія, немає і виходу. Це — безмежність. Саме таким є простір інтерпретаційної здогадки. Її джерелом є текст, який ніколи не вичерпується у своїх інтерпретаційних можливостях через органічне вплетення у загальнокультурний дискурс людства.

В.Стус та І.Світличний, як і багато інших інтелектуалів-шістдесятників, намагалися не так переосмислити та пере-інтерпретувати класику, як поглибити її, доповнюючи емоційні конотації від прочитання смисловими індивідуальними інтерпретаціями та приміряючи й вивіряючи справжність читаного на собі.

Відтак маємо ще один — нехай і не цілком очевидний, але, з тієї ж причини, й значно відвертіший текст, що й унаочнює власну позицію поета, і дає можливість наповнити конкретним змістом напівтермін “само-собоюнаповнення” — введений М.Коцюбинською для характеристики інтелектуально-емоційного заповнювання порожнечі В.Стусом та І.Світличним, що нині в окремих наукових працях, вводиться до наукового обігу вже як термін. Отож, відживлення (напоювання) себе за посередництвом іншого тексту, що дозволяє й виростати “у себе” й глибше осягати інший твір, у період табору стає для І.Світличного та В.Стуса (звісно ж, до певної міри вимушено, спричинено ворожістю зовнішнього світу) не лише головним джерелом емоцій, а й певним — нехай і доволі маргінальним — елементом творчої реалізації. Такою собі “грою в бісер”, — як сказав Д.Стус, — на чужій території, чужим матеріалом, але за власними правилами конструювання” [167,44].

Всі проаналізовані нами міжтекстові ланцюги дають підставу твердити, що завдяки одночасному накопиченню і розщепленню інтертекстуальних зв’язків у кожному конкретному тексті співіснують декілька “різночасових” суб’єктів висловлювання і декілька художніх систем. Саме тому такий навантажений “підтекстами” текст відкритий для різних читацьких та дослідницьких інтерпретацій. У цьому, на думку В.Набокова, відбивається “гіпертрофія чуття письменника по відношенню до читача” (Фатєєва Н.) [186,267]. Ця “гіпертрофія” виводить інтертекстуальні відношення на рівень “гіпертекстових”, і виникає “рухлива специфічність”, яка оформлюється і складається “із всієї сукупності текстів, мов і систем і відновлюється в кожному новому тексті” (Р.Барт) [10,11-12]. А значить, не виникає жодного протиріччя між рядками В.Стуса й І.Світличного, які обидва виявились одночасно ніби всередині і зовні української літератури.

Тенденція розгортання навколо одного тексту низки співвіднесених з ним текстів інших авторів дозволяє В.Стусові та І.Світличному визначити свою відмінність від інших авторів, утвердити власне творче “я” серед інших і

стосовно інших. По суті, інтертекстуальність стає *механізмом метамовної рефлексії*. Однак, інтертекстуалізація і авторефлексія, пропущені через теорію “деконструкції” Ж.Дерріди, приводять до зворотнього ефекту — повного розчинення, розсіювання авторського “Я” в семіотичному просторі “чужих” слів і образів “третьої особи”. Та прагнення В.Стуса та І.Світличного через посередництво семіотичної й мовної гри досягнути відмінності від інших зовсім не обертається “децентруванням суб’єкта” (Ж.Дерріда) чи “смертю автора” (Р.Барт). Значить, функції інтертексту в кожному тексті вищеназваних митців визначаються виключно через “Я” автора, оскільки введення інтертекстуального відношення — це перш за все спроба метатекстового переосмислення претексту з метою вилучення нового смислу із “свого” тексту. Ступінь прирощення смислу у цьому випадку і є показником художності інтертекстуальної фігури.

Таким чином, теорія інтертекстуальності не при-вноситься готовою в українське літературознавство, а освоюється ним у рецептивно-комунікативних актах ідеальних читачів, якими були серед інших українських шістдесятників насамперед В.Стус та І.Світличний.

ВИСНОВКИ

У роботі ми намагалися використати інноваційні пізнавальні прийоми і поняттєвий апарат, застосовуючи їх до української літературної традиції й усвідомлюючи, що цей інструментарій формувався в іншому інтелектуальному середовищі й органічно пов'язаний походженням і побутуванням з іншою історичною і соціально-культурною реальністю.

Поєднуючи теоретичний та історико-літературний аспекти, які в окремих частинах тексту по чергово домінують, запропонована дисертація в цілому центрована, за нашим задумом, як теоретико-літературне дослідження. Його характер формувала сучасна пізнавальна ситуація, в якій функціонує українська наука про літературу. Справа в тому, що новітній поняттєво-термінологічний інструментарій, сформований в епоху постмодернізму, активно проникає в літературознавчу практику, одночасно стикаючись з давніми терміно-системами, літературознавчими концептами, породженими іншими мистецькими реаліями. Так заявила про себе *потреба специфіки засвоєння пізнавально-методологічних новацій* поза ареалом їх зародження. Вона актуальна для кожної національної літератури, але має особливе значення на “пострадянському” просторі у зв'язку з тими пізнавальними “поворотами”, які сталися в гуманітарній сфері протягом другої половини ХХ століття. Ці “повороти” пов'язані зі зміною ракурсу розгляду спільного предмета, на який спрямовують увагу інтелектуали академічних установ у міждисциплінарних дослідженнях. Це зумовлює необхідність зосередження уваги дослідника на саморефлексії, внаслідок чого відбувається переакцентування в системі знань про традиційні навчально-дослідні предмети, в нашому випадку — теорії літератури та історії літератури.

