



Ольга Деркачова

## ІНТЕРТЕКСТ У ПОЕЗІЇ СТАНІСЛАВА ВИШЕНСЬКОГО (збірка "Альта")

Інтертекстуальність становить собою певне перекодування старих формул, іншого інформативного поля, іншого знакового комплексу, а також з'ясовує ступінь і рівень зв'язаності тексту з іншими. Це уявлення про текст як знакову систему, що "перебуває у зв'язку з іншими системами", як взаємодію "різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються в тексті"<sup>1</sup>. Ще М.Бахтін ставив питання можливості існування "одноголосного" тексту, де автор не чує іншого голосу<sup>2</sup>. Як зазначав Р.Барт, текст – нова тканина, зіткана з інших, старих цитат<sup>3</sup>. Поняття інтертекстуальності трактується ширше за проблему дослідження впливів, оскільки інтертекстуальність – "загальне поле анонімних формул", часто підсвідомих. Також її слід розуміти, за У.Еко, як вид перекодування, тобто варіацію старих кодів, що в'яжуться в нову структуру як відкритого, так і закритого твору. А уявлення про творчий процес полягає в розумінні того, що "деякі текстуальні розв'язки народжуються в результаті випадковості чи підсвідомих механізмів"<sup>4</sup>.

Н.Фатєєва інтертекстуальність розглядає як установку на глибше розуміння тексту за рахунок виявлення багатомірних зв'язків з іншими текстами<sup>5</sup>, а Ю.Степанов – як природне середовище побутування культурних концептів<sup>6</sup>.

Вплетення в текст інших текстових структур і формул становить собою співвіднесення вищого порядку, аніж проста цитатія без покликань (хоча й це можна розуміти як своєрідний інтертекст). Це реінтерпретація, витворення нової структури на основі пресупозитивного знання, змагання зі "старим" текстом, своєрідна гра з читачем на вгадування і вловлення старого й нового. Власне, сила авторського таланту полягає у витворенні нової оригінальної комбінації старих кодів і формул, коли старий текст використовується та пристосовується до потреб нового тексту. Водночас інтертекстуальні вплетення не передбачають обов'язкову спільність тем чи мотивів передтексту та нового тексту, адже можуть бути несвідомими, випадковими:

<sup>1</sup> Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М.Зубрицької. – Львів, 2002. – С. 794.

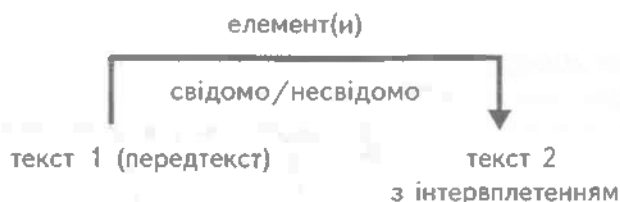
<sup>2</sup> Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 288.

<sup>3</sup> Див.: Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996. – С. 226.

<sup>4</sup> Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст... – С. 794.

<sup>5</sup> Фатеева Н.А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1997. – Т.56. – № 5. – С. 12.

<sup>6</sup> Степанов Ю.С. "Интертекст", "интернет", "интерсубъект" (к основаниям сравнительной концептологии) // Известия АН. Серия литературы и языка. – 2001. – Т.60. – № 1. – С. 4.



Як бачимо, передтекст і текст може зв'язувати лише трансформація цього передтексту без типологій та аналогій, схожих чи аналогічних прийомів і засобів творення, причому один із них не обов'язково має бути причиною творення другого. А говорити про них як про компаративний матеріал можна, лише з'ясувавши рівень співвіднесеності передтексту та тексту. Елементи з передтексту (у схемі "текст 1") можуть ставати елементами "тексту 2" з іншим функціональним навантаженням.

