

8. Kuryłło S. Ukraina między Wschodem i Zachodem // Biuletyn Polsko-Ukraiński. – 1938. – № 31. – S. 333–335.
9. Kuryłło S. W obliczu rozstrzygnięć // Biuletyn Polsko-Ukraiński. – 1938. – № 37. – S. 404.
10. Łobodowski J. Duma o Atamanie Pelurze // Biuletyn Polsko-Ukraiński. – 1937. – № 40(231). – S. 453.
11. Łobodowski J. Książka o hetmanie Orliku // Biuletyn Polsko-Ukraiński. – 1938. – № 23. – S. 245–246.
12. Łobodowski J. Młoda poezja ukraińska // Biuletyn Polsko-Ukraiński. – 1938. – № 25. – S. 268–269.
13. Łobodowski J. Nieodpowiedzialne pomysły // Biuletyn Polsko-Ukraiński. – 1937. – № 43. – S. 486–487.
14. Łobodowski J. Od Słowackiego do Samczuka // Biuletyn Polsko-Ukraiński. – 1938. – № 20. – S. 214.
15. Strassberger-Wehrhahn H. Jewhen Małaniuk w «Kulturze» // Tygiel Kultury. – 1999. – № 1–3. – S. 52.
16. Ukrainka Łesia. Bojarzyni. Fragment poematu dramatycznego / przeł. Józef Łobodowski // Biuletyn Polsko-Ukraiński. – 1938. – № 32. – S. 347–348.

Literary Critical Activity of Y. Lobodovsky in a Warsaw Periodical «Biuletyn Polsko-Ukraiński»

The article presents an analysis of the literary critical activity conducted by one of the well-known Polish writers of the XX century Y. Lobodowski in «Polish-Ukrainian Bulletin». The authors concentrate on the work of Y. Lobodowski in the periodical as the leading literature critic from Polish side. The important role which the «Bulletin» played in the old Polish-Ukrainian relations (the 30's of the XX century) is stressed in the paper.

Streszczenie

W rozprawie ukazano analizę działalności krytyczno-literackiej w «Biuletynie Polsko-Ukraińskim» jednego z największych polskich pisarzy XX wieku J. Łobodowskiego. Podkreślając ważną rolę, którą odgrywał «Biuletyn» w ówczesnych stosunkach polsko-ukraińskich (okres lat 30 XX wieku), autorka szczególną uwagę kładzie na działaniu J. Łobodowskiego w czasopiśmie, jako wiodącego krytyka literackiego ze strony polskiej w «Biuletynie Polsko-Ukraińskim».

Дарина Река (Київ)

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ТА ІНТЕРСЕМІОТИЧНІ КОДИ ВІСЛАВИ ШИМБОРСЬКОЇ

Смисловим ядром світової культурної традиції є типове в культурі, що формує константи духовного життя, забезпечує можливість «жити згідно з моделлю, що перебуває поза владою людини, а саме згідно з архетипом» (Мірче Еліаде). У свою чергу представник французького структуралізму Цветан Тодоров називає архетип «формою без змісту» і говорить про те, що завдяки цьому він відкриває можливості певного заповнення цієї форми й певного типу сприйняття, архетип має внутрішню логіку свого розвитку й наслідування. Він може бути осмислений як «факт розуму», який будучи «апріорним перфектом» може «завжди вже» передбачатися в належності до певної культурної спільноти. Ці апіорі можна реконструювати, але не можна обминути, не випадково в теорії пізнання ця ідея називається «архетипним інтелектом». Архетипне виявляється передусім у тому, що події піднесені в ранг візрця повторюються. Як зазначав Гегель повторюваність закладена у природі речей, адже що частіше повторюється будь що, то краще воно засвоюється в культурі.

Один з найвпливовіших сучасних літературознавців Натан Фрай робить висновок, що творча індивідуальність письменника значною мірою реалізується в процесі обробки та

осмислення, успадкованих сюжетів, форм та прийомів. Подібність, взаємозв'язки, перегуки, які існують між творами одного виду чи жанру в творчості різних митців, настільки численні й істотні, що виявляють певні сталі системи ознак, структурні інваріанти, які Фрай називає «літературними матрицями».