Поетична, літературно-критична і перекладацька творчість В.Стуса та І.Світличного слугує тим матеріалом, який не ілюструє теоретичні тези, не вичерпує об'єкта дослідження, а дозволяє розгорнути, специфікувати

спостереження і власні міркування, певні узагальнення, що стосуються механізмів літературного новаторства.

З досліджуваного матеріалу випливає, що важливою закономірністю розвитку мистецтва як явища культури в цілому є постійне притікання текстів ззовні. Переміщуючись з одного культурного контексту в інший, текст набуває рис моделі культури, однак “поводить” себе самостійно. Він має текстові і метатекстові елементи. Будучи динамічним, внутрішньо різномірним явищем, текст виявляє свої особливості не тільки у взаємодії з метатекстом, а й в процесі взаємодії зовнішнього тексту з текстовими структурами в іманентному світі даного твору.

Тому інтертекстуальність, яка багато чим завдячує діалогізмові М.М.Бахтіна, на перше місце ставить категорію відношення; її мета — не подолання, а гармонізація, яка містить і ідею розриву (опозиції, аналогії) як способу трансформації. Інтертекстуальність переносить проблеми всередину мови, яка розуміється як взаємоспіввідношення текстів, як письмо-читання.

Ми виснували, що інтертекстуальність саморозкривається в поєднанні кількох параметрів:

по-перше, поняття інтертекстуальності проявилось як “текст” — як термін, котрий виник в конкретній історичній ситуації, в конкретних наукових працях і відтворений пізніше в інших наукових дослідженнях і в інших культурно-історичних ситуаціях;

по-друге, поняття інтертекстуальності проявилось як “твір” — коли його термінологічні межі стали розмиватися і виявляти інші визначення, відкриваючи можливості метафоричного і символічного функціонування (творчість В.Стуса та І.Світличного);

по-третє, поняття інтертекстуальності проявилось як “контекст” — коли співвідносні з ним поняття стали сприйматися як параметри його характеристик;

по-четверте, поняття інтертекстуальності проявилось як “інтертекст” —

коли почав виявлятися його онтологічний зв'язок з багатьма іншими, співвідносними з ним поняттями;

і по-п'яте, поняття інтертекстуальності проявилось як “метатекст” — саме тоді, коли виявилися його онтологічні основи.

У нашій роботі різноманітні форми прояву інтертекстуальності (ремінісценції, алюзії, рамкові компоненти, епіграфи) набувають нового звучання в поезиці творів В.Стуса та І.Світличного, вступаючи у взаємодію не тільки з макро- і мікроконтекстом, а й з широким спектром художніх засобів. Застосування даного підходу (теорії міжтекстової взаємодії. — Л.Б.) дало можливість систематизувати і краще зрозуміти твори В.Стуса та І.Світличного. Усю життєву масу вражень, реалій автори перетворили на поетичний матеріал одного-єдиного, пливкого і зниклого духовного стану. Цей стан виступає композиційним вістрям твору, оминати який неможливо: інакше уся картина розсиплеться.

Теорія та історія літератури засвідчує постійну присутність інтертексту на формальному рівні, що надає творові специфічного звучання, по-різному трактованого в різні періоди й пов'язаного з розумінням тексту як відкритої структури, як іграшки, з парадоксальним новаторством і тяжінням до традиційності, епатажністю й експериментаторством, “вивільненням” мови, що відображає потік свідомості; з пошуком “готового” чи застосуванням “знайденого” матеріалу для тексту в інших формах культурного життя та перефокусуванням його значення в нових контекстах.

Ми не розмежовували свідому імітацію форми та змісту попередніх літературних явищ і так зване стихійне відтворення ідей, форм, ідеалів, які властиві епосі в цілому. У нашій дисертації теорія інтертекстуальності, застосована до творчості поетів-шістдесятників, пов'язується з мотивами пам'яті, культури, збереження слова, діалектики традиції і новаторства.