Н.Фатєєва звернула увагу на те, що для літератури кінця ХХ ст. притаманне прагнення не асимілювати інтертекст, а навпаки, дисимілювати, "вести формальні маркери міжтекстових зв'язків, метатекстову гру з "чужим" текстом"<sup>1</sup>.

Саме таким інтертекст виступає в поезії Станіслава Вишенського. Для аналізу обрано збірку "Альта", оскільки в ній найбільше такого матеріалу, а, крім того, маємо можливість простежити функціонування кількох інтертекстуальних виявів. Щодо їхньої класифікації, то спиратимемося на класифікацію Н.Фатєєвої.

Існування світу в "Альті" показано як своєрідна реінтерпретація давно відомих знаків і символів, а знання людини й людського здійснюється за принципом анамнезу й розшифрування старих кодів.

Буття уможлиблюється внаслідок знання про колишнє, що іноді межує з рівнем підсвідомого:

...Альта помирала, і ми з неї перебралися на Землю.  
 На спогад про полишену планету  
 одну з річок українці назвали Альтою.  
 У легенді викарбувано: народ доти буде на Землі,  
 Доки не пересохне ця річка.  
 Щойно це станеться – у сузір'ї Волосожар  
 із Чорної Діри воскресне планета Альта,  
 і ми повернемось на неї  
 й одну з річок назвемо Землею<sup>2</sup>.

Платонівський анамнез трансформовано з бачення тіней ідеального образу в одвічне повторюване існування у світах, де змінюються лише заголовки, в онтологічну циклічність, що мотивується збереженням попереднього знання й мотивації його знанням новим.

Автор говорить, що пам'ять про колишню планету Альту трансформовано в легенду, чим створює фіктивний інтертекст, начебто використовує для свого тексту текст старовинної легенди, додаючи власне авторське:

Запам'ятаймо, колір такий, яка відстань від зірки.  
 Але за умови, що колір має бути в невагомості. (3)

Інтертекст у Вишенського представлений на різному рівні вплетення "чужих" текстових структур – від заголовка, імені літературного героя з подальшим

<sup>1</sup> Фатєєва Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1997. – Т. 56. – № 5. – С. 18.

<sup>2</sup> Вишенський С. Замість прологу // Вишенський С. Альта. — К., 1989. — С.3. Посилаючись далі на це видання, вказуємо в тексті сторінку.

вигворенням іншої текстової тканини до реінтерпретації тексту з частим залученням казкового сюжету. Для інтерпретації зв'язків між текстом і текстом усередині нього необхідно, як зазначала Н.Фатєєва, виявити функцію останнього в новому тексті. Також варто з'ясувати зв'язок між вихідним текстом та його інтертекстовою інтерпретацією<sup>9</sup>. Власне, ця інтерпретація в текстах С.Вишенського найважливіша. "Відштовхування" від імені чужого персонажа маємо в диптиху "Біографії", зокрема в поезії "Гамлет", у якій сама назва вказує на можливу інтерпретацію. Тут можемо говорити про цитату-заголовок (маємо на увазі шекспірівську трагедію) як паратекстуальний вияв, а також інтертекст-варіацію на тему передтексту як метатекстуальний вияв із дописуванням і трансформацією "чужого" тексту. У тексті С.Вишенського використано ключові для шекспірівського "Гамлета" елементи: привид батька, гріх матері, самоідентифікація у світі:

в цьому світі, де є небокрай,	в кожному сиріть метал загана.
кожен з нас оголошує розшук.	.....
Забування — то пам'ятник батькові	чи я матір свою покараю
із граніту забутого дня:	за розпалений в травні вогонь?
ходить привид із срібною барткою —	(11)

