

**Міністерство освіти і науки України
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»**

На правах рукопису

Деркачова Ольга Сергіївна

УДК 82-1;82-995(477)

**Еволюція стильових систем в українській поезії
другої половини ХХ століття**

10.01.01 – українська література

**Дисертація на здобуття наукового ступня
доктора філологічних наук**

**Науковий консультант
Голод Роман Богданович,
доктор філологічних наук, професор**

Івано-Франківськ – 2016

Зміст

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1 Диференціація стильових систем української лірики другої половини ХХ століття	14
1. 1 Функціонування термінів «напря́м», «течі́я», «шко́ла», «стиль» у сучасному літературознавстві.....	14
1. 2 Поетичний стиль та можливості його еволюції.....	27
1. 3 Визначення стильової системи.....	35
1.3.1 Особливості побудови семіотичного квадрата у референтній ліриці.....	56
1.3.2 Особливості побудови семіотичного квадрата в ейдологічній ліриці.....	61
1.3.3 Особливості побудови семіотичного квадрата у неориторичній ліриці.....	67
1. 4 Загальна характеристика стильових систем української лірики другої половини ХХ століття.....	72
РОЗДІЛ 2 Референтна лірика	89
2. 1 Соцреалізм і принцип тотожності у референтній ліриці.....	89
2. 2 Особливості референції у поезії резистансу.....	102
2. 3 Симулякри образності у референтній філософській ліриці.....	111
2. 4 Міф як домінанта референтного образотворення.....	121
2. 5 Тип автора у системі референтної лірики.....	149
РОЗДІЛ 3 Особливості ейдологічної лірики	165
3. 1 Шістдесятництво як домінанта ейдологічної лірики.....	165
3. 2 Київська школа як перехід від немілезисності до неререференції.....	196
3. 3 Тип автора у системі ейдологічної лірики.....	215
3. 3.1 Автор-ізгой.....	215
3. 3.2 Автор-художник.....	228
РОЗДІЛ 4 Моделювання світу у системі неориторичної лірики	239
4. 1 Особливості неориторичної лірики як знакової системи.....	239

4.1.1	Знакова модель неориторичної лірики.....	241
4.1.2	Інтертекст як засіб нереференції.....	257
4.2	Основні принципи світомоделювання та семіозису у неориторичній ліриці.....	278
4.2.1	Агресія як поведінково-семіотична модель у сучасній українській поезії.....	278
4.2.1.1	Світ як агресія та його денотати.....	280
4.2.1.2	Знакова метафорика агресії стосунків.....	289
4.2.2	Символ болю у знакові ситуації тексту.....	294
4.2.2.1	Мазохізм крізь призму семіотичних еквівалентів.....	313
4.2.2.2	Суїцидальні мотиви: від плану змісту до плану вираження.....	325
4.3	Знаковий характер автора у системі неориторичної лірики.....	336
4.3.1	Автор-трікстер: семантика і трансформації.....	336
4.3.2	Автор-художник і його конотативні контексти.....	340
4.3.3	Автор-звичайна людина як суб'єкт смислотворення.....	347
	ВИСНОВКИ.....	354
	СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	365

ВСТУП

Українська лірика другої половини ХХ століття характеризується поетичними шуканнями самоідентифікації та прагненнями самовираження. Ці пошуки були зумовлені різноманітними чинниками, найважливішим із яких був поступовий відхід від тоталітарної культури і вироблення своєї, національної, естетики.

Соцреалістична лірика, вибух поетів-шістдесятників, естетичні пошуки поетів Київської школи, новаторство поетів 80-90-х років – таким було і є багатоліке обличчя української лірики. Павло Тичина, Максим Рильський, Володимир Сосюра, Ігор Муратов, Роберт Третяков, Микола Бажан, Борис Нечерда, Борис Олійник, Ліна Костенко, Іван Драч, Микола Вінграновський, Ігор Калинець, Іван Світличний, Василь Стус, Василь Симоненко, Юрій Андрухович, Ігор Римарук, Василь Герасим'юк, Оксана Забужко, Маріанна Кіяновська, Олег Соловей, Олег Лишега – ось такими були останні 50 років ХХ століття в українській ліриці.

Українська лірика другої половини ХХ століття неодноразово ставала об'єктом дослідження сучасного літературознавства. Це стосується як окремих десятиліть, груп, шкіл, так і конкретних персоналій. Прагнення осмислити період другої половини ХХ століття в українській ліриці комплексно, простежити певні спільні та відмінні риси, визначити еволюційні процеси, розглянути лірику у її стильових проявах зумовило актуальність нашого дослідження, адже комплексного вивчення поезії означеного періоду як сукупності стильових систем ще немає. До того ж, дослідники української лірики не зосереджують свою увагу на семіотичному аспекті літературознавчого аналізу. А саме семіотика дозволяє розглянути художній текст не лише як закриту структуру, але й як відкриту систему. Також вона є свідченням відкритості тексту до інтерпретацій та розгляду його на міждисциплінарному рівні.

Історія української материкової літератури як знакової системи не вивчалася взагалі, пріоритетною і досі лишається жанрова інтерпретація, що

не завжди дає можливість створити історію значень, що дозволяють проникнути у «кухню смислу» (Р. Барт).

Стан наукової розробки теми. Лірика другої половини ХХ століття неодноразово привертала увагу критиків та літературознавців (спроби осмислення окремих персоналій чи певних напрямків). Це свідчить про бажання і розуміння потреби прописати всі здобутки та втрати у контексті розвитку української поезії другої половини ХХ століття.

Серед дослідників означеного періоду як культурно-історичного явища можемо назвати Ніну Анісімову, Євгена Барана, Іллю Гальперіна, Івана Дзюбу, Олександра Жолковського, Володимира Моренця, Миколу Ільницького, Юрія Коваліва, Тараса Пастуха, Світлану Руссову, Тараса Салигу, Елеонору Соловей, Людмилу Тарнашинську, Галину Яструбецьку та інших.

У комплексному осягненні цього періоду найоптимальнішим, на наш погляд, видається трактування тексту як певного знака, оскільки знак, як і текст, - матеріалізує ідею, і віднесення подібних текстів до відповідної знакової системи. Саму літературу можна назвати знаковою системою, що утворена за допомогою іншої знакової системи – мови. Осмислення окремих етапів здійснюється різними шляхами, що зумовлено різними уявленнями про художній текст та сукупність текстів як певну систему. Засновником узагальненої концепції систем, яка отримала назву «Загальна теорія систем», був австрійський біолог К.Л. фон Бенталанфі. Саме вона дозволяє вивчити різновиди систем, їх функціонування та принципи системності.

Семіотичні знання в аналізі художніх явищ використовують Володимир Мельник, Микола Ігнатенко, Тамара Гундорова, Ніла Зборовська, Юрій Ковалів, Володимир Моренець, Соломії Павличко. Найгрунтовніше дослідження тексту як знака маємо у працях Олександра Астаф'єва, зокрема у його монографії «Лірика української еміграції: еволюція стильових систем».

Але ґрунтового дослідження материкової української поезії крізь призму семіотики немає. Саме уявлення про текст як знак дає змогу об'єктивно розглянути поезію другої половини ХХ ст., в якій відбулося зіткнення соцреалістичної традиції та новаторських пошуків. Цей період був особливим в історії української літератури, і розглядати його треба з позиції семіотики, що звільняє інтерпретацію від ідеологічних упереджень та нашарувань. Тому на часі є потреба дослідити природу змін стильових систем в українській ліриці другої половини ХХ століття, а також ті семіотичні трансформації, до яких вдаються письменники в межах однієї стильової системи.

Розгляд тексту як знакової системи і як окремого знака (його можна розглядати під двома кутами зору) заслуговує особливої уваги, адже семіотику як науку можна вважати логічним завершенням розвитку знакових процесів, вона є здатністю культурної системи усвідомити власні немінучі закони. Семіотичний аналіз дозволяє впорядкувати хаотичні знакові процеси, а також визначити їхні особливості. У плані дослідження художніх текстів він допомагає знайти спільні риси у творах, що видаються, на перший погляд, не порівнюваними у зв'язку з діаметральною протилежністю тем, мотивів зображуваного тощо.

Відштовхуючись від концепцій Чарльза Пірса та Чарльза Морріса, Цветана Тодорова, Романа Якобсона, Володимира Державина, Юрія Лотмана, Олександр Астаф'єв визначає такі дискретні стани лірики української еміграції: референтна лірика, немімесисна і нереферентна лірика. У кожному з них, на думку О. Астаф'єва, літературні ансамблі безперервно перебудовуються і їх образність набуває нової якості.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано на кафедрі української літератури Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (протокол № 6 від 29.01.2008 р.)

Метою роботи є комплексне представлення лірики другої половини ХХ століття як сукупності стильових систем та фіксація їхньої еволюції.

Для реалізації визначеної мети необхідно вирішити такі окремі **завдання**:

- реконструювати літературний контекст означеної епохи, що дасть можливість простежити взаємозв'язок між різними стильовими системами, а відтак їхні зміни;

- представити стильові системи у їхній цілісності.

- розглянути тексти поетів досліджуваного періоду і виявити той літературно-критичний дискурс, який стосується безпосередньо висвітленого у них мистецького досвіду;

- провести паралелі між окремими стильовими системами;

- виявити провідні риси кожної стильової системи і окреслити коло авторів, приналежних до них;

- відстежити динаміку розвитку референтної, ейдологічної та неориторичної лірики, що сприятиме визначенню характеру текстів, типів авторів;

- виявити структурні подібності у моделюванні систем, зокрема моделюванні семіотичного квадрата;

Об'єкт дослідження – українська лірика другої половини ХХ століття.

Предмет дослідження – визначальні особливості стильових систем, еволюційні процеси, пов'язані з ними. Ці особливості розглядаються крізь призму аналізу окремих текстів як семіотичних одиниць, з'ясування типів авторів, характеру творів і пов'язуються із загальними тенденціями розвитку стильових систем.

Методологічна основа дослідження. У дисертації застосовано методологічні прийоми семіотики у теорії і практиці тлумачення текстів, коли сам текст розглядається як знак.

У цьому дослідженні зроблено спробу визначити та охарактеризувати найбільш чітко виражені стильові моделі української лірики другої половини ХХ століття. Саме визначення стильових моделей дає можливість структурувати поетичний дискурс та простежити розвиток української лірики означеного періоду.

До проблеми стильових систем одним із перших звернувся Олександр Астаф'єв, який запропонував докладний аналіз цього явища на матеріалі української еміграційної лірики, проте розвиток та еволюція стильових систем на власне українському поетичному ґрунті досі лишалися поза увагою.

Також у методологічному активі дисертаційного дослідження використано структуралістський, естетичний, типологічний, психоаналітичний та культурно-історичний методи. Автор апелює до праць Ніни Анісімової, Ролана Барта, Віктора Беляніна, Юрія Борєва, Людмили Булавки, Тамари Гундорової, Олексія Жолковського, Ніли Зборовської, Юрія Коваліва, Олексія Лосєва, Юрія Лотмана, Володимира Моренця, Тараса Пастуха, Елеонори Соловей, Світлани Руссової, Ігора Смірнова, Зигмунда Фрейда, Еріха Фромма, Валентини Хархун, Галини Яструбецької.

Для більш відповідного оприявлення стильових систем використано проблемно-хронологічний принцип викладу матеріалу. Застосування саме такого принципу дозволяє увиразнити процес появи та розвитку певних тенденцій у контексті стильових систем.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що це перше в українському літературознавстві комплексне дослідження лірики другої половини ХХ століття у її багатогранному вияві з позиції стильових систем. Відтак у дисертації:

- розглянуто естетичний досвід тогочасної літератури у контексті семіотичного досвіду;
- простежено еволюцію стильових систем на текстовому матеріалі поезії ХХ ст.;
- проведено типологічні паралелі між стильовими системами;
- протлумачено та інтерпретовано велику кількість поетичних текстів означеного періоду;
- представлено різнотематичні, різнопланові тексти з позиції їхньої структурної подібності;
- простежено зміни типів авторів.

Методологічний плюралізм дає можливість комплексно проаналізувати та ширше охопити бажані явища, але обмежений арсенал методів, щоправда, дозволяє глибше зануритися у текст. Саме тому доміантним методом було обрано один метод семіотичного аналізу. Отже, у роботі застосовано методологічні прийоми семіотики у теорії і практиці тлумачення текстів, коли текст розглядається як знак або певна система знаків.

У дисертаційному дослідженні передусім визначаємо поняття стильової системи; також подаємо загальну характеристику стильових систем української лірики другої половини ХХ століття (запропоновано такий поділ лірики другої половини ХХ століття: референтна лірика, ейдологічна, неориторична; основним принципом поділу є семіотичний принцип відповідності знака позначуваному) і пропонуємо варіанти моделювання семіотичного квадрата для кожної з них. Такий підхід зумовлений тим, що бінарні опозиції є універсальним засобом раціонального опису світу, а аналіз художнього тексту ми також здійснюємо раціонально, бо раціональне – шлях до об'єктивного. Ю. Лотман зазначав, що якщо ми маємо справу не з будь-яким текстом, а з художнім чи міфічним, то нескладно довести, що в основі внутрішньої організації елементів тексту, як правило, лежить принцип бінарної семантичної опозиції. У

неориторичній ліриці, наприклад, робилася спроба зруйнувати її з метою дестабілізації, щоб залишити протиставлення у стадії невирішення.

Семіотичний квадрат має доволі суперечливий характер через свою структурну закритість та обмежену сконцентрованість, тому його застосування не завжди викликає схвалення літературознавців, адже він начебто зосереджений на індивідуальному, на окремому. Але семіотичний квадрат дозволяє перейти від індивідуального до загального, що дає змогу у нашому випадку вийти на стильову систему, оскільки частотність використання тих чи інших опозицій також дозволяє визначити її риси і простежити еволюцію стильових систем. Саме це ми доводимо у нашій праці.

Говорячи про еволюцію систем, не можна не згадати про синергетику, незважаючи на те, що на I Міжнародній конференції Німецької Спільноти Складних Систем (1997 рік) прозвучали думки про те, що екстраполяція синергетичного підходу на соціогуманітарну сферу не є правочинною. Не будемо дискутувати, оскільки тема «синергетика і літературознавство» заслуговує окремого дослідження. Проте висловимо кілька міркувань, що дозволять нам доповнити наші уявлення про еволюцію стильових систем.

Зі світоглядної позиції синергетику називають універсальною теорією еволюції. Цікавими, на нашу думку, видаються міркування щодо відкритості системи як шляху до еволюції. Стильові системи лірики є відкритими, оскільки вони взаємодіють із оточенням, одна з одною. Отже, вони здатні еволюціонувати. Система розвивається, і відповідно виникає питання, а як саме вона обирає шлях розвитку. Ось тут синергетика говорить про феномен випадковості.

Зміні поетичних стильових систем передують певні суспільно-культурні зміни, зміни поколінь у літературі, зміни світоглядних авторських концепцій. Важливим досягненням синергетики є поняття точки біфуркації – це точка максимальної чуттєвості системи як до зовнішніх, так і до внутрішніх імпульсів. «Обурення» у системі й призводить до еволюції. Така

точка біфуркації властива для кожної стильової системи, але у цьому випадку її не можна назвати точкою у прямому розумінні, бо тут йдеться швидше про певний етап, про уподобання того чи того художнього методу, про індивідуальний стиль автора, його відкриття чи знахідки, що їх починають переймати інші (ми не маємо на увазі епігонство). Наприклад, хрущовська відлига стала точкою біфуркації для зміни референтної лірики на ейдологічну, політика перебудови активізувала неориторичну лірику, але першопоштовхом її стала поезія Київської школи.

Наступним етапом дослідження є з'ясування особливостей референтної лірики; головним принципом її визначено принцип тотожності, що передбачає тотожність знака тому, що він позначає. Також розглянуто філософську лірику як особливий вияв референтної, визначено тип автора у системі референтної лірики і типи текстів, визначені емоційно-змістовою особливістю автора.

Хочемо одразу зробити кілька застережень: жодна зі стильових систем не є слабшою чи сильнішою, кращою чи гіршою. Усе залежить від майстерності автора й уподобання реципієнта. Вони є різними, іншими. Соцреалізм на сучасному етапі його сприйняття, попри активну зацікавленість ним у літературознавчих дослідженнях, часто викликає негативну оцінку, зокрема твори, приналежні йому, іноді беззастережно трактуються як слабкі, що є помилкою, адже твори Л. Первомайського, В. Сосюри, М. Рильського, В. Мисика та інших не заслуговують такої оцінки. Тому доречніше називати лірику цього етапу таки референтною, що виходить за межі суто соцреалістичної естетики.

Наступний етап дослідження присвячений аналізу поетичних текстів шістдесятників та поетів Київської школи; визначено тип автора у системі ейдологічної лірики. Дискусії та суперечки може вилукати аналіз текстів поетів Київської школи у контексті ейдологічної лірики, оскільки вона має риси немімесисності та неререферентності, а окремі її твори та твори її оточення можна вважати вершинами неререферентності. У суто структурному аспекті – це

так, але образність, традиція дозволяють її визначити радше як стильову систему помежив'я.

Кінцевим етапом дослідження є визначення особливостей неориторичної лірики як знакової системи, основні принципи світомоделювання та семіозису, властиві даній стильовій системі, а також тип автора неориторичної лірики. Складність аналізу цієї стильової системи полягає у тому, що тексти сучасного етапу ще не пройшли випробування часом і ми не можемо зробити остаточні висновки про завершення чи тривання еволюційного процесу. Ми переконані у циклічності розвитку літературних явищ. У цьому випадку вбачаємо такий шлях розвитку: надмірне захоплення «текстом як текстом» призводить до псевдонереференції, надмірного ускладнення і як спротив йому, протест – повернення до референтності у певній точці біфуркації.

Практичне значення роботи. Положення і висновки цього дослідження можна використовувати в лекційних курсах з історії української літератури ХХ століття для студентів філологічних спеціальностей. Основні положення дисертації можуть бути враховані під час написання підручників з історії української літератури, монографічних досліджень щодо розвитку української поезії другої половини ХХ століття, читання нормативних та спеціальних курсів для студентів-філологів, підготовки дисертацій, магістерських та курсових студентських робіт.

Особистий внесок здобувача полягає в системному дослідженні текстів української лірики другої половини ХХ ст. з огляду на приналежність їх до певних стильових систем. Усі наукові положення та висновки належать дисертантові.

Апробація роботи. Текст цієї дисертації обговорено і схвалено на засіданні кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника. Основні положення дисертації викладено в доповідях на численних наукових конференціях. Серед них – щорічні звітні наукові конференції викладачів та аспірантів Прикарпатського

національного університету імені Василя Стефаника (2008-2012), міжнародна науково-практична конференція «Європейська наука XXI століття: стратегія і перспективи розвитку – 2006» (Дніпропетровськ, 2006), міжнародна наукова конференція «Pasaulio vaizdas kalboje» (Шауляй, Литва, 2006), міжнародна науково-практична конференція «Розвиток наукових досліджень – 2006» (Полтава, 2006), міжнародна науково-практична конференція «Наукові дослідження – теорія та експеримент 2007» (Полтава, 2007), міжнародна науково-практична конференція «Мова і мовний потенціал в поліетнічному середовищі» (Мелітополь, 2007), семінар «Україна в мировом культурном пространстве» (Петербург, 2008), міжнародна наукова конференція «Pasaulio vaizdas kalboje» (Шауляй, Литва, 2008), міжнародна наукова конференція «Dni Nauki» (Люблін, Польща, 2008), всеукраїнська наукова конференція «Українське віршознавство ХХ – початку ХХІ століть. Здобутки і перспективи розвитку» (Київ, 2009), ІХ Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Українська науково-теоретична конференція «Українська література: духовність і ментальність» (Кривий Ріг, 2009), ІІ Міжнародна конференція «Мова і мовний потенціал у поліетнічному середовищі (Мелітополь, 2010), міжнародний науковий семінар (Мелітополь-Севєродвінськ, 2011), міжнародна науково-практична конференція «Tradycja współcześnie – repetycja czy innowacja» (Краків, 2012), міжнародна науково-практична конференція «Věda a technologie: krok do budoucnosti» (Прага, 2012), міжнародна науково-практична конференція «Nukowa przestrzen Europy – 2012» (Перемишль, 2012), «Галицька поліфонія» (Варшава, 2014), наукові сесії Наукового товариства ім. Шевченка (Івано-Франківськ, 2010-2015).

Результати дослідження опубліковано в монографії (18, 87 друк. арк), у 44 наукових публікаціях, з яких 27 – у наукових фахових виданнях.

Структура і обсяг роботи: вступ, чотири розділи, висновки, список використаної літератури. Загальний обсяг - 408 сторінок. Джерельна база - 553 позиції.

Розділ 1 Диференціація стильових систем української лірики другої половини ХХ століття

1.1 Функціонування термінів «напрямок», «течія», «школа», «стиль» у сучасному літературознавстві

Стиль – це особливий феномен, у якому об'єднані духовний смисл буття людини у світі, культурні форми його вираження, культурно-психологічні особливості його існування. Він є фактором цілісності, що включає культурний, історичний та антропологічний аспекти.

Д. Наливайко констатує, що «в міжнародній літературознавчій практиці ХХ ст. основною категорією літературного процесу виступає стиль, який трактується широко, охоплюючи всі рівні літературно-художньої творчості. Отож за своїм характером та структурою – це категорія універсальна» [315, 30].

О. Устюгова визначає стиль як історико-культурний феномен, що є образом суб'єкта культури і способом, формою його ідентифікації [442, 34]. Стиль артикулює інтерпретаційну діяльність суб'єкта, скеровану ним на встановлення власної самості, тому стилутворення – це не лише формально-статусний, але й творчий, проєктивний процес, розрахований на відкритий діалог із іншими ідентичностями.

Термін «стиль» доволі поширений у літературознавстві, але нечіткий щодо дефініцій. Проблему стилю виокремлювали ще з часів античності. Якщо спочатку домінуючим був лінгвоасpekt, то пізніше поняття стилю почали застосовувати ще й у літературознавстві як категорію, що визначала особливість індивідуальної манери автора, поетикальну своєрідність твору або епохи.

На думку П. Вердонка, стиль – це той термін, який вживається людиною майже щодня настільки природно і доречно, що, здається, немає проблеми з його визначенням [548, 3].

Перші визначення стилю належать Аристотелю («Поетика», «Риторика»). У період класицизму найпопулярнішим було визначення стилю, запропоноване Н. Буало («Поетичне мистецтво»), який розглядав стиль як особливість епохи і жанру твору. До проблеми стилю зверталися Ломоносов, Вінкельман, Дідро, Лессінг, Гете, Гегель, Франко.

О. Соколов зазначав, що слово «стиль» належить до тих наукових термінів, «які не є монополією якоїсь однієї науки. Цим терміном з цілковитим правом можуть користуватися принаймні чотири наукові дисципліни: мовознавство, літературознавство, мистецтвознавство, естетика. Природно, що в кожній з цих наук поняття стилю набуло особливого значення – залежно від предмета науки» [408, 3].

Проблемами стилю займалися В. Виноградов, Л. Тимофеев, Л. Кисельова, О. Лосєв, Д. Наливайко та ін. Але незважаючи на велику кількість розробок, а можливо, і у зв'язку з цим, проблема визначення стилю досі залишається невирішеною. Теоретики літератури по-різному тлумачать поняття стилю і дотичні до нього категорії.

Загальне розуміння терміну «стиль» подається у словниках нелітературознавчого профілю: «Стиль – 1) ідейно і художньо зумовлена спільність зображальних прийомів у літературі та мистецтві певного часу або напряму, а також у межах окремого твору; 2) індивідуальна манера письменника; 3) засіб втілення чогось, що відрізняється сукупністю своєрідних прийомів; 4) старий стиль, новий стиль у літочисленні» [399, 485]. Або: «1) індивідуальна манера поведінки; 2) щось, що є типовим для певної групи, часу, місця» [525, 1429]. Або: «1) спосіб висловлювання, формулювання оповіді у мовленні чи письмі, манера письма автора, літературного напряму, епохи; 3) спосіб поведінки» [540, 362-363].

В одному з польських словників на першому місці подано визначення стилю як лінгвістичної категорії, а вже потім – як суспільної. Та незалежно від порядку, у якому подано тлумачення терміну «стиль», у загальному розумінні він визначається як певна особливість, яка притаманна людині,

групі людей, митцю, групі митців, мистецьким творам. Отже, це категорія, яка виконує розрізнявальну й узагальнюючу функції.

З цієї позиції тлумачать стиль і в літературознавстві. У літературній енциклопедії наводиться таке визначення цього поняття: «Загальний тон і колорит художнього твору, метод побудови образу і принцип світогляду художника, який у завершальній фазі творчого процесу начебто виступає на поверхню твору як зрима і відчутна єдність усіх головних моментів художньої форми» [236, 188]. Головна роль у поясненні відведена художньому твору і процесу його творення, а світоглядні принципи автора стають очевидними власне у творі.

В. Державін пояснював літературний стиль як «систему літературних засобів, що логічно зумовлені тією чи тією фактично здійсненою метою перетворення специфічного матеріалу поезії – себто слова – на естетичну форму літературного твору» [124, 75]. Дослідник розглядав стиль крізь призму художнього методу, від якого залежить і характер художнього твору.

Літературознавчий словник-довідник за ред. Р. Гром'яка пропонує своє визначення стилю: «сукупність ознак, які характеризують твори певного часу, напрямку, індивідуальну манеру письменника» [258, 656]. Окрім того, тут відзначено, що стиль – це те спільне, що об'єднує творчість письменників, споріднену тематикою, способом творення художнього світу. Але самі автори словника зазначають, що у такому випадку поняття стилю збігається з поняттям мистецького напрямку, течії. Тому відмінності між стилем і течією чітко не диференційовані. У запропонованому визначенні важливе розуміння стилю як сукупності певних ознак, що визначають індивідуальність.

П. Волинський визначає літературний стиль як «сукупність і єдність усіх особливостей творчості письменника. Ця сукупність характеризує зміст і форму його творів, їх ідейну спрямованість, становить своєрідність, що відрізняє одного письменника від інших» [81, 289]. Отже, літературний

стиль ототожнюється з індивідуальним стилем автора, і увага зосереджена на авторському процесі творення тексту.

У В. Воробйова та Г. В'язовського знаходимо міркування, що стиль не лише відрізняє і відділяє одного письменника від інших, а й зближує творчість певних письменників, породжує єдність між ними [431, 281], а отже, завдяки стилю можна виявити не лише індивідуальні особливості автора, але й типове, те, що об'єднує групу авторів у певний напрям, течію. Автори підручника наголошують на такій ознаці стилю, як типовість.

О. Галич пропонує таке визначення стилю: «це сукупність художніх особливостей літературного твору. В широкому розумінні стилем також називають систему художніх засобів і прийомів у творчості окремого письменника, групи письменників (течії або напрям), цілої літературної доби» [90, 344]. Відбувається послідовний перехід від одиничного до загального: твір → творчість автора → творчість авторів → творчість певного літературного періоду.

Г. Яструбецька висловлює такі міркування щодо виокремлення стилю – це «означає виокремити певні культивовані художні прийоми та принципи; вичленити й номінувати елементи естетичної структури, а також виявити механізм їхньої взаємодії, спосіб оформлення їхнього «броунівського руху» в барокову, романтичну, символістичну, імпресіоністичну, експресіоністичну...форму [496, 36].

Дослідниця виокремлює також таке поняття, як стильовий образ світу, що диктується певною налаштованістю на онтологічні категорії. А ці погляди «оформлюються у відповідні концепції – ідеологічні, філософські, етичні, психоаналітичні. Окремі з них, як правило, виникають паралельно з художньо-естетичними концепціями і вказують, що зміни у свідомості людства фіксуються на всіх рівнях. Інші формуються дещо пізніше...» [496, 40].

Ми розглянули тлумачення поняття «стиль» вітчизняними літературознавцями кінця ХХ – початку ХХІ століть. Загалом вони

перегукуються. Щоправда, одні дослідники передусім підкреслюють визначення стилю як основної характеристики індивідуальності автора чи групи авторів, а інші наголошують на типовості як основній характеристиці стилю, а також на такій типовості, яка, як не парадоксально, визначає індивідуальність.

Наприклад, якщо Волинський пише про індивідуальний характер стилю, то Гром'як зазначає, що стиль – явище не лише індивідуальне, але й типове для певної групи творів чи митців, а сам процес диференціації стилів, на думку Г. Яструбецької, доволі складний, хоча би тому, що жоден стиль не існує в «чистому» вигляді [496, 36]. Таким чином, саме стиль лежить в основі не лише ідентифікації почерку автора, а й виокремлення та формулювання понять «течія», «напрямок».

Розглянемо визначення стилю як літературознавчої категорії у зарубіжних джерелах.

Польський словник літературознавчих термінів подає визначення стилю як способу побудови висловлення, що ґрунтується на певному виборі, інтерпретації та конструюванні мовного матеріалу, виокремлюючи стиль індивідуальний і типовий. Також словник називає такі різновиди стилю: *styl artystyczny* (художній стиль), *styl autora* (авторський стиль), *styl dzieła literackiego* (стиль художнього твору) тощо [541, 489-491].

У кембриджській енциклопедії (розділ «Стилістична ідентифікація і література») зазначено, що існує гіпотетична можливість підібрати кілька сотень визначень стилю, але всі вони виходять із двох широких типів: оцінного й описового. У першому випадку стиль визначається як властивість чогось або когось відрізнятися від звичайного, буденного. У другому значенні стиль розуміється як особлива характеристика, що ідентифікує об'єкти, суб'єкти, періоди та місця.

Таким чином, маємо розрізнявальну та ідентифікаційну особливості стилю [508, 66], тобто йдеться про те ж, про що пишуть і вітчизняні літературознавці, послуговуючись дещо іншою термінологією.

Колумбійська енциклопедія пояснює стиль як таємницю, що визначає успішне поєднання форми і змісту (тут спостерігається осучаснення думок Аристотеля та Буало), а також виокремлює дві стилістичні тенденції: класицистичну та романтичну. В першій домінує раціональне начало, у другій – емоційне. Також стиль є визначальним щодо авторської індивідуальності, дозволяє виокремити хороших авторів з-поміж інших [544]. Ця енциклопедія пропонує науково-популярний варіант пояснення стилю, наголошуючи, що саме стиль є визначальним у якості творів.

Отже, стиль є чинником творчого процесу, автора та чинник діалогу автора і читача.

Можна змодельовати стилістичну структуру у вигляді піраміди (рис. 1.1):

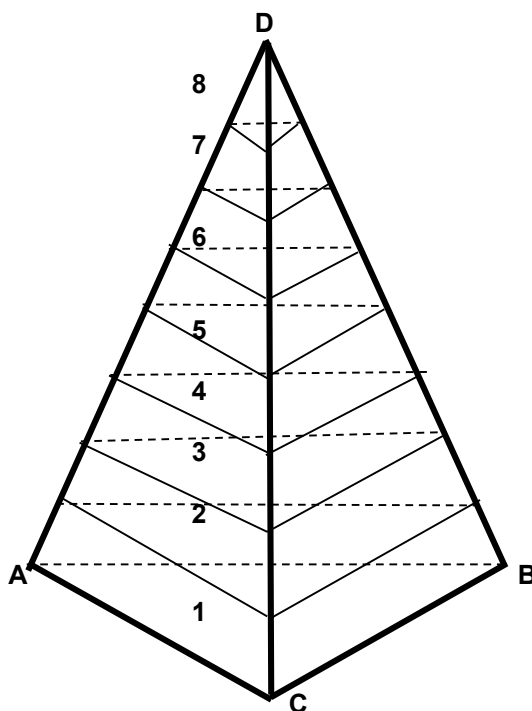


Рисунок 1.1

1 – загальнокультурна спільність,

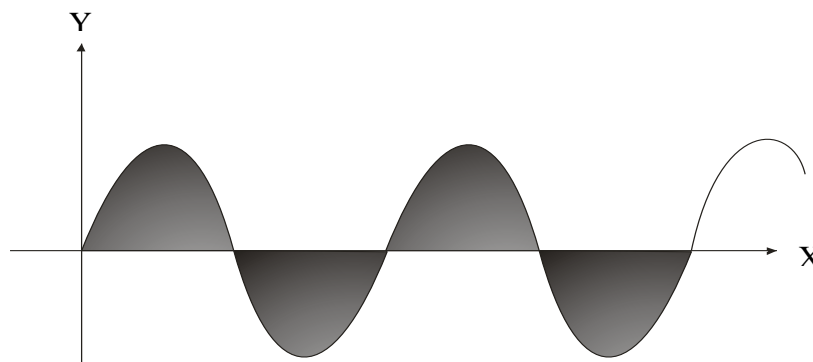
- 2 – національна спільність,
- 3 – спільність художнього напрямку/течії,
- 4 – школа (необов'язкова категорія),
- 5 – індивідуальний стиль автора,
- 6 – стиль періоду його творчості,
- 7 – стиль твору,
- 8 – стиль елементу твору.

Усі елементи розташовано згідно із широтою та значущістю. В основі піраміди лежить тріада (графічно – трикутник АВС): творець – продукт творчості – реципієнт, тобто автор – текст – читач. Загальнокультурна спільність є основою для формування індивідуального стилю, індивідуальний стиль автора формує стиль його твору. Компоненти 5, 6, 7, 8 можна об'єднати в один – індивідуальний стиль автора.

На думку М. Ільницького, стиль – «це характерний для літературного явища (окремого твору, творчості письменника, напрямку, доби) репертуар стандартних (типових) мистецьких засобів і форм, який розпізнається на тлі традиційної поетики і вирізняє його з-поміж інших явищ» [199, 169].

Якщо розглянути стиль у системі координат, то стильові зміни матимуть вигляд синусоїди (рис. 1.2):

Рисунок 1.2



У координатному полі вісь Y – стиль, вісь X – літературні напрями у хронологічній послідовності. Півхвиля зі знаком «+» означає домінування

раціонального, півхвиля зі знаком «—» означає домінування емоційного у літературному розвитку. Формулу стилю записуємо таким чином:

$$y = \sin x + a, \text{ де } a - \text{це змінна величина, тобто автор.}$$

Як бачимо, стильові зміни визначаються не лише автором, але й епохою, жанрово-тематичною специфікою.

В одному синонімічному ряді зі стилем інколи розглядають поняття напрям, течії, школи. Щоправда, чіткості та унормованості щодо використання зазначених термінів немає. Наприклад, у літературній енциклопедії два останні терміни подано як синонімічні: «Течії і напрями літературні – поняття, що позначають єдність домінуючих духовно-змістових та естетичних принципів у творчості багатьох письменників, що виникає на певній стадії літературного процесу» [236, 487]. Одночасно автори наголошують, що немає чіткого розмежування між течією і напрямом: вони можуть ототожнюватися або вступати у родо-видові відношення.

Складниками поняття «літературний напрям» є, зокрема, світогляд, поетика, спільність ідей, мотивів, тем, образів, сюжетних схем, сукупність художніх засобів, прийомів. Але те саме можна сказати і про течії. Виникнення та існування певного напрям, течії зумовлене тим, які опозиції переважають, як вони взаємодіють, які художньо-образні конструкції моделюються. Отже, напрям – це система художніх засобів, прийомів, стилістичних особливостей, певна поетикальна модель, побудована на відповідній світоглядно-філософській основі; сукупність творів, теоретичних постулатів, що перебувають у динамічній єдності з інваріантною концепцією світу.

«Літературний напрям – відносно монолітна і внутрішньо упорядкована сукупність літературних тенденцій, усталена в ряді визначних чи епохальних творів, що з'явилися приблизно в один і той же час» [258, 418]. Із еволюцією системи напрямів у світовій літературі тісно пов'язана проблема розвитку відповідних жанрів (кожен напрям має власну ієрархію

жанрів, найбільш культивованих у його межах). Зв'язок із відповідним напрямом впливає і на історичну класифікацію жанрів (класична ода, реалістичний роман).

«Стильові тенденції меншого масштабу, ніж літературний напрям, називаються течіями...» – зазначається у літературознавчому словнику [258, 419]. Але немає конкретних прикладів смислового наповнення поняття «течія».

За П. Волинським, «...спорідненість, що найвідчутніше виявляється в принципах відображення дійсності, і становить літературний напрям. Літературні напрями складаються на основі розвитку відповідних художніх методів, які в творчості окремих письменників і груп виявляються в конкретних історичних формах» [81, 291].

З теоретичної точки зору зрозуміло, що напрям – категорія ширша, ніж течія, але ці терміни часто використовуються як синонімічні.