Дослідники поетичної мови (приміром Роман Якобсон, Цветан Тодоров та ін.) вказують на архетипність когнітивних (синонімічних та антонімічних) рядів, що дають змогу грати з вербальними та смисловими одиницями, «повторювати їх» модифікуючи, й таким чином актуалізувати неусвідомлювані смисли.

Таким чином, усі свідомі чи несвідомі відсилання літературного тексту до інших літературних чи не літературних текстів у вигляді цитати, епіграфа, натяку, алюзії, примітки, зауваження, коментаря, пародії, контрфактури, плагіату, у зв'язку із жанром або стилем шляхом використання колективних збережених у культурній пам'яті символів прийнято називати «інтертекстуальністю». Термін належить Юлії Крістевій, яка розвиває міркування Михайла Бахтіна про діалогічність літературних текстів, і спрямований проти основ традиційного тлумачення літератури, де основними є єдність мистецького твору, оригінальність та структурна цілісність. Згідно впровадженої дослідницею теорії, художній текст інтерпретується із залученням наявної в ньому чималого кількості текстів, де інтертекстуальні вказівки переходять його межі, відкриваючи незалежну від намірів автора нескінченну гру літературних елементів. Крістева стверджує: «Будь який текст будується як мозаїка цитат, будь який текст є продуктом всотування й трансформації якогось іншого тексту. Таким чином на місце поняття інтерсуб'єктивності приходять поняття інтертекстуальності» [4; 428–429]. А також: «літературне слово» – це «місце перетину текстових площин... діалог різних видів письма» [4; 428–429].

У сучасному літературознавстві термін «інтертекстуальність» широко застосовується на різних етапах дослідження художнього тексту. Ним часто позначають сукупність міжтекстових зв'язків, до яких належать не лише несвідоме, автоматичне чи ігрове цитування, але й направлені, осмислені, оціночні посилання до попередніх текстів і літературних фактів. У площину міжтекстових зв'язків входять і відносини між авторським словом та словами чужих, зокрема – двоголосся. Широке розуміння «інтертекстуальності», на думку Георгія Косікова, може здійснити «перетворення усіх тих культурних мов, які він (текст) у себе вбирає» [3; 42], тобто, збагачувати сферу мовленнєвої діяльності і арсенал художньо-мовленнєвих засобів письменника.

У творчості Віслави Шимборської інтертекстуальність представлена на різних ступенях залучення попередніх текстів до власних поетичних творів. У даному випадку можна говорити й про парафрази, й про ремінісценції, творчість за мотивами, цитаті, аплікації й навіть колажі. Для поетеси текст її творів – це поліпшена версія навколишнього світу та подій, що у ньому відбуваються. «Світ, у якому порядок у мистецтві моделює поетичну реальність» [8; 135]. Література, театр, образотворче мистецтво, музика формують звичайне життя надаючи йому відповідного стибу. Однак, потрібно відзначити, що Віслава Шимборська не створює у своїх творах очікуваних едемських садів і ставиться у своїх текстах до мистецьких творів з величезним пієтетом. Її гра з текстами культури набагато складніша. У інтерпретаціях поетичних творів Шимборської чітко визначено намір поетеси перейти межі нав'язувані їй темою або стилем твору. Вона охоче сягає до ілюстрацій життя вкорінених в готових візерунках мистецьких творів, створених відповідно до канонів тієї чи іншої епохи. Яскравим прикладом такого взаємопроникнення є відомий вірш Шимборської «Жінки Рубенса», в якому лірична оповідь відповідає художній тенденції зображення свята достатку:

*Córy baroku. Tuje ciasto w dzieży,
parują łąźnie, rumienią się wina,
cwałują niebem prosięta obłoków,
rzą trąby na fizyczny alarm.*

*O rozdymione, o nadmierne
i podwojone odrzuceniem szaty,
i portojone gwałtownością pozy
tłuste dania miłosne [12; 21].*