Тобто, послуговуючись принципами та поняттями теорії міжтекстової взаємодії, ми можемо стверджувати, що В.Стус та І.Світличний вклали новий смисл в текст, вже освячений традицією, який володіє власним первинним значенням, і це значення своєрідно верифікували.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антология мировой философии: В 4-х томах. — М.: Мысль, 1969. — т.1. — 936 с.
2. Арнольд И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики в интерпретации художественного текста. — СПб.: Образование, 1995. — 59 с.
3. Астаф'єв О. Інтертекстуальність як літературна стратегія // Дивослово. — 2000. — №2. — С.5-7.
4. Архангельский Л.М., Архангельская Н.А. Этическая тема в современной художественной литературе. — М.: Знание, 1980. — 64с.
5. Багрянний Іван. Сад Гетсиманський. — К.: Наукова думка, 2001. — 548 с.
6. Бажан М.П. Твори: У 4-х томах. — К.: Дніпро, 1984-1985.
7. Барабаш Ю. "... Скільки ще писатиму — не знаю..." // Слово і час. — 1994. — № 1. — С.48-50.
8. Барабаш Ю. Підтексти "петербурзького тексту (-их; -ів)" (Гоголь і Шевченко) // Слово і час. — 2001. — №3. — С.31-41.
9. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — 615 с.
10. Барт Р. S/Z. — М.: РИК "Культура". Изд-во "Ad Margsnem", 1994. — 303 с.
11. Батракова С. Художественное воображение // Вопросы эстетики. — М.: Искусство, 1962. — Вып. 5. — 100 с.
12. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 444 с.
13. Бедрик Ю. До проблеми богошукання у творчості П.Карманського і В.Стуса // "Молода Муза" і літературний процес к.19-п.20 ст. в Україні і Європі: Тези доп. наук. конференції (19-20 листопада 1990). — Л., 1992. — С.66-68.
14. Бедрик Ю. Поетична спадщина В.Стуса: Проблема генезису і текстології. Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.02. / НАН України, Інс-т літератури ім. Т.Шевченка. — К., 1994. — 17 с.

15. Бердяев Н. Самопознание: Сочинения. — М.: ЭКСМО. — Пресс, Х.: Фолио, 1998. — 624 с.
16. Беляева Н. Исторична проза Валерія Шевчука в інтертекстуальному аспекті // Слово і час. — 2001. — №4. — С.58-64.
17. Бетко І. Інновація біблійних мотивів у новій та новітній українській поезії // Визвольний шлях. — 1994. — №11. — С.1383-1389.
18. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту із мови давньоєврейської і грецької на українську наново перекладена: Ювілейне видання з нагоди тисячоліття християнства, 1988.
19. Біблія як пам'ятка світової літератури // Слово і час. — 2000. — №1. — С.23.
20. Біляцька В.П. Проблема Митця в естетико-художній еволюції Ліни Костенко та В.Стуса: Авторефер. дис. канд. філол. наук (10.01.01) / Дніпропетровськ. держ. ун-т. — Д., 1999. — 15 с.
21. Блум Х. Страх впливання. Карта перечитывания. — Екаткринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. — 352 с.
22. Боднар Н. Українські письменники на Соловках // Українська мова і література. — 1997. — Ч.13(29). — С.1-6.
23. Боднарук І. Між двома світами: Вибрані статті про українських письменників. — Донецьк: Український культурологічний центр, 1997. — 174 с.
24. Бондаренко А. Спроба аналізу філософських творів В.Стуса // Дивослово. — 1998. — №8. — С.8-10.
25. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. — М.: Новое лит-е обозрение, 1998. — 208 с.
26. Буряник Н. Свіча і свічадо в поезії В.Стуса // Слово і час. — 1993. — №11. — С.51-57.
27. Бухаркин П. О функции цитаты в повествовательной прозе // Вестн. ЛГУ. Сер.2, История, языкознан., литературовед. — 1990. — Вып.3. — С.29-37.

28. Василь Стус: В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. — Балтимор: Смолоскип, 1987. — 464 с.
29. Василь Стус в контексті європейської літератури. Мат-ли 2-ї Всеукраїнської наук. конференції (Донецьк, 20-21 вересня 2001 р.). — Донецьк: Вид-во Донецького нац. Ун-ту, 2001. — 301 с.
30. Вербицкая М.В. К обоснованию теории “вторинных текстов” / в литературоведении // Научн. докл. высш. шк. — Филологич. науки. — 1989. — №1. — С.30-36.
31. Владимирова Н.Г. Формы художественной условности в литературе Великобритании XX века. — Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 1998. — 188 с.
32. Владимирова Н.Г. Категория интертекстуальности в современном литературоведении // Литературоведение на пороге XXI века. Материалы международной научной конференции (МГУ, май 1997). — М.: Рандеву—ЛМ, 1998. — 501 с. — С.182-188.
33. В'язовський Г.Д. Творче мислення письменника: Дослідження. — К.: Дніпро, 1982. — 335 с.
34. Гайович Г.В. Літературно-критична діяльність І.Світличного: Дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / НАН України, Інс-т літ-ри ім. Т.Шевченка. — К., 2000. — 189 с.
35. Гессе Г. Письма по кругу. — М.: Прогресс, 1987. — 395 с.
36. Голобородько В. Він став моєю совістю // Вітчизна. — 1990. — №10. — С.161-163.
37. Гольберг М. Діалог і проблеми взаємодії культур // Діалог культур. Україна у світовому контексті. — Львів: Край, 1996. — С.6-16.
38. Гордасевич Г. Твої, Україно, діти...: Про репресованих письменників // Березіль. — 1993. — №9-12. — С.129-141.
39. Горинь Б. Двигун руху шістдесятників: Роль у русі І.Світличного // Літературна Україна. — 1996. — 18 липня.