В. Державин писав: «З першого погляду здається, що найпростіший і разом найконкретніший спосіб розв'язання проблеми стилю (...) – це трактувати цю проблему суто історично, себто виходити з факту історичного існування певних мистецьких (і літературних) шкіл, напрямів, угруповань тощо, і визначити історичний стиль у мистецтві як більш-менш системоподібну сукупність мистецьких чи то естетичних засобів, притаманних певному історично засвідченому угрупованню митців...» [124, 71-72]. Науковець запропонував варіант своєї стильової системи, яка передбачає сукупність мистецько-естетичних засобів, притаманних тій чи іншій епосі і тій чи іншій групі митців. Такий принцип був би, на його думку, найпростішим, оскільки передбачав би хронологію як домінанту. Проте він не підходить для виокремлення поняття «школа», оскільки літературні групи або школи формуються на основі власних усних або письмових декларацій та ідей лідерів, але навіть найяскравіші митці часом не здатні сформулювати чітку теоретичну доктрину, бо не завжди є

фаховими літературознавцями. До того ж аналіз власної творчості у них буває надто суб'єктивним.

Отже, саме поняття «школа» є суб'єктивним, оскільки спирається, як правило, не на ідейно-естетичні засади того чи іншого напрямку, а на ідейно-естетичні переконання самих авторів. Лідер школи визначає естетичні та світоглядно-філософські постулати. Іноді замість поняття «школа» використовують поняття «течія», що, на нашу думку, є помилковим, враховуючи суб'єктивну природу першого та об'єктивну – другого.

Поняття *literary school* використовують тоді, коли більше уваги приділяють письменникам, а *literary movement* – коли необхідно підкреслити типологічні особливості того чи іншого періоду або групи текстів. У словнику є таке визначення школи: «група письменників, художників, чий праці та ідеї подібні» [523, 1268].

В аналізованих енциклопедіях романтизм, реалізм, класицизм тощо називають течіями. У словнику за редакцією Р. Гром'яка їх названо напрямками. Поняття «літературна течія» має ширший характер. Так, наприклад, визначення гуманізму або трансценденталізму колумбійська енциклопедія починає з пояснення, що це філософська і літературна течія. Водночас ця енциклопедія називає течією ірландський літературний ренесанс, а Еміля Золя – засновником школи натуралізму. Таким чином, англійські енциклопедії більше уваги приділяють описам напрямів і шкіл, а не формулюванню понять «напрямок», «течія», «школа» та визначенню відмінностей між ними.

Британська енциклопедія зараховує до шкіл певні угруповання авторів, а течію ототожнює з напрямком. Водночас у неспеціалізованих виданнях змішують поняття «течія» і «школа». Їх подають сукупно як течії, але у коментарях визначають то як школи, то як течії, то як групи авторів: поряд із романтизмом, трансценденталізмом маємо «Озерну школу», «Втрачене покоління».

Визначення самої літературної школи частково збігається з вітчизняним, коли школи розуміють як структурні і семантичні маніфестанти літератури, які у певний період стають домінуючими завдяки текстам – «зразкам» найвизначніших авторів свого часу [534].

У польських джерелах знаходимо такі визначення аналізованих понять: *prąd literacki*, *kierunek literacki*, *grupa literacka*. Перший у перекладі співвідносний із вітчизняним «течія», другий – з поняттям «напрямок», третій – зі «школою». Вони пояснюються таким чином: «Течія літературна – комплекс літературних (ідейно-художніх) тенденцій, що виявляються у значних явищах, об'єднаних часовою близькістю. Вони мають певну внутрішню ієрархію і окреслені хронологічними чинниками» [541, 393]. «Напрямок – у мистецтві, літературі, науці: тенденція, період» [539, 914]. «Літературна школа – коло письменників, об'єднаних спільними поглядами, стилем, тематикою» [539, 511].

Під течією розуміють комплекс тенденцій у літературі, об'єднаних хронологічною близькістю і значеннєвістю. Напрямок і течія є синонімічними поняттями. Так, наприклад, екзистенціалізм називають і напрямом, і течією [544]. Визначення школи, тобто літературної групи, пов'язують із неформальним об'єднанням літераторів, частіше поетів, на основі якоїсь певної ідеологічної програми чи маніфесту.

Цікавим є тлумачення течій і напрямів у літературознавчому словнику М. Ейхенгольца (1925 р.): він вважає об'єднувчою особливістю літературних течій хронологічні рамки, а також певну письменницьку спільність. Визначальною є стильова єдність групи авторів зі збереженням індивідуального стилю. Не варто плутати течії зі школами певного письменника, адже творчість письменника може належати до течії і не належати до школи. Школа – це та стилістична традиція, яку долає творець у боротьбі за новий літературний стиль. Літературна течія часто асоціюється з аналогічною течією у мистецтві, що свідчить про взаємопроникнення і взаємовпливи видів мистецтв і єдність стилю для тієї чи іншої течії.

Таким чином, у літературознавстві аналізовані поняття розглядають у таких взаємопроникних співвідношеннях: напрям і течія є синонімічними; напрям є складником течії; течія є складником напрямом; школа є складником течії або напрямом; терміни «напрямок» і «течія» використовуються одночасно разом із терміном «школа».

Найоптимальнішим варіантом, на нашу думку, є використання понять «напрямок», «течія», «школа».

Літературний напрям синтезує індивідуальний стиль і художній метод. Метод визначає характер образного відображення картини світу. Його розуміють також як сукупність принципів ідейно-художнього пізнання і як світоглядну систему, що визначає характер творчості. Художній метод визначає структуру художньої реальності, яку можна розписати, виходячи із взаємодії зі світом, соціумом, самим собою і Богом, у таких опозиціях: 1) Я – я; 2) Я – ти; 3) Я – ми; 4) Я – всі; 5) Я – все; 6) Я – Бог.

У визначенні методу і напрямом виникають труднощі ще й внаслідок збігу назв і нетотожності того, що вони позначають. Наприклад, символізм як метод і як напрям – це нетотожні поняття. Скажімо, про символізм можна говорити як про художній метод, притаманний поезії того чи іншого автора, і як про течію або напрям у модернізмі ХІХ ст. Практично кожному художньому методу відповідає літературний напрям. Метод виробляється на основі напрямом. Якщо літературний напрям – величина, зумовлена хронологічно і географічно, то метод є наскрізним. І коли ми говоримо про символізм літератури кінця ХХ століття, то маємо на увазі не лише взаємопроникнення літературних напрямів, а й використання відповідного художнього методу.

Проаналізувавши використання термінів «стиль», «напрямок», «течія», «школа», «художній метод», можемо зробити попередні висновки. У залученні терміну «стиль» до категоріально-понятійного апарату необхідно враховувати розрізнявальну та ідентифікаційну особливості стилю,

незалежно від того, у якому саме контексті використовуємо цей термін. Стиль є головним типологічним критерієм у визначенні понять «напряму» і «течія».

Термін «течія» пропонуємо використовувати як складову напряму. Ототожнення поняття течії і школи – об'єктивного та суб'єктивного – є недоречним. Напрями, школи відзначаються хронологічною і географічною зумовленістю, а художній метод і стиль – категорії універсальні, незалежні та наскрізні.

Д. Лихачов, П. Сакулін, В. Жирмунський, О. Білецький, Ю. Борєв розрізняли стиль як явище мови в літературі та стиль як певну систему форми й змісту. Відтак, стиль є естетичним принципом, що об'єднує зміст твору чи кількох, а стилеутворююча система виявляється у різних елементах твору. Стиль, на думку Ю. Борєва, є спільністю для кожної клітинки твору, він визначає цілісність твору та приналежність його до певної епохи. Дослідник визначає стиль фактором творчого процесу, фактором твору, фактором художнього процесу, фактором художнього спілкування автора та реципієнта [61]. Відповідно стиль – це набір генів культури, що зумовлює тип культурної цілісності у межах певного твору.

Художній стиль – це сфера оперативного впливу мистецтва на свідомість людей. «Смисл, концепція твору звернені до розуму, система образів – до думки і почуття того, хто сприймає» [61, 187]. Стиль повідомляє про цілісну якість твору.

Виходячи із окреслених нами визначень, сформулюємо поняття стильової системи, яке залежить від авторського стилю, художнього методу, літературного напряму.

1. 2 Поетичний стиль та можливості його еволюції

Дослідники поезії часто говорять про еволюцію стилю, художнього світу поета («Еволюція стилів у російській поезії від Ломоносова до Пушкіна» (І. Пильщиков, М. Шапір), «Еволюція індивідуального стилю поезії К. Кулієва» (Р. Керімова), «Василь Стус: еволюція поетичного мислення» (О. Рарицький), «Еволюція поетичного стилю С. Єсеніна» (П. Юшин), «Особливості поетичного стилю Т. С. Еліота» (А. Прокопченко), «Еволюція поетичної творчості Н. А. Оцупа» (К. Ратніков), «Творча індивідуальність Лесі України» (М. Вишняк) тощо), що дає підстави говорити про поетичний стиль як про авторський, індивідуальний стиль поета.

Індивідуальні стилі поетів стали об'єктом численних сучасних досліджень, що відбито у статтях, монографіях, дисертаціях (С. Єрмоленко, В. Русанівський, Л. Пустовіт, М. Пилинський, Л. Ставицька, Г. Сюта, Н. Мех, О. Степанюк, А. Бондаренко, Я. Чорненький, О. Тищенко, Л. Зіневич та ін.). Окремі з них (В. Русанівський. «Історія української літературної мови»; С. Єрмоленко «Нариси з української словесності» та ін.) репрезентують період 60–80-х років ХХ ст. в історії української літературної мови як колаж мовностилістичних портретів найбільш знакових для української словесності мовних постатей цього періоду (В. Симоненка, Л. Костенко, В. Стуса, М. Вінграновського, І. Драча, Д. Павличка та ін.).

Найперше, що потрібно з'ясувати, - це дотичність термінів «стиль поезії», «художній стиль», «поетичний стиль». Їх варто розташувати у такому порядку:

художній стиль → поетичний стиль → стиль поезії [537, 185].

Поетичний текст – це система метаморфної природи, що виникає на основі естетичної реалізації мовної системи. Це зафіксована сукупність одиниць мови, що знаходяться у поетичному стані [205, 29]. Естетичний знак, яким є слово, словосполучення чи ціла конструкція у поетичному

творі, - це елемент вторинної моделюючої системи. У порівнянні з первинною моделюючою системою та її знаками вона характеризується такими властивостями: особлива художня форма, несподівана сполучуваність з іншими словами, експресивність, інверсія, підкреслена фонічна організація тощо. Естетика поетичного тексту формується на основі естетики буття, естетики мови, естетики мистецтва.

Щоб сприймати текст як поезію, необхідно не лише знати мову, якою його написано, але й поетичний код [536, 36]. Сюди входить і розуміння традиції, і стилістичних особливостей, і особливостей авторського світосприйняття, адже на думку, Р. Шоля мета поезії – передача знання про світ та стосунки між людьми, самознання та розвиток особистості у процесі соціальної комунікації [536, 47]. Розглянемо до прикладу уривок з поезії О. Галети:

*Така підтакує в так кораблям,
Чекає на того, про кого не згадує.
Європа поставила на короля.
А в Крехові листя падає [440, 605]*

Про те, що це поезія свідчить і римування, і відповідна ритмічна організація, і поетична фоніка. Вони виступають на перший план, а далі вже можна говорити про культурний код, закладений у тексті.

Поглянемо на поезію С. Жадана:

*Після того
як повінь спала
крізь крижані
площини води
ми вслухалися в без'язикий
плач риб
що пропливали над нашими
затонулими кораблями
і дивились*

*як срібними сережками
легенько похитуються
прикріплені до їхніх очей
сльози [440, 539]*

Відповідне членування тексту, тобто графічний план, найперше, дає нам підстави стверджувати, що це поезія. Формально-змістові показники свідчать про те, це верлібр. Виникає питання, чи перестане цей текст бути поетичним, якщо його записати рядками прози? Ось так, наприклад:

Після того як повинь спала крізь крижані площини води, ми вслухалися в без'язикий плач риб, що пропливали над нашими затонулими кораблями і дивились, як срібними сережками легенько похитуються прикріплені до їхніх очей сльози.

Ми записали цей вірш як прозовий текст, розставили розділові знаки чи це проза чи поезія. Вочевидь, поезія, адже слова у тексті скеровані не на реальний світ, а на світ усередині поезії, та й зі світом реальним зв'язок відбувається завдяки емоції, створеній словом, а не тому предмету, який це слово позначало в реальності. Це ще раз свідчить про те, що поезію варто розглядати як окремий знак, що містить не реальність, а уявлення поета про цю реальність. Але і в тому, і в тому випадку цей текст стає актом комунікації.

Б. Шкловський стверджував, що літературний твір – це чиста форма, не річ, не матеріал, а відношення матеріалів. Оформлення одиниць, елементів і компонентів загальної структури поетичного тексту визначається двома причинами: реалізацією поетичної функції мови та образністю одиниць поетичного тексту.

Поетичний текст – це система, що функціонує в естетичних рамках літератури, мистецтва та культури [205, 32]. Вона є вторинною стосовно системи мови і відноситься до неї як результат мовленнєвої діяльності, як результат реалізації поетичної функції мови. Він має ознаки, притаманні іншим художнім текстам (цілісність, зв'язність, завершеність,

прагматичність, окремішність, діалогічність тощо), а також свою особливу властивість – максимальний ступінь формалізації (графічна, музична, фонетична, дискурсивна).

Поетична реальність як вторинна моделююча система – це система художніх квазіпредметів без чіткої однозначної семантики. Впізнавання квазіпредметів викликає в читача відчуття естетичного задоволення. Наприклад, розглянемо уривок з поезії В. Голобородька:

*і я набрав повну пазуху
маленьких золотих глечиків,
повних меду... [440, 128]*

«Маленькі золоті глечики» - це квазіпредмет із суперечливою семантикою, в якому реципієнт впізнає стиглі, солодкі груші.

Рівень впізнаваності може бути різним і залежить від рівня зв'язку сигніфіката та денотата, тобто від рівня зв'язку знака та реального предмета:

*Вони довго жили у клітці тіла,
ті криваві, як маки, солов'ї,
і от вони вирвалися на волю
крізь криваві отвори ран [440, 129].*

Це уривок з поезії В. Голобородька «Криваві солов'ї». Квазіпредмет «криваві солов'ї» впізнати можна одразу, але щоб зрозуміти його, уникнути політлумачень, треба дочитати поезію до кінця.

Візьмемо уривок з однієї з поезій С. Жадана:

*Померлий Будда лежав на могилі,
розгублено навстіж розкинувши руці.
І баби, мов коні, під спекою в милі
іржали до сонця в журбі та розпуці [440, 532].*

Для правильного впізнавання варто прочитати не лише цілий текст, а й мати уявлення про період, коли було написано цей текст.

Або у Рильського:

Вже й любов доспіла під промінням теплим,

*І її зірвали радісні уста, -
А тепер у серці щось тремтить і грає,
Як тремтить на сонці гілка золота.*

У цій цитаті пізнання квазіпредмета відбувається простіше, ніж у попередніх уривках. Тут власне, йдеться про впізнавання квазіситуації.

У референтній ліриці впізнавання відбувається легко, в ейдологічній – складніше, у неориторичній ще складніше. Хоча неориторична лірика визнає і неправильне впізнавання як впізнавання.

Поетичний твір є функціонально-естетичною системою, що містить відбитки світогляду, поетичного бачення дійсності, мови та стилю його автора. А дійсність, групи авторів з подібним принципом впізнаваності квазіреальності формують стильову систему. При чому поняття «стильова система» не означає нівелювання авторського індивідуального стилю. Індивідуальний стиль передбачає впізнавання автора, стиль епохи – впізнавання певного історичного періоду, стильова система передбачає впізнавання рівня зв'язку між зображуваним та зображеним.

Категорія автора ієрархічно найбільш висока поетична категорія, що фокусує ідейно-естетичну, композиційну та стильову єдність художнього тексту. Творчий характер естетичних знаків поетичного твору втілюється у системі домінант (про них буде йтися у наступних параграфах).

Саме стиль у динаміці розвитку може стати засобом до розуміння смислів, прихованих у суб'єктивній авторській символіці.

На думку В. Жирмунського, «у живій єдності художнього твору всі прийоми взаємодіють, підкорені одному художньому завданню. Цю єдність прийомів художнього твору позначаємо терміном «стиль». При вивченні стилю художнього твору його жива, індивідуальна єдність розкладається нами у замкнуту систему поетичних прийомів» [175, 34].

Еволюція стилю як єдності художньо виражальних засобів або прийомів тісно пов'язана зі змінами художньо-психологічного завдання, естетичних навичок та смаків, а також усього світовідчуття епохи.

М. Гіршман у дослідженні стилю Ф. Тютчева писав про стиль як про естетичне втілення та безпосередньо сприйману єдність усіх елементів художньої форми, у створенні та естетичній досконалості якої проявляє себе творча індивідуальність [101, 6].

На думку науковця, є такі кола творчої індивідуальності: твір, творчість письменника, напрям або ціла епоха, жанр, поезія як особлива естетично значима сфера людської творчості. Стиль передає спосіб естетичного буття творчої індивідуальності, спосіб буття людини-автора в його художньому творі. Створення художнього твору - це вищий ступінь, якого може досягти мистецтво, адже новий твір, нове слово називає те, що до того було безіменним. Стиль, стверджує М. Гіршман, у цьому розумінні реалізується настільки, наскільки створення твору може розглядатися як поетичне словотворення.

Вірш породжує ту установку сприйняття, коли строфа, текст сприймаються як одне поетичне слово, як один знак (індексальний, іконічний, символічний). Наприклад, уривок з поезії В. Голобородька:

*А одного дня до нас прилетіли лелеки –
хоч у наших краях вони й не селилися ніколи, -
трос білих лелек.
І мені подумалося, що то ви, мамо, прилетіли
із мамою своєю і татом,
із тієї місцевості, де вони жили
і де ви народилися... [440, 136]*

Поезія розгортається довкола пошуку ліричним героєм померлої матері, спроби віднайти її та зустрітися з нею. Цей твір – немов шлях від пошуку і невіри до розуміння «що вже ніколи вас не побачу, мамо». Єдиним смисловим центром виступає образ лелеки (його винесено і в заголовок – «Одна з-поміж трьох білих лелек»). Він оприявлюється за допомогою таких означників: «вдивлятися у світ», «перехоплювати погляд птаха», «стежив за

коливанням гілки», «слухав звучання води». Згортання відбувається у композиційно-смісловій єдності – пошук лелек, зустріч з ними і прощання.

Віршовий лад, стверджує Л. Гінзбург, «динамізує художнє слово (але це не означає, що віршова форма може перетворити на поезію будь яке сполучення слів). Властивості віршованого слова з межевою інтенсивністю, у чистому вигляді виражені в ліриці» [99, 7].

Поетичний дискурс, вочевидь, цілком може бути предметом літературної семіотики, адже «поезія – це тип словесної діяльності, аномальної у стосунку до норми природної мови, це реалізація особливої поетичної мови, це проекція принципу еквівалентності з осі вибору на вісь комбінації» [257, 228]. Своєрідність знакового характеру поезії полягає у суперечливому зв'язку між планом змісту та плану вираження, тобто поезія тяжіє до символізації та та значеннєвого синтезу слів на над реченнєвому рівні.

А. Греймас говорив про два різні дискурси поезії – звуковий та синтаксично-семантичний, що взаємодіють завдяки внутрішньому генеруючому механізму. У поезії відбувається складний значеннєтворчий процес, що протікає не так, як у прозі, і полягає у трансформації всіх елементів мовлення.

Ю. Лотман стверджував, що конструктивна поетика творить особливий світ семантичних зближень, аналогій, протиставлень, що не узгоджується з семантичною сіткою природної мови. Також дослідник надає великого значення рамці в поетичних текстах, що відмежовує текст від тла.

Ліричне слово – це концентрат поетичності, воно має неймовірну силу впливу. Це слово готується епохами, поколіннями. Саме у ліриці традиція найміцніша і найвідчутніша. Лірика емоційна та пізнавальна водночас. Емоція не потребує еволюції, оскільки вона у кожного реципієнта буде різною, її відновлення відбувається по-різному у різні періоди читання. У ліриці естетична оцінка виявляється, на думку О. Шпильової, в характері

емоційного переживання, що передається реципієнтові прямим шляхом – «безпосередньо через підкорену цій оцінці образно-поетичну систему» [484, 40]. Проте лірика є також особливою формою пізнання, де відбувається синтез відомого та невідомого. І саме пізнання – причина її еволюції, адже трансформується семантика слова, з'являються нові асоціації, що зумовлює нове пізнання дійсності (наприклад, зараз можемо говорити про активність неориторичної лірики, що не була популярною, скажімо, років п'ятдесят тому). Відповідно поет має балансувати між впізнаваним та несподіваним. Змінюються загально значимі речі, відповідно і лірика утворює нове. Письменницька індивідуальність проявляється у вмінні осмислювати традиційний матеріал, трансформувати його і перетворювати на власне поетичне. А відбувається це завдяки авторському неповторному стилю.

Інформація, кодифікована у поетичному тексті, прагне до певної структурної впорядкованості. А ця структура, на думку Ф. Моретті, еволюціонує в часі, у зв'язку з чим текст для глибшого його осмислення потребує контексту, що визначається дотичними тестовими структурами. Функція твору змінюється із плином часу, часто створюючи пам'ять ситуації контексту, а не самого себе [529, 111]. Контекстом у нашому випадку буде певна поетична стильова система, що дає можливість поглянути на текст не як на відокремлене явище, а як на одиницю, реалізовану у певному контексті. Комплексний підхід до аналізу поетичних текстів дозволяє об'єктивно оцінити естетичну вартість як окремо взятого поетичного явища, так і цілісної стильової системи.

У поетичному стилі реалізується первісна індивідуальність, що є невіддільною від онтологічного цілого, але не розчиняється у ньому, а говорить про нього.

Стильова структурна організація поетичного твору є складною та багатосаровою, адже стиль включає в себе цілісність авторської особистості, цілісність художнього задуму, типологічні риси художнього напрямку, історичну традицію художньої культури. Початком поезії є

ритмічно виражена інтонація, що передає емоційний стан поета, а потім це все трансформується у слово. Тобто на рівні, на якому текст народжується, визначальними є тема та інтонація, а на рівні народження – смисл та цінність.

Якщо говорити про еволюцію поетичного стилю, то вона, вочевидь, можлива, але еволюція індивідуального авторського стилю не буде фактом свідчення еволюції епохи і дасть уявлення лише про одичне, а не множинне. Тому варто говорити не про ряд еволюцій чи деградацій індивідуальних стилів, а про еволюцію стильових систем та про їх взаємоперехід. Хоча саме індивідуальний поетичний стиль може забезпечити прорив в іншу стильову систему.

1.3 Визначення стильової системи

Стиль у мистецтві – це і не форма, і не зміст твору. Це, на думку Ю. Борєва націленість усіх елементів до єдиного художнього центру, це центр обіжна сила у творі, що забезпечує його монолітність [61, 187]. Це фактор творчого процесу, фактор розвитку мистецтва, фактор соціального буття твору, атакож фактор художнього впливу мистецтва.

Н. Мафтин визначала стиль як пошук ідентичностей, акцентуючи на проєкціях, де стиль розуміємо як означення «індивідуальних особливостей творчості письменника» і «як вказівку на доміантні, актуалізовані часом (епохою) вимоги, літературні ідейно-естетичні парадигми» [282282, 10]. Дослідниця виводить антропософський, онтологічний та філогенетичний аспекти цього поняття. Антропософська константа «визначається як тісно пов'язана зі структурами авторської свідомості», онтологічна детермінованість визначається зумовленістю «суспільно-політичними та іншими буттєвими чинниками», філогенетична мотивованість «оприявнюється на «зрізі» національної культурної традиції та діє як закоріненість індивідуального художнього мислення у глибинах базового породжуючого стилю та «психічної даності» народу» [282, 11]. Ці аспекти

поняття стилю, на думку дослідниці, дозволяють створити «цілісне поле національної культури, національного буття» [282, 25].

Цілісне поле української поезії другої половини ХХ ст. представлене у взаємодії трьох стильових систем, визначених семантичним механізмом літературної мінливості.

Художній твір мотивується внутрішньою можливістю літератури та зовнішньою соціокультурною ситуацією. Комплекс творів із тотожними мотиваціями і буде утворювати певну стильову систему. З приватних письменницьких картин світу виростає загальна картина реальності.

Основними принципами розрізнення стильових систем вважаємо хронологічний, типологічний, смисловий. Хронологічний тому, що саме на певних часових зрізах, при комплексному аналізі текстів певного часу можна простежити певні закономірності, що можуть бути продиктовані вимогами не лише культурно-естетичними, але й ідеологічними. Типологічний, бо можливість виділення стильових систем можлива при диференціації та класифікації типового у певній множинності. Смисловий тому, що з погляду семіозису у творі наявні смислові конфігурації, план змісту, план вираження, смислоутворення. Та й художній текст – це вторинна моделююча система, що може перетворитися завдяки синергетичним процесам у цілісний надсмисловий знак. Одиницею аналізу та інтерпретації процесів креації смислу у такому розумінні виступає образоносійний знак, смислова структура якого формується предметними, оціночними, гедоністичними, концептуально-ідейними та архетипними образами, взаємодія яких призводить до утворення відповідних текстових смислових рівнів.

Стильова система – це сукупність різних змістово-художніх елементів одного порядку, що взаємодіють між собою. Вона «існує не сама по собі, а лише як репрезентант певної архітекtonіки» [26, 10]. О. Астаф'єв називає стильову систему процесом, якому властива змінність елементів, що

порушують і відновлюють цю систему. На певному етапі переважають ті стильові системи, які краще за інші задовольняють потреби суспільства.

Визначальним у розрізненні поетичних стильових систем є розуміння тексту як семіотичної одиниці, що містить план вираження, змісту і референтності. Як зазначає В. Максимов, текст – це знаковий комплекс зі складною організацією, у якому важливі такі моменти: смислова змістовність, знакове оформлення, момент комунікативної адекватності, момент цільової завершеності та вичерпаності [274, 142].

На думку Ю. Крістевої, літературна семіотика є аналізом праці зі знаками, прикладом аналізу, який виходить з поняття тексту і прагне до узгодження його з іншими системами. На поетичний текст, відтак, можна поглянути як на «майстерню з витворення нових знаків» (М. Маєнова).

Самі поети, як писав Я. Парандовський, не відчують незручності від того, що слово є знаком, навпаки, образ поезії як певного семафора, що розмовляє у мороці ночі спалахами різнокольорових сигналів, є дуже привабливим. «Неприємним є лише те, що сигнали, якими поет намагається ввести нас у світ своєї мрії, слугують усім для найпрозаїчнішої мети, і крім того, дуже безколірні» [335, 194].

Особливістю людини є вміння використовувати знаки. Вона в них фактично занурена. «Розуміння смислу знаків і практичне користування ними, сказати б, засвоюється досить просто (вихованням, навчанням, певними імперативами) й підвищує соціальний статус людини як носія культури. Проте досить часто ми можемо вхопити лише «пахощі» смислу, а не самий смисл» [92].

Знак, на думку Августина, - предмет, що піднімає, збурює думку про щось, адже являє сам себе і ще щось для духу. Тобто знак має подвійну природу. А створювати його – це виявляти смисл назовні. А слово, що звучить, є знаком слова, що є всередині.

На думку С. Лангер, знак є свідченням існування чогось у минулому, майбутньому та теперішньому. Знаки повідомляють певну

інформацію суб'єктам про об'єкти, які вони позначають. Отже, маємо знак, суб'єкт, об'єкт.

Семіотичний аналіз має бути важливою складовою культурфілософського аналізу та культурної спільноти. Тексти культури, на думку Ю. Лотмана, виявляють свою знакову природу, маючи властивості «вторинних моделювальних систем», адже первинними системами знаків є природні мови.

Текст – це світ вторинної дійсності, орієнтований на поняття можливості: кожен текст є можливою формою відображення реального світу та світу інших текстів [63, 96]. Одна з ознак тексту – його комунікативна сутність, цим мотивована і його знакова природа. Важливо враховувати комунікативну природу тексту, що робить його відкритою структурою для всіх учасників комунікативного процесу.

Ю. Лотман у «Лекціях зі структуральної поетики» зазначав, що пізнання у мистецтві завжди пов'язане з комунікацією, адже письменник передбачає певну аудиторію. У такому контексті текст відноситься до знакової системи і його можна розуміти як ланцюг знаку і позначуваного, знаку і коду, а сам текст можна пояснити з позиції різних видів знаків.

Завданням семіотичного процесу, на думку Г. Почепцова, є поєднання моделі світу та просторово-часових характеристик того, хто надсилає повідомлення, і того, хто його отримує [353, 131]. У нашому випадку це автор і читач.

Семіотичний аналіз літературного твору, як вважає Ю. Степанов, полягає у виявленні в ньому пропозиційних функцій різного ступеня спільності, що не завжди явні, очевидні [416, 7].

Знак – це створений нашою уявою і об'єктивно зафіксований заміник певного предмета, явища, що реально існують. Будь-який знак, на думку О. Лосєва, є смисловим відтворенням предмета [261, 41]. Він отримує свою повноцінну значущість лише у контексті інших знаків і може мати нескінченну кількість значень, тобто бути символом. Будь-який знак, за

О. Лосєвим, є актом розуміння тієї чи іншої предметності. Науковець виокремлює три різні види буття:

- 1) дійсність, що оточує нас;
- 2) дійсність, що відображається у наших думках;
- 3) буття словесне (між об'єктивно дійсним та мисленневим буттям).

Текст як знакова система належить до третього буття.

За рівнем відтворення реальності знаки поділяють на іконічні знаки, знаки-індекси, знаки-символи. Перші практично є копією реального предмета, другі зберігають відносний зв'язок із реальним предметом, а треті реалізують уявлення про предмет у певних символах. За цією класифікацією у комунікативному процесі текст є сукупністю знаків-символів.

У будь-якому тексті міститься певне інформаційне поле, а різниця між текстами залежить від того, чи інформація скерована на передачу результату, чи передає процес [353, 139]. У першому випадку відбувається стискання, у другому – розширення реальної інформації. Для художнього тексту прийнятними є обидва варіанти.

Незважаючи на те, що текст, а точніше слова, які його утворюють, семіотика пояснює як знаки-символи, можемо говорити про художній текст не лише як про сукупність таких знаків. Художній текст, на думку М. Бологової, має нескінченну глибину смислів і невичерпні можливості для інтерпретації [59, 131]. Висловлювання у тексті є не ціллю, а засобом моделювання світу. Внаслідок створення художнього тексту маємо не повідомлення, а предмет, що можна назвати джерелом інформації.

Таке розуміння тексту перегукується із визначенням поняття «знак». Отже, текст треба сприймати не лише як семіозисну величину, а і як окремий знак.

Проблема визначення тексту як знаку полягає тому, що у семіотиці текст є системою знаків-символів і частково знаків-індексів, що знаходяться у парадигматико-синтагматичних відношеннях. Це правомірно, оскільки особливістю розуміння знаків-символів є своєрідна «домовленість» соціуму

про відповідність між знаком і позначуваним. Таким чином, сприйняття художнього тексту неможливе без знання мови, якою він репрезентується, тобто без знання цієї домовленості. Схематично ці відношення можна зобразити так:

слово = знак-символ

текст = знак-символ₁+знак-символ₂+знак символ_n=семіозис.

Це структурне розуміння поняття «текст», смислове ж виходить з того, що текст є певною смисловою одиницею і розуміння його відбувається через знання не лише значень окремих слів, але й тієї цілісної картини, яку вони утворюють.

Текст, як і будь-який інший знак, має план вираження і план змісту. Визначальними є художній образ і ті засоби, які його творять. На їхній основі можемо визначити три групи знаків-текстів, аналогічно до семіотичної класифікації.

«Створюючи художній світ, письменник подає нам не повідомлення (інформацію), а матеріальну річ, предмет (джерело інформації), і ми, щоб зрозуміти його, повинні відсторонитися від референтності (тобто виконати умови відриву від практичної функції) і встановити принципи взаємин між вилученими з нього елементами і їх властивостями» [26, 26].

Залежно від того, як створено цей художній світ, наскільки він адекватний реальному, можемо говорити про певний рівень його сприйняття, що перегукується зі сприйняттям будь-якого іншого знаку. Тобто текст є певним знаком, залежно від рівня його організації.

Функція поезії, за Ж. Женеттом полягає у тому, щоб здійснити спробу відновити хоча би ілюзорно довільність знака, тобто міметичне відношення між словом та річчю. Знаковий характер літератури не заперечував і Ц. Тодоров, який зазначав, що література визначається через посередництво до того що не є літературою, тобто література виступає у стосунку до референта.

А. Компагнон зазначав, що варто ставити питання не як література копіює реальність, а як вона нас у цьому переконує [507, 87]. Загалом реальне – це один із можливих знакових кодів, але він у жодном уразі не компенсує реальності. Референційна ілюзія (Компагнон) виникає внаслідок маніпулювання знаками, що творять реалістичну умовність. Відтак стосунок літератури з реальністю можна означити як створення літературою ефекту реальності. Референція позбавлена реальності, а те, що ми називаємо у такому випадку реальність, - лише код для створення ілюзії правдивого дискурсу про реальний світ.

Важливо, на думку М. Ріффатера, не ставити на місце репрезентації реальності саму реальність. Така реальність знаходиться не в тексті, а в читачеві. Читач отримує референційну ілюзію, адже сприймає текст як втілення певним чином певної дійсності, і вірить, що текст відсилає до зовнішнього світу, тоді як сам текст говорить про себе і про те, що є у ньому, а не поза ним. У звичайній мові слова нас скеровують до предметів, чого не має в літературі. У літературі одиницею смислу є не слово, а текст в цілому, тому слова втрачають свої приватні референції і у поєднанні створюють сигніфікативний смисловий ефект [507].

О. Астаф'єв у своєму дослідженні еміграційної поезії запропонував такі різновиди лірики: референтна, немімесисна, нереферентна. Така класифікація відповідає вже згадуваній класифікації знаків у семіотиці:

образи-ікони → іконічний текст → референтна система

образи-індекси → індексальний текст → немімесисна система

образи-символи → символічний текст → нереферентна система.

Референтна лірика є найбільш точним відповідником між означуваним і означальним.

У немімесисній ліриці така відповідність послаблюється.

У нереферентній ліриці безпосередній зв'язок між означуваним та означальним відсутній.

О. Астаф'єв називає референтну лірику іконічною, адресно-комунікативною. «В основі системи референтної (адресно-комунікативної) лірики лежить та сума принципів побудови художнього образу, яку умовно можна назвати естетикою тотожності» [26, 27].

До немімесисної належить лірика з обмеженою референтністю. «У системі немімесисної образності художній світ вибудовується за принципом «світ як текст», художнє зображення є дискретним, воно частково втрачає у референтності, функція образів тут індексальна» [26, 29].

Нереферентна лірика безадресно-комунікативна. «Така поезія вибудовується за принципом «текст як текст», художній світ цілковито втрачає референтність і перетворюється у знак. Нереферентна лірика міняє місцями мову і текст. Не текст щось повідомляє за допомогою мови, а мова за допомогою тексту» [26, 30-31].

О. Астаф'єв застосовував такий поділ у контексті лірики української еміграції. Щодо материкової української лірики другої половини ХХ століття варто виходити не лише з розуміння тексту як знаку, а й з особливостей епохи творення тексту. Відповідно можемо визначити референтну епоху, ейдологічну та неориторичну епохи. Ейдологічна епоха представляє лірику, названу Астаф'євим немімесисною. Проте у контексті української лірики 60-70-х років точнішим буде визначення її як ейдологічної, оскільки у центрі її стає образ, тобто світ як текст з індексальною функцією образів. Лірику кінця 80-90-х років можна означити як неориторичну, що зумовлено виходом метафори на перший план, а також з новою критичною здатністю суджень. Моделюється вона за принципом «текст у тексті», втрачаючи референтність.

Інгарден зазначав, що актуалізація семантично значимих кодів закорінена в «ідеальних концептах» (у семантичній потужності слова, фрази, строфи, твору). Ці концепти є інтерсуб'єктивними, оскільки оберігають твір від моносуб'єктивного прочитання. Сам твір є 4-шаровим: звук, значення, вигляд, представлена предметність та дійсність. Саме спосіб

представлення предметності та дійсності і визначає знаковий характер тієї чи тієї поетичної системи.

Знакова природа більшості ліричних текстів визначає домінуючу стильову систему, яка в українській ліриці другої половини ХХ століття частково збігається з хронологічним поділом літератури.