Як бачимо, немає опертя на сам сюжет трагедії, лише частково запозичена образна система з власною інтерпретацією (звернімо увагу, що покара матері ставиться під знаком питання). Маємо інтертекстуальність майже на рівні підсвідомості внаслідок усім зрозумілої пресупозиції. Такий інтертекст необхідний для визначення власного, у тексті безпосередньо не названого, питання "бути чи не бути" шляхом універсалізації особистісної трагедії родинно-соціумних стосунків у концепт світового пошуку-мандрів і темпоральної деформації ("дорожу і тією піщиною, / що в годинниках час запиля"). Остання представлена у вигляді таких означників: кільця стовбура, забування, день (забутий), травень, піщина пісочного годинника, надвечір'я. Вони творять каркас поезії, відмінний від запропонованого в "Гамлеті" (з обігруванням запропонованої Вишенським із самого початку легенди про ріку-планету Альту):

Надвечір'я. І знову порожньо.	Лиш тому, що немає сторожа,
Пересохла тече ріка...	я зустріну його двійника.
	(11)

У цьому випадку образ ріки сприймається як символ переходу в інший світ, отже, наближення до смерті з метою самовідтворення в іншій реальності. Вона поки що неможлива, бо немає тієї зав'язки, що була у "Гамлеті" — зустріч вартового, розповідь якого стала відправною точкою розвитку подій. У Вишенського — не сторож, а двійник. Отже, не справжність, а лише її віддзеркалення справжнього. Герой ще не бореться з ним, як Гамлет, бо ще не знає, що опинився в замкнутому колі.

Інший рівень інтертекстуальності можемо простежити на прикладі триптиху поезій "Змова дзеркал" (своєрідне продовження історії дзеркала-віддзеркалення й пошуку справжньої реальності), в якому маємо не стільки сплетення, скільки дотичність текстів. Це інтертекст із більшою мірою відчуження від оригіналу, який можна віднести до інтертекстів — дописувань "чужих" текстів, коли герої, композиційна схема відомого тексту переносяться у контекст нового часу.

Інтертекстуальні образи цього твору — Івасик-Телесик і Орфей. Своєрідний синтез казкового й міфічного у власній світовій системі з осторогою, що ліричний

<sup>9</sup> Фатєєва Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия АН. Серия литературы и языка. — 1998. — Т. 57. — № 5. — С. 25-26.

герой — в оточенні дзеркал, а отже, двійників. Авторіві знову ж таки не важливий первісний сюжет. Його казка і його міф підпорядковуються іншим законам усередині тексту — здатності розчинятися в казці з розрізненням: впізнаванням себе та власного двійника (“Сад, полишений вітром і деревами, — зачарований/наш двійник”), а також спробі проникнути “до царства тіней”, тобто здолати оте магічне дзеркало, яке зусібіч оточує і створює трикутність-тривимірність. Сам образ Івасика-Телесика був необхідним для продовження опису-конкретизації поняття дитячості, що ставиться Вишенським вище за буття людини-дорослого (“знаю — прийде по мене малюк/з того храму, де я забарився”), відтворює утопічну мрію про зміну віддзеркалень, що нагадує ритуальне жертвопринесення:

Вона в ланцюгові прірв готує незнищенність  
Хлопчика, міцно стулені пари прочинює лише  
поглядом, материнський голос стає луною в кожній  
прірві, і вада співучасників її — прагнення  
залишити Його у всіх дзеркалах.

(40)

Головна умова вільного варіювання в тексті — це розуміння інтертекстуального натяку, своєрідно трансформованого в іншу історію, названу кількома хвилинами дитинства. Івасик помирає. Але ця жертва не рятує, не вказує вихід із замкнутого кола тривимірного існування, не розбиває дзеркала:

...весел нам не розпарувати і роздвоєне жало  
ніколи не стане якорем — таке плинне  
впізнавання...

(41)

Логічною й цілком вмотивованою, попри первісну передтекстуальну відчуженість, є наступна частина — “Орфей”, де за основу взято спробу зазирання не у царство мертвих, а в небуття:

Яка тривалість небуття?  
Не бути — як це?