40. Городнюк Н.А. Знаки необарокової культури у творчості Валерія Шевчука: компаративні аспекти: Автореф. канд. філол. наук (10.01.08). — Дніпропетровськ, 2003. — 19 с.
41. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо. — К.: Критика, 2000. — 317 с.
42. Грицюк Л.Ф. Образно-семантичний підхід до класифікації заголовків // Мовознавство. — 1992. — №2. — С.51-56.
43. Гудзь Ю. P.S. — наприпочатку ста літ самотності // Кур'єр Кривбасу. — 1997. — №8. — С.139-143.
44. Денисюк І. Франкова концепція національної літератури // II Міжнародний конгрес українців: Літературознавство. — Львів, 1993. — С.285-290.
45. Діброва В. Проблема збереження національної тотожності за умов тоталітаризму: Досвід української літератури // Слово і час. — 1991. — №3. — С.15-24.
46. Дзюба І. “Душа, розпластана на пласі...”: Про І.Світличного // Світличний І. Серце для куль і для рим. — К.: Рад. письменник, 1990. — С.5-20.
47. Дзюба І. Метод — це насамперед розуміння // Слово і час. — 2001.— №7. — С.4-10.
48. Доброокий: Спогади про Івана Світличного. — К.: Вид-во “ЧАС”, 1998. — 572 с.
49. Добрянська І. Жанрова специфіка в'язничної лірики І.Світличного // Наук. записки ТДПУ. Сер. Літературознавство. — 1998. — №1(2). — С.60-68.
50. Добрянська І. Творчість І.Світличного в українській літературі кінця 50-х— початку 70-х років: Дис. канд. філол. наук: 10.01.01. / НАН України, ТДПУ ім. В.Гнатюка. — Тернопіль, 1997. — 173 с.
51. Драч І. Лист до калини. — К.: Веселка, 1994. — 286 с.
52. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы: Пер. со слов. — М.: Прогресс, 1979. — 320 с.

53. Дяченко В. Сізіфова праця чи Гераклові подвиги? або Вісті з “низин” і “вершин”: Проблема діалектики національного та інтернаціонального в літературі // Прапор. — 1988. — №5. — С.151-170.
54. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. — М.: Сов. писатель, 1992. — 432 с.
55. Жулинський М. Повернення “в нашу Україну” // Слово і час. — 2001. — №3. — С.7-16.
56. Жулинський М. Заявити про себе культурою. Тези трибунні, позатрибунні, а також роздуми й сповіді за парадною завісою. — К.: Генеза, 2001. — 680 с.
57. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика 90-х. — К.: Факт, 1999. — 340 с.
58. Зарецький О. Міфологія більшовизму і витоки українського шістдесятництва // Учитель. — 1998. — №9. — С.21-25; №10. — С.23-28.
59. Зборовська Н. Шістдесятники // Слово і час. — 1999. — №1. — С.74-80.
60. Зборовська Н. Сильовий портрет шістдесятництва // Слово і час. — 2001. — №12. — С.26-42.
61. Зверева Г.И. Роль познавательных “поворотов” второй половины XX века в современных российских исследованиях культуры // Выбор метода: Сборник культурологических работ. — М.: МГГУ, 2001. — С.11-20.
62. Зеров М. Твори: В 2 томах. — К.: Дніпро, 1990. — Т.1: Поезії. Переклади. — 843 с.
63. Зінкевич О. З генерації новаторів: Світличний і Дзюба у джерел модерної української критики. — Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1967. — 224 с.
64. Іванисенко В.П. Він дарував нам світло (І.Світличний у контексті 60-х рр.) // Дніпро. — 1995. — №7-8. — С.53-61.
65. Івашко В. Міф про В.Стуса як дзеркало шістдесятників // Світовид. — 1994. — Число III(16). — С.104-120.
66. Ігнатенко М. Алюзія в словесній творчості Т.Шевченка // Дивослово. — 1999. — №1. — С.4; №2. — С.4-8.