Основною ознакою стильових систем є їхня знаковість, але у них важливо визначити і взаємодію таких категорій, як символ, знак і текст.

Перш за все, важливо розрізнити символ як знак і символ як категорію, оскільки використання символів можливе й у стильових системах референтної та немімесисної лірики.

Поняття символу розкривається через знак та образ. Символ можна назвати знаком образу. Він втілюється у тексті-знакові, маючи інформативний характер, виражаючи образ, але не є самим образом, оскільки має на меті розкрити його приховану суть. Отже, символ реалізується у тексті через його знаковість. Символ має на меті «викликати», актуалізувати міф. Така актуалізація властива будь-якій ліриці, але рівень знаковості визначається природою міфу і способом його повернення – через просте називання чи складну систему образів, що в сукупності дадуть єдиний міф.

В українській ліриці другої половини ХХ століття еволюція стильових систем визначається переходом від міфу через образ до метафори. Такий перехід зумовлений різним рівнем художньої імітації, яку прийнято називати мімесисом. Референтна лірика пропагує його використання, завдяки цьому створюючи ілюзію реальності. Едологічна – використовує, але мовчить. Неориторична заперечує присутність мімесису у своїй системі, головне - говоріння. Ці системи варто розглядати крізь призму понять: «міф», «образ», «метафора».

Міф обмежує сутність речей до їхньої генези, стосується життєво важливих засад людського існування. Саме міф, на думку М. Еліаде визначає людину такою, якою вона є. Він не є вигадкою, бо вигадка

вибудовує образність у навмисному відриві від факту, а міф репрезентує факт. За Шелінгом, міф має один-єдиний сенс: той, який він висловлює (без двозначностей та політлумачень). Реципієнт не може і не має права шукати інших смислів у міфі, аніж ті, що в ньому закладені. Міфи не є алегоричні. У міфах подія реальна, боги – реальні істоти, і означають вони те, чим є. Ні події, ні герої не є алегоричними. Це лише згодом реципієнт вбачає у міфі пророчі передбачення та алегорії.

Культура накладає на міф шари інтерпретацій, завдяки яким він може перетворитися на символ і завдяки яким ми відшукуємо у ньому пророчі передбачення. Його контекст та інтерпретація зумовлені часом. Як зазначав Шелінг, «оскільки в універсумі як такому, в світі першообразів, безпосередній образ якого дає міфологія, минуле й майбутнє, є одне, те саме має відбуватися й у міфології. Міфологія має не тільки відбивати теперішнє або минуле, а також охоплювати майбутнє, нібито вона завдяки пророчому передбаченню має виявитися наперед узгодженою з майбутніми умовами й нескінченим розгортанням часу..., тобто має бути нескінченною» [480, 113]. Звідси міф – зразок, першообраз, бо є «загальним спогляданням універсуму». У єдності загального та особливого, чим міф є зараз, він становить собою символ. А міфи у сукупності становлять цілісну символічну систему. За Шелінгом, міфологія створюється людством, а не індивідумом, на певному щаблі його розвитку, саме тому в міфах різних народів можна знайти певну спільність.

У контексті референтної лірики можемо говорити про первісний міф. Ідеологія намагалася витворити свій міф, що мав бути позбавлений політлумачень, а герої повинні були сприйматися як реальні. Міф є важливою соціальною силою, оскільки мотивує устрій суспільства, закони, цінності, детермінує позитивні та негативні опозиції. Новий міф мав бути закладений у структуру душі людини нового суспільства. А міфотворчість, на думку А. Бергсона, допомагає консолідації суспільства.

М. Елідае визначав однією з головних функцій міфу здатність формувати модель-взірець людської поведінки, що регулює її стосунки зі світом, позбавляє від суперечливих роздумів. Референтна лірика демонструє прагнення створення таких вірців, що мали сприйматися як реальні і як приклад для наслідування.

Образ, на відміну від міфу, є образом як осмислене зображення, що передає не лише саме себе, а й іншу сутність. Споглядаючи в образі іншу сутність, споглядаємо і сам образ, що у безпосередньому спогляданні стає певною дійсністю, яка є видовишно-суб'єктивною. Образ є виявом і свідченням потаємних смислів, є дороговказом до знань.

Іоан Дамаскін виділяв такі різновиди образів: 1) природні; 2) ідеальний прообраз усього світу в його історичному розвитку; 3) людина, в якій розум, слово й дух уподібнюються іпостасям Трійці; 4) символічні й алегоричні образи як види, форми й обриси незримого та безтілесного; 5) знакові образи, близькі до умовного знаку, або знамення, які наперед зображають і визначають майбутнє; 6) міметичні або історичні образи, що трансформуються в духовно-моральнісні, дидактичні [92].

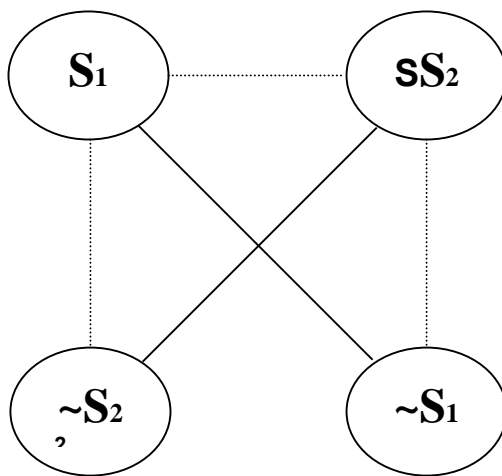
Образ є не річчю, а її конкретним відображенням, маючи риси, як цієї речі, так і певної ідеї, тобто він уречевлена ідея й ідеалізована річ. Він рухомий і дає простір для інтерпретацій.

Поняття метафори тісно пов'язане з неориторикою, у контексті якої метафора є наважливішою одиницею, що їй мають підпорядковуватися всі інші. Метафора, за Деридою, - дія, через яку відновлюється цінність властивого і відкривається певний простір-прогалина, в якому можна втратити суттєве. З одного боку, метафора дає простір для інтерпретації, з іншого, нерозуміння її або спроби уникнути її інтерпретації призводить до утворень прогалин у розумінні неориторичного твору.

Оскільки ми розглядаємо стильову систему з урахуванням семіотичного аспекту, то необхідно зазначити особливості накладання поетичного тексту на семіотичний квадрат А. Ж. Греймаса [550, 65].

Існують дві версії його походження. Згідно з першою версією, він був створений під впливом К. Леві-Строса та В. Я. Проппа. Друга версія тлумачить цей квадрат як пристосований до теорії мови квадрат логічний [362, 231]. На нашу думку, структура цього квадрата все ж таки виходить з логічного квадрата Аристотеля. Це наочна схема, що має на меті покращити запам'ятовування характеру відношень між певними видами суджень [219, 316]. Логічний квадрат відтворює зв'язок між судженнями з однаковими суб'єктами і предикатами, але різними за якістю і кількістю. Семіотичний квадрат показує зв'язок між знаками або його елементами, як це може бути у поетичному тексті. Сам А. Ж. Греймас зазначав, що така структура необхідна для візуального уявлення логічної організації тієї чи тієї семантичної категорії [110, 496]. У семіотичному квадраті наявні такі відношення: протилежності, суперечності, імплікації (рисунок 1.3).

Рисунок 1.3



Горизонталь $S_1 - S_2$ відтворює відношення протилежності, що передбачає наявність антонімічної пари, наприклад, опозицію «верх – низ», «високе – низьке», «добро – зло».

S_1 і S_2 також повинні мати певну спільну рису.

Відношення суперечності маємо у вертикалях $S_1 - \sim S_2$, що може виражатися як «верх – не верх», «високе – не високе», «добро – не добро».

Відповідно, вертикаль $S_2 - \sim S_1$ виражає такі відношення: «низ – не низ», «низьке – не низьке», «зло – не зло».

Діагоналі передбачають відношення імплікації. Діагоналі $S_1 - \sim S_1, S_2 - \sim S_2$ виражають, відповідно, відношення «добро – не зло», «високе – не низьке», «верх – не низ».

Семіотичний квадрат моделюється на основі бінарних опозицій, що є універсальним засобом раціонального опису світу, де одночасно розглядаємо два протилежні поняття, одне з яких стверджує певну якість, а інше заперечує. Бінарні опозиції розглядали ще за часів Арістотеля. Розуміння їх виходить із того, що в описі будь-якої картини світу лежать бінарні опозиції, марковані позитивно та негативно. До класичних можна віднести такі опозиції: життя – смерть, щастя – нещастя, праве – ліве, хороше – погане, близьке – далеке, минуле – майбутнє, тут – там.

Особливим видом опозицій є опозиція «я – інший». Ю. Борєв зазначав, що художня концепція твору фіксована у восьми пластах, кожен з яких передає певний тип взаємодії людини з різноманітними внутрішніми та зовнішніми сферами. Це такі пласти:

- 1) «я – я» (внутрішня комунікація, що зумовлена суперечностями підсвідомого та свідомого, не цензурованої свідомості та соціальних норм);
- 2) «я – ти» (комунікація з іншим суб'єктом);
- 3) «я – ми» (спілкування та взаємодія з соціальним середовищем, суспільством, державою);
- 4) «я – всі ми» (комунікація з людством та історією);
- 5) «я – все» (взаємодія особистості та її оточення);
- 6) «я – усе створене нами у сфері матеріальних цінностей» (особистість та рукотворна природа);
- 7) «я – все створене нами у духовній сфері» (людина та створена нею духовна культура);

8) «я – всезагальне» (людина і всесвіт) [61, 130].

Всі ці опозиції можуть конкретизуватися через інваріанти.

Інваріант – це статична, незмінна величина, що залишається такою, незважаючи на перетворення у межах системи, до якої вона входить. Це структурна одиниця, що містить у собі всі основні ознаки своїх конкретних реалізацій. Такою одиницею може виступити семіотичний квадрат, що можна застосувати для аналізу окремих текстових структур кожної поетичної системи.

Визначення інваріанту, інваріантного мотиву сформулював Жолковський у 1974 році у контексті досліджень творів О. Пушкіна та Б. Пастернака. Характеристика кожної поетичної системи передбачає виділення загальних частин висновків з текстів. Можливі різночитання того самого тексту різними читачами, різні описи одного прочитання, різні способи виділення загальних частин, відтак і комплексів, що характеризують поетичний світ автора, може бути багато. Виділення інваріантів – найоптимальніший варіант для систематизації уявлень та понять про тут чи ту поетичну систему.

Модель Жолковського передбачає три складники: тему (загальний задум твору), набір засобів вираження, за допомогою яких загальний малюнок твору перетворюється на конкретний текст або окремих епізод родієвої історії [177, 226].

Смисловим ядром поетичної традиції є типове, що формує певні константи, забезпечує можливість існування згідно з моделлю. Творча індивідуальність письменника значною мірою реалізується в процесі обробки та осмислення успадкованих сюжетів, форм і прийомів. Подібність, взаємозв'язки між творами різних митців виявляють певні сталі системи ознак, структурні інваріанти, які, за Н. Фраєм, можна називати «літературними матрицями». Типовість когнітивних рядів дає змогу грати з вербальними та смисловими одиницями, повторюючи та модифікуючи їх, що призводить до актуалізації неусвідомлюваних смислів.

Поетична система враховує загальне та індивідуальне, однаково працює з ними, шукаючи свої інваріанти, які зберігається і стають визначальним для тієї чи тієї системи. Важливість такого розуміння у тому, «що, по-перше, вдається відтворити з найбільшою, раніше недосяжною повнотою синхронну схему, що лежить в основі всіх текстів певного типу, по-друге, відтворена таким чином схема містить правила розгортання тексту, які можна інтерпретувати в синхронічному й у діахронічному плані, й, по-третє, набір трансформацій і послідовність їх дають можливість зробити важливі спостереження над окремими етапами еволюції відповідних текстів та інших знакових систем, на яких вони ґрунтуються» [195, 44].

С. Хорунжий розвиває методологічну ідею інваріантного опису, вказуючи на те, що потенції та передумови «інваріантної» антропології закладені ще патристичною концепцією людини як мікрокосму, ізоморфного макрокосму [467]. Ідея інваріантності вперше була усвідомлена наприкінці 70-х років XIX ст. в казанській школі лінгвістики, де її застосовували на всіх рівнях лінгвістичного аналізу, а згодом ця ідея стала загальним топосом структуралістської парадигми в методології гуманітарного пізнання.

Поетичний світ Жолковський визначає як систему інваріантів, тобто елементів коду, що стоїть за текстом; також як художній текст, що реалізує певну тему. Тобто поетичний світ – це узагальнене інваріантне повідомлення автора, вбудоване в його власний код [179].

Поетичні світи окремих авторів, об'єднані тематичною, хронологічною та іншими єдностями можна визначити як певну систему з інваріантними мотивами.

Смисловий інваріант художнього тексту можна назвати темою. Ця тема може складатися з багатьох тематичних елементів (підтем), а відповідність між темою та текстом можна назвати висновком тексту з теми. Загальний смисловий інваріант всіх текстів одного автора – це постійна тема

або група тем. Виведення цих тем відбувається не лише через досягнення предметної сфери, але і через сферу коду. Інструментальною сферою поезії є загальномовні засоби і засоби власне поетичного мовлення.

Віднесення певного числа текстів до одного інваріанту розуміємо як констатацію їхньої суто тематичної спільності.

Існують такі основні зони предметної сфери, відображеної у поетичних текстах: фізична, біологічна, соціальна, психологічна. Інваріанти фізичної зони – це рух та стан спокою, а також носії руху. Інваріанти біологічної зони – життя та смерть і пов'язані з ними контексти. Інваріанти соціальної зони – свобода, неволя протест, примирення, відчуження. Інваріанти психологічної зони – пристрасть, любов, ненависть. Семантика аналізу цих ситуацій дає можливість визначити «нерв» поезії, а також визначити складові поетичного світу автора або групи авторів.

Тотожність інваріантів поетичного світу окремих авторів дає підстави твердити про певну стильову систему.

Наприклад, про явище шістдесятництва можемо говорити у політичному, соціальному та культурологічному планах. Але якщо говорити про поезію шістдесятників як явище літератури, то тут можемо простежити подібність інваріантів різних зон, а також спільний загальний смисловий інваріант, продиктований правильною соціальною заангажованістю (тут маємо на увазі звернення до «правильних» проблем: проблема звичайної людини, проблема материнства, проблема несвободи і т.д.). Водночас наявність загального смислового інваріанту всіх текстів окремих поетів (смисловий інваріант поезії В. Стуса, Л. Костенко і т.д.) дає підстави твердити про яскравість та непересічність такого явища у літературі, як «шістдесятництво».

Семіотичний квадрат можна використовувати для аналізу не лише семіотичних понять, а й художніх текстів та стильових систем. Застосування семіотичного квадрата для аналізу стильових систем дозволяє простежити, як автори намагалися виділити із системи знаків певний знак, певний образ.

Вони можуть надавати іншого сенсу речам, що ними замінені [550, 7], і це також яскраво видно у семіотичному квадраті, адже семіотичний квадрат – це репрезентація в загальних або головних рисах за допомогою умовних позначень.

Простежимо, чи можна накласти семіотичний квадрат на той чи інший поетичний текст і як це узгоджуватиметься зі стильовою системою в цілому.

Спробуємо виокремити у поетичному тексті домінантні відношення і образи, які їх виражають. Різниця між семіотичним і поетичним квадратом полягатиме у тому, що у поетичному тексті може бути відсутня чітка диференціація трьох або чотирьох образів, їх може бути більше, вони можуть не проступати явно. Але будемо виходити з того, що та чи інша поетична система є саме системою із взаємодією певних одиниць, які пов'язані певним чином і за певними законами; відповідно, повинні бути ключові образи і поняття, які є зв'язуючими у системі.

Кожен образ буде взаємодіяти з іншими, утворюючи певну образну систему. Особливість поетичного тексту можна буде визначити за найяскравішою з них. Під яскравістю розуміємо не лише багатство образної системи, а й практично відсутність його. Звичайно, варто враховувати і заголовок поетичного тексту, якщо він наявний.

Розглянемо кілька поетичних текстів, щоб переконатися у доцільності моделювання семіотичного квадрата для поетичного тексту з метою його глибшого аналізу і виведення певних спільних рис для кожної стильової системи у цілому.

Наприклад, поезія С. Вишенського «Батько»:

Дим тютюновий – кручений панич –

розмови про війну, про голод...

А дим розвіявся – і жодного з облич:

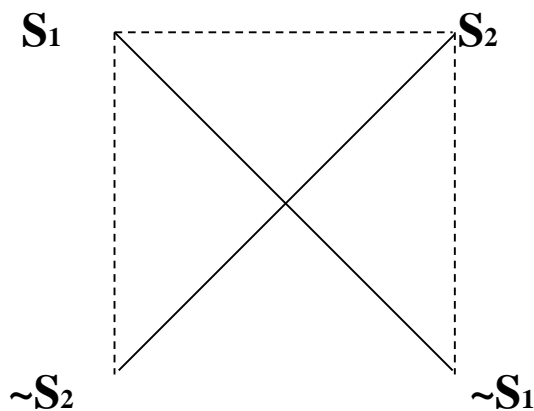
під рушником – портрет,

а там голубка й голуб...[77, 12]

У цій поезії заголовок і сам текст тісно взаємопов'язані і взаємозумовлені. Вони пояснюють один одного. Цей контакт відбувається через категорію пам'яті. Із заголовка стає зрозуміло, про кого йдеться у поезії. Вона побудована за принципом протиставлення: темне – світле, трагічне – нетрагічне.

Центральним є образ батька, для вираження якого використані такі образи: дим, війна, голод, портрет, голубка, голуб (рис. 1.4). Реальність застигає у часі і, видозмінена, починає своє, відмінне від реального, життя. Образ батька – смисловий центр, що об'єднує хаотичні, на перший погляд, образи голубів, війни, голоду, портретне зображення героя, що виходить поза межі пам'яті автора.

Рисунок 1.4



Виокремлюємо ключові образи:

S₁ – голуб і голубка;

S₂ – війна, голод;

~S₂ – дим;

~S₁ – портрет батька.

Семіотичний квадрат ми побудували за принципом опозиції «світле – темне». В опозиції стають образи голуба і голубки та війни і голоду. Вони знаходяться у відношеннях протилежності (S₁ – S₂). У відношеннях суперечності знаходяться образи голуба і голубки та диму (S₁ – ~S₂), а також

образи війни, голоду та портрета батька ($S_2 - \sim S_1$). Відношення імплікації виражають образи голуба, голубки та портрет батька ($S_1 - \sim S_1$), а також війни, голоду та диму ($S_2 - \sim S_2$).

У семіотичному квадраті, як правило, не передбачаються відношення між $\sim S_1$ і $\sim S_2$ (субконтрарність у логічному квадраті). У нашому випадку це була би опозиція «не світле – не темне». У семіотиці вона не має сенсу, оскільки не передбачає конкретного знаку, особливо якщо врахувати принцип виключеного третього у класичній логіці, згідно з яким про предмет можна або щось стверджувати, або заперечувати. Третьої можливості не існує.

Але у поетичному тексті можна розглянути і ці відношення. Зрештою, ще Л. Е. Я. Брауер звернув увагу на те, що закони класичної логіки не мають абсолютної істинності, як наприклад, у застосуванні до теорії множин. Брауер наголошує на тому, що істинним може виявитися не лише одне з двох протилежних суджень. Є третя можливість – щось середнє між одним і другим судженням [180]. Ця теза цілком прийнятна для поетичного тексту, оскільки у ньому третє судження може бути основним, як і відношення $\sim S_1$ і $\sim S_2$.

Розглянемо це на прикладі поезії С. Вишенського «Альта»:

Альта мешкала в сузір'ї Волосожар.

На тій, що й Земля, відстані від зірки.

Як і Земля, зелена.

Запам'ятаймо колір такий, яка відстань від зірки.

Але за умови, що колір має бути в невагомості.

... Альта помирала, і ми з неї перебралися на Землю.

На спогад про полишену планету

одну з річок українці назвали Алькою.

У легенді викарбувано: народ доти буде на Землі,

доки не пересохне ця річка.

Щойно те станеться – у сузір'ї Волосожар

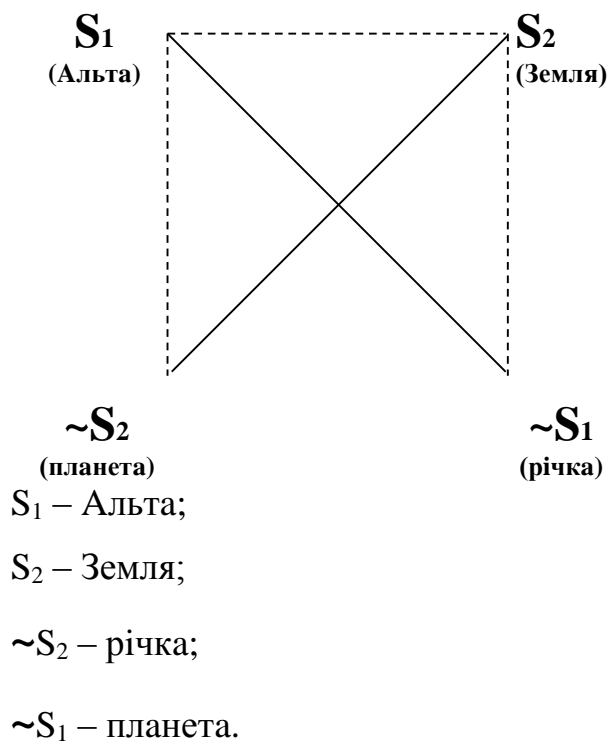
із Чорної Діри воскресне планета Альта,

і ми повернемося на неї

й одну з річок назвемо Землею (...) [77, 57]

Одразу визначимо опозиції: Альта – Земля, планета – річка (рис. 1.5):

Рисунок 1.5



У результаті отримуємо такі відношення:

Альта – Земля – протилежність;

Альта – річка – суперечність;

Земля – планета – суперечність;

Альта – планета – імплікація;

Земля – річка – імплікація.

Маємо ще відношення «планета – річка», що є цілком мотивованим у поезії. Таке відношення можна пояснити і як «не річка – не планета», оскільки Альта ототожнюється і з планетою, і з річкою, як і Земля.

У комплексі (і у запереченні, і у ствердженні) вони мають символічне значення пам'яті, безпам'ятства, збереження найдорожчого. Вони є символом життя, оскільки *«народ доти буде на Землі, доки не пересохне ця річка»*. На перший погляд, маємо дзеркальну проекцію: Альта з планети перетворюється на річку, а потім навпаки, Земля стає річкою, а Альта – планетою. Проте тут краще говорити не про дзеркальну проекцію, а про циклічність, вічність колообігу Всесвіту.

Поетові вдається знайти ракурс, що дозволяє побачити можливість об'єднання розрізнених уламків сповтореного світу в логічну картину художнього світу.

Якщо говорити про стильові системи, то завдяки семіотичному квадрату можна визначити головні відношення та їхні особливості для кожної системи зокрема, що ми і спробуємо зробити нижче.

Побудова семіотичного квадрата і накладання на нього образів того чи іншого поетичного тексту дає можливість з'ясувати характер опозиції образів, визначити стильову домінанту, простежити еволюцію стильових систем.

Для моделювання семіотичного квадрата для поетичного тексту потрібно таке:

- 1) визначити принципи опозиції;
- 2) визначити ключові образи;
- 3) визначити додаткові образи, необхідні для мотивації і доповнення ключових;
- 4) накласти ці образи на сітку квадрата;
- 5) проаналізувати отримані відношення.

Бінарність у структуральній теорії є типом відношень у семіотичних системах, у рамках якого знак набуває свого значення і смислу тільки через відношення з опозиційними йому знаком. Семіотичний квадрат є максимально простою і найбільш повною репрезентацією смислорозрізнявальних відношень.

Цю структуру можна назвати інваріантом окремого тексту з поступовим винесенням у неї інваріантів окремої стильової системи.

Як ми переконалися, семіотичний квадрат можна використовувати для аналізу художніх текстів, оскільки він дозволяє визначити елементарні смислові компоненти, а також перейти від індивідуального смислу твору до загального, що допомагає визначити особливості стильових систем. Звісно, семіотичний квадрат варто використовувати із певними застереженнями, оскільки він не враховує амбівалентності (у такому випадку можна змоделювати кілька семіотичних квадратів), частина елементів може залишитися поза ним (у цьому випадку семіотичний квадрат потребує додаткового коментування та уточнення, також визначення важливості цих елементів), також виникає питання, чи завжди є цінними опозиційні елементи (цінність опозицій, їхня якість також можуть визначати стильову систему, як, скажімо, неориторичну лірику). Саме тому семіотичний квадрат є лише одним із чинників аналізу стильових систем, повне дослідження яких потребує методологічного плюралізму.

1.3.1 Особливості побудови семіотичного квадрата у референтній ліриці

Для кожної стильової системи структура і принцип побудови семіотичного квадрата залишатимуться незмінними, але відношення і самі образи будуть різнитися.

Розглянемо спочатку зразок референтної лірики – наприклад, поезію П. Воронька «Пахне хліб» із типовими соцреалістичними мотивами праці і радості від неї:

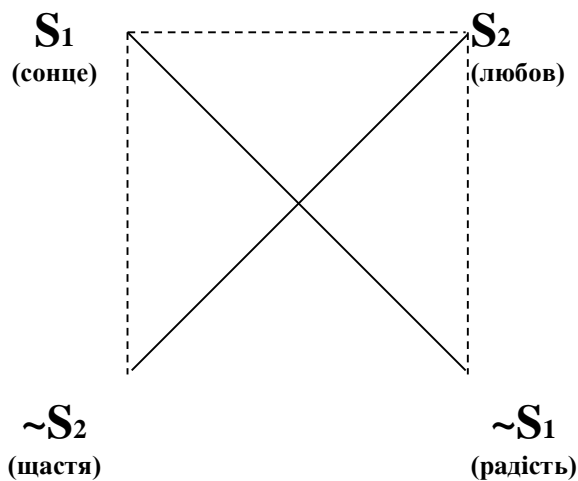
*Пахне хліб,
Як тепло пахне хліб!
Любов'ю трударів,
І радістю земною,
І сонцем, що всміхалося весною,*

*І щастям наших неповторних діб –
Духмяно пахне хліб [21, 132].*

Ця поезія належить до референтної лірики, оскільки в ній спостерігається доволі точна відповідність між означуваним та означальним: хлібом і асоціаціями, що викликає його образ. Ці асоціації доволі типові для тогочасної реальності.

Визначимо такі ключові знаки: любов (трударів), радість (земна), сонце (що всміхається весною), щастя (неповторних діб). У сукупності вони творять образ хліба. Цікавою у цій поезії є відсутність антагоністичних понять. Всі образи позитивні. У семіотичному квадраті вони матимуть такий вигляд (рис. 1.6):

Рисунок 1.6



Ми розмістили їх, згрупувавши у пари природний і людський фактори. Знаки «любов», «щастя» стосуються людини, «радість», «сонце» – природи, але вони не є опозиційними, як це простежувалося у попередніх поезіях. Тому тут немає чітких, очевидних відношень протилежності, суперечності та імплікації.

Але певну опозиційність можна знайти і в цій поезії, у якій ми поділили образи на безпосередньо й опосередковано пов'язані з людиною. Щоправда, тут наявна семантична опозиція «сонце – земля», але у тексті ці образи не є опозиційними. Відсутність чіткої опозиції зумовлена тим, що ця

поезія присвячена праці, яка у соцреалізмі не могла виступати у контексті негативних образів.

Розглянемо зони предметної сфери, відображені у цьому поетичному тексті: «тепло пахне хліб» - психологічна (тепло), «любов'ю трударів» - психологічна (любов), «радістю земною» психологічна (радість), «сонцем, що всміхалося весною» - психологічна (радість), «щастям наших неповторних діб» - психологічна (щастя); фізична – трударі, праця. Культ праці показано через психологічну сферу, завдяки якій вона сприймається як найвище благо, радість та щастя. А звичайні трударі перетворюються у носіїв цього щастя та дарувальників.

Поглянемо на ще одну поезію, яку можна віднести до референтної лірики:

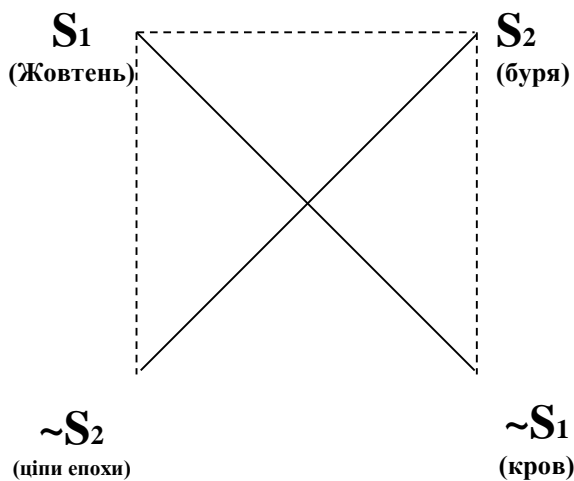
*Скільки Жовтнів на моїм віку,
Скільки літ, як вийшли ми із льоху...
Мов снопи на битому току,
Молотили нас ціпи епохи.
...Тільки ж, видно, так судилось нам:
Наслано ще й бурі, та якої!
Кров'ю ми платили і життям
В пору завірюхи світової.
І тепер не гріх, як похвалюсь,
Чуєш, земле, мій дніпровський краю:
Вже нічого в світі не боюсь.
Вистою. Подужаю. Здолаю [21, 223].*

Це приклад так званої умовної референції, особливості якої ми розглянемо нижче. У цій поезії наявна типова метафорика для героїзації та демонстрації величі людини – але не окремого індивідууму, а натовпу. Зони предметної сфери подано гіперболізовано, гіпертрофовано, особливо зона фізична: «молотили нас ціпи епохи», «наслано ще й бурі», «кров'ю ми платили і життям», «вже нічого не боюсь», «вистою», «подужаю»,

«здолаю». У її контексті витворено образ всесильного героя, який зміг протистояти життєвим незгодам, перейти смерть і повернутися у цей світ. Такий перехід нагадує перехід міфічного героя, що опускається у царство мертвих і, отримавши новий досвід, повертається у свій світ. Інші зони фактично не представлені.

У тексті присутні два образи – «я» і «ми», але вони не протиставлені. «Я» поступово розчиняється у «ми», а потім знову виокремлюється в «я». Їх ми не виокремили для семіотичного квадрата. Поезія має на меті показати силу і загартування характеру, тому ми виокремили ключові знаки, які є визначальними у цьому аспекті: Жовтень (пряма вказівка на Жовтневий переворот), ціпи епохи, буря, кров (рис. 1.7):

Рисунок 1.7



Отримані відношення:

Жовтень – буря – протилежність;

Жовтень – кров, буря – ціпи епохи – суперечність;

Жовтень – ціпи епохи, буря – кров – імплікація;

ціпи епохи – кров – субконтрарність.

Знаки «Жовтень» (перемога), «кров» (перемога червоного) орієнтували тогочасного реципієнта на позитивне сприйняття поезії, оскільки вони позиціонувалися тогочасною аксеологічною системою як позитивні. «Буря», «ціпи епохи» – це те, що потрібно здолати, а отже,

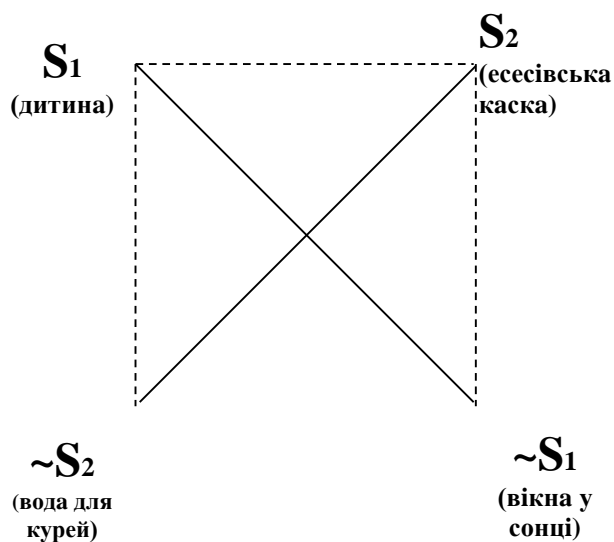
негатив. Опозиція чітка, але автор не конкретизує, не описує докладно, не аргументує ні позитив плюсової опозиції, ні негатив мінусової. Звісно, що у сучасному світі поезії такого плану є цікавими у контексті літературознавчого аналізу лірики як системи, а також як транслятори тогочасної культурно-історичної епохи.

У тогочасній ліриці часто використовувалися знаки, які апріорі сприймалися або повинні були сприйматися як позитивні і негативні. Наприклад:

*Зворушує серце хороша картина:
По тихім подвір'ю дрібцює дитина,
Нового будинку закінчено мазку,
Всі вікна у сонці... А біля дверей –
У вкопану в землю есесівську каску
Налито води для курей! [21, 250]*

У цьому тексті автор робить акцент на фізичній зоні: зворушує, дрібцює, закінчено, вкопана, налита. «Сонце», «хороший», «дитина», «новий будинок» задають позитивний тон поезії, життя перемагає смерть. Ця поезія є практично копією світу реального, але завдяки протиставленню знаків із чітким позитивом і негативом вона сприймається як настроєва картинка, а не копія (рис. 1.8).

Рисунок 1.8



Переважають світлі образи – дитини, тихого подвір'я, нового будинку, вікон у сонці. До негативних належить образ есесівської каски. Ця каска вкопана у землю і слугує посудом, з якого годують курей, тому цей образ сприймається не як страшний, а як комічний. А знак «есесівська каска» у цьому контексті отримує інші конотації. Закопана, вона викликає в реципієнта абсолютно інші асоціації, пов'язані з миром, а не війною.

Розглянувши тексти референтної лірики, можемо простежити у поетичних текстах наступні закономірності: дуже чіткі опозиції, тобто яскраво виражені відношення протилежності; можливість відношень субконтрарності; неоднакова кількість опозиційних образів з акцентом на позитивних (кільком світлим протиставляється один темний) у більшості випадків; наявність поезій без опозиції «плюс – мінус» – тільки «плюс». Серед «плюс»-образів типовими є образи героїв, сонця, жовтня, щасливої людини, праці. Серед «мінус»-образів переважають образи ворогів, війни, бурі.

1.3.2 Особливості побудови семіотичного квадрата в ейдологічній ліриці.

В ейдологічній ліриці означене й означуване менш пов'язані один з одним. Простежимо, чи визначає це особливість побудови семіотичного квадрата для текстів такого плану, а також те, які образи вступають в опозиції.

Для прикладу візьмемо одну з поезій В. Симоненка. З одного боку, зображуване і зображення доволі чітко співвіднесені, але зображуване провокує появу образів, що наближені до знаків-індексів, особливістю яких є чітка реалізація лише у певному контексті. Наприклад, вірш «Старість» є сюжетним, що вже передбачає наближення до референції, але одночасно у ньому зачеплено важливі онтологічні питання. Найперше, на що варто звернути увагу, це заголовок. У ньому не конкретне «старий», «дід», а

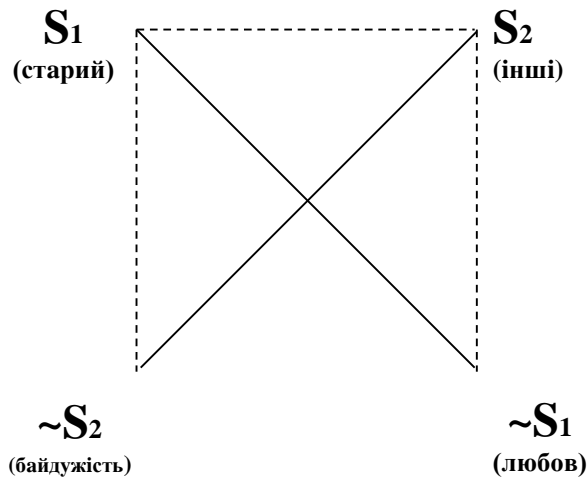
абстрактне – «старість», що орієнтує на змалювання у тексті типової ситуації, типових образів. Проте автор у тексті пробує це заперечити:

*Сім десятків дідові старому,
Сам незчувсь, коли і відгуло, -
Вже лице пожовкло, як солома,
Борознами вкрилося чоло,
Сяють очі глибоко спідлоба,
Тільки пух лишивсь на голові...
Лає син, що нічорта не робить,
Допіка невістка: ще живі?
Остогидло діду хліб жувати,
Слухати образи від усіх,
Ціле літо горобців ганяти
Та граків сусідові на сміх.
Взять би істик, торбу через плечі
І піти світ за очі з села,
Але звик до хати, до малечі,
Що його, мов батька, облягла.
Все стерпить, хіба заплаче стиха,
Дивлячись на добрих малюків.
Все стерпить – докори, сором, лихо –
Лиш би вмерти на землі батьків! [394, 44]*

Заперечення типового досягається шляхом докладного опису зовнішності старого та ситуації мовчання, а також через протиставлення «він» – «вони». Головний герой – старий дід. Не рішучий воїн чи напівбожество, а звичайна, вже немічна людина похилого віку. Їй протиставляються сильні рішучі «вони», але «вони», ота маса, колектив, показані автором негативно. Культ сильної особистості скасовано, натомість приходить культ «маленької» людини, що не може бігти за

змінним суспільством, адаптуватися до його вимог та потреб. Це і є основною опозицією (рис. 1.9):

Рисунок 1.9



Образові старого діда протиставлені образи сина, невістки, сусіда, «всіх». У цій поезії яскраво виражена цікава опозиція: байдужість – любов.