Синтаксична будова твору стає тут еквівалентом відкритої композиції, нагромадження дієслів створює ілюзію руху. Переклад художнього твору на поетичну мову відбувається у «Жінках Рубенса» завдяки стилістичній ідентифікації не лише з самим твором, а й з епохою, де гра у парафразування з поетикою бароко наближує полотна фламандського майстра до читача, а також використовує критичні погляди аматорів, що перетинається з поняттям «горизонту очікування», про яке писав Ганс-Роберт Яусс. На думку вченого, сутність діяльності письменника, а ширше й будь якого митця, полягає в тому, щоб врахувавши горизонт читачьких очікувань, порушити ці очікування, запропонувати публіці дещо неочікуване, епатажне, нове. Смаками та світоглядом читаючої публіки багато в чому визначаються долі мистецьких творів, а також міра авторитетності та популярності авторів. Як писав Микола Рубакин, відомий бібліограф межі XIX–XX століть: «Історія літератури – це не лише історія письменників, але й історія читачів» [5; 137].

Як відомо поетичне бароко оперує досить складною метафоричністю, що складається з розбудованих асоціативних та понятійних рядів, а бароковий концепт має бути сміливим і неочікуваним. Віслава Шимборська описує силу світлої жіночності зображеної на полотнах художника за допомогою вишуканої послідовності слів і образів: «Waligórzanki, żeńska fauna, / jak łoskot bezceek nagie» [12; 21]. Таке зоологічне порівняння неодмінно викликає протест у читачок-феміністок, з одного боку, і повністю відповідає канонам барокової поетики, неодмінною рисою якої є незвичні метафори, з іншого. Таке ж незвичне враження справляє й нагромадження епітетів та мотивів: «Febus wąsatu, który na sposobum / gumaku wjeżdża do wżącej alkowu» [12; 22]. У останніх рядках твору сягаючи до порівнянь із негативною конотацією поетеса укладає літературний жарт, що спирається на сарматське замилювання грецьким Олімпом. Таким чином у обговорюваному творі чуттєва піднесеність слугує для скерування читачів до філософських роздумів.

Мистецтво Рубенса становить, у свою чергу, квінтесенцію усього барокового стилю, а також створює великі просторово-зорові образи. Кількість оголених жіночих постатей у цього художника рекордна для усієї епохи. У вірші Шимборської немає опису якогось конкретного твору митця, натомість маємо блискучу інтерпретацію основних елементів естетики Рубенса. Поетеса пояснює у автокоментарях, що «Жінки Рубенса» – «це опис стилю» [9; 306] виконаний з надзвичайним відчуттям і розумінням.

До тієї самої серії віршів, які оперують художніми техніками, належить вірш Шимборської «Середньовічна мініатюра» з тому поезій «Велика кількість». У цій жартівливій трансформації художньої техніки у поетичну мову важливу роль відіграє пізня готична оздобленість. І хоча у даному тексті немає прямої вказівки на образотворчий твір, що став прототипом зображеної у поетичному тексті картини, однак слідом за польським дослідником Єжи Квятковським можемо прийняти версію, що першоджерелом міг бути ілюстрований середньовічний рукопис «Чудовий Часослов герцога Беррійського» братів Лімбургів. І так само як і у випадку з «Жінками Рубенса», у «Середньовічній мініатюрі» поетеса не стільки концентрує увагу на зображенні конкретного твору, скільки докладає максимум зусиль для відтворення стилю епохи:

Po najzielszym wzgórzu,
najkonnieszym orszakiem,
w płaszczach najjedwabniejszych.
Do zamku o siedmiu wieżach,
z których każda najwyższa.
Na przedzie xiążę
najpochlebniej niebrzuchaty,
przy xiążęciu xiężna pani
cudnie młoda, młodziusiańka.
[...]
Tak sobie przemile jada
w tym realizmie najfeudalniejszym [12; 89–90].