67. Ільницький М. Палімпсести В.Стуса // Вітчизна. — 1990. — №3. — С.14-16.
68. Ильин Илья. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. — М.: Импрада, 1996. — 256 с.
69. Интертекстуальность // Хима Г. Современные направления в литературоведении. — К.: Четверта хвиля, 2000. — 180 с. — С.132-138.
70. Камінчук О. Рецепція “філософії серця” в українській поезії (від романтизму до постмодернізму) // Молода нація: Альманах. — Вип.1. — К.: Смолоскип, 1996. — С.241-247.
71. Качуровський І. До 50-річчя Івана Світличного // Українські вісті. — 1979. — 9.V.
72. Квіт С. В межах, поза межами і на межі (Про деякі дискусійні питання сучасної української культури, літератури). — К.: Нова література, 1999. — 78 с.
73. Клепикова Е. Плагиат: преступление без наказания: О литературном плагиате // Иностран. лит. — 1990. — №9. — С.196-202.
74. Ковалевський В. Рима. Ритмічні засоби українського вірша. — К.: Рад. письменник, 1965. — 286 с.
75. Коваленко Г. І.Світличний в обороні забутого // Дивослово.— 1997. — №12. — С.49-51.
76. Коваленко Г. Шевченкознавчі розвідки І.Світличного // Слово і час. — 1997. — №3. — С.9-12.
77. Кораблева Н.В. Интертекстуальность литературного произведения: Учебное пособие. — Донецк: Кассиопея, 1999. — 28 с.
78. Косиков Г.К. Структурализм versus постструктурализм // “На границах”. Зарубежная литература от Средневековья до современности: Сборник работ (отв. Ред. Л.Г.Андреев). — М.: Экон, 2000. — 256 с. — С.207-240.
79. Костюк В. Художня новизна та її вичерпність в історично-літературній еволюції // Слово і час. — 2001. — №5. — С.24-29.

80. Коцюбинская М. Новейшие палимпсесты: О трагической судьбе поэта В.Стуса // Философская и социологическая мысль. — 1990. — №2. — С.103-108.
81. Коцюбинська М. І.Світличний, шістдесятник // Світличний І. У мене тільки слово. — Харків: Фоліо, 1994. — С.5-27.
82. Коцюбинська М. Поет // Стус В. Твори: У 6-ти томах. — Львів: Просвіта, 1994. — Т.1.Кн.1. — С.7-38.
83. Коцюбинська М. Стусове “самособоюнаповнення” (із роздумів над поезією і листами В.Стуса) // Сучасність. — 1995. — №6. — С.137-144.
84. Коцюбинська М. Епістолярна творчість В.Стуса // Стус В. Твори: У 6-ти томах. — Л.: Просвіта, 1997. — Т.6.Кн.2. — С.218-240.
85. Коцюбинська М. В.Стус у контексті сьогоднішньої культурної ситуації // Урок української. — 1999. — №7-8. — С.42-45.
86. Коцюбинська М. “Зафіксоване і нетлінне”: Роздуми про епістолярну творчість. — К.: Дух і літера, 2001. — 299 с.
87. Кошелівець І. Світличний Іван [Передмова до збірки “Тратовані сонети”]. — Мюнхен: Сучасність, 1997. — 116 с.
88. Крип’якевич-Димид І. Без усмішки Івана: Про І.Світличного // Дивослово. — 1997. — №12. — С.47-49.
89. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Вестник МГУ. — Сер.9. — Филология. — 1994. — №5. — С.44-63.
90. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Вестник МГУ. — Серия 9. — Филология. — 1995. — №1. — С.97-124.
91. Кудряшова М. Образ України в творчості неокласиків // Дивослово. — 1998. — №4. — С.6-8.
92. Кухар О. Проблема митця й мистецтва в естетиці й поезії Є.Маланюка // Дивослово. — 2002. — №2. — С.14-17.

93. Куцевол О. Епіграф художнього твору — метонімічний знак зв'язку та взаємодії різних культур // Язык и культура: Третья международная конференция. Тезисы докладов. — К.: Б.Н., 1994. — 356 с. — С.185-187.
94. Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю.И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. — М.: Языки русской культуры, 1998. — 824 с. — С.464-480.
95. Лінецький С. В'язень сумління: І.Світличний // Молода нація: Альманах. — Вип.1. — К.: Смолоскип, 1996. — С.173-180.
96. Литературное произведение и читательское восприятие: Межвуз. темат. сб. (Редкол.: Ищук Г.Н. и др.). — Калинин: КГУ, 1982. — 161 с.
97. Літературознавчий словник-довідник. — К.: ВЦ Академія, 1997. — 752 с.
98. Лихачев Д.С. Литература—Реальность—Литература: Сборник. — Л.: Сов. писатель, 1984. — 271 с.
99. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. — Л.: Просвещение, 1972. — 271 с.
100. Лотман Ю. К построению теории взаимодействия культур // Ю.Лотман. Избр. статьи: В 3т. — Таллин: Александра, 1992. — Т.1. — 479 с. — С.110-120.
101. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М.: Гнозис, 1994. — 560 с.
102. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів: Літопис, 2001. — 832 с. — С.581-597.
103. Макаров А. П'ять етюдів: Підсвідомість і мистецтво: Нариси з психології творчості. — К.: Рад. письменник, 1990. — 285 с.
104. Макаруч В. “Від юних літ до юного змужніння” (рання лірика В.Стуса) // Слово і час. — 1992. — №8. — С.64-70.
105. Матіяш Д. Поетична молитва в українській ліриці ХХ ст. // Art line. — 1999. — №4. — С.29-31.
106. Мацибура О. Категорії пам'яті в художньому просторі В.Стуса // Молода нація: Альманах. — Вип.1. — К.: Смолоскип, 1996. — С.181-186.