Варто зазначити, що вона тут не побіжна, а на певному етапі стає важливішою, ніж головна. Саме вона є свідченням немімесисності.

У цій поезії наявні такі зони предметної сфери:

фізична, інваріантом якої є нездатність рухатися;

біологічна, інваріантом якої виступає майже смерть – майже життя;

соціальна, інваріантом якої виступає напіввідчуження;

психологічна, її інваріантом є байдужість «своїх», що перестають бути своїми та любов до тих, хто ще не встиг стати отим «своїм».

Це поезія, що складається з «майже» або «напів». Це одна з особливостей ейдологічної лірики – бачити та відчувати напівтони, а не лише тони. Образ позбавлений категоричності міфу.

Дід, про якого розповідає автор, стає чужим для колишніх «своїх», оскільки втрачає працездатність, стає непотрібним родині і суспільству, тобто фактично він для них помер, але фізично ще живий. Він хоче відокремитися від своїх дітей, але не може, оскільки прив'язаний до своїх

онуків. Він не бачить зв'язку з наступним поколінням, але вірить, що такий зв'язок можливий через покоління.

Проаналізувавши зони предметної сфери, відображені у цьому тексті, можемо зробити висновок про оприявлену проблему старості, що з біологічної сфери переходить у сферу соціальну, адже провокує загострення відчуженості між героями.

Якщо референтна лірика стала репрезентантом відчуження «своїх» та «чужих», зумовленого ідеологічними та ідейними переконаннями, то ейдологічна демонструє таку опозицію, що виникає внаслідок різної сутності предметних сфер, які характеризують героїв. Неможливість розірвання цього кола зумовлено небажанням самого діда, що відчуває міцний зв'язок з рідною землею. Саме рідна земля, «маленька» людина стають інваріантами ейдологічної лірики.

Або, до прикладу, розглянемо хрестоматійну поезію І. Драча «Балада про соняшник», де немімесисність виявляється у неабсолютному зміщенні площин реального та уявного, а також частковому їх заміщенні одна одною. Це й ускладнює побудову семіотичного квадрата.

*В соняшника були руки і ноги,
Було тіло, шорстке і зелене.
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 рогатки.
Він стрибав на одній нозі,
Щоб вилити з вуха воду,
І раптом побачив сонце,
Красиве засмагле сонце,-
В золотих переливах кучерів,
У червоній сорочці навипуск,*

*Що їхало на велосипеді,
Обминаючи хмари на небі...
І застиг він на роки й століття
В золотому німому захопленні:
— Дайте покататися, дядьку!
А ні, то візьміть хоч на раму.
Дядьку, хіба вам шкода?!*

*Поезіє, сонце моє оранжєве!
Щомиті якийсь хлопчисько
Відкриває тебе для себе,
Щоб стати навіки соняшником.*

Сам твір передає процес несподіваного творчого осяяння завдяки активній фізичній зоні: бігав, рвав, вилазив, купався, стріляв, стрибав, що немов передає пошуки натхнення.

Ключовими образами є образи соняшника і сонця, які трансформуються у тексті в образи хлопчика і дядька.

Розглянемо для початку образ начебто соняшника:

*Він бігав наввипередки з вітром,
Вилазив на грушу і рвав у пазуху гнилиці.
І купався коло млина, і лежав у піску,
І стріляв горобців з рогатки.
Він стрибав на одній нозі... [160, 383]*

Як бачимо, автор змальовує не персоніфікований образ соняшника, а хлопчика, який тонко відчуває природу, а також грається з нею, зі світом.

Опис сонця такий:

*Красиве засмагле сонце,
В золотих переливах кучерів,
У червоній сорочці навипуск,
Що їхало на велосипеді,*

Обминаючи хмари у небі...

Спочатку у поезії начебто персоніфіковано зображається сонце, але далі відбувається бесіда хлопчика і чоловіка:

– Дайте покататися, дядьку!

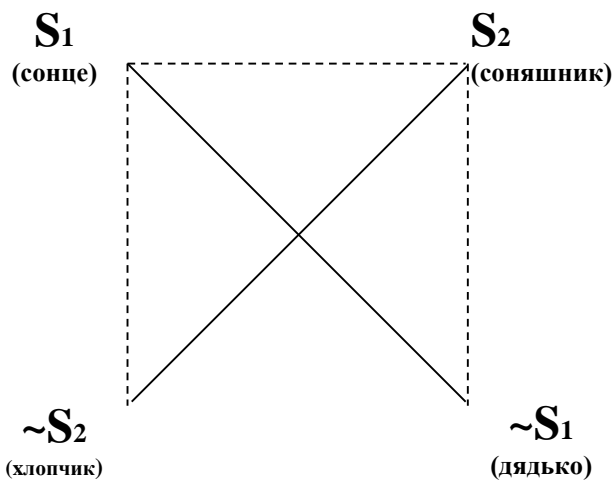
А ні, то візьміть хоч на раму.

Дядьку, хіба вам шкода?! [160, 383]

Як бачимо, ключовим у «Баладі про соняшник» є принцип «начебто»: начебто сонях, начебто сонце.

Спроекуємо цю поезію на семіотичний квадрат (рис. 1.10):

Рисунок 1.10



У відношеннях протилежності перебувають образи сонця і соняшника (опозиція «верх – низ»). Образи сонця і дядька, соняшника і хлопчика знаходяться у відношеннях суперечності. У відношення субконтрарності вступають образи хлопчика і дядька. Про можливість таких відношень у разі, якщо семіотичний квадрат накладається на поетичний текст, ми зазначали вище. Сукупність цих відношень, утворених вказаними образами, створює новий образ – поезії.

Образ дядька зникає, залишаються образи сонця, хлопчика, соняшника, поезії. Але якщо відношення «сонце – дядько» можна назвати відношенням суперечності, то відношення «сонце – поезія» таким не буде, оскільки ці образи, на думку автора, тотожні.

Також важливою є відсутність чітких опозицій, оскільки у цій поезії образи не опозиційні, а взаємопов'язані.

Отже, для системи ейдологічної лірики особливості побудови семіотичного квадрата полягають у наявності чіткої опозиції, як у референтній ліриці (проте опозиція зі знаком «+» стає негативною, а опозиція зі знаком «-» набуває позитивності у зв'язку зі зміною ціннісних орієнтирів), або у її розмитості, коли образи-домінанти не є опозиційними, а навпаки, доповнюють один одного або служать для створення нового, важливішого образу. Змінюються позитивні образи. Якщо раніше це був герой, то тепер – звичайна людина, яка героїзується. Але ця героїка не у подвигах, а у звичайному житті, яке нагадує агіографічні життя святих і мучеників.

1.3.3 Особливості побудови семіотичного квадрата у неориторичній ліриці

У неориторичній ліриці найперше, що простежується, - невідповідність між світом поетичним та реальним, дисонанс між уявленням поета про світ і світом як таким. Поезія скерована вже не на зображення навколишнього, а на витворення нового світу. Цей світ починає функціонувати самостійно, втрачаючи зв'язок зі своїм першопочатком.

Простежимо, чи у зв'язку з цим при моделюванні семіотичного квадрата відбуваються якісь зміни.

Розглянемо поезію Ю. Андруховича «Грифон». У цьому вірші створюється ілюзія справжності того світу, про який говориться:

Мій пане, який нерозумний світ!..

Яка на румовище сходить журба!

Під небом, чорним, ніби графіт,

Конаю в піску. І грифон з герба [13, 54].

Враження реальності того, про що говориться, досягається за допомогою використання дієслівних форм у теперішньому часі та

особового дієслова у першій особі однини – це відбувається зараз і зі мною. Але натяк на несправжність зображуваного світу знаходимо у наступних рядках:

З дерев погаслих кричать граки.

Я впав з коня і програв турнір.

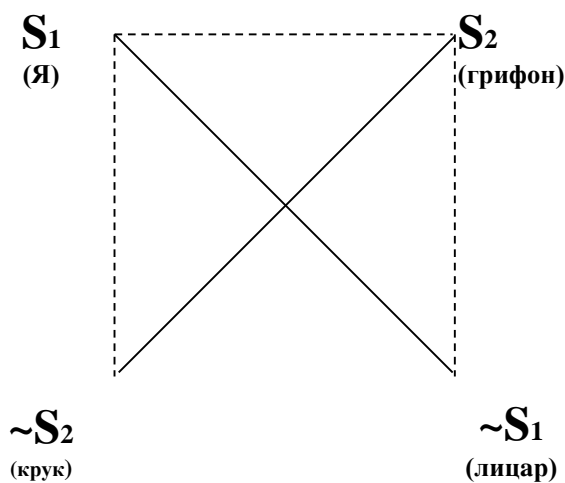
Тепер крізь мене ростуть гілки,

Пробивши в панцері триста дір [13, 54].

Автор звертається до лицарської символіки, що у даному випадку є засобом творення неререферентності. Яскравою опозицією є образи «Я» і «світ», але вона передбачає глибші і складніші опозиції: митець – лицар, він – вона, життя – смерть.

Якщо цю поезію накласти на семіотичний квадрат, то він буде таким (рис. 1.11):

Рисунок 1.11



Пропонуємо визначити такі опозиції: «Я», «грифон», «лицар», «крук». У відношеннях протилежності перебувають образи «Я» та грифона, суперечності – образи «Я» – крук», «грифон – лицар»; імплікація властива відношенням «Я – «лицар», «грифон – крук».

Цікавим є образ лицаря. Перша частина поезії начебто відтворює лицарський двобій із темними силами, світом у цілому, про що свідчать такі лексеми: «панцир», «впав з коня», «турнір». Дотичним до нього є образ крука, що провіщає загибель. Саме з ним автор порівнює грифона. На зміну

образові лицаря приходиться образ митця (у квадраті він позначений нами як «Я») – «Я не мав меча. То був лютні гриф».

Своєрідною також є опозиція «Я» – грифон». Ліричний герой вступає у двобій не з міфічною істотою, а зі світом. Грифон, з одного боку, є провісником його смерті, а з іншого – захисником його коханої. Загалом грифон символізує владу над небом і землею, силу і гординю, могутність. Але у тексті це більшою мірою геральдичний символ («І грифон з герба»), який несподівано оживає. Автор порівнює його з круком, що символізує смерть – загибель для лицаря. Маємо дві паралелі: лицар і крук, митець і грифон. Перша паралель прямо не визначена у тексті, а розуміється з натяків та алюзій. У семіотичному квадраті вона не менш важлива, ніж друга.

Розглянемо інший варіант, де витворено світ метафоричний, паралельний до світу реального:

втрачати свідомість

на пізній стежці

полину:

вітер забирає

знайомого качура

до вирію

не назавжди –

на віки

вікно вистеляє

туман за хатою –

шемрає очерет

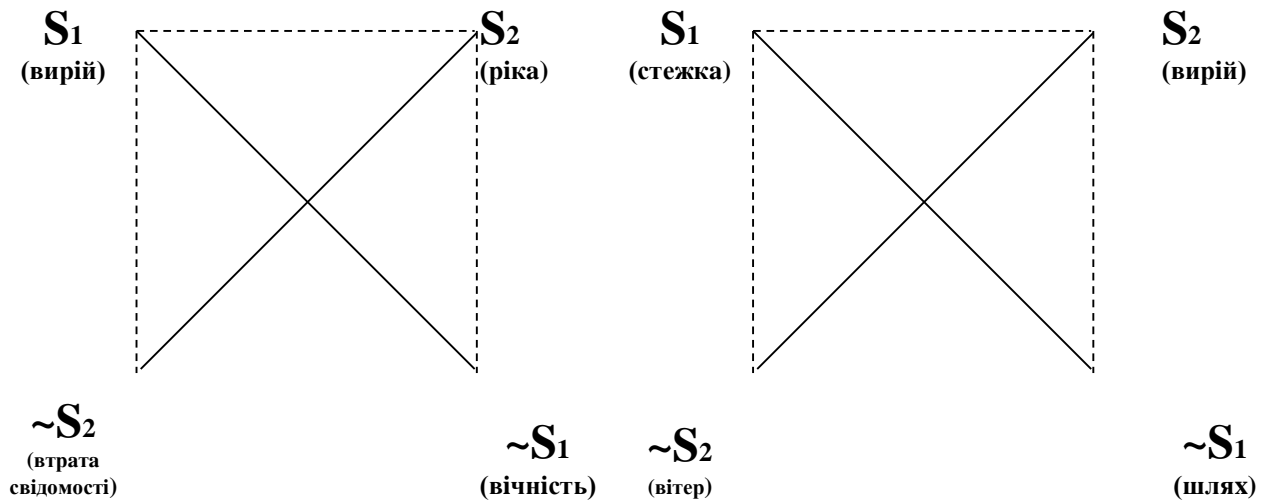
у порожній Ріці [398, 13].

Особливістю такої лірики є можливість одночасної побудови кількох семіотичних квадратів – це явище ми розглянемо нижче. У структурі семіотичного квадрата можливі такі особливості: образи, які входять до його складу, визначають один, домінуючий, винесений у заголовок (проте він може не називатися прямо у тексті, а тим більше не звучати у заголовку);

цей образ входить до структури семіотичного квадрата. У цитованій поезії вся система спрямована на змалювання осені, хоча цей образ прямо не названий жодного разу.

Є дві паралельні опозиційні системи, які ми відтворили наступним чином (рис. 1.12):

Рисунок 1.12



Більш точним виглядає перший квадрат, але другий є більш відповідним до змісту поетичного тексту, адже йдеться про осінь і стан напередодні зими, а не лише про проблеми вічності та смертності. Точніше, образ осені тут виражений крізь призму онтологічних понять.

Про те, що у поезії зображується осінь, свідчать такі лексеми: пізній полин, вітер, вирій, туман, порожня ріка. Все наче готується до сну, але не вічного. Таким чином, образ осені виведений за допомогою складної метафорики.

Домінантний образ також може виноситись у заголовок, оформлюватись незвичним способом – як, наприклад, у поезіях В. Старуна. У віршах цього поета після заголовків можуть стояти двокрапки, які свідчать про те, що далі у вірші пояснюватиметься цей образ-символ:

Комора:

моргає вітер в лоні світлофора:

погода прийде – танок осяйне:

в чужих саквах і фауна і флора –

і шлях човна – і місячне пенсне

в низинах рік – в сухих жагучих горах

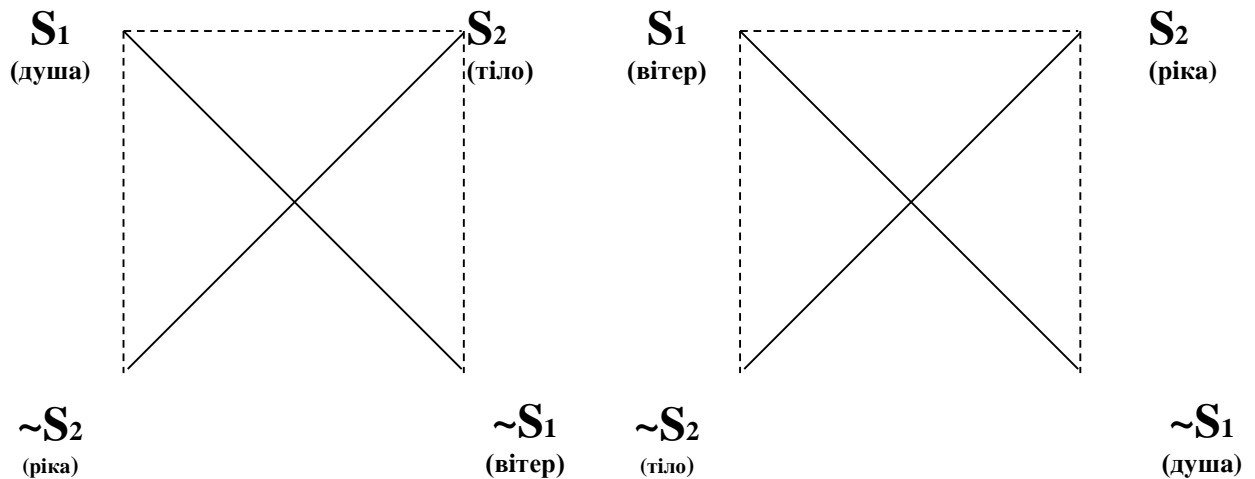
Горахти гук здійсмає вутлу тінь:

душа і тіло – і низька комора

не для людей і їхніх володінь [415, 43].

У цьому тексті наявна чітка опозиція «верх – низ», що реалізується в образах вітру та ріки. Інші опозиційні образи – «душа» і «тіло». І справді, незрозуміло, яка опозиція важливіша для автора. Отже, семіотичний квадрат можна побудувати наступним чином (рис. 1.13):

Рисунок 1.13



У першому варіанті у відношення протилежності вступають образи душі і тіла, у другому – ріки і вітру, що символізують опозицію «небо – земля». Хоча щодо вітру, то автор вказує, що він «моргає у лоні світлофора», тож є більш заземленим, але з подальшого змісту видно, що у поезії постійно присутні образи землі і неба, а образи душі і тіла читаються як одні з варіантів цих втілень. Складним є образ Горахти. Це ім'я єгипетського бога Ра – Ра-Горахти, бога сонця. Також Ра-Горахта – це ім'я бога Гора, що керує царством живих. В одному образі маємо втілення землі і неба. До того ж праве око Гора символізує сонце, а ліве – місяць. Звідси виводимо

наступний складний образ – комори. Це те, у чому сховано весь світ, а з іншого боку – це тіло, у якому захована душа.

Як бачимо, у неориторичній ліриці у будові семіотичного квадрата наявні всі види відношень, у тому числі і субконтрарності, але щодо опозицій, то вони мають інший характер, ніж у попередніх стильових системах. Можливими є опозиції цього світу та іншого, уявного, кращого, а також опозиції типу «верх – низ». Також для нереферентної лірики характерне двопланове накладання семіотичного квадрата на поетичний текст, а отже, абсолютно різні варіанти прочитання. При цьому доміантними можуть ставати відношення субконтрарності.

1.4 Загальна характеристика стильових систем української лірики другої половини ХХ століття

Ми розглянули можливість аналізу тексту з позиції семіотики, беручи для цього окремі тексти з різними рівнями вияву референції. Тепер простежимо, як і які саме системи функціонували в українській ліриці другої половини ХХ століття.

Але перш за все, варто з'ясувати, як саме відбувається еволюція стильових систем.

У нашому дослідженні ми фактично використовуємо системний підхід, що дозволяє поглянути на такий об'єкт, як лірика другої половини ХХ століття, цілісно системно, визначивши сукупність її елементів у взаємодії.

Перші дослідження у контексті загальної теорії систем та системного підходу здійснив, як ми вже згадували вище, Л. фон Берталанфі. Він наголошував на тому, що організм – це відкрита система, що тяжіє до відносно статичного стану [503]. Науковець вважав, що будь-який організм – це не сукупність окремих елементів, а система, що характеризується цілісністю.

Такими умовними організаціями можемо вважати окреслені нами стильові системи. Як ми вже переконалися на прикладі аналізованих вище поезій, їх можна вважати окремими елементами відповідних стильових систем, проте їх окремішній аналіз дає лише епізодичне уявлення про системи, до яких вони належать. Для осмислення української лірики другої половини ХХ століття варто не лише комплексно проаналізувати системні елементи у їхній взаємодії, а й розглянути взаємодію систем та перехід від однієї та іншої, означених нами як еволюція стильових систем.

І. Смірнов зазначав, що для пояснення еволюції художньої семантики варто з'ясувати причину та природу перетворень. Художній твір є синтезом внутрішньої можливості літератури та зовнішньою соціокультурною ситуацією. Літературний текст є картиною, моделлю світу. Художній світ, як зазначав Ю. Борєв, реальний та нереальний водночас. У своїй реальності він є концептуальною моделлю дійсності, що складається з авторських уявлень про буття. Одночасно цей світ нереальний, оскільки читач, занурючись у нього, нічого не може у ньому змінити, оскільки цей світ створено словами [61, 131].

Історична специфіка різних картин світу визначена тими правилами, яких дотримується письменник, трансформуючи універсальні смисли в конкретні значення літературного тексту [402, 15]. На кожній фазі художньої еволюції персональні варіанти смислових трансформацій об'єднуються в міжіндивідуальні семантичні системи, тобто з приватних моделей світу постає загальна картина окремої стильової системи.

Рух від однієї системи до іншої – діалектична зміна співвідношень між означеним та означуваним, між поняттям у знакові та предметом, до якого цей знак скеровує. Проте цей предмет має розглядатися як мисленнева, а не реальна даність. Рух від системи до системи є діахронічним, але послідовність художніх фактів в часі можна уявити у вигляді синхронних зрізів.

Зміни провокує базова трансформація (І. Смірнов), що викликає ланцюг другорядних перетворень. Базова трансформація повинна зачепити сам принцип кодування, узаконюючи десигнат та денотат. На зламі систем вступає в дію такий семіотичний процес, в ході якого перебудовується концепція художнього знака у його зв'язку з означуваним предметом.

Будь-яка трансформація має можливість зворотної трансформації. Базисна виникає тоді, коли трансформація іншого порядку вже достатньо насичена результатами. Тоді виникає потреба в абсолютно іншій трансформації.

Базисна трансформація створює умови для зміни зношеної норми. Переворот може здійснюватися в кількох центрах (індивідуальних поетичних мовах). Кожна система набуває значення у співвідношенні із попередньою [402, 36]. Саме тому ми розглядаємо стильові системи не лише окремо, а й у їхній взаємодії.

Зміна систем є природною, адже, за Р. Якобсоном, призначення поезії – дестабілізувати схожість між знаком та тією реальністю, яку він заміщає. А художня еволюція робить кожную систему такою, що має ряд градуальних переходів від полюсу до полюсу. Відповідно необхідно «розтаємничити» суперечності стильової системи, що надбудовані над семіозисом.

Зміна стильових систем зумовлювалася зміною взаємозв'язку між означеним та означуваним. Базисна трансформація, на нашу думку, пов'язана з епістемами міфу, образу та метафори. Проте передумовами виникнення цих трансформацій була не художня еволюція, а суспільно-політичні зміни.

Так, перехід від міфу до образу, від іконічного знаку до індексального відбувається після відлиги, від образу до метафори, від індексального знаку до знаку-символу в період перебудови та реабілітації забутих імен. Оскільки художній твір зумовлений не лише внутрішніми можливостями, а й зовнішньою соціокультурною ситуацією, то стає очевидним, що новий текст намагається вийти за межі зношеної норми.

Якщо розглядати українську лірику цього періоду, враховуючи семіотичний аспект, у ній можна окреслити кілька основних стильових систем:

- 1) 50–80-ті роки – референтна лірика;
- 2) 60–70-ті роки – ейдологічна лірика;
- 3) 80-ті роки – поч. ХХІ ст. – неориторична лірика.

Водночас варто зауважити, що хронологічний поділ доволі умовний та не є абсолютним, оскільки і у 60-70-х роках натрапляємо на референтну лірику, а ейдологічна лірика, прийшовши на зміну референтній, не відкидає її, але й не підлаштовується під її систему.

Проте наприклад, референтна лірика у 60-х роках вже не могла витворити нічого нового, маючи готову і сталу матрицю. Тому тут варто залучати не лише хронологічний принцип, але й смисловий та типологічний. Скажімо, референтна лірика тяжіє до реалізму, ейдологічна часто будується на засадах екзистенціалізму, неориторична вибудовується, відходячи від реалізму, тяжіючи часто до сюрреалізму та стилізації.

Будь-яка стильова система розвивається s-подібно (див. рисунок 1.2), тобто її параметри змінюються таким чином, що графіки часової залежності мають s-подібний вигляд [269].

Для всіх трьох стильових систем властиві такі закони (рис. 1.14):

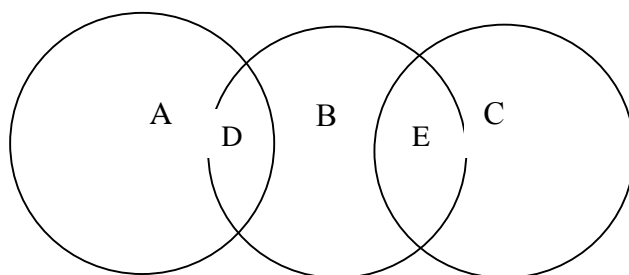
Рисунок 1.14



Закон підвищення ідеальності передбачає прагнення кожної системи до досконалості, тобто система повинна якомога точніше відтворити культурні та суспільні бажання. Закон переходу у надсистему безпосередньо впливає з попереднього, коли той чи інший творчий метод проголошується найбільш оптимальним чи найкращим. З нього, своєю чергою, впливає закон синтезу елементів різних систем, адже система, прагнучи до досконалості, залучає елементи інших систем. Закон відкритості/замкнутості передбачає, що кожна система є як закритою, так і відкритою. Наявність певних статичних рис дає нам підставу стверджувати про замкнутість стильової системи, але постійний розвиток літератури сприяє розмитості її кордонів. Звідси – закон узгодження елементів, а також закон нерівномірного розвитку її частин, зумовлений тим, що творцями системи є певна кількість авторів, а не один, а також родовою приналежністю художнього твору. Закон ефективності передбачає, наскільки ефективною є та чи інша стильова система на певному етапі розвитку, і якщо її ефективність зменшується, відбувається взаємопроникнення систем або ж їх зміна.

Схематично зміну стильових систем в українській ліриці другої половини ХХ ст. можна зобразити таким чином (рис. 1.15):

Рисунок 1.15



Фігура А – референтна лірика,
 фігура В – ейдологічна лірика,
 фігура С – неориторична лірика.

Варто зазначити, що у такому поділі ми беремо до уваги не лише групи авторів, а й групи творів, оскільки творчий метод автора може змінюватися протягом його життя. Тому говоримо не про стиль доби чи стиль окремого автора, а про стильову систему як загальну категорію, що включає і стиль доби, і стиль автора. Щодо хронологічного поділу, то він не виключає взаємопроникнення стильових систем, тобто у кожній стильовій системі можна відстежити твори, що містять риси однієї та іншої системи.

Таким чином, маємо три основні системи – фігури А, В, С. Фігури D та E є перехідними і містять ознаки двох систем. А, В, С можна уявити як множинності різних елементів, але ці множинності також повинні містити елементи інших множинностей, оскільки перехід від однієї стильової системи до іншої не відбувається стрибкоподібно:

$$A = \{ a_1, a_2, a_3 \dots a_n, b_1, b_2 \}$$

$$B = \{ a_1, a_2, b_1, b_2, b_3 \dots b_n, c_1, c_2 \}$$

$$C = \{ b_1, b_2, c_1, c_2, c_3 \dots c_n \}$$

$$D = A \cap B$$

$$E = B \cap C$$

D та E є множинами, що складаються з елементів, приналежних множинам А та В, В та С, тобто знаходяться на перетинах цих множин.

Щодо сучасної лірики, то можемо стверджувати, що для неї характерні ознаки трьох основних стильових систем, але головною є саме нереферентна лірика. Проблема визначення домінуючої стильової системи у сучасній ліриці зумовлена тим, що ця лірика ще не пройшла відбір і випробування часом.

Відмінності у семіотичному характері стильових систем зумовлюють відмінності у тематиці творів, характерах ліричних героїв, художніх засобах тощо. Особливим аспектом є розуміння і засоби вираження міфу в українській ліриці різних періодів.

Розглянемо докладніше знаковий характер лірики 50-х років, стильову систему якої ми означили як референтну.

Під референтністю лірики 50-х років розуміємо, насамперед, копіювання дійсності у поетичних текстах, коли знак повинен максимально точно відповідати тому, що він виражає. У цей період викликає цікавість гра із референтністю. Якщо особливістю референтної лірики є докладне змалювання і відображення світу реального, то у ліриці 50-х років і попереднього періоду також спостерігаємо докладний опис начебто реального світу, тобто письменник переконує читача, що він змальовує реальну ідилію (світле радянське суспільство, наприклад), хоча насправді її не існує.

Також для цієї лірики характерна спрощена побудова міфу. Поезія має на меті відтворити міф про бога і героя (отой первісний міф, що сприйматиметься як реальність, позбавлена подвійних тлумачень), що пояснюється тугою за релігійністю і появою порожнечі, яку потрібно було замінити новим імперським міфом. Таким став міф про героя, що ґрунтується на ідеалізації звичайної людини та гіперболізації її якостей характеру і можливостей. Спробою реалізації цього міфу були образи партійно-культурних діячів:

Він був і є, він є і завжди буде,

Він з нами на риштованнях будов.

Як вітер, увіходять в наші груди

Його ненависть і його любов [365, 175].

Ось чому в сім'ї великій

У цвіту садів прекрасних

Буде жити він навіки

Як безсмертний наш сучасник [365, 176].

Він пильний, сміливий, стоокий,

Ніщо від нього не втече,

Минулі і майбутні роки

Він підіймає на плече [365, 188].

Ці уривки з поезій М. Рильського, датовані 50-ми роками, описують Маяковського, Шевченка і Бажана, але на перший погляд видається, що це уніфікований образ вождя, героя, божества, а не трьох різних письменників. У цих поезіях немає індивідуальних рис героя – лише екстатичне ідолопоклоніння, захоплення величчю і віра у безсмертя. М. Еліаде зазначає, що це явище може бути типовим для «безрелігійних» людей, оскільки людина «не може анулювати власну історію, поведінку своїх релігійних предків, які зробили її такою, якою вона є сьогодні, тим більше, що значна частина її буття живиться пульсаціями, що йдуть з глибини її єства...» [166, 111]. Тобто міфологічні образи живуть у людині, і вона у різні часи по-різному трансформує їх, залежно від соціально-культурних передумов.

Міф про героя будується за допомогою перелічення його позитивних рис і надприродних можливостей. Ім'я є лише шляхом до створення міфу, воно стає уніфікованим позначником надлюдини. Образ героя у поезії є типовим для нашого уявлення про сильну особистість. Таке зображення є точною копією наших уявлень, що не дає реципієнтові можливості відчитати у текстах якісь підтексти, розшифрувати символи, а подає готовий міф із готовими поясненнями, готовий зразок, який реципієнт повинен наслідувати.

Наступним аспектом референтної лірики 50-х років є намагання зафіксувати сучасність якомога точніше. Реалізм сходить до рівня «фотографування» подій, а поезії нагадують перелік новин того часу.

Серед типових художніх засобів зустрічаються анафори-скандування, які спрощують сприйняття, а також наголошують на домінуючій ідеї, аби реципієнт виділив її підсвідомо:

Дружба народів – не просто слова,

Дружба народів – це правда жива,

Колос на ниві і діти щасливі,

Сила людська у веснянім розливі [365, 177].

Реципієнтові, знову-таки, не потрібно відчитувати підтексти, оскільки все подається йому в готовому вигляді. Створюється ефект фотографії, що ще раз підтверджує іконічний характер таких текстів.

Якщо розглядати лірику пізнішого періоду, то вона поволі відмовляється від примітивної ідеологічної тотемічності. Лірика 60-70-х років належить до ейдологічної і характеризується складнішою образною системою, але не втрачає своєї сюжетності.

Розглянемо, наприклад, поезію Л. Костенко «Пастораль ХХ сторіччя». Твір є сюжетним, але це не фотографування, а осмислення дійсності. Якщо для лірики 50-х років було характерне сюжетне спрощення, то у ліриці 60-70-х років спостерігаємо ускладнення. Вже немає точної відповідності, а пропонується одна з альтернатив дійсності. Завдяки послабленню героїзації і типізації персонажів ускладнюється система образів.

Як їх зносили з поля!

Набрякли від крові рядна.

Троє їх, пастушків. Павло, Сашко і Степан.

*Розбирали гранату. І ніяка в житті Аріадна
вже не виведе з горя отих матерів [228, 32].*

Героями творів стають звичайні люди, які не уособлюють щось типове, а виявляють свої індивідуальні риси. Тобто відбувається процес переходу від типізації до індивідуалізації. Немає також докладного опису подій. Реципієнт дізнається, що трапилося, із частини одного віршового рядка: «Розбирали гранату...» Таке схематичне зображення події дає можливість зосередитися на внутрішньому світі героїв, введенні додаткових епізодів, які до певної міри загострюють розповідь. Цитована поезія нагадує уламки-уривки, скомпоновані за принципом монтажу, що засвідчує індексальний характер поезії.

Стильову систему лірики, починаючи з 80-х років, можна назвати неориторичною. Домінуючим стає знак-символ, поезія втрачає свою

сюжетність, орієнтацію на реципієнта, текст стає самодостатнім і замкнутим. Наприклад, поезія С. Вишенського «Рум'янці на живій воді»:

*На кожного
синьо-чорноокого –
одна й та ж шапка-невидимка.
Я зодягаю її
пізньої осені,
коли остаточно змикається
на яйці шкаралупа:
як у живій воді
зникає відображення незримого... [7777, 13]*

Світ втрачає прямий зв'язок із текстом. Аналогічне відбувається зі знаком-символом, який не має прямого, логічно мотивованого зв'язку із позначуваним. Зі світу реального взяті лише окремі образи та поняття, які у тексті отримують інше значення. Втрачає актуальність і проблема відображення реальності. Сам текст стає іншою реальністю. Одночасно спостерігається спроба повернення до давнього міфу світотворення, але не шляхом створення образу героя, а шляхом переосмислення старих образів і прочитання їх по-новому.

У неориторичній ліриці метафора виходить на перший план. Вона набуває емоційного, дескриптивного та когнітивного значення. Дискурсивний смисл не збігається з референтами тих лексичних одиниць, що входять до неї.

Цю стильову систему варто називати неориторичною тому, що у 80-90-х роках спостерігається осмислення комунікативних технологій як спроби впливу. Така лірика не хоче фіксувати, зображати, вона хоче говорити. Головними поняттям неориторики є ідея аудиторії, оскільки переконання у своїй правоті, істинності можливе лише за згодою слухача, за згодою аудиторії, що може прийняти та оцінити силу висловленого та взяти участь у дискурсі.

Рівень відображення світу у різних стильових системах можемо представити наступним чином:

1) референтна лірика:

$C \rightarrow A \rightarrow T \rightarrow C_1 \rightarrow P$, де $C = C_1$;

2) ейдологічна лірика:

$C \rightarrow A \rightarrow T \rightarrow C_1 \rightarrow P$, де $C \approx C_1$;

3) неориторична лірика:

$C \rightarrow A \rightarrow T \rightarrow C_1 \rightarrow P$, де $C \neq C_1$,

де C – світ, A – автор, T – текст, C_1 – світ у тексті, P – реципієнт.

Будь-який художній текст виникає як наслідок взаємодії світу та автора, а рівень знаковості визначається реципієнтом на основі його уявлень про співвіднесення дійсності і тексту. Реципієнт сприймає поетичний текст не як набір слів або певних знаків, а як семіотичну цілісність.

У художньому тексті може спостерігатися стискання чи розширення інформаційного поля або іноді його часткова зміна. Під дійсністю та інформаційним полем розуміємо не лише те, що оточує автора, а і його почуття, уявлення тощо.

Поетичний текст можна відчитувати як набір знаків і знак. У першому випадку цілісність поезії втрачатиметься, у другому – ні. Знаковість української лірики другої половини ХХ століття відзначається поділом на три основні стильові системи: перша асоціюються з іконічним знаком, друга – зі знаком-індексом, а третя – зі знаком-символом. Такий поділ зумовлений хронологічно, але зрозуміло, що чітку межу провести неможливо.

Міф, образ, метафора є епістемами лірики референтної, ейдологічної та неориторичної відповідно. Ці епістеми представляють сукупність відносин та законів трансформації, що об'єднують усі дискурсивні практики у певні періоди розвитку поезії.