(41)

Цей шлях так само нагадує блукання поміж дзеркалами, від якого не рятує навіть розтинання вен (“Ще замолоду струною кіфари він розтинає вени...”), і прагнення здійснити обряд розбивання дзеркала-часу (“А розбити свічадо — написано на роду”) міфічним героєм, що вирушив з минулого.

Також по-іншому інтерпретується мотив впізнавання — “впізнавання за передчуттями”. Сам шлях герой здійснює не в горизонтальній опозиції (“Вертикалі націлені в космос...”). У текстах немає чіткої дефініції, куди скерований шлях, звідки він почався. Шлях — це форма буття, буття вертикального. Сама площина, поверхня існування чи місце перебування людини — не горизонтальні, як видається, а вертикальні (“вертикальні чудні поля”). Тому подорож трактується Вишенським як пізнання навколишнього, але не того, що поряд, а того, що над головою чи під ногами:

...і як частувати дерева, котрі  
ак проникають всередину...

(46)

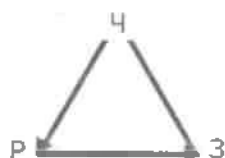
Така темпорально-просторова сполучуваність і мотивує шлях пошуку із дзеркального лабіриту — пізнання часу й місця власного знаходження. Ця подорож називається автором переселенням, будуванням майбутнього і руйнуванням минулого, вже згадуваним переходом з одного простору в інший: “Всі вигнанці з життя вертаються”.

Третя частина “Змови дзеркал” має назву “А тепер піду я” й репрезентує альтернативу виходу із лабіринту. Власне, отой вертикальний рух: “...коріння від весни до вирію”.

Його не було вповні реалізовано ні в подорожі Івасика-Телесика, ні в подорожі Орфея. Обидва подорожували у власних площинах (частини яких дублюють одна одну). Схематично:

Івасик-Телесик: човен → ріка → змія

Орфей: змія → човен → ріка

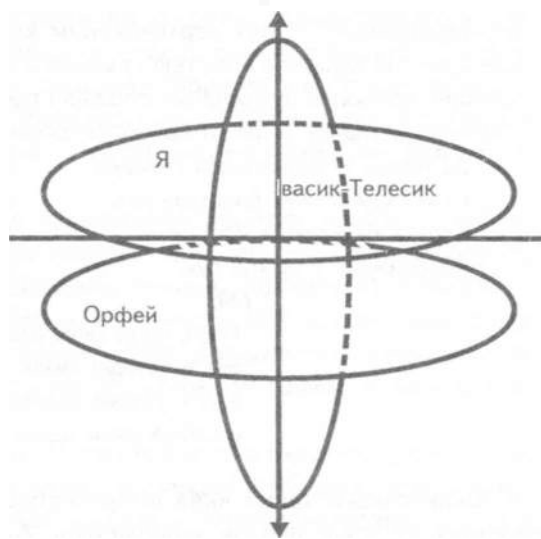


Той самий трикутник, лише з різними точками початку руху. У казці змія обманом заманює Івасика до себе, стаючи першопричиною небезпеки для нього. У тексті Вишенського це інтерпретовано як своєрідне бажання жертвопринесення (Івасикові не вдається вирватися), та мало б означувати повернення до первісного світу — своєрідного взірця, який “людина намагається періодично реактуалізувати ... за допомогою відповідних ритуалів”. “Ностальгія за досконалістю витоків значною мірою пояснює періодичне повернення in illo tempore”<sup>10</sup>. Відповідне маємо у творі Вишенського — пошук-повернення до іншого світу. Його реалізація можлива лише за умови подолання фіктивності відображень. Смерть мала бути таким подоланням. Адже вона — це вже не горизонтальний, а вертикальний рух. Рух до неба, який не вдається здійснити, як і не здійснюється жертвний ритуал (Івасик, як сказано у тексті, лише непритомний). Непотрібність жертви мотивується усвідомленням, що людина все одно залишиться всередині дзеркал, бо подорож “маленького білого хлопчика” — це суто його подорож, а не подорож людини (як ми вже згадували, поняття “людина” і “дитина” для автора абсолютно різні). Таки чином, здійснення опозиції “знизу вгору” поки що неможливе.