Опис художньої реальності поетеса поєднує з відтворенням способу рецепції, яку проєктують середньовічні твори мистецтва пізнього середньовіччя. Це перш за все урочисті

кавалькади, причому як у мистецтві, так і в житті, які мають здивувати глядачів. Це ж стосується будівель і одягу, адже мистецтво того часу нічого не лишало поза увагою форм, образів й оздоблення. Так само поетеса не полишає поза увагою жодних деталей. Її увагу привертає два основні питання: техніка художнього зображення подій, а також протиставлення мистецтва реальності. Так, мистецький твір частково дає змогу детальніше дізнатися про життя середньовіччя, зберегти притаманний цьому періодові спосіб життя, а страждання й страх приховати за пишними церемоніями. Візуалізація історії через образотворче мистецтво надзвичайно приваблива, проте, не розкриває усієї правди про життя справжніх людей. Поетичне проникнення у світ художнього твору призводить до певних змін, до невербального образотворчого коду залучається ще й пласт середньовічної поезії. У «Середньовічній мініатюрі» це поєднання ілюструють архаїзми, дистихове укладання строф, граматичні, наближені рими. Цей твір на стільки нехарактерний для поетеси, що звична іронічна оповідка набуває у ньому значення художньої композиції й притаманних їй технік образотворення:

Zaraz potem trzej gycerze,
a kazdy się dwoi, troi,
i jak który z miną gęstą
prędko inny z miną tęgą,
a jak pod kim rumak gniady,
to najgniadszy moiściewy [12; 90].

Подібну дискусію зі схематизмом зображення життєвих явищ образотворчим мистецтвом можна віднайти у творі «Візантійська мозаїка». Так званий комічний ефект, притаманний обговорюваним творам, проявляється тут у результаті перенесення аскетичних ідеалів візантійського мистецтва до розмови молодого подружжя Тетропії та Теодендрона – постатей з мозаїки. Незвичним і водночас комічним є поєднання любовних зізнань та еротики з аскетичними практиками тіла. Дійові особи драми, що розгортається лише у поетичній уяві Шимборської, зберігають пам'ять про своє існування лише в межах світу мистецтва, естетики візантійського стилю.

Поетеса сягає найстаршого письмово свідчення польської мови з «Книги Генрика»: речення «Daj ac ja robruszę, a ty roszywaj». Зберігаючи мелодіку та синтаксичну будову, вона створює власний парафраз «Wyznamé, a ty posłuchaj» [11; 29]. Концепт вміщений на початку твору, перетворюючись на анекдот, знаходить своє стилістичне продовження – «O jakżeś рієkna, wąskolica moja. / O jakżeś urodziwy, sinousty mój» [11; 29] стає сигналом для пошуків паралелей з найдосконалішою біблійною піснею, що сприймається як любовна поема.

У ліричному жарті Віслави Шимборської справджується усе те, що здається неможливим з точки зору вимог мистецтва. Інценізований діалог належить до зовнішнього конвенційного світу, розгортаючись в межах достеменно визначеного стилю. Поетеса ж, здається, зухвало порушує усі правила. Замаскований апокриф Шимборської оповідає про те, про що не можна оповідати, крім того, сюжет оповіді неприйнятний, оскільки виходить поза межі мистецьких тем. У візантійських мозаїках світська тематика належить радше до винятків, допускалися лише зображення царського подружжя, тоді як події буденного життя повністю виключалися. Авторка зумисне порушує візантійський мистецький канон, йдучи далі вона пише, що у гарного подружжя народився спадкоємець «Naguśki jak prosiątko, / a tłusty a żwawy, / cały w fałdkach przegubkach» [11; 29]. Вітальність та здоров'я для візантійського мистецтва безумовно було ознаками негативними, поганськими. Питання ж щодо рецепції читачами пишної тілесності у даному творі лишається так само відкритим як і в «Жінках Рубенса», адже у Шимборської усе як завжди не так, як видається на перший погляд.