Стильові системи можуть частково накладатися одна на одну, також можливе функціонування кількох стильових систем одночасно – як, наприклад, у сучасній поезії, – але домінуючою залишається одна. У першій

стильовій системі план вираження і план змісту взаємозв'язані і взаємозумовлені, у другій цей зв'язок послаблюється, а у третій він практично відсутній.

Якщо для лірики 50-х років було характерне копіювання світу, а для лірики 60-70-х років – його відтворення, то для лірики 80-х – початку XXI ст. властиве створення іншої реальності, паралельної чи непаралельної до існуючої.

Висновки до 1 розділу

Поняття стильової системи впливає з розуміння понять «стиль», «напрямок», «художній метод», «система». Стильова система охоплює власне авторський стиль, літературний напрям, а також залежить від обраного художнього методу. Стильова система визначається комплексом художніх творів певних авторів, які часто належать приблизно до одного періоду. За основу для диференціації стильових систем ми обрали поняття знака, а саме: знак у художньому тексті і текст як знак. Поділ на стильові системи передбачає домінування того чи того знака у групі поетичних текстів певного періоду.

Пропонуємо насупне визначення поняття «поетична стильова система». Поетична стильова система – це комплекс поетичних текстів, об'єднаних не авторством, а подібністю плану вираження та плану змісту, тобто мають семіотичну спільність, для виокремлення якої найчастіше застосовується типологічний та хронологічний принципи. Окрему стильову систему варто розглядати у синхронному зрізі, еволюцію стильових систем – у діахронному.

Часто розуміння семіотичного аналізу зводиться до розуміння тексту лише як комплексу знаків, які необхідно тільки розшифрувати, а також перелічити всі наявні знаки у тексті, склавши їхній «реєстр», розглянути особливості їхнього закритого функціонування. Довільність тлумачення художнього тексту та об'єктивні труднощі, що виникають при спробі наукового аналізу (дублювання наукового опису та, на перший погляд, несуміжність базових мистецтвознавчих і семіотичних понять) – це ті труднощі, на які натрапляємо при семіотичному аналізі художнього твору.

Вихід із цієї ситуації вбачаємо в поєднанні індивідуального мистецтвознавчого аналізу й універсального семіотичного. Художній текст – це структура, у створенні якої важливу роль відіграє індивідуальний стиль автора і яка оживає завдяки художнім образам. Розгляд художніх структур з позиції семіотики дозволяє виявити універсалії у літературному процесі,

певні типологічні явища, які, на перший погляд, не є очевидними. Так, є підстави говорити про індивідуально-авторське створення художнього світу, але семіотичний аналіз дозволяє простежити типологічні риси у моделюванні різних художніх світів і підвести різні, на перший погляд, тексти до однієї групи.

Поетичний текст – це зафіксована сукупність одиниць мови в їх надзвичайному, поетичному стані. Він належить до вторинної моделюючої системи, що визначається особливістю художньої форми, несподіваною сполучуваністю з іншими словами, експресивністю, інверсією, підкресленою фонічною організацією.

Поетичну реальність можна вважати системою художніх квазіпредметів без чіткої однозначної семантики. Впізнавання квазіпредметів викликає в читача відчуття естетичного задоволення.

У референтній ліриці впізнавання відбувається легко, в ейдологічній – складніше, у неориторичній ще складніше. Хоча неориторична лірика визнає і неправильне впізнавання як впізнавання.

Поетичний твір – це така функціонально-естетична система, що містить відбитки світогляду, поетичного бачення дійсності, мови та стилю його автора. А дійсність, групи авторів з подібним принципом впізнаваності квазіеральності формують стильову систему.

Розуміння тексту як знака відкриває можливість визначити три стильові системи в українській ліриці другої половини ХХ століття. Коли визначили їх і вписали в них певні тексти, далі можемо говорити про симулякри образності, семіотичні еквіваленти, про знаковий характер автора та його конотативні контексти. Таким чином, через аналіз окремого твору виходимо на певні узагальнення та універсалії.

Тлумачення текстів крізь призму семіотичних квадратів може викликати застереження щодо спроби репрезентувати поезію лише як закам'янілу схоластичну структуру, позбавлену будь-якої художності. Також передусім зазначимо, що художній текст можна назвати структурою

нерухомою, оскільки всі процеси, які точаться надалі довкола нього – лише його інтерпретації, а істинність залишається усередині нього, а не на зовні. Семіотичний квадрат дозволяє проникнути у глибину текту, адже вказує на найменші семіотичні компоненти і визначає напрям їхньої трансформації.

Він є раціональним підтвердженням наших інтерпретацій художнього тексту, оскільки препарування останнього дозволяє визначити індивідуальне й універсальне. Також семіотичний квадрат дозволяє вийти на стильову систему, яку формують певні типологічні особливості.

Моделювання семіотичного квадрата допомагає простежити еволюцію стильових систем, зміну опозиційних відношень. У референтній ліриці домінантними є опозиції «ми – вони», «біле – чорне», «війна – мир». Для ейдологічної лірики характерні опозиції «я – вони», «добро – зло», «там – тут». У неориторичній ліриці домінують опозиції «я – інший», «цей світ» – «інший світ».

Для лірики 50-х років характерне домінування, з одного боку, іконічного знака реального, а з іншого – іконічного знака уявного. Знак-індекс уявний продиктований вимогами соцреалізму. Іконічна, або, за нашим визначенням, референтна лірика цього періоду мала на меті якомога точніше зберегти зв'язок між зображуваним і зображеним.

Але розбіжність між семіотичним іконічним знаком і тим, як ми його розуміємо стосовно цієї лірики, полягає у тому, що художній текст не може бути точною копією зображуваного, оскільки на ньому лежить відбиток авторської свідомості, через яку пропущено реальні враження і переживання. У частині цих текстів спостерігаються спроби відтворити моменти щоденного життя радянської людини з переважним зосередженням на її праці, а в інших будується соцреалістичний міф, казка «світлого майбутнього».

Твори шістдесятників є більш реалістичними, ніж яскраві зразки епохи соцреалізму. Проте їх варто розглядати у системі ейдологічної лірики через епістему образу та індексальність. Перехід до цієї стильової системи

цілком мотивований, адже тривалий час життя окремої людини, її переживання та страждання не бралися до уваги. У цьому періоді викликають зацікавлення тексти, які знаходяться практично на межі між немімесисною та нереферентною стильовими системами. Важливим для цієї лірики є перехід від «ми» до «я», «він», «вона». Ці образи також є типовими, а не індивідуальними, проте типізація абсолютно інша. Якщо у першому випадку є «ми» і «вони» (вороги), то у другому з'являються «він» та «інші» – ті, які не розуміють, не люблять, є жорстокими.

Далі дві стильові системи існують паралельно: кількісно (маємо на увазі тексти) переважає перша, але якісно – друга. Їх співіснування триває аж до кінця 80-х – початку 90-х років, коли на зміну приходить нереферентна лірика зі своїм бажанням заперечити старе, зруйнувати існуючі стереотипи тощо. Межа між зображуванним і зображеним розмивається, втрачається зв'язок, і поетичний світ існує сам по собі як окрема реальність, що не має нічого спільного з реальною дійсністю. Такий ефект досягається шляхом переназивання, коли старі назви отримують інше значення, а сама реальність ставиться під сумнів. Також автор за складною системою метафор і символів може ховати звичайні речі з метою по-новому глянути на те, що нас завжди оточувало.

Якщо для референтної та ейдологічної лірики були характерними опозиції «добро – зло», то неориторичній ліриці вони не властиві: тут переважає або домінування зла, або нейтральність, у якій немає ні добра, ні зла. Змінюються акценти й в опозиції «верх – низ», «небо – земля», яка не ототожнюється з позитивним і негативним.

В усіх стильових системах можливе використання відношень протилежності, суперечності, імплікації та субконтрарності для виведення певного образу, який у семіотичному квадраті не вступає у самі відношення. У семіотичному квадраті відношення субконтрарності виключені, але у моделі поетичного тексту вони цілком можливі. Як правило, образ, який безпосередньо не виводиться у квадраті, має узагальнюючий характер.

Також образи у семіотичному квадраті служать для його розкодування. Водночас для побудови семіотичного квадрата можна виділити бінарну опозицію і всю семіотичну систему будувати навколо неї. Важко стверджувати, що наявність відношень субконтрарності є специфічною ознакою окремої стильової системи. Хоч, на перший погляд, видається, що ці відношення найповніше мають виявлятися у нереферентній ліриці, у ній натрапляємо на такі тексти, де ці відношення практично нічого не означають. Це радше є особливістю певного поетичного тексту або автора. Але відношення субконтрарності допомагають глибше проаналізувати текст, адже розкривають взаємоз'язок і взаємозалежність образів, які видаються непов'язаними.

У подальшому аналізі стильових систем будемо враховувати характер текстів, тип автора, а також основні принципи світотворення у поетичних текстах.

Розділ 2 Референтна лірика

2.1 Соцреалізм і принцип тотожності у референтній ліриці

У тоталітарному суспільстві ХХ століття культурна ідентифікація визначалася соціальною ідентифікацією, а соціальний суб'єкт розумівся як колективний, що повинен мобілізувати всі сили для утвердження своєї абсолютної волі та істинності. Тому тоталітарна культура була представлена в образі великого колективного стилю [463, 41].

Досліджуючи витоки становлення соцреалізму, Л. Булавка виділила наступне:

- метод соцреалізму як продукт директованого походження;
- соцреалізм як наслідок вітчизняної та світової історії;
- соцреалізм як результат суспільних процесів у радянській культурі;
- соцреалізм як результат певної єдності «верхів» і «низів»;
- соцреалізм як результат розвитку певних художніх і культурних процесів [67, 43-45].

Тотожність є одним з основних принципів у побудові образів соцреалістичної лірики, яка мала на меті представити свій світ відносно точною копією світу реального. Естетика тотожності визначається двополюсністю, де на одному полюсі – «застиглі системи персонажів і вічних образів, на іншому – розкутість, імпровізація художньої творчості, намагання усю різноманітність живого матеріалу запроторити під комбінацію знайомих читачеві формальних елементів» [26, 28].

О. Астаф'єв сформулював такі характеристики референтного художнього образу:

- 1) синтетичність (створений з комплексу чуттєвих сприймань, де переважаючими є зорові враження);
- 2) означене й означуване не сформовані і не розділені;
- 3) зв'язок міцніший з об'єктами дійсності, а не з категоріями смислу;
- 4) ці образи побутують у суспільній свідомості;

5) образ є моделлю дійсного об'єкта, але не збігається з ним цілковито [26, 28-29].

З семіотичного погляду, на думку Т. Гундорової, соцреалізм «використовує найнижчий рівень арбітрарності, тобто він припускає іконічну схожість між реальними об'єктами та знаками, які їх позначають. Знаки служать метонімічними образами-кодами певного типу характерів, подій і ситуацій, які клішуються і повторюються з тексту в текст. Іконічні знаки при цьому персоніфікують абстрактні поняття, такі як партійність, класовість, ідейність, патріотизм тощо, та перетворюють їх у певного роду оповіді (наративи), які так само можуть тиражуватися, переходити з тексту в текст» [117, 170-171].

Принципом буття утверджується соціалізм, сенсом життя – комуністичний рай, характер буття – оптимізм. В. Хархун зазначала: «Розгортання соцреалізму як культурного проекту передбачало залучення й глобалізацію просторових і часових масштабів. На початку соцреалізм мислився, насамперед, як мистецтво країни Рад, явище унікальне, уможливлене історичним поступом, який демонструє радянський народ. Далі, особливо в 1950-1980-х роках, масштаб розширено: соцреалізм позиційовано як світове мистецтво» [463, 51].

Лірику 50-х років ми також визначили і як умовно референтну. Сам термін «соцреалізм» підказує таке визначення, оскільки він означає реалізм, який мав би бути, але якого насправді не було. Соцреалістичні твори часто виходили з ідеальних образів, змальовували ідеальні картини, що видавалися за реальні.

А Л. Булавка зазначає, що сама соціалістична ідеологія містить у собі два суперечливі начала, одне з яких – «царство необхідності», інше – «царство свободи» [67, 70]. Тобто маємо одночасно знаряддя тиску на художника і творчий принцип, метою якого була ідея створення ідеального світу.

Загалом можна виділити дві особливості такої референції: власне референтна лірика та умовно референтна. Для першої характерне намагання зафіксувати дійсність, певні політичні явища, що нагадує газетні хроніки. Друга подає ідеальну картинку, яку реципієнт сприймає як копіювання дійсності, бо ж це література соцреалізму. Але насправді соцреалізм у такому вияві не має нічого спільного із реалізмом.

Абстрактні ідеї боротьби за комуністичний рай підтверджуються протиставленням «свого» та «їхнього», а також конкретними життєвими прикладами, які виключають альтернативу вибору. «Своє» порівнюється з «чужим» через виведення чужого як негативу:

*(...) Є спокій героїв. І спокій нікчем,
Є спокій свого благоденства заради,
Який балансує над прірвою зради, –
Прибічник хистких компромісних начал
В стосунках людини із лезом меча.
У нього велика і давнішня паства –
Його превелебність всесвітнє міщанство.
П'є пиво баварське і смокче ель
Здрібнілий розмножений Пантагрюель (...)
Ну як тут не гладшати навіть від думки,
Що ти з мільйонерами ділиш прибутки,
Ну як тут дозволить собі хоч на мить –
Бодай і від сорому почервонить?!
Він хоче прожити, сховавшись від бурі
За спину трухлявих своїх гінденбургів [439, 13]*

Автор змальовує життя звичайного обивателя, чужого радянській людині, для якого власний спокій – найголовніше. Він називає його нікчемною і зрадником, який тільки їсть і п'є, а ще думає про свої прибутки.

Заслуговує на увагу згадка про «гінденбургів». Гінденбург був відомим німецьким військовим та державним діячем, президентом

Німеччини. Саме його політика сприяла зміцненню Німеччини як військової держави. У 1933 році він передав владу у руки нацистів, доручивши Гітлеру сформувати уряд. Третяков називає гінденбургів «трухлявими», оскільки на той час (1933 рік) Гінденбургу було 84 роки. Гінденбург не любив нацистів. Він був дворянином, і його дратував плебейський стиль цієї робітничої партії. Також його як християнина-лютеранина не влаштовувала їхня язичницька емблема – свастика. Але вони зійшлися на ґрунті національної ідеї [241].

Самого ж героя автор називає здрібнілим Пантагрюелем.

Авторська іронія має викликати у реципієнта негативне ставлення до цього героя. Зрештою, автор ставить риторичне питання:

Ви хочете знову спокійними бути?

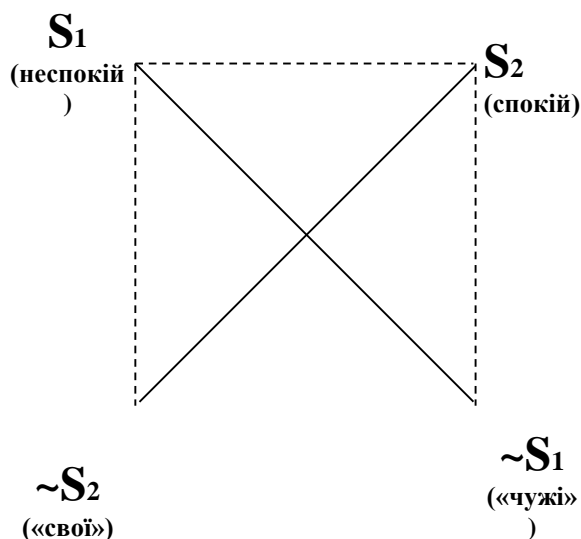
Прощать піночетам, адольфів забути?

Щоб ситі вовки були й цілі вівці?

О будьте ж ви прокляті, «чесні» убивці! [439, 13]

Позиціонується ідея про спокій як негативну рису для радянської людини та ідея вічної боротьби. Антагоністичні образи витримано у дусі соцреалістичної традиції – чіткий поділ на чорне і біле, що видно у семіотичному квадраті (рис. 2.1):

Рисунок 2.1



Маємо дві опозиції: «неспокій – спокій», «свої – чужі». У тексті більше уваги зосереджено на опозиціях $\sim S_1, S_2$.

Але вони логічно підштовхують нас до остаточного моделювання ситуації: якщо є негативні «чужі», то є позитивні «свої», а риси, протилежні тим, якими характеризують «чужих», будуть позитивними для «своїх».

Цікавим є розподіл ролей в аналізованому тексті: авторське «я», «чужі», про яких йдеться, і «ви», що одночасно можна розуміти і як звернення до «чужих», і як звернення до «своїх». Є «ті, що говорять» і «ті, що діють» (П. Рікер). Авторське «я» – той, хто говорить. Він дає поради, навчає тощо. Свою теорію моралі він демонструє на прикладі життя «чужих», а для більшої реалістичності використовує образи реальних історичних осіб, які у радянського реципієнта повинні викликати негатив: «піночети», «адольфи».

Одним з етичних намірів референтної лірики є намір «доброго життя» (П. Рікер) на основі певних оцінок і настанов. Поняття «доброго життя» полягає у відсутності потреби самооцінки [367, 206]. Література соцреалізму не лише акцентує на цьому понятті – вона ще й створює ідеальну картинку, яку видає за реальну, переконуючи, що саме таким і є справжнє життя. Тут принцип тотожності спрацьовує по-іншому: реальність \neq текст = реальність. Саме це дало нам підстави говорити про умовну референцію, коли автор переконує читача у правдивому відображенні дійсності.

Щоправда, одним із варіантів референції є спроба чіткого і докладного опису реального життя або життєпису когось із героїв, як, наприклад, у поезії М. Рильського «Материне благословення», присвячену життю Олександра Богомольця:

*Родвся він в Лук'янівській тюрмі
У Києві, - а матір до Сибіру,
У прокляте Карійське заслання
Рука жандармська кинула. Відбув*

Тяжку покару й батько, земський лікар... [365, 166]

Особливістю референтної лірики такого плану є не лише документалізація факту, а його осмислення. Факти, підібрані певним чином, створюють мінорний настрій: дим над землею, листя, запах грибів. Як це властиво референтній ліриці, переважаючими є зорові образи.

Оскільки лірика 50-х років є повоєнною, в ній часто зустрічаються описи-спогади війни і воєнного життя:

Ви уявіть собі: в колгоспі

Самі лиш діти і жінки,

І хліб залишився в покосі,

І сніг сибірський – на валки.

А за снігами, за снігами

Війна і голод, кров і пил,

А за сибірськими жінками –

Останній тил, останній тил... [438, 15]

А класний винахідник Колька

Зробив чорнило з бузини.

І гордо розливав черговий

У нашій школі для усіх

Живий, неначе кров, червоний,

Її терпкий, гарячий сік [438, 17].

Голодні села України.

Міняльників сумні візки.

Усі перемішались ціни,

Але не цінності людські.

За шапку – деруни в узварі,

Чи грудку цукру – за халат... [438, 19]

І ходить жінка по городу

І поле сапкою пасльон.

(...)Огудиння зрізає пишне

І викида у бур'яни... [438, 21]

Ці вірші є своєрідними образками і хроніками життя поза фронтом під час війни. У них важить факт. Відповідно, роль митця – не дати забути про ці події, якомога точніше і правдивіше їх змалювати. Вони ідеально вписалися у картину поствоєнного суспільства, адже відтворювали не лише картини війни, а й теперішнього миру. Під час війни і одразу після неї перед радянською культурою «постало завдання створити переконливу пояснювальну модель політичної та військової ситуації» [185, 217]. Надалі метою літератури стало зображення відбудови радянської держави, миру з пам'яттю про війну.

Ідея увіковічення та возвеличення залишається незмінною. Маємо образ героя, який переміг, вижив. Але у цитованих текстах це вже не герой-воїн, а герой-народ. Автор начебто не наділяє його надзвичайною силою, але весь час наголошує, що його праця, його стоїчність не менш героїчні, аніж битви на фронті:

*О ні, вони не марно мерзли!
Для кожної як рідний син
Був той, що з сочень, тисяч щезлих
Живий знаходився один.
І лаштувалася в дорогу
Тоді із них котрась одна...
О всенародна допомога
І всенародная біда,
Як ти піднесла і розкрила
У лихолітті, серед тьми
Той непорошуний і незримий
Зв'язок між нашими людьми! [438, 19-20]*

Тема війни, як ми зазначили вище, була доволі популярною, оскільки автори зверталися до героя-переможця і писали про героя-переможця. Війна – це зло, але водночас і те, що випробувало людські почуття. Це виграшне

тло, на якому можна було вигідно показати як героя, так і антигероя. Між свідомістю читача і текстом виникає такий зв'язок: війна (те, що у тексті) – мир (те, що читач має тепер); люди-герої, які пережили війну (у тексті) – позиціонування себе як одного з них.

У такій ліриці наявна бінарність минулого і майбутнього:

Червоний Марс над селищем горить,

Над шелестом дубових верхівть,

Мов кинута у ніч війни ракета.

Червоний Марс над селищем горить:

Для наших предків – вісник лихоліть,

Для правнуків – розвідана планета.

Червоний Марс над селищем горить [310, 45].

У цій поезії протиставляється минуле й майбутнє. Минуле воєнне, тривожне, майбутнє щасливе. Для минулого Марс – наче воєнна ракета, передвісник лихоліть, для майбутнього – добре вивчена планета. Автор наче стоїть поміж минулим і майбутнім, причому у майбутньому він певен так само, як і у минулому. Знову ж таки, маємо завуальовану віру у краще життя: освоєння космосу, вивчення планет тощо. Також не слід забувати, що на той час вчені серйозно розглядали теорію про життя на Марсі, тому саме ця планета зринає у якості розвіданої. Умовна референція тут полягає у відтворенні явищ, знайомих тодішньому реципієнтові. Власне, ця «знайомість» була більш вагомою, ніж сама реальність.

Реципієнт отримував готову матрицю, а поезія повинна була відповідати цій матриці. Це і визначало її референтність.

Об'єкт дійсності у референтній ліриці важить більше, ніж категорії смислу. Але у тексті він скерований на розуміння і відчитування цих смислів. Образи беруться із суспільної свідомості, бо це найпростіший шлях до референції, особливо коли вони майже тотожні моделі дійсного об'єкта або ж видаються за дійсні. Це стосується не лише громадянської лірики, а й, наприклад, пейзажної:

*Облітає під вітром жоржина,
знов печаль на небеснім чолі,
бо в далекі і теплі країни
одлетіли давно журавлі [365, 95].*

Реципієнтові дається вже готова картина з готовими паралелями та висновками:

*Все сумує кругом за весною,
і здається, сумую і я.
Журавлі відлетіли!? Зі мною –
незів'ялая пісня моя [365, 95].*

Але і тут спостерігаємо властиву для референтної лірики чітку опозицію: осінь – весна.

Чи наприклад, розглянемо поезію М. Рильського «Вербова гілка»:

*Вербова гілка зацвіла
У мене на столі
Як символ сонця і тепла,
Ще схованих в імлі,
Як знак зеленої весни,
Котра ще вдалині,
Як знак, що щастя сад рясний
Даровано мені.*

*Вербова гілка на столі
У мене розцвіла...
Прилинуть, серце, журавлі,
А в них на кожному крилі
Дар сонця і тепла! [365, 150]*

Ця поезія належить до власне референтної лірики. Але було би помилкою стверджувати, що референтність стосується лише громадянської чи патріотичної лірики. Референтні образи використовувалися в інтимній, пейзажній, філософській ліриці. У процитованій вище поезії маємо модель

дійсного об'єкта, тому означуване та означене не розділені: у вірші йдеться про вербову гілку, що розцвіла. Тут наявна іконічна схожість між реальним об'єктом та знаком, що його позначає. Також автор подає читачеві готову матрицю: він сам пояснює, що означає гілка, символом чого вона є, не даючи простору для уяви та інтерпретацій. Готова матриця пояснюється ще й великою кількістю зорових образів, що забезпечуть чітку локалізацію у часі та просторі.

Попри видиму простоту референтної лірики, її перевагою є те, що поети зверталися до буденних речей, акцентуючи на моментах, суголосних із їхнім настроєм або настроями у суспільстві. Наприклад, поезія М. Рильського «Яблунька-мати»:

*«Полий цю яблуню – адже вона
Із яблучками!» – словом цим до дна
Відкрила душу всю моя дружина.
Ця яблунька насправді вагітна,
І кожне в неї яблучко – дитина!*

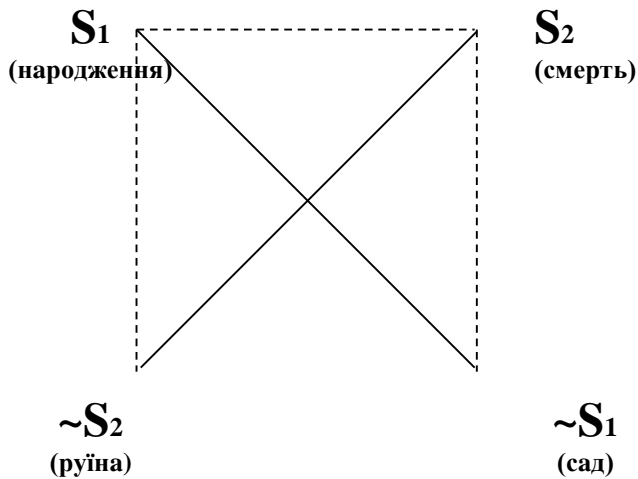
*Ця яблунька – життя моє й твоє,
Це – наша віра, втілена у сині...
Нехай же сад всесвітній устає
Там, де ридала мати на руїні! [365, 157]*

Так, з образу неполитої яблуні виростає цілий світ, а сама вона стає символом повоєнної держави. Автор по-дитячому наївно називає яблука дітьми, проектуючи щасливе материнство на свою родину і батьківщину. Але ця простота витворює геніальний образ, що виводить референтну лірику на вищі шаблі: вагітна яблунька, що асоціюється з вагітною дівчиною – не дорослою і зрілою жінкою, а юнкою.

На перший план виходить біологічна зона у своїх найяскравіших проявах: життя, народження («яблунька вагітна», «яблунька – життя»). У фізичній зоні домінантним є рух: «сад всесвітній устає», «ридала мати», «полий цю яблуньку».

Яскраво виражених опозицій у самому тексті немає, але вони прочитуються з підтексту (рис. 2.2):

Рисунок 2.2



Символом народження є яблунька, смерті – ридаюча мати на руїнах. Опозицію S1 – S2 можна представити як «теперішнє – минуле». У теперішньому – яблунька, щаслива родина, сад; у минулому – мати, що ридає, руїна. Денотати з абстрактної зони сприйняття переходять у конкретку завдяки відповідним сигніфікатам: яблунька, мати, вагітність, син, народження, чоловік, дружина, руїна, сад. Денотат «смерть» сигніфікований наступним чином: руїна та материнські сльози, тобто через означення реальними, дійсними на той час сигніфікатами. Денотат «життя» сигніфікований так: яблуні, сад, вагітність, син, діти. Маємо знову ж таки сигніфікати, актуальні у той час (відбудова після війни, оновлення світу і так далі).

Як можемо побачити і з цієї поезії, і з процитованих вище, важливу роль відіграють заголовки, в яких закодовано тему або ідею твору, а сам текст є фактично його розкриттям-роз'ясненням. Через заголовок відбувається перше сприйняття тексту, це своєрідний концентрат теми або ідеї твору. Він також свідомо впливає на загальне сприйняття тексту. Назва твору є умовним орієнтиром для читача, це перший сигнал цілісності твору.

Заголовок може виконувати функції лейтмотивної деталі, з якої, на думку В. Агеєвої, «виростає вся архітектонічна цілісність твору» [1, 40].

Н. Кожина визначає такі функції заголовків: внутрішні (номінативна, текстоутворююча) та зовнішні (репрезентативна, поєднуюча, функція організації читацького сприйняття) [216, 169]. У референтній ліриці заголовки обираються за принципом тотожності («Вербова гілка», «Яблунька-мати»). На думку А. Нямцу, «заголовок твору часто виступає тим первинним ідейно-смісловим сигналом, який налаштовує реципієнта на необхідне для автора сприйняття інтерпретації сюжету (образу, мотиву), а іноді й підказує читачеві характер його переосмислення» [325, 79].

Тож заголовок «Яблунька-мати» орієнтує реципієнта на ті паралелі, які, ймовірно, будуть присутні у творі: материнство, держава. Як бачимо, заголовки, як і сама лірика, мають іконічний характер.

У заголовках також могли виражатись дві основні опозиції, полюсність тих чи інших явищ. Наприклад, у поезія М. Рильського «Дві сили» спостерігається протиставлення «нас» та «їх»:

*Дві сили на землі: одна зорить в минуле,
Їй рабство – п'єдестал, брехня – підпора їй,
А перед другою – пісенььк всесвітніх гули,
Сади майбутнього і творчості прибії [365, 159]*

Твір побудований на наскрізній антитезі. Протиставляючи «своїх» і «чужих», автор поділив світ на дві частини: ту, що під комуністичним прапором, і ту, що не розуміє нових принципів світобудови. Це умовно референтна лірика, оскільки вона фіксує не те, що є насправді, а умовне, що пропонується як дійсне. Але і тут спрацьовує принцип тотожності, адже застигли образи подаються як реально існуючі. Сигніфікатом реальності мав стати образ, залучений з дійсності: пропаганда праці, дружба народів і заклик до побудови комунізму:

*А друга – чесний труд у дружбі світлочолій...
Єдине серце в нас і прапор наш єдиний,*

І слово «Комунізм» написано на нім!

Зупинемося докладніше на назвах збірок, що датуються 50-ми роками: «Могутність нам дана» (Тичина, 1953), «На Переяславській Раді» (Тичина, 1954), «Ми свідомість людства» (Тичина, 1957), «Дружбою ми здружені» (Тичина, 1958), «До молоді мій чистий голос» (Тичина, 1959), «Батьківщині могутній» (Тичина, 1960); «Славен мир» (Воронько, 1950), «Від Москви до Карпат» (Воронько, 1951), «Мирний неспокій» (Воронько, 1960), «Через гони літ» (Воронько, 1960), «Гнівом Африка клекоче» (1961); «Полонянка» (Малишко, 1944), «Ярославна» (Малишко, 1946), «Що записано мною» (Малишко, 1956), «Серце моєї матері» (Малишко, 1959), «Полудень віку» (Малишко, 1960); «Вірність» (Рильський, 1946), «Чаша дружби» (Рильський, 1946), «Мости» (Рильський, 1948), «Братерство» (Рильський, 1950), «Наша сила» (Рильський, 1952), «300 літ» (Рильський, 1954), «Сад над морем» (Рильський, 1955), «Троянди й виноград» (1957), «Далекі небосхили» (Рильський, 1959), «Голосіївська осінь» (Рильський, 1959), «Згряя веселиків» (Рильський, 1960); «Ужинок» (Терещенко, 1946), «Правда» (Терещенко, 1952), «Щедра земля» (Терещенко, 1958), «Літа і люди» (Терещенко, 1960); «Дорогами юності» (Усенко, 1951), «На зелених берегах» (Усенко, 1951).

Таких та схожих назв можна знайти чимало. Орієнтовані вони на широкомасштабність, глобальність, універсализм. Варто звернути увагу на те, що вони не відбивали знаковий характер текстів, що входили до них, радше відображали тогочасний ідеологічний канон. Вони легко піддаються дешифрації, якщо їх виводити саме з цього канону: міфічний герой, праця, мир, дружба, осимислення людини колишньої та людини сучасної, розуміння причетності до масштабної історії тощо.

Для власне референтної лірики властива перевага зорових вражень, нероздільність означуваного й означеного, іконічність, що виявляється у тісному зв'язку з предметами реальності.

Образи умовної референції беруться із суспільної свідомості, бажане видається за дійсне, а звідси і начебто іконічна схожість між реальними об'єктами та знаками, що їх позначають. Цим образам властиві універсалізм, масштабність, яскраво виражена опозиційність.

Система інваріантних реалізацій зосереджена на темах життя, смерті, перемоги, вічності, героїзму. Сигніфікація відбувається за допомогою залучення уявлень про оточуючі, добре відомі предмети та процеси. Це видно як у текстах, так і у заголовках, що є чіткими, зрозумілими, легко піддаються дешифрації. Відповіду систему інваріантних реалізацій можна простежити на прикладі лірики українського резистансу.

2.2 Особливості референції у поезії резистансу

Поряд із соцреалістичною референтною лірикою в українському тогочасному літературному контексті варто виокремити резистансну референтну лірику 40-50-х років. «Поетичний резистанс у кожній національній культурі з'являється як історична закономірність, воля часу, як масова свідомість боротьби за свої найвищі ідеали» [377, 75]. Письменство опору виникло майже одночасно з першими загонами УПА, а відтак ця література мала на меті продовжити боротьбу силою слова, донести ідею на образному рівні. Тобто ця лірика стала носієм ідеї – з одного боку, через показ героїки, з іншого боку – через документалізм і точність зображуваного і зображення.

«Отримавши у своє володіння власне буття, поети резистансу з повною відповідальністю за існування абстрагувалися від нього у бік національної-визвольної ідеї – поетична тканина таким чином отримала пласт образів, асоційованих із добою козацької вольниці. Мотив екзистенційного вибору посприяв психологізації письма – тексти містять

приклад авторського самоперекопування – так званої «техніки мислення вголос» [369, 19]. Мотив смерті як громадянського обов'язку є одним з провідних поряд з мотивом волі, любові до рідної землі. Зміст цієї лірики фактично відтворював зміст присяги воїна УПА: «Я, воїн Української Повстанчої Армії, взявши в руки зброю, урочисто клянусь своєю честю і совістю перед Великим Народом Унраїнським, перед Святою Землею Українською, перед пролитою кров'ю усіх Найкращих Синів України та перед Найвищим Політичним Проводом Народу Українського:

Боротись за повне визволення всіх українських земель і українського народу від загарбників та здобути Українську Самостійну Соборну Державу. В цій боротьбі не пожалію ні крові, ні життя і буду битись до останнього віддиху і остаточної перемоги над усіма ворогами України.

Буду мужнім, відважним і хоробрим у бою та нещадним до ворогів землі української.

Буду чесним, дисциплінованим і революційно-пильним воїном.

Буду виконувати всі накази зверхників.

Суворо зберігатиму військову і державну таємницю.

Буду гідним побратимом у бою та в бойовому життю всім своїм товаришам по зброї.

Коли я порушу, або відступлю від цієї присяги, то хай мене покарає суворий закон української Національної Революції і спаде на мене зневага Українського Народу» [356].

Ще однією особливістю резистансної лірики є те, що її творцями були безпосередні учасники визвольних змагань, а спектр цієї лірики діяв у двох напрямках – антифашистському та антирадянському. Їхнє письмо є ідеологічним письмом, тому вони «не могли оминати конкретики своєї історичної епохи, що була тоді реальною катастрофою для кожної людини» [487]. Їхнє письмо є ідеологічним письмом, тому вони «не могли оминати конкретики своєї історичної епохи, що була тоді реальною катастрофою для кожної людини» [494]. Розуміння національної ідеї передбачає такі плани:

ідея, щодо якої існує згода більшості громадян; ідея нації; національний ідеал. У аналізованій нами ліриці активно залучався другий план.

М. Вебер соціальну дію людини за мотивацією поділяв на ціле-раціональну і ціннісно-раціональну. Перша обумовлена очікування успіху. Друга здійснюється незалежно від віри в успіх, але ґрунтується на вірі в естетичну, етичну, релігійну цінність. Лірика українського резистансу відтворювала ціннісно-раціональну мотивацію дій людини.

Творчість поетів, з одного боку, є вираженням особистих рефлексій, а з іншого – втіленням обов'язку громадянина-українця. Тому такою важливою для упівської лірики була маланюківська концепція «стилосу і стилету»:

*І коли жар огнистих ракет
Зацвіте над перонами станцій,
Ти узнаєш, що син твій – поет,
Взяв меча і пішов у повстанці [407]*

Мотив смерті як громадянського обов'язку є одним з провідних поряд з мотивом волі, любові до рідної землі:

*І на двадцятье прийшов я роздоріжжя,
На сталі напис прочитав:
- Завзяття й чин – життя престижі
у боротьбі сконать – мета [56, 7].*

*За правду – вішали, стріляли,
За правду – в тюрмах нас пекли.
За правду – серце виривали,
За правду – Бога розп'яли [56, 19].*

*За Тебе на смерть я піду, будь спокійна,
Мов криця, тверда моя груди [56, 18].*

*О ні! Я горе, біль, себе забуду,
В мені болить, болить, пече Твій біль.
Замало сліз, замало горя й труду –*

Я душу й кров навек даю Тобі [56, 21].