У міфі про Орфея змія стає першопричиною бажання Орфея спуститися в царство померлих (його дружина Еврідіка помирає від укусу змії). Знову маємо образи човна і ріки як символи пошуку і мандрів. Але тепер герой не піднімається, а спускається вглиб землі, у лівній точці починаючи горизонтальний рух. Таким чином, вертикальна опозиція реалізована лише частково.

В останній частині триптиху ліричний герой усвідомлює необхідність одночасного виходу з лабіринту в двох напрямках — угору і вниз.

Якщо Івасик-Телесик здійснював горизонтальний рух замкнутим колом (у тексті це дзеркало-реальність) і єдине, що могло припинити цей рух — смерть (для Івасика-Телесика) і жертва (для “тривимірних”), а Орфей опускається вниз, але “горизонтальність” не подолана, це знову ж таки горизонтальний рух, але вже поза життям “тривимірних”, то ліричний герой (“Я”) змінює рух на вертикальний.



<sup>10</sup> *Еліаде* М. Мефістофель і андрогін. — К., 2001. — С. 45, 49.

Це так само замкнуте коло, але вже не між дзеркал (у контексті це символ залутаності, оманливості, неможливості виходу з лабіринту), а включаючи їх і поза ними. Це рух колом вертикальним, мета якого — проникнення за межі дзеркала з одночасним націленням у космос і вглиб землі. У тексті маємо: “Всі вигнанці з життя вертаються” і “Генний нектар до зникомого сонця несуть”. Та й своє покликання ліричний герой розуміє як пошук двох виходів:

Моє покликання сіяти й

виношувати насіння — пошук двох виходів, що

відзначиться на майбутньому відслоненню у фінал.

(50)

Людину, за С.Вишенським, завжди чекає повернення, але вона повинна пройти усі етапи світорозвитку, включаючи й те, що перебуває поза межами її тимчасрової реальності. Автор не вводить час як один із вимірів: адже розгадування просторової загадки зумовлене не темпоральною номінацією героїв (Орфей, Івасик-Телесик, ліричний герой діють на одному темпоральному відтинку), а їхньою суб'єктною специфікою, що визначає різні об'єктні чинники: функціонування в різних культурах, різна свідомість, різна причинно-наслідковість подій, різне призначення тощо.

Переплетення казкового й міфічного — типова риса творчості Вишенського. Навіть без залучення певного інтертексту, якщо таким не вважати самі міфічно-казкові уявлення, коли не йдеться про певний міф чи якусь конкретну казку:

Санітари відведуть із казки  
у фінал, де в'язочка ключів:

а бублейний ключ дохристиянський  
відмикає небо уночі.

(80)

Тут своєрідне прагнення “вистрибнути” з інтертексту: немає конкретної казки, немає казкового фіналу, а є вихід із казки зі свідомою переакцентуацією казкового фінального символу “вам казка, а мені — бубликів в'язочка” на “бублейний ключ дохристиянський” — рух вертикальним колом.

Ще одним із варіантів інтертекстуальності є лише натяк на знання “сусідніх” текстів, спонтанне зривання чужорідних образів і таке ж зникання без коментарів і пояснень. Н.Фатеева визначає їх як інтертексти-тропи, інтертексти-стилістичні фігури<sup>11</sup>:

Як терези — два острови і кладка:  
і там і там важкий болотний дух.  
Собака Баскервілів клята —  
фосфоризує у повітрі пух.

Вітчизна крейди — сполотнілих лиць —  
відслонить відрум'янене обличчя:  
з бджолиних пасток отруїться Гриць,  
щоб смерть змогла щасливих спантеличить.