107. Медвідь В. Шістдесятництво: міф і реальність // Кур'єр Кривбасу. — 1997. — №6. — С.131-139.
108. Мельник В. Металінгвістична проблема двоголосся та діалогічних відносин у поезії В.Стуса // Слово і час. — 2000. — №9. — С.32-36.
109. Мельник В. Семантика виокремлення певного словесного комплексу внаслідок гіпометрії віршового ряду в поезії В.Стуса // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених України. — Вип.2. — К., 2001. — 171 с. — С.93-98.
110. Мельник Я. “В мені уже народжується Бог” // Вітчизна. — 1990. — №10. — С.157-160.
111. Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике А.Блока // Ученые записки Тартуского университета. — Вып.308. — Тарту, 1973.
112. Моклиця М. Міф як альтернативна реальність у літературі ХХ ст. // Укр. мова і літ-ра в сер. школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2001. — №1. — С.57-67.
113. Москаленко М. Перекладач // Слово і час. — 1992. — №3. — С.72-75.
114. Наливайко Д. В.Стус — перекладач // Всесвіт. — 1991. — №1. — С.183-185.
115. Національна ідентичність української літератури в умовах тоталітаризму (проблема літературної опозиції) // Літературознавство: III міжнарод. конгрес українців (Харків, 26-29 серпня 1996). — К., 1996. — С.44-50.
116. Нямцу А.Е. Традиционные сюжеты и образы в литературе XX века: Учебное пособие. — К.: УМК ВО, 1988. — 82 с.
117. Нямцу А.Е. Євангельські мотиви в українській літературі кін. ХІХ-поч. ХХ ст. — Чернівці: Рута, 1996. — 208 с.
118. Оникієнко І.М. Символ “веселий цвинтар” в “естетиці страждання” В.Стуса // Слово і час. — 1997. — №2. — С.54-58.

119. Оникієнко І.М. Філософсько-естетичні мотиви лірики поетів-дисидентів (В.Стус, І.Світличний, І.Калинець): Автореф. дис. канд. філол. наук (10.01.01.). — К., 1997. — 15 с.
120. Орлова О. Поезія як мистецтво асоціацій // Рідний край: Наук.-публіцист. альманах. — 1999. — №1. — С.86-89.
121. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. — К.: Основи, 1994. — 420 с.
122. Ортега-і-Гасет Х. Этюды об Испании. — К.: Новый круг — Пор-Рояль, 1994. — 320 с.
123. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К.: Либідь, 1994. — 447 с.
124. Павлишин М. Квадратура круга: пролегомени до оцінки В.Стуса // Дивослово. — 1994. — №1. — С.15-21.
125. Пастернак Б. Об искусстве: “Охранная грамота” и заметки о художественном творчестве. — М.: Искусство, 1990. — 396 с.
126. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту // Сучасність. — 2000. — Ч.4. — С.65-84.
127. Пигалев А.И. “Деконструкция” и “диалог” как стратегические альтернативы культурологического исследования // Выбор метода: Сборник культурологических работ. — М.: МГГУ, 2001. — С.60-69.
128. Плющ Л. “Вільготно гойдається зламана віть...” // Слово і час. — 1991. — №5. — С.38-47.
129. Подгаецкая И.Ю. “Свое и чужое” в поэтическом стиле. Жуковский — Лермонтов — Тютчев // Смена литературных стилей. — М.: Наука, 1974. — 388 с. — С.201-250.
130. Поетове “самособоюнаповнення” (В.Стус) // Самототожність письменника: До методології сучасного літературознавства: Колективна монографія (Відпов. ред. Г.М.Сивокінь. — К.: Укр. книга, 1999. — 160 с. — С.22-31.