Україно – ти спів,

Що зринає огненною птицею,

Ми за тебе життя

У тяжкій боротьбі віддамо... [407]

Концепт смерті є головним, оскільки любов до України визначалася готовністю віддати за неї життя, прийняти смерть від ворога. Якщо у соцреалістичній референтній ліриці пропагувалася абстрактна смерть не скільки за батьківщину, стільки за ідею, то у ліриці резистансу вона отримувала конкретні характеристики: боротьба за волю України, війна за неї і готовність справжнього героя померти заради цього. Смерть ставала метою, тобто треба не жити заради батьківщини, а помирати.

Кодекс воїнів УПА у розумінні смерті схожий з кодексом японських самураїв. Так, як самураї були охоронцями свого сюзерена, так і упівці були охоронцями України. Майбутніх самураїв виховували безстрашними та сміливими; такі риси вважали найбільшими чеснотами воїна, що міг при потребі з легкістю віддати своє життя. Такий характер розвивали за допомогою читання історії про хоробрість та войовничість легендарних героїв, відомих самураїв. Стимулом збереження міцї духу для воїнів-упівців було також слово (поетичне, пісенне).

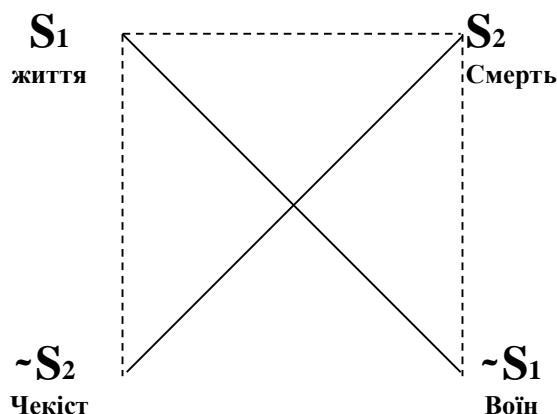
Справжній самурай, якщо вирушав у похід, повинен був забути свій дім, дружину, забути про власне життя. У воїнів-упівців маємо те саме: для них не існувало ні рідної домівки, ні сім'ї, доки Україна у небезпеці. Також власне життя нічого не вартувало порівняно із кривавою неволею Батьківщини.

Справжня хоробрість, за кодексом Бусідо, полягає у тому, щоби жити, коли можна жити, і померти, коли потрібно померти. До смерті треба йти свідомо і виважено. Щодня варто пам'ятати про смерть і берегти це слово у серці. Вірність, справедливість та мужність – три найважливіші риси самурая. Схожу філософію смерті знаходимо і в ліриці поетів-упівців, для

яких смерть та відданість державі ставала найвищою доблестю. Опозиція «чужі» - «свої», що використовувалася соцреалістичною лірикою, також є активною у резистансній ліриці і отримує втілення в образах «герой» - «ворог», що є характерним для пафосу протистояння. У резистансній ліриці маємо такі опозиції: життя – смерть, герой – ворог. У текстах вони реалізуються через пряму референцію: воїн, що гине у нерівному бою. Наприклад, поезія Герася Соколенка «Він упав, прострелений у груди...»:

*(...) Там, де луг купається в тумані,
Він лежав між квітів у траві.
Багряніла кров на свіжій рані,
І обличчя горде і весняне
Усміхалось в голубій траві.
Він упав, прострелений у груди,
Той, хто нас боротися учив.
Я ніколи того не забуду:
Вічно в серці, в серці жити буде
Той, хто нас боротися учив [407].*

Автор фіксує смерть одного з воїнів, протиставляючи її живій природі і тим наче засвідчуючи абсурдність та безглуздя її. Простота у зображенні створює ефект достовірності і щирості, а контраст повинен викликати ненависть до ворога. Такий контраст доволі часто використовується у резистансній ліриці, аби загострити відчуття трагізму. У семіотичному квадраті маємо такі опозиції:



Така лірика нагадує своєрідну аутопсихотерапію: не лише дати якомога правдивішу картину зображення, а й розповісти про те, що мучить, про умови, в яких доводиться жити і творити. Ситуація безвихідна, і єдине, що залишається – змиритися і бути готовим стоїчно прийняти смерть. Трагізм зображення, власне, полягає не у надриві, а у спокійній оповіді, в якій переплітаються приреченість і фанатизм.

Одночасно з концептом смерті активно використовується концепт ворога, адже героїчна смерть повинна бути саме від його рук.

*Ворог розп'яв Україну,
Глумом збезчестивши храми,
Горем засіяв руїни,
Гнані і цьковані ми*

*Рідні святі чорноземи
Соромом вкрили кати.
В месті і гніві ростемо –
Отче, Ти їх посвяти!*

*Батька і Матір жорстоко
Ворог катує щодня.
Боже, на землю глянь оком –
Й іскру лиш кинь до вогня [56, 23].*

Зброя, ворог, герой, смерть, земля, журавлиний спів, голос предків – це власне ті знаки, на яких ґрунтується система цієї референтної лірики. Також використовуються добре відомі релігійні символи і мотиви: образ старозавітного караючого Бога, розп'яття Ісуса тощо. Україна порівнюється не лише з матір'ю, а й церквою, вірою. Отже, спалюють не лише домівки, а й убивають віру, намагаються змінити українську ментальність. Реалістичні картини бою поєднуються з апокаліптичними та житійними картинами, а самі герої почасти нагадують мучеників:

Останні скравки зелені

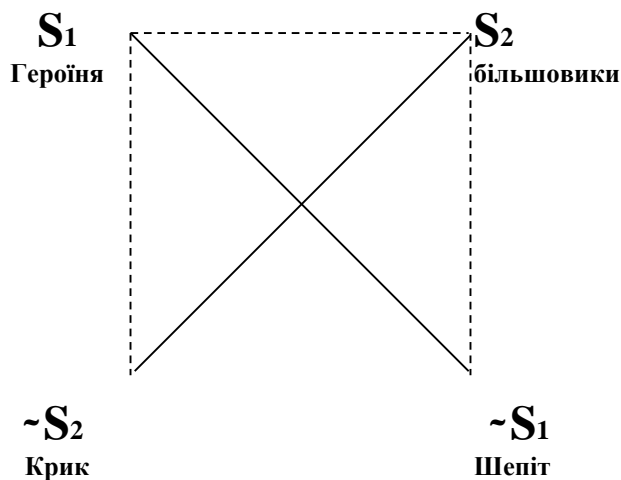
*Надгриза барабанний вогонь.
 Затисність своє серце у жмені,
 Прохолодьте розжарену скронь,
 Бо нікому не знати, хто згине,
 Невідомо, хто вийде звідсіль.
 Та наказ був: ще ждати годину,
 А наказ був, відомо, для всіх [247, 14].*

Або:

*Бандитко, здайся! Здайся! Не стріляй! –
 Ревіли дико большевицькі крики.
 «Не здайся!» - шептала батьківська рілля.
 «Умри!» - десь журавлиний спів курликав.
 Зітхнула Галка... [56, 28]*

У цитованому тексті автор для більшого драматизму вдається до підміни понять: героїня – бандитка. Проте деталь «ревіли дико большевицькі крики» ставить усе на свої місця: ворог не той, кого називають, а той, хто називає. Ще однією опозицією, що впливає з попередньої є опозиція «вона»-«вони», «одна»-«багато», «своя»-«чужі».

Якщо ми змоделюємо до останнього вірша семіотичний квадрат, то побачимо чітку бінарність опозицій та різновекторність того, що видається, і того, що є насправді:



Якщо у соцреалістичній ліриці часто «чужі» є чимось абстрактним, то у поезії резистансу чужі мають конкретні риси. Ворог асоціюється з криком, агресією, свій – з тишею, спокоєм, миром. Дівчина, що гордо приймає смерть, у творі названа бандиткою, але зроблено це з метою чіткіше підкреслити, а хто ж насправді є бандитом, бо це означник лунає з вуст більшовика. Цікавою є ще одна паралель – один – натовп. Дівчина – одна, більшовиків – багато. Власне, досить часто герой гине один, оточений ворогами, що також є фактологічним осмисленням самої війни: правда на боці одного, що є своїм, але він апропрі не може перемогти, бо один.

Вияв референтності маємо і в описах героїв цієї війни:

У нього сімнадцятий рік

і дивно-блакитні очі.

І, здається, од мами втік

і вернутись назад не хоче.

Нерозмірно тяжкий автомат

це уже не забава хлоп'ят,

перевісив байдацьки на плечі,

пустотлива забава малечі.

Як лоза, перегнувся набік

і прикладом стукоче об п'яти.

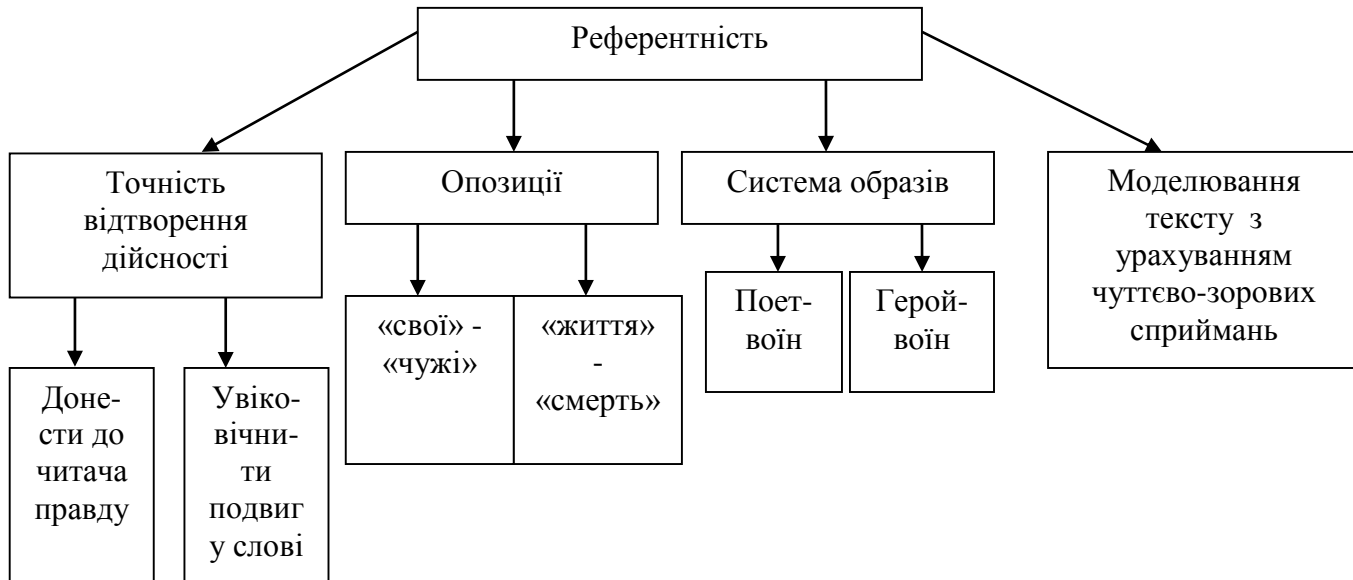
В нього щойно сімнадцятий рік –

цього досить, щоб вміти вмирати [247, 18]

У цій поезії використано улюблений прийом поетів резистансу – докладний опис деталей і протиставлення життя та смерті. Тут немає відкритої опозиції «чужі – свої», «герой – ворог», адже виведено лише образ юнака-партизана, проте змалювання його як хлопчика («од мами втік», «нерозмірно тяжкий автомат») з натяком на неминучу загибель виводить на перший план смерть і того, хто має її заподіяти. Простота і щирість оповіді, як ми вже зазначали вище, повинні викликати ненависть до ворога, до «чужих», і співчуття до своїх.

Загальні особливості резистансної лірики можемо простежити нижче (рис. 2.5):

Рисунок 2.5



Визначаючи резистансну лірику 40-50-х років як референтну, можемо зазначити, що референтність була найоптимальнішою для лірики резистансу, оскільки поети-упівці мали на меті зафіксувати події, наче у літописі, правдиво відтворити трагічну сторінку тогочасної історії. Визначальною була концепція «стилету-стилосу», оскільки поет був одночасно і воїном, і митцем. Звідси – домінантні образи поета-воїна, героя-воїна, концепт смерті, віри, мучеництва як один з визначальних у ліриці резистансу. Художній образ резистансної лірики виступає практично точною моделлю дійсного об'єкта, оскільки у ній зображуване і зображене практично тотожні. Також збережено тісний зв'язок між образом та об'єктом дійсності. У зв'язку з умовами, у яких творилася резистансна лірика, поети практично не мали вибору, адже концепція «слова-зброї» найкраще втілюється саме у референтних образах, оскільки вони завдяки своїй референції створюють ефект достовірності того, що зображено у тексті.

2. 3 Симулякри образності у референтній філософській ліриці

Філософська лірика художньо відбиває всезагальне у людській свідомості, а також переживання цього всезагального. Основу філософської лірики становить субстанційне, втілене в ліричному образі-переживанні. Поет повинен вибудувати свою гіпотезу буття, переживши конфлікт між думкою і світом.

Така поезія є глибокою ідейною, а також інтелектуально насиченою. При чому це відбувається незалежно від предмета художнього пізнання. Універсально-загальний масштаб філософського мислення не суперечить конкретно-чуттєвому типові ліричного художнього мислення. Наприклад, О. Потебня вбачав сутність лірики у її раціоналізації: «Вона є поетичним пізнанням, що, об'єктивуючи почуття, підпорядковує його думці, заспокоює це почуття, відсовує його в минуле і таким чином дає можливість піднятися над ним» [350, 287].

До проблем філософської лірики зверталися А. Гризун, С. Руссова, Р. Халілов, О. Шостак та інші. А. Дмитровський, наприклад, запропонував тематичну класифікацію такої поезії: натурфілософська, морально-філософська, соціально-філософська. Н. Мазепа звертається до таких тем філософської лірики, як природа і час. Р. Співак пропонує типологічний структурний аналіз. В одній із найгрунтовніших праць на цю тематику – «Українська філософська лірика» Елеонори Соловей – досліджується українська філософська лірика від її витоків до другої половини ХХ ст., проводиться типологія та з'ясовуються її поетикальні особливості.

Якщо говорити загальною про філософію, то її можна назвати своєрідним інтелектуальним проектом, особливим мистецтвом мислення, адже предметом філософії є універсальні проблеми. А сама філософія – це любов до мудрості, і вона є окремою галуззю духовної культури. Тому можемо говорити про взаємозв'язок філософічності та ліричності, адже поняття лірики ширше, ніж розуміння її як емоційної сутності. Та й у стародавньому світі філософія і поезія тісно співіснували (поема «Про

природу речей» Тіта Лукреція Кара написана у віршованій формі). Тісний взаємозв'язок філософії та літератури спостерігаємо в українській культурі (Д. Чижевський, І. Мірчук, В. Горський, О. Забужко). На думку І. Мірчука, українському філософському мисленню властива «горизонтальна тенденція», тобто схильність до більш-менш рівномірного розподілу між усіма верствами суспільства, а не до концентрації в «кульмінаційних пунктах» (постатях «великих мислителів», що високо підносяться над загалом). Наслідком цієї тенденції є той факт, «що в нас фахова література заступлена розмірно слабо, а натомість глибокі філософічні думки, навіть спекулятивні міркування, увійшли в інші ділянки літератури, головне до красного письменства, й тут виступають в інших пристосованих до життя формах» [293, 319-320].

У філософії розуміння важливіше за уяву та переживання, а в літературі важливіші емоційні та асоціативні зв'язки. На думку М. Гайдегера, «філософія і поезія стоять на протилежних вершинах, але промовляють одне й те ж» [461, 154]. Між філософією та поезією існує напруга, яка, як зазначав Г.-Г Гадамер, передбачає стабільність. «У цьому випадку – це спільність слова і його можливої істини» [118, 143]. Література найближче стоїть до філософії хоча б тому, що їх об'єднує вербальність. Я. Поліщук зазначає: «Мови філософії і поезії справді можуть бути зображені різноспрямованими векторами: вони по-різному оперують значенням слова. Якщо слово-образ тяжіє до багатозначності, а відповідно, й цінується остільки, оскільки втілює в собі множинність значень і надається до «паралельних» тлумачень, то слово-поняття – до точності значення. Щоправда, в обох випадках експлуатується загальне, абстрактне значення слова...» [347, 23]. Література є особливим способом освоєння й відображення світу, для чого вона використовує мову й мислення. Філософія для відображення світу також використовує мислення і мову. Але якщо для літератури важливі мова й мислення, то для філософії – мислення

й мова [286, 26]. Отже, у мистецтві слова особливої ваги й навіть самодостатності набуває мова, а у філософії – мислення.

Г. Гачев визнавав, що лірика найближча до філософії саме тому, що у «лірики й у філософської рефлексії – один початок, одне джерело: становлення особистості, перетворення її в цілісний світ, який відокремлений від цілого й вільно (або волею долі) приєднується до того чи того колективу» [94, 155].

Я. Поліщук звертав увагу на рефлексію як на засадничий принцип зближення філософії та поезії: «Для філософа рефлексія є першопоштовхом пошуку, рушієм процесу «запитування у світу», який поступово набуває об'єктивної значущості. Для автора поетичного тексту рефлексія не обов'язково може носити філософський характер, хоча певний сенс, зернину філософського пізнання вона привносить завжди» [347, 27]. Поетична рефлексія є свідченням внутрішньої боротьби поета, його роздумів, переживань. Зовнішній фактор тут на другому місці або й узагалі не береться до уваги.

Отже, важливою ознакою філософської лірики є умовиводи та висновки, роздум, що підводить до ідеї-узагальнення [446, 7]. І саме рефлексія є художньою домінантою філософської лірики.

Медитація, роздум, умовивід, сентенція виступають симулякрами образності у філософській ліриці. Симулякри – це знаки, що не мають означуваного об'єкта в реальності, репрезенти того, чого насправді немає. Ж. Бодріяр визначив такі порядки симулякрів: імітації-копії, функціональні аналоги, гіперреальність [55]. У референтній українській ліриці 50-х років маємо перший порядок симулякрів – імітації, копії, підробки, оскільки тоталітарна культура вимагала створення фантазійної реальності: начебто реальність, начебто художній метод реалізму, але насправді фантазія. У цю систему прекрасно вписувалася умовна референтність.

Саме тому так яскраво на цьому тлі виділяється філософська лірика, яка намагалася вийти за межі симулякрів першого порядку, перейшовши до

порядку другого, що включає функціональні аналоги. Симулякр виникає тоді, коли маємо нестачу природи або небажання її помічати. У тогочасній філософській ліриці можемо говорити про перше.

Вона розвивалася в умовах «заблокованості» (термін Ліни Костенко), під дією «простоти тоталітарного мислення» (М. Мамардашвілі). На думку Е. Соловей, « поезія В. Мисика, І. Муратова, Л. Первомайського, М. Рильського, М. Бажана склала в підрадянський період магістральну лінію розвитку філософської лірики, засвідчивши у цих умовах незникомість жанру, його незнищенність, своєрідну регенерацію з регіональних потреб літератури, яка завдяки своїм внутрішнім законам естетичного саморозвитку нездоланно прагне повноти й повноцінності» [409, 204]. Це була «магістральна лінія», а причиною її магістральності були позалітературні чинники. Підведення видових понять під родові, уподібнення, зіставлення минулого і теперішнього, вічного з минушим, життя і смерті слугувало подальшій еволюції стильових систем. «Для цих поезій характерна особлива світобудова: художній час тут тяжіє до вічності, простір – також до максимального розширення...» [409, 205]:

Він зважився на втому, й спеку,

І ночі, де таївся барс,

На подорож таку далеку,

Як в наші дні політ на Марс.

Як тихо тут! Як мертво, голо

Сіріють кручі! Та не вір

Цій тиші: тут проходив Поло,

Тут пролягає шлях до зір [291, 84].

Відбувається пізнання вічних цінностей, визначається авторська позиція щодо них. До ключових належить проблема місця поета у світі, важливість того, що він робить. Ця тема звучить, наприклад, у вірші М. Рильського «Одужання»:

Хіба моїх не треба слів,

*Палких, немов мушкетний порох,
Серед бійців і ковалів,
Серед одважних і бадьорих?*

*О сонце в сивому плащі,
О праці славної вітрило,
О творчі райдужні дощі,
О всеосяжна людська сило! [365, 159]*

Поезія розпочинається спостереженням хворого ліричного героя за життям міста за вікном. Ці спостереження виливаються у роздуми: що він сам може дати цьому місту, чи поцінована його праця. Ці роздуми поєднуються з реалістичними описами навколишнього: «То сірим снігом вкритий дах, То в дощовому переливі», «О дзвоне крапель весняних» тощо. І. Франко стверджував, що предметом літератури є «правдивий живий чоловік, людська одиниця і людська громада». Протиставлення «людської одиниці» та «людської громади» яскраво виражене у цій поезії. Це протиставлення візуальне: вікно, яким світ поділено на дві частини – світ людей і світ ліричного героя. Останній наголошує, що це розмежування є вимушеним (звернімо увагу на заголовок – «Одужання»): «Дивлюсь, ще кволий, у вікно...». Він намагається уникнути протиставлення, влитися у «людську громаду»:

*Хіба ж не треба рук моїх
Для виросту садів вишневих? [365, 159]*

Вікно є своєю межею між уявним поетовим світом і світом реальним, що живе за вікном. Поет хоче вирватися з першого у другий, оскільки там, на його думку, вирує справжнє життя. Також він хоче відчувати себе потрібним світові, людям.

Творчість як процес, діяння стає однією з ключових тем референтної філософської лірики (згадаймо роль митця у соцреалістичному каноні). Л. Первомайський присвятив цій темі окрему книгу «Уроки поезії», але в

ній говориться не лише про поета як особистість, а й про сам процес творчості та його продукт:

*В словах є кров. Вони живуть, слова.
 Твоє життя – не вигадана повість.
 Не вбити пам'ять. І вона жива,
 І поруч з нею не вмирає совість.
 І якщо помилявся ти колись,
 І мертве серце било в мертві груди,
 Тепер прийшов останній суд – молись!
 Ні пільги, ні прощення не буде [340, 363]*

Автор говорить про справжність слова, з яким не можна жартувати, оскільки воно є живим, його пам'ятатимуть навіть тоді, коли ти сам забудеш про нього. Поезія, на думку автора, – дуже серйозна річ, то не іграшка, не брязкальце:

*Душа поезії – не рима,
 Не брязкальце для диваків.
 Її субстанція незрима
 Палахкотить поміж рядків [340, 365]*

Динаміка підсилюється завдяки актуалізації психологічної зони: душа, слова, совість, субстанція, поезія. У фізичній зоні маємо наступне: рух крові у словах, життя слів, неможливість вбити пам'ять; неримування, незриість, небрязкання, горіння душі. Протиставлення «життя – смерть» відбувається у сфері соціальної: живі, справжні слова є протестом-обуренням проти слів мертвих.

Творчий досвід мислиться як значна частина життєвого досвіду. Тому теми творчості, поезії, поета стають домінуючими в українській філософській ліриці. Теми творчості «як діяння, як найвищої чи найяскравішої форми самореалізації людини, «опредмечування» її кращих, суто людських рис і здібностей, нарешті, як заперечення марноти скороминущого людського існування...» [409, 214].

Оскільки референтна лірика належить до повоєнної, то не дивно, що поети звертаються до теми війни і повоєнного життя, але не лише фіксують відбуле, а й розмірковують над темою життя і смерті, їх обраності. Наприклад, вже у заголовку поезії В. Мисика «Старший» заковано тему твору, що звучить у першому рядку поезії: «Син повернувся до своєї хати...» Одразу стає зрозуміло, що йдеться про старшого сина – єдиного, який повернувся з війни. Він повертається на руїни до старої матері:

*Постарілася, низько похилилась,
Пригорбилася, тяжко зажурилась,
Бо ж із п'ятьох лише один прилинув.
Розпитує, де чотирьох покинув, –
І ніби трішечки старій сердито,
Що старший сам прийшов, а їх убито [291, 64]*

Мисик не оспівує радість перемоги життя над смертю. Герой наче почуває провину за своє життя, за те, що загинули молодші, за те, що пустив ворога на рідну землю:

*Син п'є понуро, все те розуміє,
А матері розрадити не вміє [291, 64]*

Для референтної філософської лірики, як не дивно, властива велика кількість інваріантів фізичної зони.

Наприклад: повернувся, пристарілася, пригорбилася, зажурилась, прилинув, розпитує, покинув, прийшов, убито, п'є, розуміє, розрадити. Задо допомогою цих інваріантів створюється картина, що майже копіює реальність, проте автор ставить філософське питання: питання вибору, кому жити, а кому помирати, питання справедливості життя та смерті. Відсутність предметів в описах (маємо лише дію) створює відчуття повоєнної пустки, випаленої землі. І порожнечі не лише довкола, а й у серцях людей.

Повернення солдата з війни супроводжується не радістю, а гіркотою і сумом. Враження пригніченості підсилюється такою деталлю: «Розмили балку березневі води...». Тобто подія відбувається у березні, на тлі брудного

снігу та похмурої оголеної природи. Автор, не отримуючи відповіді, ставить вічне питання: чому одні помирають, а інші живуть? У чому сутність життя, коли тобі вдається його втримати?

Вказівка на точний час характерна для референтної лірики. У філософському аспекті маємо складну взаємодію часових планів:

Чом же так суворо, а не втішно?

Буряно, бентежно, а не ніжно?

Не дрімотно в тиші, а турботно?

В полі не сновійно, а мертвотно,

І тікає в куряві отара?

Бо десь близько – буря,

Чорна хмара [310, 131]

Це уривок з поезії І. Муратова «Червень 1942 року», написаної значно пізніше за зображувані події. «Час, означений у заголовку, зображено як умовно-теперішній, але з відомим майбутнім, причому конкретний зміст «майбутнього», все те, що постає уже в самому заголовку, переведено у підтекст, передовірено читачеві, і йому ж адресовано багатозначну тривогу риторичних начебто запитань» [409, 209]. Життєві реалії наповнено розширеним змістом: в образах бурі та хмари автор передає тривогу, що посилюється знанням реципієнта про те, про що йдеться у творі (підказка міститься у заголовку).

Зіткнення часових площин спостерігаємо й у вірші Л. Первомайського «Уривок». Сам заголовок наштовхує на роздуми: уривок з життя, уривок з історії, уривок з розмови... Ліричний герой повертається з фронту до Москви, одразу поринає у давно забуте буденне, не фронтове життя, і раптом бачить дівчину, що промайнула повз нього:

Мені назустріч в шапочці блакитній,

В блакитних рукавичках йшло дівча

З великими блакитними очима,

З живим весіннім блиском в тих очах,

*І, дивлячись, звичайно, не на мене,
Але поверх мосі голови,
Завзято каблучками вибивало
По мокрому асфальту... [340, 228]*

Автор використовує прийом контрасту: похмура, сіра, холодна вулиця і усміхнена дівчина, немов сонячний промінчик. Дія начебто відбувається у теперішньому часі, але наявне перше зіткнення часових площин – весна та осінь. Наступне – зіткнення молодості та зрілості:

*...Доц і вітер
Знов узяли мене в полон. Я йшов
І бачив те дитя перед собою.
Душа мовчала знов – мені здалось,
Що молодість моя пройшла повз мене
І не спинилась... [340, 228]*

Таким чином, минуле стикається з теперішнім.

У цьому тексті нерухомість і рухомість розподілені між різними об'єктами: дівча, що «завзято вибивало каблучками», та автор, для якого ця дівчина стала уособленням молодості, що невідворотно пройшла повз нього.

Взаємодія часів постає й у вірші «Давнє фото». У цій поезії оживає стара фотографія:

*Худі, обшарпані і чорні, як старці,
З торбами й клунками ідуть вони не зблизька,
Солдатка з немовлям білявим на руці
І босі підлітки – хлопчата і дівчиська.
Попереду стара босоніж місить пил,
Лобатий дід бреде в калошах і онучах.
До мертвої землі звисає небосхил
У димних пасмугах, важких і неминучих [340, 428]*

Але авторові відомо, що буде з людьми, які знаходяться на світлині. І це знання – «не пророцтво, а досвід, той гіркий і повчальний, що вимагає мужності і несе з собою мудрість, дає побачити «неявне», те, що взагалі за кадром» [409, 210]:

*По спаленій землі не стелиться й спориш,
Та вся вона твоя – і бідна, і широка,
За кадром ти сама на пагорбі стоїш
В пілотці зсунутій і з ФЕДом біля ока [340, 428]*

У цій поезії є дуже цікавою взаємодія інваріантів фізичної сфери. Для такої сфери характерні рухомість, нерухомість, деструкція, міцність, крихкість тощо. За допомогою цієї сфери автор описує стару світлину, але завдяки руховій активності вона оживає (люди йдуть на ній, над ними звисає небо).

Референтна лірика звертається до таких проблем: «людина – людина» (антропософська лірика), «людина – люди» (соціософська та націософська лірика), «людина – поезія» (культурософська лірика), «людина – природа» (натурфілософська лірика).

Особливостями тогочасної філософської лірики є: підведення видових понять під родові, осягнення і переживання кардинальних буттєвих опозицій, єдність теперішнього і майбутнього часів, чуттєва конкретизація та образне доведення певної думки або істини, велика роль власне творчого досвіду. Предметність референтної лірики зумовила зображення буттєвих опозицій, авторських філософських концепцій через конкретні життєві явища та речі, що створює враження простоти, за якою прихована надзвичайна глибина. Додаткові спецефекти створюються за допомогою інваріантів фізичної зони, що демонструють рух та спокій, статику та динаміку.

2. 4 Міф як домінанта референтного образотворення

Міфологічне мислення властиве будь-якому поколінню людей. Воно може народжувати нові міфи на основі існуючих або трансформувати їх відповідно до вимог часу. Теорія поезії Ж. Бодріяра, наприклад, взагалі пов'язана з міфологічними основами діяльності людини. І на його думку, метою поетичних форм було «не прикрашати людське життя, а імітувати та розігрувати в людській свідомості й підсвідомості міфологічну модель жертвовного прилучення до універсуму» [268, 84].

На думку С. Стоян, особливістю міфів є їхня стійкість: «Кожний міф виявляється дивовижно стійким. Настільки стійким, що будь-які факти самі по собі виявляються нездатними його спростувати. Можна сказати більше: існування міфу в культурі виявляється підкореним цілком несподіваному для раціоналістичного мислячого розуму закону: ступінь стійкості міфу зовсім не залежить від ступеню його ілюзорності. І це робить міф насправді дивовижним утворенням» [419, 142].

Через поняття міфу К. Юнг намагався пояснити зв'язок між суспільством та особистістю, між колективним та індивідуальним. Міф визначено як психічне явище, у якому закладена глибинна сутність людської природи. В основі культурно-історичного розвитку лежить трансформація міфів. А К. Леві-Стросс особливостями міфологічного мислення вважав метафоричність та оперування готовим комплексом елементів.

Р. Барт відзначав подвійне призначення сучасних міфів: вони деформують дійсність у напрямку, потрібному носієві міфічної свідомості, а також повинні постійно маскувати свою ідеологічність, оскільки будь-яка ідеологія хоче, аби її сприймали як єдино правильну та автентичну. Тому сучасний міф прагне бути не явищем культури, а природним явищем. Єдиний спосіб звільнитися від тотальної влади міфів – пояснити їх.

Міф, за О. Лосевим, є яскравою та оригінальною дійсністю. Міф творить людина, а потім йому ж підпорядковує свій світ. Таким чином, міф

стає реальністю людини, найвищою реальністю, до якої апелює людина [261, 143]. Завдяки міфіві з'являється сенс буття.

Міф, за Р. Бартом, є семіологічною системою, що претендує на те, аби перетворитися на систему фактів [32]. Він моделює у свідомості людини оточуючий світ та його фрагменти. Тому міф є домінуючим у творенні суспільно-культурної матриці. Референтна лірика активно залучала його як елемент, що мав передавати абсолютну істину, оскільки переказував священну історію, те, що було на початку створення світу. За М. Еліаде, міф, будучи реальним і священним, стає типовим і повторюваним, оскільки є моделлю та поясненням всіх людських вчинків. Міф – це справжня історія того, що було, і зразок для поведінки людини. Відповідно, важливо подати людині правильний міф для наслідування. Якщо ж немає потрібного міфу, можна його створити і видати за справжній, сподіваючись, що з часом він стане справжнім. У міфі загалом важко провести межу між справжністю та несправжністю, оскільки він, з одного боку, є реальним, а з іншого – ілюзорним.

Потяг до міфу завжди присутній у людині. Оскільки для людини потреба у позараціональному зв'язку зі світом завжди актуальна, міф не зникає – він просто змінює свій аспект і маскує свої дії.

Міфологічні конструкції дуже стійкі: можуть мінятися епохи, персоналії, навіть ідеї, але структурна основа міфів залишається незмінною. Міф був необхідний, щоб сформувані відповідні «правильні» уявлення про панівний лад, адже сугестія – провідна функція міфу. Міф повинен був стабілізувати, об'єднати та ізолювати, а також структурувати простір. Міф є джерелом масової енергії, оскільки концентрує в собі те, що не потребує жодних логічних доведень чи пояснень, він не вимагає раціонального осмислення. Створення правильного міфу було чудовим засобом для керування соціумом.

М. Еліаде наводить ряд ознак, якими характеризується міф:

1) міф складає історію подвигів надприродних істот;

2) історія, описана у міфі, сприймається його носієм як істинна та сакральна;

3) міф завжди має відношення до творення; він оповідає, як щось з'явилося у світі чи яким чином виникли певні форми поведінки;

4) пізнаючи міф, людина пізнає походження речей, що дозволяє оволодіти і маніпулювати ними за власною волею. Мова йде про пізнання, яке здійснюється ритуально;

5) дійство міфу неначе «проживається» аудиторією, яка захоплена священною та надихаючою силою відтворених у ньому подій [167, 15].

Референтна лірика використовувала ідеологічний міф, що був заснований на традиційних архетипах і наслідував давні моделі пояснення реальності. Він був зорієнтований на скерування людини до необхідних соціальних реакцій шляхом формування потрібних уявлень.

На думку О. Флакера, «У структуруванні тоталітарної картини світу, зокрема її радянського варіанту, вирішальну роль відіграє ідеологія. Особливістю радянської ідеології є те, що це не лише політичний план дій, а цілісний світогляд, «диктатура світоспоглядання» [449, 157].

Ідеологічна система тоталітарності базувалась на активізації підвалин колективного несвідомого, а універсальна структурна форма наповнювалася новим історичним змістом. Ідеологеми функціонували як міфологеми. Сакральне значення надавалося таким цінностям, як пролетаріат, партія, соціалізм, що створювало культ вождя та нові ритуальні утворення. Ю. Ганошенко зазначав наступне: «Міфологічний характер мало вчення про комуністичне майбутнє людства як транспозитивний вираз міфологеми Золотого Віку, основним елементом якого було месіанське призначення пролетаріату, наповнене семантикою жертвовності» [91, 8]. На думку В. Хархун, радянська ідеологія подає історію як міф. «Вона актуалізує моделі космогонії та есхатології, які прив'язують ідеологічну досконалість до міфічного минулого та майбутнього» [463, 173]. Ідея зруйнування усього дощенту реалізує есхатологічні візії і передбачає

вповненість у тому, що нове неодмінно почнеться. А гносеологічна програма тоталітарної свідомості реалізується через міф як логос, в якому людина знаходить модель для наслідування [463, 173].

Тоталітарний міф реалізується в ряді опозицій – як зовнішніх («свій – чужий», «товариш – ворог»), так і внутрішніх («центр – периферія», «народ – лідер»). Ритуальна сфера тоталітарного міфу спрямовувалась на підтримку й виховання всезагального почуття, коли кожен окремих індивід був включений у життя цілого і був цим цілим. Важливими були «процеси деміфологізації (руйнування традиційних ментально-світоглядних систем) та реміфологізації – окремі елементи історичного минулого, факти, реалії піддавалися переосмисленню й виключалися з попередньої семіотичної логіки розміщення та включалися до іншої, радянської» [9292, 9]. Весь дореволюційний історичний період починає сприйматися як хаос, володарювання темних сил, а революція постає як першоакт космогонії. Під впливом міфу про створення світу історію будь-якої держави або нації можна міфологізувати так, що об'єктивний аналіз буде практично неможливий: *«в нас край новий, нові моря...»* [432, 177]

Ідеологічний міф, його актуалізація пов'язані зі становленням тоталітарного устрою, де міфологія прагне не лише замінити реальність, але й знищити її. Міфологічні символи у новій реальності повинні бути емоційно насиченими: викликати почуття любові, жаху, захоплення, обожнювання, тривоги. Такими виступають вожді та герої у референтній ліриці. Загострюється протиставлення «своїх» та «чужих», актуалізується образ могутньої держави. Народ повинен вірити у правильність обраного шляху, повинен бути готовим до самопожертви. У радянському мистецтві була розроблена естетика жертви, необхідної для побудови чи то світлого майбутнього, чи то вільної держави. У соцреалістичній ліриці виводився робітничий клас, який мав месіанське призначення, а поняття «Батьківщина», «державка», «народ», «партія» набували сакрального значення.