(58)

(72)

Маки, котрі цвіли над прірвою,  
рве в безодні дивак:  
віру я заміню зневірою,  
а Сізіфа ніким однак.

(84)

У Вишенського такий вияв інтертекстуальності скерований на відчуження від передтексту, хоча зв'язок залишається. Адже розуміння символу можливе лише за умови впізнання реципієнтом колишнього тексту, на основі якого і було створено новий символ, хай навіть й іншим автором.

<sup>11</sup> Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия АН. Серия литературы и языка. — 1998. — Т. 57. — № 5. — С. 25–26.

Інтертекст як такий не домінує в текстах С.Вишенського, проте маємо кілька його видів: цитата-заголовок (паратекстуальний вияв), інтертекст-варіація передтексту, інтертекст-дописування (метатекстуальний вияв), інтертекст-троп, інтертекст-стилістична фігура, а також автоінтертекст (поняття, під яким розуміємо перетворення самим автором власного тексту чи його частини в Інтертекст для іншого, знову ж таки власного тексту). Кожному з них властивий різний рівень дотичності передтексту й тексту, зумовлений авторським задумом і метою введення інтертекстуальних конструкцій, а також свідомим чи випадковим їхнім введенням.

Вікторія Копиця

### “УЗВИШШЯ РАДОСТІ” ПОЕТИЧНОГО СВІТУ В.ГЕРАСИМ'ЮКА

Творчість В.Герасим'юка, автора поетичних збірок “Смереки”, “Потоки”, “Космацький узір”, “Діти трепети”, “Серпень за старим стилем”, “Поет у повітрі”, пронизує символіка вертикалі, що художньо втілюється в образах-міфологемах світового дерева і світової гори, які, на думку М.Еліаде, символізують центр світу, взаємодоповнюючи одне одного. Єднає їх і те, що вони виступають витонченими формами осі світу (Axis Mundi), а підняття на гору завжди означає мандрівку до “центру світу”<sup>1</sup>.

У сучасному літературознавстві з'явилися окремі спостереження над міфопоетикою В.Герасим'юка<sup>2</sup>, хоча цілісних досліджень іще бракує. А проте саме поетика стихій визначає естетичний феномен творчості цього самобутнього митця, одного із представників генерації “вісімдесятників”. Філософсько-естетичний аналіз ролі вертикалі у художній моделі світу сприятиме глибшому осягненню поетичного космосу В.Герасим'юка.

Животворний центр його поезії — це гуцульський простір, розбудований за принципом вертикалі, яка, відповідно до міфологічних уявлень, сягає вгору від землі й униз, поєднуючи три світи (небесний, земний, підземний). Причому в поетичній вертикалі слід розрізняти певну відмінність між напрямками руху, яку розкрив Ю.Лотман: “Вертикаль угору — це розширення простору до безмежності, вертикаль униз — звуження до кінцевої точки, в якій щезає простір”<sup>3</sup>.

Вихідець із Гуцульщини, носій автентичного світовідчуття з виразною домінантою язичницького пантеїзму, В.Герасим'юк надає вертикалі значення нездоланно-могутнього руху індивідуума від земної площини, спрофанізованої сірістю, буденщиною, прагматизмом, до небесної, сакральної, позначеної необмеженістю часопростору, в якому утверджується безсмертя людської душі. Ще в першій збірці “Смереки” поет трепетно задекларував своє замилювання небом і гірським

<sup>1</sup> Еліаде М. Космос и история. — М., 1987. — С. 154-155.

<sup>2</sup> Див.: Дзюба І. ...І є такий поет // Герасим'юк В. Була така земля. — К., 2003. — С. 7 — 20; Москальєв К. Навіщо поет у повітрі? // Березіль. — 2003. — № 3-4. — С. 163-180.

<sup>3</sup> Лотман Ю. Структура художественного текста. — М., 1970. — С.270.