131. Покальчук Ю. В. Стус і моє покоління // Дзвін. — 1991. — №7. — С.131-137.
132. Поспелов Г.Н. Лирика. Среда литературных родов. — М.: Изд-во МГУ, 1976. — 208 с.
133. Пронин В. “Для этой книги на эпитафию”: О толковании эпитафии к литературному произведению // Детская литература. — 1989. — №7. — С.35-38.
134. Райнер Марія Рільке і Україна: Наук. студії та переклади з Р.М.Рільке. — Дрогобич: ДДПУ ім. І.Франка, 2002. — Вип.1. — 210 с.
135. Рарицький О. Гуманістичне осмислення буття (до історії літературного дебюту В.Стуса) // Дивослово. — 1999. — №2. — С.63-64.
136. Рарицький О. В.Стус: Еволюція поетичного мислення: Автореф. дис. канд. філол. наук (10.01.01.). — К., 2000 (КНУ ім. Т.Шевченка). — 16 с.
137. Рарицький О. В.Стус у колі споріднених душ // Українська літ-ра в загальноосвітній школі. — 2000. — №1. — С.43-45.
138. Рарицький О. Мистецтво бути собою (штрихи до літературного портрету В.Стуса) // Укр. літ-ра в загальноосвітній школі. — 2001. — №3. — С.22-25.
139. Рільке Р.М. Думки про мистецтво і поезію. — К.: Мистецтво, 1986. — 293 с.
140. Рубчак Б. Перемоги над прірвою: Про поезію В.Стуса // Сучасність. — 1983. — №10. — С.52-83.
141. Салига Т. З євшаном крізь долю // Дзвін. — 1991. — №12. — С.131-138.
142. Сверстюк Є. Українська література і християнська традиція // Наук. зб. Укр. Вільного ун-ту. — Мюнхен, 1992. — Т.15. — С.110-132.
143. Сверстюк Є. Шістдесятники і Захід: Медитативний погляд ізсередини // Літературна Україна. — 1992. — 18 червня.
144. Сверстюк Є. Блудні сини України. — К.: Знання, 1993. — 256 с.
145. Сверстюк Є. Трудівник: Про І.Світличного // Кур'єр Кривбасу. — 1997. — №1. — С.107-121.

146. Сверстюк Є. На святі надій: Вибране.— К.: Наша віра, 1999. — 780 с.
147. Світлична Л. Поруч з Іваном: Спогади // Сучасність. — 1996. — №5. — С.138-156.
148. Світлична Н. Листи І.Світличного // Слово і час. — 1999. — №9. — С.36-42.
149. Світличний І. Серце для куль і для рим. — К.: Рад. письменник, 1990. — 581с.
150. Світличний І. У мене тільки слово. — Харків: Фоліо, 1994. — 431с.
151. Севрук Г. Лицар духу: Спогад про І.Світличного із книжки “Доброокий” // Дивослово. — 1999. — №9. — С.47.
152. Сенік Л. Тисячолітній ореол: Сакральна тема літератури // Дзвін. — 2000. — №1. — С.131-136.
153. Сивокінь Г. В.Стус і Т.Шевченко // Дивослово. — 2001. — №10. — С.5-6.
154. Сидоренко Г. Від класичних нормативів до верлібру. — К.: Вища школа, 1980. — 184 с.
155. Сидоренко К.П. Интертекстовые связи пушкинского слова (Рос. гос. пед. ун-т Герцена). — Сб/б Изд-во РГПУ, 1999. — 253 с.
156. Скупейко Л. Текст автора як екзистенціал страждання // Слово і час. — 2001. — №11. — С.74-83.
157. Смирнов И.П. Порождение интертекста: Опыт интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака. — СПб: Образование, 1997. — 59 с.
158. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник.— М.: Интрада — ИНИОН, 1996. — С.215-221.
159. Современный словарь-справочник по литературе (Сост. и науч. ред. С.И.Кормилов. — М.: Олимп, Изд-во АСТ, 2000. — 704 с.
160. Соловей Е. Поет // Слово і час. — 1992. — №3. — С.69-72.

161. Соловей Е. Українська філософська лірика. — К.: Юніверс, 1999. — 368 с.
162. Сорока М. Інтертекстуальність поезії Юрія Тарнавського // Слово і час. — 2002. — №7. — С.15-21.
163. Стратотерпці твої, Україно: І.Світличний // Зона. — 1993. — №4. — С.6-44.
164. Стус В. Зникоме розцвітання // Слово і час. — 1991. — №5. — С.4-13.
165. Стус В. Зібрання творів: У 6-ти томах. — Львів: Просвіта, 1994-1999.
166. Стус Д. “Палімпсести” В.Стуса: Творча історія та проблема тексту // Стус В. Зібрання творів: У 6-ти томах. — Львів: Просвіта, 1999. — Т.3.Кн.1. — С.5-22.
167. Стус Д. Берегами конспектів В.Стуса: До літературної біографії письменника // Слово і час. — 2000. — №9. — С.42-44.
168. Стусівські читання: дискусії // Слово і час. — 1998. — №6. — С.27-28.
169. Стусівські читання // Слово і час. — 1998. — №8. — С.62-70.
170. Стус як текст (за ред. М.Павлишина).— Мельбурн: Ун-т ім. Монаша, 1992. — 94 с.
171. Сулима В. Біблія і українська література: Навчальний посібник. — К.: Освіта, 1998. — 400 с.
172. Сюта Т. Семантичне оновлення фольклорних образів в українській літературі ХХ ст. // Народна творчість та етнографія. — 1995. — №4-6. — С.78-81.
173. Терещенко Л. Хто він, Іван Світличний // Дивослово. — 1997. — №12. — С.40-42.
174. Ткаченко А. Філолог // Слово і час. — 1992. — №3. — С.79.
175. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. — К.: Правда Ярославичів, 1998. — 448 с.
176. Томашевский Б.В. Теория литературы. — М.: Аспект Пресс, 1996. — 334 с.