Щодо коригування малярських технік у поезії Віслави Шимборської, не можна оминати увагою її залучення до своїх творів численних елементів, що видаються їй відсутніми на полотнах майстрів, оголення неправди конвенційних форм, проте часом трапляється, що засигналізований у першоджерелі ряд правил не піддається поетесою жодним змінам. У таких творах ми не знайдемо жодних інтерпретацій встановленого художником порядку у зображуваному ним світі. Єдине, що дозволяє собі за таких обставин Шимборська – власний коментар, що часто відрізняється від традиційного критичного потрактування твору. Поетеса намагається дистанціюватися від ситуації, в якій існує це зображення. Прикладом такої

мистецької позиції є знаний вірш «Люди на мосту». У цьому творі описується гравюра японського художника у жанрі укійо-е – Утагави Хіросіге. Артистизм, художні техніки, матеріал, епоха, культурне коло автора гравюри – усе це лишається поза увагою поетеси. У авторському сприйнятті Шимборської взагалі неактуально лишається екзотика зображуваного. Не намагається вона й відтворити образ художника в поетичному світі. У даному випадку можна обійтися без інтерсеміотичного тлумачення. Однак, виявляється, що схематичне, на перший погляд, відтворення зображення у тексті, є надзвичайно точним, щодо першоджерела. Поетичний текст, не стилізований ані на хайку, ані на танка – усе ж таки надзвичайно лаконічний: «Widać wodę. / Widać jeden z jej brzegów. / Widać czółno mozolnie płynące pod prąd. / Widać nad wodą most i widać ludzi na moście» [12; 138]. І хоча у наступних строфах фраза буде продовжуватись, до неї додаватимуться нові деталі, проте, центральним мотивом залишиться зображення на мініатюрі. Головним для поетеси є вхопити миттєвість, затримати минулість. Герой «Людей на мосту» знаходиться набагато далі, ніж звичайний споглядач гравюри. Таке дистанціювання це – не до кінця визначене, а тому сповнене здивування спостереження з небес. Космічний глядач не переймається, ані специфічною термінологією, ані імітацією захвату мешканців «dziwnej planety». З цієї точки зору митець не є індивідуальністю, що вписана в межі культури, а лишається перш за все представником людства. Особою, що не погоджується з очевидними правилами часу, творить свій власний всесвіт, із власними законами вічності та часоплину. І врешті решт читачам лишається похвала творчості та героїчної волі митця, що протиставляється ницості та метафізичним пустошам:

To nie jest wcale obrazek niewinny.
Zatrzymano tu czas.
Przestano liczyć się z prawami jego.
Pozbawiono go wpływu na rozwój wypadków.
Zlekceważono go i znieważono.

Za sprawą buntownika
jakiegoś Hiroshige Utagawy,
(istoty, która zresztą
dawno i jak należy minęła),
czas potknął się i upadł [12; 138].

У віршах про образотворче мистецтво Віславу Шимборську надзвичайно цікавить сила акту творення нового світу, що перемагає небуття й ніщо.

Застосуванням художніх засобів і практик відтворення дійсності у творчості поетеси не вичерпується діалог з культурними текстами й контекстами. Предметом взаємопроникнень може бути будь який з видів мистецтва: театр, література, кінематограф, танець. Осібно у цьому переліку стоїть творче надбання філософів різних епох, що також входить до кола зацікавлень нобелівської лауреатки. Багатий діапазон родів і стилів. А також – у перспективі рецепції – широкий інтервал суспільних смаків, надзвичайно цікавлять поетесу і заслуговують на докладніше поетичне зображення.

У віршах Віслави Шимборської найбільш привілейованою темою здається творчість Вільяма Шекспіра. Твір «Певність» розпочинається цитатою:

«– Więc jesteś pewien, że nasz okręt przybił / do pustyni czeskich? – Jestem pewien, panie» [14; 37]. А далі поетеса коментує:

To jest z Szekspira, który, jestem pewna,
Nie był kim innym. Kilka faktów, data,
Portret omal za życia... Twierdzić, że to mało?
Czekać na dowód, który Wielkie już Morze porwało
I rzuciło na czeskie brzegi tego świata [14; 37].