Міфологічна функція – це функція впливу. Вона мала підсилюватися у художньому слові.

Референтна лірика продовжувала активно послуговуватися елементами міфотворчості, започаткованої у 20-30-х роках. Найтипівішими були міфи про створення світу, міфи про богів та героїв.

Світотворення у міфах відбувається наступним чином: є хаос, з якого боги вибудовують світ. Соціалістична дійсність – це, власне, і є той новий світ, що постав із дореволюційного хаосу. Державні керманічі – боги. Роль героя відводиться комуністу, відданому державі та партії. Роль обраного народу відводиться радянському народові:

Великі завдання, великі події,

Героїка дня супроводжує нас.

Весь світ повернувся до нас у надії,

Бо мир несемо ж ми народам весь час [432, 155].

А Жовтень великий і мій шлях означив

Таких же, як я, мільон на один...

Щасливий я, друзі: я сонце побачив! [432, 156]

Плекали тебе й до життя воскресили

І Ленін, і партія більшовиків [432, 156]

Юначе славний, юнко любя!

Коли стоїть питання руба,

щоб захищати світ новий, –

удар готуй ти любовий! [432, 157]

Новий світ створено, народ, який живе у ньому, – обраний, новий простір потребує захисту, відмежування. «Поняття «межі», кордону між світами, на думку Захарчук І., стало засадничим для літературної моделі соціалістичного реалізму і протривало з певними видозмінами від канонічної до постканонічної стадії, виявивши тяглість існування у відособленому просторі» [185, 77].

Важливу роль у формуванні радянської міфології відіграють різні біографічні моменти: народження вождя, народження нового народу, ініціація (прийом у комсомол, компартію), готовність до самопожертви, смерть за нове життя. Також важливу роль відіграє поклоніння предкам. До речі, у головному символі радянської системи – поклонінні тілу Леніна – американський історик Н. Тумаркян вбачає відгомін давньоєгипетських заупокійних культів і відкриття гробниці Тутанхамона.

Тоталітарні культури, згідно з концепцією Є. Торчинова, належать до вторинних міфологічних систем, у них присутні елементи релігійних структур [437]. Прикладом може бути конструювання образу вождя-сонця, який згодом іронічно обігрували поети українського опору:

Ви кажете, що діти ми неумні –

З мотикою сліпі на сонце прем... [56, 156]

Загалом, політичний міф – це певна семіотична модель, що легітимізує та фіксує існуючий порядок, а також рушійна сила, яка нищить один соціальний порядок і створює інший, визначаючи нові норми поведінки. Ідеологічні засади будь-якої влади міфологічні. Міфи про походження є основою державної самоідентифікації. Політичний міф, з одного боку, знижує рівень політичного насилля у безпосередній формі, а з іншого, він є підґрунтям для мотивованого терору: образ ворога, класового ворога, ворога народу є основою для санкціонованого насилля.

Постреволюційні процеси відтворюють народження і розвиток нового міфу. Використання при цьому елементів архаїчних міфів було спричинене бідністю комуністичної ідеології та бажанням через традиційні конструкції легітимізувати свою владу. Література була одним із засобів створення комуністичного міфу.

У стилі соціалістичного реалізму міфологічні конструкції використовувалися досить широко. Ж. Коновалова зазначає, що під терміном «соціалістичний реалізм» було приховано створення міфічного світу, мало пов'язаного з реальністю. Цей світ становив сукупність

симулякрів у бодріярівському значенні, тобто це те, що створює ілюзію дійсності, якої насправді не існує. Тобто це були образи-симулякри, що імітували неіснуючу дійсність, а за допомогою складної реактуалізації міфу підтверджувалося її псевдоіснування, оскільки людина вводилася у коло цих симулякрів.

Реактуалізацією міфу є ритуал, обряд. М. Геллер зазначав: «Радянська людина оточена з усіх сторін обрядами, неначе вовк під час облави. Всі її дії набули обрядового, святкового характеру: свята зими, літа, урожаю, першої борозни, пуску заводу, перемоги в змаганні, отриманні першого паспорта, зустрічі дорогих іноземних гостей, вибори до рад. У Москві зародився обряд поклоніння Мавзолею (...), був винайдений вічний вогонь на могилі Невідомого солдата, в численних містах, де його встановили, він також став місцем паломництва піонерів, молодят» [97, 235]. На суспільному рівні людина завжди прагне реактуалізувати міф, що виявляється у відзначенні свят, які зберігають міфічну структуру та функції. «Якими б віддаленими в часі не були ці мирські свята та їхній міфічний прообраз, періодичне повторення творення, очевидно те, що сучасна людина все ще відчуває потребу реактуалізувати подібні сценарії, хоч, можливо, вони й стали десакралізованими» [166, 129].

Як правило, ідея рідко стає міфом, оскільки її історична реалізація лише планується у майбутньому. На думку М. Еліаде, винятком є марксистський комунізм. Він у своїй основі мав міфічну структуру, «автор «Маніфесту» запозичив і розвинув один із великих есхатологічних міфів азіатсько-середземноморського світу, а саме: рятівну роль праведного («обраного», «помазаного», «невинного», посланця наших днів, пролетаріату), чий страждання покликані змінити онтологічний статус Світу. Дійсно, безкласове суспільство Маркса і наступне зникнення історичних напруг знаходять свій найточніший прецедент у міфі про «золотий вік», який, згідно з багатьма традиціями, характеризує початок і кінець історії» [166, 127]. Науковець зазначає, що Маркс наситив цей міф

такою ідеологією: пролетаріат має пророчу та сотеріологічну функції; неминуча боротьба між добром і злом, що легко асоціюється з апокаліптичним конфліктом [166, 127]:

Безсила клевета і марний шип зміїний!

Ви грому хочете? На вас ударить грім!

Ми – світу молодість, ми – правота людини... [365, 160]

Як тут не навести паралель з Біблії: «1. Я побачив ангела, який сховався з неба, який мав ключ від безодні і ланцюг великий у руці своїй. 2. І схопив дракона, змія стародревнього, який є диявол і сатана, і зв'язав його на тисячу років» (Біблія. Одкровення 20. 1-2). У «Маніфесті» читаємо: «Вони [комуністи] відкрито заявляють, що їх мету можливо досягти лише шляхом насильницького знищення всього існуючого суспільного ладу. Нехай панівні класи здригаються перед Комуністичною Революцією. Пролетаріям немає що у ній втрачати, окрім своїх ланцюгів. Отримають вони увесь світ» [279, 420].

Головними ознаками міфічної поведінки є модель-взірець, повторення, вихід з мирського життя і злиття з первісним часом [167, 132].

У соцреалістичній ліриці моделлю-взірцем слугував образ героя-комуніста (комсомольця, піонера), повторення виявилось у лейтмотивному дусі боротьби та наслідуванні героїв, вихід з мирського життя – у самопожертві заради світлого майбутнього. Злиття з первісним часом отримало втілення у прагненні побудувати рай на землі.

Однією з особливостей лірики 50-х років є продовження традиції зображення сильної особистості, яка нагадує бога або міфічного героя. Такі прагнення виходять з ідеологічного спрямування тоталітарної літератури – як німецької, так і радянської. А умовна референтність забезпечила сприйняття таких героїв як реальних. Оскільки соцреалізм 50-х був продовженням літератури попередніх років, вважаємо доцільним докладніше зупинитися на тому ідеологічному підґрунті, яке формувало і далі його.

Мистецтво «соціалістичного реалізму» не було винятково радянським феноменом. Подібні аналогії є у мистецтві Німеччини, Італії, Іспанії 30-х років. Ймовірно, причина цього явища полягає у виході на сцену народних мас і прагненні влади маніпулювати їхньою свідомістю.

До прикладу, розглянемо працю А. Гітлера «Моя боротьба». У ній значна увага приділяється вихованню сильної і здорової людини. Мету держави Гітлер визначає так: «Її власна мета у збереженні і подальшому розвитку колективу однакових у фізичному і моральному відношеннях людських істот» [102, 391]. Культуру – а отже, і літературу – Гітлер розглядає у контексті державотворення, а для цього необхідне створення відповідних художніх текстів із відповідними героями. П. Й. Геббельс значну роль у державотворенні відводив молоді, наголошуючи також на її силі – як моральній, так і фізичній. Він робив акцент і на патріотизмі, зокрема у заповідях націонал-соціалізму: «Пишайся Німеччиною! Ти повинен пишатися Батьківщиною, за яку мільйони віддали свої життя», «Той, хто збезчестить Німеччину, збезчестить тебе і твоїх прашурів. Скеруй кулак проти нього!».

У промові «Молодь і війна» Геббельс неодноразово наголошує на освіті й самовихованні молодих людей. Політик вважає важливим вплив нового німецького кіно, яке дає молоді інші методи розваг та освіти [512]. А війна, на його думку, для сильної молоді відкриває раніше не бачені можливості. Те ж саме спостерігаємо й у радянській ідеології.

Ленін, як і Гітлер, вважав, що держава і культура знаходяться у нерозривній єдності. Ідея того, що комуністична партія має бути визначною у формуванні культури, проходить крізь усі праці Леніна, присвячені проблемам культури. Також він висловлює ідею про пролетарську культуру. Отже, діячі мистецтва повинні керуватися настановами марксистсько-ленінської теорії, розуміти головні суспільні проблеми і висвітлювати їх у творчості. Література повинна виховувати у читача активну громадянську

позицію. А насправді це можливо через показ не реального життя, а ідеальної картинки, у реальності якої реципієнт не повинен сумніватися.

Політика Сталіна щодо літератури і митця мало чим відрізнялася від ленінського погляду на літературу. Поет повинен стати обслуговуючим персоналом партії, тобто висвітлювати життя з точки зору ідеології. І далі потрібна гарна картинка, яка не має нічого спільного з реалізмом. Найбільш оптимальний варіант впливу на реципієнта – дати йому найпростіший і найдоступніший для нього знак, основи якого закладені у підсвідомості. Так з'являються образи сильних робітників, колгоспників. Маємо спробу впливу на маси через міф про героя. До цього міфу додається туга за релігійністю, з одного боку, і вже готова релігійна матриця – з іншого. Туга за релігійністю виявляється у пошуках ідеалів різних чеснот. А релігійна матриця спрощує змалювання образів соцреалістичної традиції. Замість ликів святих замальовувалися загиблі у війні герої, прославлялася ідея жертвності заради людства, партії, держави.

Туга за релігійністю зумовлює змалювання партійних діячів як богів або героїв. Наприклад, поезія Р. Третьякова «Комуніст»:

Я гордий з того, що у цьому слові

Вогненно оживає Прометей,

Що є на світі партія любові –

Найвищої любові до людей.

Усе, що народилось і розквітло,

Усе, що ми в майбутньому збагнем,

Вбира її життєстворяще світло,

Її величним живиться вогнем.

У кожному серці незгасимо й чисто

Живе, як слава нинішньому дню,

Народжена від ленінської іскри

Велична біографія вогню.

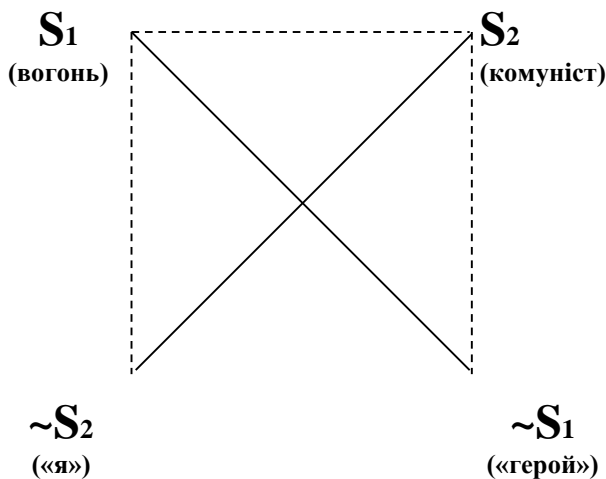
Жерці свободи, Прометей славі,

*О, як яскраво осявали їх
І каганці у царському засланні,
І гільзи у землянках фронтвих!*

*І міць найсправедливішого класу,
Й незгасну силу виміря
Вогонь, що осяває серце Лазо,
І Комарова вічна зоря [438, 11]*

Ліричний герой розпочинає розповідь з того, що саме він є комуністом, і перелічує, що ж такого важливого є для нього у цьому слові. Він порівнює себе з Прометеєм, тож на перший план висувається ідея любові до людей, а сама партія називається не комуністичною, а «партією любові до людей». Апологети боротьби порівнюються із жерцями. Цікавим є хід універсалізації: ліричний герой оспівує деперсоніфікованого комуніста – начебто нікого конкретного й одночасно усіх, хто є комуністом. Ключовими образами є образ героя, вогню, сили, руху (рис. 2.5)

Рисунок 2.5



Створюється опозиція за принципом «верх – низ». Вогонь – це те, що дане людям: воно дане героями, а ліричне «я» повинне його прийняти.

Щодо хронотопу, то маємо наступне: місце дії – Радянський Союз, про що свідчать згадуванні автором ленінська іскра, царські заслання, фронтві землянки. Відлік часу ведеться від жовтневого перевороту. Це «початок

створення світу». Згідно з гіпотезами виникнення світу, першоосновою зародження Всесвіту міг бути великий вибух, світло. У цій поезії нове життя також починається з вибуху, вогню, світла. Тобто це нове, комуністичне майбутнє, подароване героями.

Інший варіант виведення героя у референтній ліриці – героїзація ліричного «я», наділення його надзвичайними можливостями:

*Я прагну в світ. Я прагну в океани.
Я хочу кожним мускулом відчувть
Напруження земних меридіанів,
Що їх розкуті континенти рвуть.
Сходять краї розбуджені й поснулі,
Заглянути в столиці і порти
І взять з палітри кожної півкулі
Гарячі фарби для своїх картин –
Ангольський пурпур і сахарську охру,
Палкий кармін кубинських прапорів...
І завжди бути точним, як географ,
І лєнінцем у виборі тонів! [438, 9]*

Автор переконує нас у бажанні змалювати все реалістично, тобто налаштовує на те, що все змальоване є справжнім. Але з такою позицією ліричного героя це просто неможливо. Тут спостерігаємо вже згадувану нами умовну референцію. Ліричний герой відчуває можливість побачити весь світ, осягнути і зрозуміти все людство. Мета – описати все це згодом. Він виступає у ролі митця, що прагне відтворити усе побачене, й одночасно героя, який здатен це зробити.

Проте ліричне «я» не завжди героїзоване, особливо коли поряд виступають «я» і «ми».

Цікавим є протиставлення «я – ми». «Ми» – непереборна сила, здатна усе здолати, «я» у такому контексті слабке і безпомічне:

Я сам – оркестр! Я – гелікон,

*Я – скрипка, флейта і тромбон,
 Віолончель, гобой, валторна
 Ще й помах диригентських рук...
 А був я несміливий звук
 Струни якоїсь негучної,
 Відлуння звучності нічної
 На хвилях сонячних симфоній,
 Краплина буряних гармоній
 У оркестровому строю [310, 20]*

У поезії «Даю нащадкам інтерв'ю» І. Муратова звучить переконаність у значущості свого власного досвіду, яким ліричний герой повинен поділитися з нащадками. Він розмірковує, чи насправді був поетом, бо це таємниця навіть для тих, хто пише, а також описує почуття, які змушували його писати. Усвідомлення своєї значущості поволі трансформується в абсолютно інше розуміння власного «я» – воно негучне, одне з багатьох, одне з натовпу. Але це «я» повинно віддано, беззаперечно і фанатично служити людству:

*До смерті й хвильки не змарную,
 До серця людство пригорну я,
 Не те що лаврів не ждучи –
 Бодай мізерної подяки,
 Аби хоч трохи уночі
 Світить і невідступно тих
 Виводити на сонце з мряки,
 Хто сам збагнуть себе не встиг.
 І на останку днів своїх
 Я засівав червоні маки,
 Віддавши їм всю кров свою [310, 21]*

Прославляється жертовність «я» в ім'я народу. Щоправда, не пояснюється мета цієї жертовності. Як бачимо, немає чіткої межі між героєм

і поетом. Поет також мусить бути героєм, відданим ідеям і людям. Часто відданість ідеї та людству ототожнювалися або ставилися в один ряд.

В. Пропп виділяв такі елементи казкового міфу про героя, які можна застосувати щодо героя у референтній ліриці:

- заборона та її порушення (герой виступає проти панівного ладу);
- ситуація лиха і отримання важкого завдання (отримує завдання знищити ворогів);
- вигнання або втеча і переслідування (герой перебуває у постійній небезпеці);
- випробовування мужності, стійкості і сили (нескореність духу, готовність піти на смерть);
- отримання чарівної властивості або чарівного помічника (надзвичайна сила духу);
- похід в інше царство (участь у боротьбі ще у старому світі);
- боротьба з чудовиськом, вирішення складної задачі (боротьба з незадовільною дійсністю);
- поява несправжнього героя і впізнавання справжнього (елементи маємо у ліриці резистансу, коли ліричний герой закликає не вірити кремлівським обіцянкам і кремлівським героям);
- перевтілення і повернення героя (повернення після двобою для того, щоби знову стати звичайним громадянином) [357].

Шлях героя циклічний і проходить три стадії: перехід через поріг реальності, випробовування, повернення до людей. Особливістю референтної лірики є те, що герой, пройшовши всі стадії, має повернутися, щоби стати звичайним громадянином. Його обраність зумовлена часом та обставинами.

Поряд з опозицією «свої – чужі» часто виступає опозиція «рай – не рай».

Ідея раю загалом, а не лише соцреалістичного чи комуністичного, не є новою. У літературі, як і в суспільстві, вона мотивується спробою виходу

із хаосу до світла, подолання темряви. Як зазначав Юнг, у комуністичному світі наявний один великий міф – архетипне бачення раю, де є все і для кожного і де всім людським дитсадком керує великий і справедливий мудрий вождь.

Після загибелі старого світу церква не змогла відігравати самостійну роль, тому її перейняла держава. На думку С. Фірсова, для сакралізації радянської влади церква зробила чи не найбільше, адже релігійне ставлення до влади мало багатовікову традицію [448]. Революція не змогла знищити стару схему стосунків між державою та особою, де система підкорення залишилася незмінною, а в умовах революційної ейфорії релігійні традиції переосмислювалися. Наприклад, гасло 1917 року: «Царству робітників та селян не буде кінця». Тут, вочевидь, йдеться про бажання небесного царства на землі (бо ж воно вічне). До побудови царства Божого на землі часто закликають релігійні секти. А М. Бердяєв слушно зауважив, що комуністична партія структурно нагадує атеїстичну секту, релігійну атеїстичну церкву [46, 136]. Доказом цього є релігійний за своєю суттю пафос революційної боротьби, що в подальшому активно оспівувався радянською літературою. Поклоніння новій, начебто народній державі радянська влада звела у культ, створивши, як ми вже зазначали вище, цілу міфологічну систему, що розповідала про те, як народжувалася і зростала нова країна трудящих.

На думку Л. Андреевої, у комуністичного деспотизму була своя ідеологія – тотальний футуристичний комунізм, а неприязнь до релігії пояснюється тим, що комуністи вбачали у ній свого ідейного близнюка щодо легалізації тотальної влади, а у тоталітарному суспільстві може існувати лише одна тотальна ідеологія [8, 247]. Щоправда, сам комунізм мав не християнські витоки, а був пов'язаний з абсолютизмом та антигуманізмом, і людина для нього була лише засобом, а відповідно, шлях до добра лежав через зло. Отже, нова людина народжується з деструкції, ненависті, помсти, насилля [46, 149]. Це зло, що народжує добро. В. Ленін

протиставляв релігійній моралі мораль комуністичну: «Наша мораль підкорена цілком інтересам класової боротьби пролетаріату. Наша мораль виводиться з інтересів класової боротьби пролетаріату» [251, 309]. Отже, добро – це те, що відповідає інтересам пролетаріату, а зло – все те, що їм заважає. А держава тепер бере на себе функції релігійної інституції, адже вирішує не лише проблеми державотворення, а й метафізичні проблеми. «Парадокс був у тому, що про «метафізику» говорили ті, хто у вічну мораль не вірив (і, якщо бути до кінця послідовним, повинен був вірити у те, що добро і зло мають свій кінець, можуть змінюватися)» [448].

Очевидним є і культ вождя, «надлюдини-божества», що покаже шлях до раю. Створено квазірелігійний культ Леніна як Бога-Отця, а далі Сталін, як давньоєгипетські фараони, отримав у спадок божественну природу Леніна з метою продовжити шлях до раю.

Ідея раю подається двояко: з одного боку, це те, до чого прагне ліричний герой і суспільство (прагнуть його вибороти, загинути за нього), а з іншого, цей рай уже начебто є, що виражається у протиставленні між своїм світом і чужим:

Не спиться вам, бо, як лавина, рине

Народів клич по кулі всій земній:

За світлу працю! За права людини!

Війна війні! За мир – священний бій!

Не спиться вам, панове з Сан-Франціско,

Бо закипіли всі моря до дна,

Бо в велелюднім, чеснім нашім списку

Щодня нові зростають імена! [365, 176]

Шлях до раю ліричний герой бачить у всепланетному пануванні миру:

За мир! За дружбу всіх народів щирю!

За щастя сонячне – проти негод!

Над людськістю вселюдський прапор миру

Несе радянський трудовий народ! [365, 177]

Або:

Жаром палають слова: «Геть, злочинці, з війною!

Праці дорогу! У світі панує хай мир!»

Вежі Кремля піднесли над Москвою-рікою,

Тіні блакитні лягають від Ленінських гір [365, 180]

Рай має чітку локалізацію у просторі – Радянський Союз, Москва, Кремль. Керувати раєм повинен кремлівський вождь.

Своєрідно осмислюється роль поезії: вона повинна супроводжувати шлях до раю, сповістити про прихід райського життя, а потім переродитися:

Вона – це гармонійний спів,

Дух злагоди і миру...

Та проти хижих паліїв

Вона здійма сокиру.

Коли, немов зоря земна,

Нам комунізм засяє, –

О, вір: тоді лише вона

На струнах всіх заграє! [365, 182]

Боротьба за мир, праця і творчість – це складові досягнення раю, та й загалом людського щастя:

Ми працю любимо, що в творчість перейшла,

І музику палку, що ніжно серце тисне.

У щастя людського два різних є крила:

Троянди й виноград, красиве і корисне [365, 191].

Рай досягається двома шляхами: боротьбою та працею. У боротьбі – активний шлях героя до раю, у праці – пасивний шлях-очікування до раю звичайної людини. Поет є і героєм, і трудівником. Він той, хто йде, і той, хто чекає.

Проте у соцреалістичній ліриці натрапляємо і на іншу модель ідеального життя – це життя не у боротьбі чи праці, а у спокою. Відповідно, раєм можна назвати спокій:

*День минає за днем... Наче грізний потік,
В берегах пропливає, щезаючи, рік.*

*Тишина. Тільки чуть бурмотіння ріки,
Що з-під ніг вимиває сипучі піски.*

Я на березі літ у мовчанні стою

І дивлюсь на глибоку, як світ, течію,

Що вколисує серце, п'янить, наче хміль,

І тече, невідомо куди і відкіль... [340, 259]

Автор описує лихоліття війни, смерть і голод, протиставляючи їм плинність і спокій мирного часу, виводячи любов як вічну категорію: «Є кохання, а смерті й розлуки – нема...»

Тепер це вже не комуністичний рай, а християнський. Адже у релігійному уявленні рай – це стан вічного блаженного життя у гармонії з Богом, а отже, життя у ньому перебуває поза злом, хворобами, стражданнями, конфліктами і смертю. Розуміння раю двояке: неусвідомлений рай (до пізнання добра та зла) і рай-небеса (після пізнання добра і зла та проходження через смерть).

Повоєнне суспільство пройшло крізь смерть і отримало рай не завдяки служінню культові вождя та держави, а завдяки пізнанню справжньої суті як добра, так і зла, а ще – через єдність з природою, до якої впритул підійшла тогочасна філософська лірика:

Все забудь – і живи, наче в дивному сні золотому.

Ти всевладна володарка вільна зеленого дому (...)

Весь він твій від вогкої землі і до хмарного неба –

І ні суму не треба йому, ні печалі не треба.

Вічна радість у нім, вічне прагнення щастя шалене.

Обсипається листя і знов проростає зелене... [340, 277]

Забуття, сон, свобода, радість і щастя – такі означники раю, заслуженого звичайною людиною.

Поети звертаються до таких понять, як вічна молодість, вічна весна (наприклад, «Балада про поета, що зостався молодим» Л. Первомайського), а вічне життя – це райське життя:

*Підводься ж, безсмертна прорість, з глибокої борозни
Назустріч вітру і сонцю
Вічної весни! [340, 282]*

Щоправда, автор почасти наголошує, що цей рай дано було завдяки боротьбі:

*Йди вперед, лишай сліди,
Мов борозни уперті:
Ти залишаєш назавжди
Те, що сильніше смерті [340, 280]*

Актуальною для референтної соцреалістичної лірики залишається смерть в ім'я кращого життя, тобто в ім'я раю на землі:

*І, засинаючи знов – вже навіки, –
Всі сили свої віддавши весні,
Він знав, що вливається в море велике,
Де спокій і щастя, і сни ясні,
Де ніщо не кінчається і не вмирає,
Як ця земля, як це небо безкрає [340, 341]*

Відбувається сплутування понять раю. З одного боку, його обіцяно на землі, а з іншого – це щастя і спокій, а отже, рай отримують ті, хто за нього віддав життя.

Образ героя в ідеологічному міфі повинен був виконати ту ж функцію – допомогти прийняти ідеологію як свою. Це мав бути не національний герой. Радянська культурна ідеологічна доктрина вимагала появи нової людини. Творення моделі такої людини мало два етапи:

- модель революціонера, що руйнує старий світ і прокладає шлях новому життю;
- модель будівничого нового світу, нового суспільства.

Держава для такого героя була найвищим авторитетом, його ідентифікатором та захисником.

Якщо є герой, то мусить бути й ворог, адже особливістю референтної лірики є наявність чітких опозицій із плюсами і мінусами.

«Свої» та «чужі» – найбільш фундаментальні поняття, яким не потрібні ніякі підгрунття. К. Шмідт стверджував, що всі політичні розмежування і суперечності ґрунтуються на розрізненні друга та ворога. Політичний ворог не обов'язково має бути злим, потворним – він має бути іншим, чужим. Будь-яка протилежність придатна для поділу на групи друзів та ворогів.

Поділ на «своїх» і «чужих» у референтній ліриці дублював такий же поділ політичний. Тож політична єдність потребує у разі необхідності віддати за неї життя (мотиви самопожертви присутні і в соцреалістичній ліриці, і в ліриці резистансу). «Свої» передбачають наявність героя, «чужі» - присутність ворога.

I. Захарчук зазначала щодо топосу ворога насупне: «Одним зі стимулів централізації топосу ворога стає факт колективної загрози та небезпеки (життю, здоров'ю, благополуччю, стабільності), який виконує мобілізаційну функцію при формуванні монолітного образу суспільства. Об'єднавча функція ворога має на меті блокувати, а то й маргіналізувати фактори суспільної нестабільності: прорахунки влади, матеріальні нестатки населення, невлаштованість побуту, незадовільні умови праці та відпочинку. Масова актуалізація образу ворога в суспільній свідомості засвідчила стабілізацію тоталітарного режиму, легітимізацію та адаптацію якого значною мірою забезпечила література» [185, 84].

Топос ворога є каталізатором самоствердження національних міфів. «В імперській культурі, на думку дослідниці, ворог набуває сакрального значення у формуванні політичних стереотипів, способів світовідчуття» [185, 89].

Народ як «свій» є повноцінним лише у тому випадку, якщо він розрізняє, ідентифікує друга та ворога. У зіткненні з ворогом передбачається знищення останнього. Ворога народу треба перетворити у ніщо, знищити і тільки тоді можна стверджувати про моральні принципи самого народу. Адже це буде народ-герой, що здолав зло.

У тогочасній поезії протиставлення «своїх» і «чужих» відбувалося на усіх рівнях: політичному, історичному, соціально-побутовому (що цікаво, саме це протиставлення одним із перших зазнало краху в аксіологічній матриці радянської людини [353, 196-197]), культурно-мистецькому:

*Мистецтво мертво в них, астральне, –
у нас же дійсністю реальне;
у них – далеко від людей,
в нас – повне людськості ідей;
в них пахне бізнесом, продажде;
в нас – до потреб людей уважде.
У них антиморальність, бруд, –
здоров'я в нас, героїство, труд! [432, 157]*

Основною перевагою «нашого» мистецтва визначається його прив'язка до реалій життя та сповненість абстрактних ідей рівності, братства, гуманізму. Антиморальність «чужих» протиставляється героїству та працелюбності «наших». Автор апелює до реципієнта, намагаючись бути «своїм», змалювавши переваги «нашого». Хоча вочевидь, ці переваги – це лише художня умовність, яка згодом зазнає поразки. І не від «їхнього» мистецтва, а саме від «їхнього» побуту, а точніше транслятора інформації про цей чужий спосіб життя – реклами. Як писав Г. Почепцов, в радянські часи західна реклама замінила реальне життя у плані пізнання іншої, «їхньої», реальності. У свідомості радянської людини завдяки рекламі та іншим текстам масової культури (детективи, любовні романи, фільми) створювався віртуальний ідеальний образ Заходу, з яким радянська дійсність аж ніяк не могла конкурувати [353].

Але це буде згодом. А поки що політичний контекст вимагав бінарних опозицій «свого» і «чужого» з антигероїзмом останнього, ворожістю та неприйняття його лишень тому, що воно інше. Під поняття «чужі» поет підлаштовує потрібні йому визначення: у них не таке мистецтво, вони прагнуть війни, у них капіалізм, антиморальність, бруд.

У зображенні «чужих» тогочасні поети часто вдаються до симулякрів у класичному розумінні цього поняття - це той знак, що не має реального означуваного. Але симулякр «чужі» добре відомий радянському реципієнтові, якому важливе не стільки засудження, скільки самоствердження і самосхвалення «своїх», адже реципієнт усвідомлював себе частиною отого «свої». Звідси: «свої» - реальні, бо усвідомлюються як такі, що дублюють дійсність, відповідно не є симулякром. Симулякр «чужі» не усвідомлюється як симулякр, хоча таким є, оскільки є прямим протиставленням начебто реальному «свої».

У ліриці резистансу активно використовувалися поняття національної самосвідомості, національної ідентичності. Поняття «нація» є міфологізованою інтерпретацією нейтрального терміну «населення», воно передбачає вищий рівень взаємозв'язку і взаємовідповідальності. Національне теж можна назвати міфологічним, тому що воно синтезує ідею та життя. Саме цей синтез дає великий енергетичний потенціал.

На думку Е. Геллнера, моделювання національного міфу може відбуватися двома шляхами: виникнення політичного націоналізму та виникнення націоналізму культурного.

Саме культурна ідентичність потребує власної національної історії (тут і героїчне минуле, і видатні подвиги, і звитяга народних героїв), якої насправді могло і не бути. Такий націоналізм буває небезпечним міфом, який може виникати сам по собі або ж використовуватися з метою ошуканства. Проте, як у нашому випадку, може бути і навпаки: власна національна історія потребує відновлення культурної ідентичності. Тоді

націоналізм стає захисною реакцією щодо самозбереження, витворюючий героїчний міф історії свого народу.

Особливою формою націоналізму є націоналізм міфологічний. Він є найглибіннішою формою націоналізму, оскільки гострота вияву останнього залежить від ступеня міфологізації національного почуття. Велике героїчне минуле повинно стати способом життя людей, тобто міфологічна ідентичність має стати національною ідентичністю, а сам міф є не минулим життям, а виявом життя сьогоденного.

Його суть полягає у тому, що придумана елітою велична історія нації перетворюється на спосіб життя народу, тобто міф, проти якого не варто виступати, бо він стає основою життя нації. Такий міф намагалися витворити поети-упівці і перетворити його на спосіб життя української нації. Цей міф часто ґрунтувався саме на історичному минулому українського народу:

*У завзятті купалась залізна душа,
У боях гартувалися радісні вої,
І сміялася слава в струнких комишах,
І дітей колисав в колисках гомін зброї [56, 82]*

*Ви не байстрята Катерини рижі
Ви лицарі Хортиці покоління! [56, 157]*

У ліриці УПА месіанське призначення мали українські воїни, а сакральним було поняття України:

*Немає в мене іншої мети,
Лиш в ореолі щастя – Україна.
Хоч на шляху цім смерть, не кину йти,
Аж стане Месник на святих руїнах
З законом рідним! [56, 175]*

В. Сіверс вважає національну ідею формою історичного втілення міфу про досягнення свободи. «Смисл історії, якщо вважати її етапом розвитку людства, у тому, щоб відновити цілісність міфу у свідомості, що вже не є

свідомістю колективною, а індивідуальною. Відновлення цілісності міфу на індивідуальному рівні і є формою буття міфу в історії» [397, 81]. Виконання функції, яку закладає вивільнена особистісною долею ціннісна енергія міфу, на думку науковця, полягає у безпосередньому охопленні цією енергією інших членів національної спільноти, активізації їхньої міфосвідомості. Історичний світогляд загалом формується у зв'язку з виникненням часу, а підставою виникнення ідеї часу є подія. Подолання ідеї часу – це спосіб відтворення цілісності міфу. Національна ідея є способом подолання ідеї часу. Міфоподія має три площини виявлення: особистісну, національну, власне міфічну.

Ідея свободи є основою для резистансної лірики:

Я не співаю, лиш кричу, кричу:

– Україну розп'яли! Рятуйте, діти!

О Боже, Боже, в небесах почув!

Кинь грім! Хай світ горить! Хай воля світить! [56, 143]

Досягнення свободи є ідеалом для кожної нації, у тому числі й української. Це форма історичного міфу нації. Тому цей міф повинен подолати ідею часу. Лише у ліриці таке явище може мати колективний характер, бо насправді колективне подолання ідеї часу, входження у міфореальність не є фізично можливим, оскільки час незворотний, а уявлення про свободу індивідуальні:

Уб'єте плоть мою злиденну,

Та я в ідеї розцвіту

І вічно житиму, спасенний,

І вічно землю золоту

Чар-соками буду кормити.

Мій дух в ідеї розгориться

І запалить мільйонів гнів.

Вбивайте тіло! Дух мій – криця,

Піде крізь бурю і вогні

До бою рвати! [56, 150]

Особистісна площина міфоподії – «уб'єте плоть мою злиденну», національна – дух «запалить мільйонів гнів». Подоланням часу є фізична смерть ліричного героя і вічність його духу («Вбивайте тіло! Дух мій – криця...»).

Метою лірики резистансу було витворення спільної національної ідеї, однакової для всіх, подолання границь часу вірою в безсмертя духу. Таким чином мало відбутися повернення нації до третьої площини міфоподії.

Феномен героїчного завжди був пов'язаний із певним міфом, що домінував у тій чи іншій системі. Міф – це історія з концептуально-світоглядним змістом, що розповідає про важливу подію, яка стала зразком для розвитку певної системи. Він є онтологічним обґрунтуванням цієї системи, зразком та ідеалом. Р. Комаров зазначав: «Національний міф ми можемо визначити як історію-зразок, історію-ідеал, що формулює буттєве підґрунтя існування нації в якості розповіді про її походження як вбудованої в загальносвітовий порядок, робить можливою національну ідентифікацію окремого індивіда як представника значущої, окремої спільноти. Антропологічною реалізацією національного міфу є героїчне» [217].

Феномен культурного героя полягає у тому, що це особа, яка «пробивається крізь особисті й місцеві історичні обмеження до всезагальних чинників, первинних джерел людського життя і мислення, викладаючи нам урок оновленого життя» [217, 22]. Герой реалізує ідеали національного міфу; чітко відповідаючи уявленням про власний міфічний час, він є втіленням «героїчної епохи» нації та взірцем для подальшого наслідування. У національно-культурному контексті героїзм набуває особливого значення, зокрема у символізації певних персон: реальних (діячі, митці) та збірних (захисник, воїн, борець). Це персони, чия діяльність вважається особливо значущою в розвитку національно-культурної системи та є її історією. Символічні постаті – це «охоронці національного». Також вони відтворюються у своєрідному національному «культі мертвих», що

диференціює національну біографію. Національно-культурні герої є «трансляторами значущого досвіду, медіативними феноменами, об'єктами вшанування і регуляторами ціннісних мотивацій людини» [217]. Національний міф містить основи національного буття, а національний герой є містком між людиною і цим буттям. Р. Комаров виділяє такі типи героїв: герой-державник, герой-інтелектуал, релігійний герой, герой-боєць [217].