177. Тороп П.Х. Проблема интекста // Сб. науч. тр. Текст в тексте. — Тарту, 1981. — Вып. 567. — С.33-44.
178. Тугушева М.К. К проблеме взаимодействия культур // Вопросы литературы. — 1986. — №3. — С.71-101.
179. Тухарели М.Д. Аллюзия в системе художественного произведения: Автореф. канд. филол. наук (10.01.08.). — Тбилиси, 1984. — 25 с.
180. Удалов В.Л. Теорія літератури: цілісно-системний рівень: Посібник для аспірантів, студ. ун-ту, учителів. — Луцьк, 1995. — Ч.1. — 112 с.
181. Удовиченко Л. Рецепція християнських образів як літературне явище // Рідна школа. — 2000. — №9. — С.57-59.
182. Українка Леся. Твори: У 4-х томах. — К.: Дніпро, 1981. — Т.1. — 541 с.
183. Урбан А. “Со мною вот что происходит...”: Из записок о шестидесятниках // Звезда. — 1988. — №10. — С.178-196.
184. Ушкалов Л. “Любов мудрості” у дзеркалі української барокової літератури // Слово і час. — 1999. — №1. — С.50-53.
185. Уэллек Р. и Уоррен О. Теория литературы. — М.: Прогресс, 1978. — 324 с.
186. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. — М.: Агар, 2000. — 280 с.
187. Фоменко И.В. О принципах композиции лирических циклов // Изв. АН СССР. — Сер. лит. и яз. — 1986. — Т.45, №2. — С.130-137.
188. Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. — К.: Наукова думка, 1976. — Т.1. — С.151-174.
189. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. — СПб: А-САД, 1994. — 405 с.
190. Хайдеггер М. Слова Ницше “Бог мертв” // Вопросы философии. — 1990. — №7. — С.143-176.
191. Хализев В.Е. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 1999. — 398с. — С.248-262.

192. Харчук Б. “Хто єси? живий чи мрець?”: Якою бачить проблему мертвих душ українська поезія (В.Стус “Веселий цвинтар”) // Слово і час. — 1993. — №5. — С.22-28.
193. Хвильовий Микола. Твори: У 2-х томах. — К.: Дніпро, 1991. — Т.1. — 650 с.
194. Христенко И.С. К истории термина “аллюзия” // Вестник МГУ. — Сер.9. Филология. — 1992. — №4. — С.38-44.
195. Цюп’як І. Екзистенціал смерті як вимір буття в прозі Хвильового // Слово і час. — 2001. — №3. — С.72-75.
196. Чеховська Л. Герметична поезія В.Стуса // Українська література в загальноосвітній школі. — 2000. — №3. — С.10-14.
197. Чонка Т. Дещо про діалогічну сутність творчої реальності // Збірник на пошану професора Марка Гольберга (Ред. кол. Тетяна Біленко (гол.редактор), В.Меньок, Є.Пшеничний та ін. — Дрогобич: Вимір, 2002. — 324 с. — С.209-215.
198. Шапошникова О.В. Условность // Литературный энциклопедический словарь (Под общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — 752 с.
199. Шевельов Ю. Трунок і трутизна. Про “Палімпсести” В.Стуса // Українське слово: У 4-х томах. — К.: Рось, 1994. — Т.3. — С.366-395.
200. Шевченко Т. Кобзар. — Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1961. — 647 с.
201. Шевчук Вал. Про І.Світличного та його “Слово про Ігореву січ” // Сузір’я: Літературно-художній збірник. — 1990. — Вип.29. — С.342-344.
202. 60-70-ті рр.: Поезія. Історія української літератури ХХ ст.: У 2-х кн. — Кн.2. Друга пол. ХХ ст. — К.: Либідь, 1998. — С.76-87.
203. Шістдесят поетів 60-х років: Антологія нової української поезії /Упоряд. Б.Кравців. — Нью-Йорк: Пролог, 1967. — 299 с.
204. Valbus S. Między stylami. — Kraków, 1987. — 443 s.

205. Bolecki W. Pre-teksty i teksty. — Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998. — 245 s.
206. Czaplejewicz E. W kręgu dialogu // E.Czaplejewicz. Pragmatyka, dialog, historia. — Warszawa: PWN, 1990. — S.202-271.
207. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Słownik terminów literackich. — Wrocław — Warszawa — Kraków: Zakład narodowy im. Ossolińskich wydawnictwo, 1998. — 706 s.
208. Kasperski E. Dialog i dialogizm. Idee. Formy. Tradycje. — Warszawa.: DW “Elipsa”, 1994. — 227 s.
209. Nycz R. Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze. — Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995, — 272 s.
210. Pfister M. Pola odniesien intertekstualnosci. Odniesienia do systemu // Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej (pod redakcja, Haliny Janaszek-Ivaničkowej. — Warszawa, 1997. — S.182-187.
211. Rilke Rainer Maria. Gedichte. — Moskau: Verlag Progress, 1981. — 517 s.