Знаменита географічна помилка із «Зимової казки» стає вихідним контрапунктом та підставою для того, аби поставити питання про самого Шекспіра. Питання важливе для авторки твору, адже швидкоплинний час неблаганний і знищив достовірну інформацію про драматурга. Головним засобом поетичної мови Шимборської виступає схематизм зображуваного. У «Сні літньої ночі» поетеса послуговується кількома впізнаваними елементами

сценографії та реквізиту. Наприклад, «radioaktywny płaszcz» заступає скривавлений плащ Фізби у левовій пащі. Загалом механізм підміни реалій у цьому творі є надзвичайно важливим. Варто також звернути увагу на виключення будь якої випадковості. Закохані (після атомного вибуху) мусять наблизитись впритул не торкаючись одне до одного: «Nie zbliżaj się do mnie» [13; 47]. У обговорюваному творі свідомість героїні роздвоюється, дотримуючись зв'язку з літературною традицією вона разом з тим включається в гру з реаліями історії. Фізба говорить про те, що замінено класичний сценарій, що ніщо не відповідає першоджерелу:

Małomieszna para z nas:
zamiast księżycy świeci las,
a podmuch zrywa twojej damie
radioaktywny płaszcz, Pyramie [13; 47].

Не менш важливе місце у творчих пошуках Шимборської належить власне світу поезії у всіх його проявах. Прикладом такого інтересу є вірш «Авторський вечір», який Саніслав Буркот окреслив як «епітафію поезії» [7; 108], позиція якої у сучасному світі, де популяризовані менш інтелектуальні та вишукані розваги, перебуває під загрозою:

Muzo, nie byc bokserem to nie być w cale.
Ryczącej publiczności poskapiłaś nam.
Dwanaście osób jest na sali,
już czas, żebyśmy zaczęli [10; 37].

Кількість слухачів є символічною, відсилає читачів до «poezji dla dwunystu» Пайпера, а в перспективі й до дванадцяти мільйонів обраних. У Шимборської ж надія на гроно обраних заслабка: «Połowa przyszła, bo deszcz pada, / reszta to krewni» [10; 37]. Поетеса позбавляє загадкового містичного ареолу усі атрибути мистецтва слова: прізвище Данте сучасній публіці відоме лише завдяки метафоричному порівнянню, а «dantejskie sceny» розігруються тепер лише в боксерському поєдинку, «wniebowzięcie» заступило «wniebobranie», крилатий Пегас перетворився на «anióła końskiego», а палючий «ogień poezji» мусив змінитися на невеличке вогнище «bo płasek się spali», про яке бачить сни «w pierwszym rządku staruszek» [10; 37]. Романтичне уявлення про поезію та роль поета у суспільстві зруйноване, відповідно до нової естетики «być poetą, mieć wyrok skazujący na ciężkie norwidy» [10; 37]. Шимборська у власний спосіб парафразує польський фразеологізм «Mieć wyrok wskazujący na ciężkie roboty», включивши до нього прізвище Ципріяна Каміля Норвіда. Творчість цього митця була недооціненою та незрозумілою в епоху романтизму і відкрита лише за часів Молодої Польщі, через більш як сто років після смерті автора. У вірші Шимборської образ Норвіда дозволяє проілюструвати стан тогочасної польської поезії й разом з тим, висловити переконаність ліричного «я» у власній цінності, яка насправді не потребує підтвердження «Ryczącej publiczności» [10; 37].

Серед пластичних видів мистецтва, що намагається відтворити поетеса у своїх поетичних творах чільне місце належить мистецтву танцю. Недаремно увагу Віслави Шимборської привернула чи не найвизначніша представниця цього мистецтва – Айседора Дункан. У вірші «Знерухомлення» зі збірки поезій «Усякий випадок» авторка спостерігає танцюристку на фото. Цей образ напрочуд протилежний її професії, знаходить своє відображення у «застиглій» майже позбавленій дієслів синтаксичній будові твору. Поява єдиної форми «stać» («Kiedy tak stoi w atelier fotograficznym») [14; 36] лише підтверджує це правило, адже означає заперечення руху, динаміки, утверджує статичність. Як вируюча під час танцю жіноча постать застигла на фото, так рух затримався в віддієслівних іменниках «kołysanie», «tchnienie», «ramiona wzniesiona», «odjazd». Немає жодних підстав йняти віру дагеротипному зображенню Дункан: «Kiedy tak stoi w atelier fotograficznym, / z ruchu, z muzyki – ciężko, cieleśnie wyjęta, / na pastwę rozu porzucona, / na fałszywe świadectwo» [14; 36], адже фото це належить до тих часів, коли існували обов'язкові пози та стилізації дагеротипів. Реконструкція образу танцюристки базується головним чином на домислах та плітках, ніж на достовірних фактах. Шимборська знову створює у своєму вірші парадоксальну ситуацію – зважаючи на приведені факти і маючи документальне свідчення у вигляді фото, реципієнт усе ж таки не може довіряти цьому свідченню. З'являється фрагмент минулого світу, випадково вирваний зі своєї епохи, надто сильно закріплений і тому фальшивий.

У своїй творчості Віслава Шимборська обирає роль аутсайдера, спостерігаючи реальність з перспективи стороннього, вона зберігає дистанцію, відкритість поглядів і думок, а тому не допускає рутинності та банальності у своїй рецепції світу. Створювані нею образи не просто «*rożuczone z prawdy*», а й залучені нею з найрізноманітніших сфер життя й мистецтва. Тому більшість текстів поетеси будуються з цілого ряду явних та прихованих цитат, будь який її текст є продуктом всотування й трансформації якогось іншого тексту або явища з площини мистецтва, не має значення йдеться про пластичні чи статичні його різновиди. Шимборську цікавить як сам акт творення шедевра, так і стиль епохи або окремого митця. У її творах співіснують поняття інтерсуб'єктивності та інтертекстуальності.

Метакоди в поезії нобелівської лауреатки набувають значення полісемічних інтерсеміотичних кодів, тобто, мають багато значень і їх можна по різному інтерпретувати у тому чи іншому контексті. Поезія Шимборської лишається формою бунту проти недосконалості людської природи й водночас перемогою над плином часу, завдяки збереженню того що минає у своєму поетичному світі.

Література:

1. Булаховська Ю. Нобелістка 1996 року – Віслава Шимборська / Ю. Булаховська // Зарубіжна література. – 1996. – № 11. – С. 6–7.
2. Енциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – с.
3. Косиков Г. К. Поэтика и герменевтика / Г. К. Косиков // Вопросы литературы. – 1993. – Вып. № 3. – С. 45–58.
4. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман (1967) / Кристева Ю. // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. – М. : ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457.
5. Рубакин Н. А. Этюды о русской читающей публике / Н. А. Рубакин. – СПб : Книжная палата, 1995. – 230 с.
6. Хализев В. Е. Теория литературы : [учебник] / В. Е. Хализев. – Москва : Высш. шк., 2002. – 437 с.
7. Burkot S. Wisława Szymborska : «Wieczór autorski», «Radość pisania», «Pod jedną gwiazdką» / Burkot S. // Spotkania z poezją współczesną. – Warszawa, 1977. – S. 412–415.
8. Faryno J. Semiotyczne aspekty poezji o sztuce (na przykładzie wierszy Wisławy Szymborskiej) / J. Faryno // «Pamiętnik Literacki». – 1975, z. 4. – S. 45–59.
9. Nastulanka K. Powrót do źródeł (rozmowa y Wisławą Szymborską) / K. Nastulanka // Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi. – Warszawa, 1975. – 380 s.
10. Szymborska W. Sól / Wisława Szymborska. – Warszawa, 1962. – 320 s.
11. Szymborska W. Sto pociech / Wisława Szymborska. – Warszawa, 1967. – 400 s.
12. Szymborska W. Widok z ziarnkiem piasku / Wisława Szymborska. – Poznań, 1996. – 190 s.
13. Szymborska W. Wołanie do Yeti / Wisława Szymborska. – Warszawa, 1957. – 380 s.
14. Szymborska W. Wszelki wypadek / Wisława Szymborska. – Warszawa, 1972. – 376 s.

Intertextual and Intersemiotic Codes in the Poetry by Wisława Szymborska

The article deals with the poetry of Wisława Szymborska where intertext exists on different levels (paraphrase and reminiscence, quotation, applique). Wisława Szymborska's playing with texts is extraordinary complicated, her creative individuality is to a great extent realized in the process of treatment and comprehension, inherited subjects, forms and receptions. Similarity, intercommunication which exist between works of one kind or genre created by different artists tend to be so numerous and substantial that they constitute permanent systems of signs and could be called intersemiotic codes.