Герой-державник – типовий представник нації, рупор її ідеалів та прагнень. Таким героями є оспівані лідери УПА. Герой-інтелектуал – мислитель, що осмислює уроки історії. Релігійний героїзм полягає у збереженні в людині духовного начала. Героїзм воїна полягає у захисті та виборюванні національних ідеалів. Лірика УПА намагалася об'єднати всі ці типи героїв (як, наприклад, у цитованій нами вище присязі вояка УПА), хоча найчастіше в ній зустрічається образ героя-бійця:

Окрилені любови шалом

З тираном стали ми на прю.

Хто там сказав, що нас замало? –

Я сам мільйоном скарг горю! [56, 155]

Висока ідейність, заснована на національній самосвідомості, була однією з головних ознак характеру повстанця. Вона зумовлювала високорозвинене почуття власної та національної честі, гідності, жертвності, готовності йти на смерть заради ідеї. У творах упівці – і чоловіки, і жінки – не здаються в полон. Джерело такої мужності треба шукати у їхній високій ідейності. Вони твердо знають, що ризикують життям за віру й Батьківщину. Це для них найбільші цінності. Тому типовому упівцеві властива жертвність, що іноді має характер приреченості-неминучості, адже тільки смертю можна купити свободу для своєї Батьківщини.

Феномен героїчного у ліриці УПА виконує функцію національної ідентифікації: життя окремої особи онтологічно співвідноситься з

існуванням національної спільноти. «Я» знаходить себе у часопросторі, виражаючи власні уявлення про свій національний космос. Без героя національна культура не може бути самодостатньою. Образ героя у національному міфі – це те, що допомагає нації усвідомити свою національну ідентичність, сприйняти національний міф як свій.

У ліриці резистансу міф про героя кардинально інший – це не державний муж, як у соцреалістичній ліриці, а звичайна людина, яку любов до рідного краю іноді наділяє надзвичайною силою. Це воїн-патріот, який свідомо обирає смерть у бою. Вийти живим із цього бою рівнозначно поразці.

У резистансній ліриці відбувається трансформація образу героя. «Чужі» стають «своїми», і навпаки.

Та й тут, в землі нема спокою –

Кремлівський кнур всю землю зрив [56, 163]

А може, кат ще зглянеться на вас... [56, 156]

Не батько вам кремлівський хам... [56, 151]

У ліриці резистансу герої та вороги чітко окреслені. Герої – українські повстанці, вороги – радянські воїни та радянська влада. У соцреалістичній ліриці вороги часто чітко не диференціюються. Найбільш поширеною є опозиція «ми» – «вони». І під «вони» мисляться усі, хто виступає проти «ми».

Якщо у політичній сфері міфотворчість є свідомою, адже політичний міф – це свідомо перетворена форма політичної свідомості, у якій знання і розуміння фактів політики заміщені образами, символами, вигадками, легендами і вірою в них, то у літературі поєднується спонтанне і свідоме, індивідуальне та всезагальне, культурне і політичне. Це робить літературу складнішою системою. Референтна лірика використовувала тоталітарний та національний міфи. У соцреалістичній традиції поети вдавалися до тоталітарного міфу, у ліриці резистансу використовували міф національний. На початковому етапі, тобто на стадії формування національної держави (а

поети-упівці вірили, що Україна переживає цю стадію у боротьбі проти Москви) створюються первісні уявлення про природу національного, виробляється символіка нації, створюються міфологізовані образи, які ще не утворюють цілісної системи. Поступово у культурі та літературі формується національна концептосфера. Вона, вбудовуючись у систему національного міфу, може переакцентуватися або переосмислюватися, залежно від національної концепції. Національна символіка і національна концептосфера – це ще не національний міф: його становлення завершується створенням національного образу світу, що включає уявлення про національний хронотоп, національний спосіб життя, національний характер. У ліриці резистансу цей процес відбувся прискорено. Його конструювання вміщувало міф національної історії (Україна – батьківщина героїв) та есхатологічний міф (можлива загибель України), міф героя (воїн-упівець).

Референтна лірика стала наративом, що розповідав про національну або тоталітарну історію засобами подій (тому такою важливою була референція), персонажів, сформувавши опозиційні образи «ми» і «вони», давав уявлення про національний або тоталітарний устрій життя, традиції, розповідав про героя і описував нове райське життя.

З іншого боку, це був яскраво виражений національний наратив (лірика резистансу), що мав на меті не лише розповісти про національну історію, а й стати першопоштовхом до відродження національної культури, повернення національного героя, витісненого симулякрами.

Інваріанти фізичної сфери: боротьба, рух, бій, горіння; біологічної: смерть (заради життя), життя, жертва, самопожертва; інваріанти соціальної сфери: ворог, герой, свій, чужий; психологічної сфери: пристрасть, лють, ненависть, гнів, любов. Міф часто постає як смисловий центр, що об'єднує хаотичні, розхристані образи в єдине ціле.

2. 5 Тип автора у системі референтної лірики

Образ автора є організованою певним чином структурою, що включає екстралінгвальні та лінгвальні фактори. До екстралінгвальних факторів належать епоха, біографічні відомості, презумпція читача; лінгвальні фактори відтворюють типи поетичного мислення, також до них належать семантико-синтаксичні особливості текстів. Автор – це носій певного світосприйняття, вираженого у тексті [377, 28].

Попри ідею масовості мистецтва, соціалістичний реалізм створювали не маси, а «від їхнього імені цілком освічені і досвідчені еліти, які здобули досвід авангарду. Соцреалізм відтак не мав ніякого стосунку до реальних смаків і потреб мас» [115, 169]. Але у своєму розвитку він складався як масова література, оскільки повинен був обслуговувати всі верстви населення. Поступово на зміну авторам, що увійшли у літературу на початку ХХ століття, почали приходити автори нового покоління, виховані на традиціях соцреалізму.

Особливістю ж лірики 50-х років є, власне, різнопоколінність. З одного боку, в літературі творили автори попередньої генерації з відповідною культурною традицією, для якої соцреалізм був лише тлом, з іншого – у літературу входило нове покоління, для якого соцреалістичні ідеї стали головними мотивами лірики [505, 72].

У цій ліриці можна виокремити автора – секуляризованого пророка, адже автор завжди щось знає, завжди пробує чомусь навчити, щось донести до читача, він готовий принести себе в жертву. Йому під силу піднятися над людством, поглянути на нього крізь простір і час. Причина – у згадуваній вище героїзації ліричного «я». Але герой не трансформується у пророка, оскільки одночасно вважає себе одним із натовпу, одним із мас. Тобто тут варто говорити не про обраність, а про випадковість. Поет стає речником мас, «я» стає речником «ми», але це не богообраність, а наче професія, робота, оскільки є чіткий план, якого треба дотриматися. Пророк повинен передбачати щось, тлумачити волю богів, бути передвісником чогось. Автор

референтної лірики повідомляє про новий світ, панування раю на землі, але ці повідомлення подано крізь призму радянської ідеології. Також автор повинен правильно витлумачити цю ідеологію. Цей тип автора у 50-х роках поступово відходить на задній план, оскільки сама ідеологія вже ненова. Але, утверджуючи свою громадянську позицію, поет звертався до матриці автора-пророка.

Якщо говорити про основний тип автора у референтній ліриці, то можемо виокремити тип автора-ремісника і автора-художника, причому у ліриці молодшого покоління частіше зустрічався тип автора-ремісника.

Загалом С. Н. Руссова пропонує таку типологію образу автора у ліричному тексті: автор-писар, автор – секуляризований пророк, автор-ізгой, автор-художник, автор-ремісник, автор-трикстер, автор – окрема людина [377, 28]. Ця типологія відтворює читацьке сприйняття і форми вияву певних літературних концепцій.

Утворення тоталітарної держави та орієнтація на широкі кола читачів призвели до десакралізації автора. Образ автора-художника отримує новий відтінок – радянський художник. Схема зображення така: «у нас є те, що ми цінуємо» (за С. Руссовою). Важливим є у автора такого типу домінування духовного над матеріальним, взаємодія внутрішньої та зовнішньої людини, навколишнє середовище. Автор-художник не творить, а переутворює світ [377, 118]. Закономірностями у побудові художнього світу є пріоритети творчості, фантазування.

Поява автора-ремісника – закономірний етап у процесі десакралізації творчості, коли письменницька робота ототожнювалася з ремеслом, а сам поет перестав бути пророком. Ще одна вагома причина появи автора такого типу – у літературу ввійшов четвертий стан, тобто пролетарські та селянські поети. Автор-ремісник відчуває особливість свого соціального статусу, а також уявляє себе частиною маси, тому його ліричне «я» часто переходить у «ми».

Різниця між автором-художником і автором-ремісником полягає у тому, що останній намагається знищити індивідуальні характеристики творчої особистості, національні характеристики індивіда, а поняття винятковості підміняється типізацією, повторюваністю [377, 140-141]. Водночас автору-реміснику притаманні повчання та дидактизм. На підсвідомому рівні він все одно намагається виокремити себе, але тезу «я – поет» підміняє тезою «ми – поети».

Розглянемо докладніше цей тип автора на прикладі поетичних текстів 50-60-х років, коли в українській літературі домінуючим залишався соцреалізм із його прагненням, з одного боку, «фотографічно» фіксувати реальне, а з іншого – створити утопію і замінити нею реальність.

Метод соцреалізму передбачав новий тип художньої реальності, яку називали по-різному: фантазією, соціальною казкою, художньою формою політичної брехні [67, 130]. Соцреалізм пропонував ідею іншого світу, який у літературі називався реальністю, а сам метод соцреалізму передбачав якомога точніше зображення нереальної реальності. Л. Булавка зазначає, що мистецтво соцреалізму визначають як художню форму сталінського міфу про те, що соцреалізм уже переміг, це земний рай радянської дійсності [67, 131]. У таких текстах часто використовуються монументальні образи, звучить ідея злету, величч, праці для світового блага. Поет – один із багатьох, один із натовпу. А поетичне мистецтво перестає бути мистецтвом, стає такою ж працею, як робота біля станка чи у полі.

Наведемо приклад з поезії І. Муратова:

Це – правда:

ми прагнем безсмертя,

І кожен з нас вірить по праву

В натхненне своє, безіменне

Нетлінне безсмертя бійця,

Щоб міцно у спільну будову

Лягли, як надійні цеглини,

*І подвиг, і діло буденне,
І наші гарячі серця [22, 21]*

Автор використовує займенник «ми» на означення ліричного героя, ототожнюючи себе з іншими. Головною ідеєю є ідея безсмертя і праці в ім'я побудови соціалістичного раю.

Праця у соцреалізмі була основним мотивом, оскільки соціалізм – а отже, комунізм – можна лише побудувати. Людські серця, людські вчинки ототожнюються з цеглинами, тобто від людини вимагається пожертва в ім'я світлого майбутнього. Автор неодноразово наголошує на необхідності праці заради щасливого світу. Ідеї праці, загальнолюдського щастя доволі абстрактні. Автор послуговується для їх означення такими лексемами: «безсмертя», «натхненне», «безіменне», «нетлінне», «спільна будова», «подвиг», «гарячі серця». Немає жодної лексеми, яка би виокремила автора з «ми», «нас», «наші». Спостерігається розчинення індивідуального «я» у колективному «ми», що заглушує окремішній екзистенційний біль і дає можливість не заглиблюватися у власне підсвідоме.

Щодо праці, то акцент у поетях робився на колективній, а не індивідуальній діяльності, тому часто вживається займенник «ми», активно використовуються збірні образи робітників, селян, колгоспників.

Тексти такого плану були доволі популярні у тогочасній поезії. Окрім ідеї праці в ім'я соціалістичного раю, популярним був образ героя, наділеного надзвичайними здібностями. Залежно від ситуації, таким героєм міг бути політичний лідер, письменник, художник або згадуваний нами образ «ми». Така універсальна матриця є денаціоналізованою.

*Нам летіти
В світ орлиним летом –
Буйна юність
Весною із віч...
Нам пройти і шир,
І глиб планети*

*Для змагань
 І для чудесних стріч.
 Нам шляхи мостить
 На бездоріжжях,
 Трактором
 Будити цілину... [22, 44]*

Знову звучить ідея праці в ім'я світлого майбутнього. Автор не відокремлює себе від «ми», наголошуючи, що, окрім поезії, є праця, покликана змінити планету. Але за гаслами праці провисає екзистенціал порожнечі, тобто автор не пояснює, для чого потрібно «шляхи мостить» і «будити цілину». Також відсутній людський фактор. «Ми» – це робоча сила (ремісники), яка не усвідомлює, що їй потрібно; живе не теперішнім, а вірою у «завтра неозоре».

Автор-ремісник наголошує на своїй високій місії поета, але не виокремлює себе, постійно наголошуючи, що він такий самий, як інші. Цим пояснюється часте використання займенника «ми». Також автор намагається поглянути збоку на людину, виступаючи своєрідним моралізатором і знавцем основних істин. Паралельно з образом праці, з'являється образ правди. Він зринає не випадково, оскільки йдеться не лише про правдивість людського життя, але й про правдивість автора:

*Людині потрібна праця,
 Як воля, як вільний вітер;
 Людині потрібні люди,
 Потрібні вода і хліб.
 А над усе на світі,
 Над сонце і хліб насущний,
 Людині потрібна правда.
 А – правді?
 Потрібні ми [22, 311]*

Для типу автора-ремісника характерне усвідомлення своєї значущості як поета, що дає йому право на дидактизм і, можливо, приглушувану підсвідомістю легку форму манії величі, що загалом дисонує із соцреалістичним гігантизмом. Право на дидактизм дає йому і те, що він вважає себе одним із натовпу, тобто є рівнею тим, до кого звертається. Тут «ми» трансформується у «я»:

Як колоски збирають з-під снігу,

Хотів я вам розповісти... [22, 80]

Я прагну в світ. Я прагну в океани.

Я хочу кожним мускулом відчуть... [22, 80]

«Я» мало би сприяти більшій інтимності між автором та реципієнтом, але її унеможливають патетика і штампи.

Поряд із патетичною, до референтної лірики відносимо і ті тексти, в яких поети намагалися якомога точніше відтворити життя. Щоправда, такі поезії почасти нагадували газетні статті «на злобу дня». Предметом зображення у цих творах були тогочасні події або ж робітники чи колгоспники з обов'язковим змалюванням важкої праці й отриманого від неї задоволення. Автор з ремісника намагається перетворитися на пророка, але не може вирватися з канонів, витворених ним самим. Він переконаний, що пише для нащадків. Знову з'являється лексема «правда» у таких контекстах: поетові розповідають правду, поет чує і бачить правду, поет пише правду, всім потрібна правда. Таким чином, створюється ілюзія правдивості того, про що він пише:

В юного поета поетична мова

вся була реальна, вся була здорова... [432, 158]

Розглянемо, наприклад, поезію Р. Третьякова «Замовлення». За словами автора, причиною написання цієї поезії стала зустріч із ветеранами Другої світової війни та їхнє прохання написати про визволення Харкова. Це повинен зробити саме він, бо:

нащадки спитають,

чи вмів ти, чи зміг ти

на етапі своїм

уперед,

до останнього подиху бігти... [438, 83]

Отже, автор-ремісник бачить своє призначення у служінні народу, а тому й писати він повинен про те, що хоче прочитати і почути народ.

Проголошується теза, що поетом може бути будь-хто:

– Я ливарник! – А я пекар!

– Я шахтар! – Я – ланкова!

– Вчитель я! – Бібліотекар! –

всіх нас творчість огріва [432, 143]

Автор-художник, навпаки, усвідомлює функцію поета не у відтворенні правди й умовної реальності, а у змалюванні життєвих картин без пафосу та патетики, не акцентуючи на соцреалістичному раю, образах правди та праці. Автор-художник тяжіє до пейзажних картин, тем поезії, любові, життя. На такі теми, наприклад, натрапляємо у поезії Л. Первомайського:

Коли втома чи біль огортають мене,

А чи спокій в душі, як в глибокій криниці,

Я дивлюся у простір – в це небо ясне –

І гукаю на них так, немов вони птиці [340, 330]

Якщо автор-ремісник намагається відтворити глобальні картини, змалювати неймовірні вчинки людей, то автор-художник наголошує на тезі «у нас є те, що ми цінуємо». По-особливому цей тип автора виявляється у референтній ліриці, яка прагне поставити знак рівності між об'єктом та його образом: об'єктом зображення стають людські почуття, емоції, думки. Стає поширеним образ поета або поетів, які не сприймаються, як у автора-ремісника, знеособленими часточками з натовпу. Поезія перестає бути професією. Це дар. Щоправда, радянський художник не наважується назвати його Божим даром:

*Вірш починається не з звучання,
Хоч і не може він не звучати.
Вірш починається з твого мовчання,
Коли ти не можеш більше мовчати [21, 331]*

Автор-художник наголошує, що головне у вірші не правдиве відтворення, а щирість поета, не сама реальність, а те реальне, що стало поштовхом до написання поезії:

*Вірш починається не з великої літери,
А з великого болю, якого не зміриш.
Тільки тоді йому можна вірити,
І тільки тоді ти йому віриш [340, 331]*

Часто зустрічається опозиція «я – ти», «я – ви», чого немає у автора-ремесника. Така опозиція зумовлена тим, що автор-художник не сприймає поезію як ремесло, як працю на заводі чи у колгоспі. Популярні бінарні опозиції «вмируще – вічне», «тлінне – нетлінне». Цікавою у цьому ракурсі є поезія В. Мисика «Крапля»:

*В кімнаті темно від полиць угнутих,
Мелодій непочутих,
Од весен страчених,
Лиць непобачених,
Од вічної незвершень тяготи,
Од жажди неосяжне осягти.

А за вікном, без тіні заклопону,
Маленька крапля, що їй жити мить,
Кругліє, знизується з дроту –
І, поки до землі летить,
Встигає всесвіт у собі вмістить [21, 274]*

Мисикове «світ у краплі всесвіту» згодом стає популярним в інших стильових системах. У цьому творі немає патетики, гучних гасел та ідеологічних нашарувань. Є паралель між інтер'єром звичайної кімнати і

людським світом, краплею і всесвітом. Людина зображена не як володар світу, а як його частинка, яка не може здолати нездоланне. Автор-художник не відтворює образ сильної людини, героя. Часто предметом його зображення є людина слабка, романтик, який не прагне титанічною працею перевернути світ. Для цієї людини щастя не у виснажливій праці в ім'я майбутнього, а у вмінні бачити звичайні речі. Важливу роль відіграють образи природи. Якщо для автора-ремісника природа – це тло, на якому показана велич людини, або бурхлива стихія, яку людина повинна здолати, то для автора-художника вона стає самодостатнім образом, а людина є її частиною:

*Яке це щастя – мчати на коні,
а у лице тобі весняний вітер віє!..
А навкруги степи, як вільні мрії,
і вітряки у синій даліні... [21, 136]*

Автор-художник також звертається до образу праці, але сенс її не у фанатичній пожертві здоров'ям або й життям, а в тому, що вона повинна приносити людині радість і щастя. Класичним взірцем такої поезії є вірш М. Рильського «Троянди й виноград», де зображена не титанічна праця в ім'я соціалістичного раю, а буденна робота, від якої людина отримує задоволення. Маємо трансформацію сковородинівської ідеї «сродної праці», тобто такої праці, до якої у людини є вроджені схильності і яка приносить їй щастя.

*Ми працюю любимо, що в творчість перейшла,
І музику палку, що ніжно серце тисне.
У щастя людського два рівних є крила:
Троянди й виноград, красиве і корисне [365, 191]*

Важливо зазначити, що це праця не для міфічного світлого майбутнього, а для самої людини.

Проаналізувавши референтну лірику 50-60-х років, ми звернули увагу не лише на поетичні тексти, але й на час появи їхніх авторів у літературі.

Тип автора-ремісника притаманний творам поетів, які увійшли в літературу після тридцятих років ХХ ст., тип автора-художника – творам поетів перших десятиліть ХХ ст., зокрема тих, які пам'ятали революційні події як перехід до епохи «золотого гомону» (цей означник ми запозичили з поеми П. Тичини «Золотий гомін»), для якої затребуваним був тип автора-художника (останній у радянську добу трансформувався у тип радянського художника).

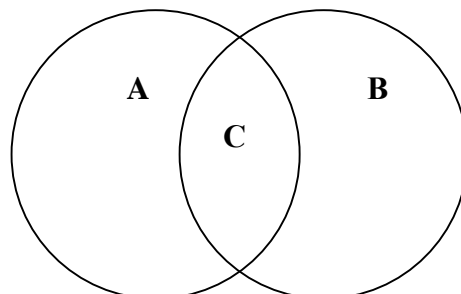
Таблиця 2.1

Ціннісні орієнтири автора-художника та автора-ремісника

Автор-художник	Автор-ремісник
Відтворює людські цінності	Відтворює те, що начебто цінуємо
Ідея гармонії особистості	Ідея соціалістичного раю
Природа – виразник переживань людини або самостійний образ	Природа – бурхлива стихія, яка скоряється людині
Праця – один із видів діяльності людини	Праця – єдина цінність у житті простої людини
Важливий не соціальний статус людини, а те, чим вона живе	Важливий соціальний статус людини (це мають бути колгоспники, робітники, ветерани тощо)
Герої не гіперболізовані, автора цікавлять не їхні надзвичайні можливості, а звичайні переживання	Позитивні герої наділені надзвичайними властивостями, практично однакові, незалежно від того, хто змальований
Теми вічного і тлінного, життя і смерті, малого і великого	Теми шляху до соціалістичного раю, праці для побудови світлого майбутнього
Людина повинна жити для пізнання світу	Людина повинна жити заради самопожертви в ім'я соціалістичної ідеї

Автора – радянського художника і автора-ремісника об'єднують образи соціалістичної праці, герої – прості робітники та колгоспники, обов'язковість певних ідей та ідеалу (рис. 2.6).

Рисунок 2.6



Фігура А – автор-художник, В – автор-ремісник, С – автор – радянський художник. Таким чином, тип автора-художника у ліриці 50-60-х років частково перегукується з типом автора-ремісника, що зумовлено спільним географічним, політичним та соціальним простором. Щоправда, одні й ті ж теми автори розглядають по-різному (наприклад, тема праці, щастя, смерті і безсмертя). Можемо простежити відмінності і у пріоритетах авторів двох типів.

Домінуючими у референтній ліриці, для якої важливе моделювання художнього образу за принципом тотожності з дійсністю, є типи автора-ремісника та автора-художника. Між цими типами існує подібність в аспекті моделювання зовнішнього та внутрішнього простору культури, але схеми зображення дійсності у автора-художника і у автора-ремісника відрізняються: у першому випадку це «у нас є те, що ми цінуємо», у другому – «вони мають те, що потрібно заперечити».

Автор-художник свою мету вбачає у змалюванні того цінного, що впливає із природи самої людини, а автор-ремісник намагається нав'язати ті цінності, які невластиві особистості. Щоб йому повірили, автор-ремісник вдається до героїзації людини і змалювання ідилії із майбутнього життя. Для нього ідилією, єдиним місцем щасливого перебування людини є соціалістичний рай, а щастям є жертвна смерть в ім'я кращого майбутнього, тобто прихована некрофільська мрія. Для автора-художника ідилія – це стани людини, в яких вона відчуває гармонію з довкіллям. Він теж розмірковує над суттю життя і смерті, але розглядає їх як категорії онтологічного циклу, а не в аспекті неминучої пожертви в ім'я ідеї.

Окремо стоїть вже аналізована нами резистансна лірика, для якої властивий абсолютно інший тип автора. Його немає у класифікації С. Руссової. Це тип автора-героя, автора-воїна, який не змогла витворити соцреалістична лірика, але створила резистансна. У цьому випадку автора-

героя і автора-воїна можна ототожнити, адже воїн у поезії УПА – це вже герой. Автор-воїни з'являються на вимогу часу, коли немає справжніх героїв. Творці упівської лірики самі були учасниками військових подій, відповідно, акцент вони робили на тому, що було складовою їхнього життя.

Для автора-героя сенс життя полягає у свідомому виборі смерті – смерті заради смерті, смерті заради батьківщини, смерті заради героїчного міфу про «своїх»:

*Я не поет, я – українець тільки,
Довіку скрізь сповнятиму наказ
Моєї рідної ОУНівської спілки.
І може, я народу порошина
Загину ген – в неволі чи в бою, –
Мені дарма, бодай хоч домовина,
Чи стане дякою за відданість мою...
Коли ж бо десь лежатиму в могилі
Безвісним трупом, згаданий – ніким...
Вже Самостійна, Вільна і Соборна
Постане в світі Велетнем новим!*

У цій поезії ліричний герой проголошує себе одним із натовпу, порошиною, але порошиною з народу. Тут автор закладає глибинну ідею того, що таких, як його ліричний герой, багато, а далі наділяє його позитивними рисами. Ліричний герой розуміє своє життєве призначення як смерть у бою чи у ворожій неволі. Він розуміє, що буде безіменним для своїх нащадків, але єдине, що для нього важливе, – це незалежність України.

Якщо автор-ремісник, виокремлюючи себе з натовпу і говорячи про служіння народові, мав на увазі служіння радянській державі, то автор-воїн ставить на меті не лише служіння батьківщині, але й смерть заради її вільного майбутнього. У ліриці УПА сформувався новий тип ліричного героя – поет-діяч, який бачить своє призначення у боротьбі та смерті за державність своєї Батьківщини. Виникнення такого типу героя цілком

закономірне, адже, як ми вже зазначали, самі поети й були воїнами. Тобто якщо для соцреалістичних поетів головною зброєю було слово, то поети резистансу називали зброю своїм знаряддям буквально. «Це твори, які детально відтворюють події, славлять конкретні імена. Адже їх писали і безпосередні учасники визвольних рейдів, і також автори з народу» [382, 76].

Автор-герой своє життєве призначення бачить не стільки у боротьбі, скільки у здатності героїчно завершити життя. Це виявляється в опозиціях «герой – ворог», «життя – смерть».

Життя опиняється у мінусовій опозиції, оскільки плюсовою стає смерть. Тобто це герой, життя і діяльність якого свідомо провокують до смерті, але не просто, а за Батьківщину.

Отже, у референтній ліриці виокремлюються такі типи героїв: автор-ремісник, автор-художник та автор-воїн. Принципом першого є заперечення, другого – поцінування, третього – боротьба.

Висновки до 2 розділу

Українська референтна лірика розвивалася у двох напрямках: соцреалістична традиція з вимогами тоталітарної культури і традиція поезії резистансу. Особливістю стильової системи цього часу був принцип тотожності у зображенні художнього світу, а також проєкція зовнішнього на внутрішнє.

Українська лірика 50-х років ХХ століття мала би пережити період відродження, але цього не відбулося через збереження у культурі соцреалістичної естетики. Зберігається сталінський міф про всесвітнє щастя, осмислюється перемога у Другій світовій війні, переосмислюються події цієї війни. Завдяки філософському струменю відбувається розуміння життя і смерті, спостерігаються рефлексії щодо обраності життя.

У цих творах на першому плані залишається подія, хроніка, плакатність зображення, а особистість часто нівелюється, ховаючись за колективним «ми», «один із нас». Важлива правдивість відображення подій, а не переломлення їх крізь призму авторського світобачення. Щоправда, документалізм поступово перетворився з методу на один із прийомів у сюжетних віршах.

Смерть, самопожертва, героїка, з одного боку, виводять на перший план людину реальну, а з іншого – уніфікують її, перетворюючи з «я» на «ми».

Естетика перемоги, життя як найбільшої цінності розглядалася у контексті осанни радянському ладу, партії, тоталітаризму. Ідеологізується навіть пейзажна таїнтимна лірика. Немає конфліктів між «я» і «ми», внутрішньої боротьби – є лише конфлікт між «своїми» і «чужими».

До референтної поезії відносимо соцреалістичну лірику, в якій виокремлюємо дійсну референцію та умовну. Дійсна референція зумовлювалася принципом тотожності, а умовна – вимогою фактичного підтвердження міфу про соціалістичний рай та щасливе життя. Міф, міфологічна свідомість є основними домінантами образотворення.

Головними міфами є міф про створення світу та міф про героїв. Як світ у своєму створенні постає з хаосу, так і радянський світ постає з хаосу старого світу, віри та ідеології.

У референтній ліриці можна виокремити такі типи героїв: автор-ремісник, автор-художник та автор-воїн. Принципом першого є заперечення, другого – поціновування, третього – боротьба.

Аналіз конкретних поетичних текстів тогочасних авторів дає змогу простежити переваги іконічних знаків, а також специфіку використання цих знаків тоталітарною культурою. Тоталітарна культура передбачає два плани – план підкорення-примирення та план опору. Саме тому одна література стає її рупором, а інша заперечує.

У тоталітарній літературі означеного періоду спостерігаємо ще один цікавий план – філософську лірику, що передбачає використання роздумів, медитацій, сентенцій тощо. Семіотичний підхід до аналізу цих літератур, моделювання семіотичного квадрата з метою простежити основні опозиції закладені у текстових структурах, дозволили нам вписати ці літератури у систему референтної лірики, а образна тканина творів доводить, що тотожна структура поетичних текстів не завжди зумовлює змістову та образну тотожність. Таким чином, моделювання семіотичного квадрата дозволило простежити спільні та відмінні риси текстів у межах однієї системи, а дослідження симулякрів образності, типів авторів та характеристик текстів дає підстави говорити про унікальність референтної лірики, унікальність її авторів та картини світу, представлену у їхніх творах.

Варто зазначити, що поняття соцреалістичний та референтний не є тотожними. Соцреалістична лірика є виявом лірики референтної. Виявом референтної лірики можна назвати і поезію УПА, а також ряд текстів сучасної літератури, в яких автори переконують нас, що копіюють реальність. Наприклад, актуальна на часі «майданна лірика» є у більшості свої творів референтною, адже прагне створити ефект такої реальності, що є тотожна дійсності.

Те, що ми називаємо реальністю референтної лірики, за Р. Бартом, є лише кодом, метою якого є не створення ілюзії реального світу, а ілюзії правдивого дискурсу про реальний світ, а художник відштовхується не від реальності, а від реального.

Розділ 3 Особливості ейдологічної лірики

3.1 Шістдесятництво як домінанта ейдологічної лірики.

Будь-яка стильова система передбачає сприйняття мови як світу, розуміє світ смислів як продовження реальності, зливає зображуване із зображеним, надає знакам референтності. Система немімесисної образності передбачає таке моделювання дійсності, в якому відбувається протиставлення між тим, що є, і тим, що мало би бути, а сам художній текст вибудовується за принципом «світ як текст». Як зазначає О. Астаф'єв: «І хоча лірика немімесисної образності є дискретна, цій дискретності вона протиставляє полюс універсалій або полюс цінності та неділимості» [26, 29].

Щодо означення лірики 60-х років і далі термін немімесисна видається вужчим за те, що варто означити у цій поезії. Тому варто використовувати термін «ейдологічна лірика». Такий термін виводимо з дискретності та універсалізації лірики цього етапу. Означення «світ як текст» передбачає вихід на перший план образу як форми, як сутності ейдетичної редукції. Таким чином, ми охоплюємо індексальність семіотичної природи цих текстів, а також редукцію ейдетичного плану.

За Гуссерлем, знання про предмети емпіричного та уявного світу досягається за допомогою потрійної редукції: феноменологічної, ейдетичної, трансцендентної. Феноменологічна звільняє нашу свідомість від різних навантажень (суспільних, історичних, культурних) і зводить предмет нашої перцепції до його тотожності. Ейдети́чна редукує цю тотожність до її сутності. Трансцендентна усуває зі свідомості те, що суб'єкту невластиве. На цікавить редукція тотожності до її сутності. Оскільки це основна ознака лірики постсоцреалістичного канону.

Ейгетику розуміємо як здатність зберігати яскраві образи предметів тривалий час після зникнення самих предметів з поля зору. Оприятлена у художньому творі ідея, крім своїх іманентних властивостей, набуває властивосте художнього образу, що за багатьма ознаками та параметрами

відрізняється від традиційного. Образне буття людини у художньому тексті можна визначити як вищий ступінь самоорганізації світу. На зміну міфу, що мав на меті створити нову історію, новий онтологічний зразок, приходить образ, мета якого зберегти яскравість зображуваного. За Гуссерлем, досвід необхідно отримувати з даного, з феномена як реального явища, феномена життєвого світу. Р. Інгарден зазначав, що мистецтво належить до інтенційного буття. Іntenційні предмети визначаються інтенцій ними актами реципієнта, без якого вони є лише бездієвим семантичним кодом. Літературний твір також трансформується у динамічне явище у процесі рецепції. Він має, за Інграденом, такі шари: звук, значення, форма, представлена предметність та дійсність. Однією з правд у літературному творі є правда ейдологічна [202, 175].

У 60-х роках змінюється референція, принцип тотожності вже не задовольняє авторів, тому відбувається перехід від копіювання до осмислення, поети говорять вже не про предмети та явища, а їх образи:

*Серпеню, серпеню,
натруси мені дуль-грушок,
серпеню, серпеню,
позбав ластів'я кошачої ласки,
серпеню, серпеню,
перекинь свою пісню та й через корт
тенісним м'ячиком, серпеню, - білим, лінованим... [321, 152]*

Автор пропонує не зображення предмета, а своє бачення його образу. Поет розмірковує, де ж є отой, справжній серпень: той, що мовчить, чи той, що співає:

*Їх двоє: він і кіносерпень –
рентгенознімок і портрет [321, 152]*

Що важливіше? Копія чи образ? Іконічність чи індексальність? Автор схиляється до другого.

«Кожна художня індивідуальність, якщо вона справді є визначною, несе в собі питомий знак не тільки естетичної, а й життєвої свіжості й новизни, бо саме своїм художнім світом корегує суспільну самосвідомість, відкриваючи перед нею новий аспект дійсності» [26, 153]. Лірика шістдесятництва стала своєрідним протиставленням умовно референтній та власне референтній ліриці 50-х років і, фіксуючи навколишню реальність, практично заново відкрила її рецепієнтові, вивівши спостереження до рівня узагальнень. Новий художній світ був світом, пронизаним авторською емоційністю.

Л. Тарнашинська називає появу шістдесятництва вибуховою, це поява-спалах: «Вибухова поява творів нової генерації українських письменників викликала значний резонанс у літературному середовищі: на них зреагували як літературні ровесники, так і старші побратими по перу» [430, 517]. Дослідниця зазначає, що дискусія розгорнулася навколо новаторських пошуків молодих авторів і була означена параметрами «батьки – діти», які можна потрактувати і по-іншому – у парадигмі «традиція і новаторство»: «За цими умовними означеннями стояв цілий комплекс проблем – від ідейно-політичних позицій до жанрово-стильових прозрінь» [430, 517]. Тут і експериментаторський характер віршів, і сміливі художні шукання, і вагомість проблематики, і мотиви деструкції та бунтарства.

На зміну світоглядної свідомості вказував Є. Сверстюк: «Стривожені війною, гартовані злиднями, оглушені тоталітарною ідеологією, люди раптом прокинулися від падіння страшного ідола й кинулись до пробоїни в стіні, де він упав... З цього почались шістдесятники – ті, яким засвітила істина і які вже не захотіли зректись чи відступитись від світла» [387, 128].

В. Дончик зазначає, що художня творчість цього покоління «відрізнялася від попередніх 40-50-х років значно гострішою, глибшою проблемно-змістовою наповненістю, а ще й ініціюванням численних суто художніх жанрово-стильових новацій» [425, 7].

Окрім того, час вимагав «морального реалізму» (Л. Трилінг), що полягав у відновленні проблематики небезпек історії, ненадійності людської природи, а також повернення до трагічного сенсу життя [64, 261].

Українські шістдесятники свідомо чи несвідомо підхопили тогочасні європейські культурні тенденції повоєнного мистецтва. Ось як писав про цей період Дж. Стайнер: «Ми приходимо після, у цьому суть нашого становища. Після безпрецедентної руйнації людських цінностей і сподівань політичними звірствами нашого часу» [64, 261]. Якщо європейська література тяжіла до пасивного мовчання (Т. Адорно: «Поезія неможлива після Освенціма»), то українське шістдесятництво обрало говоріння, що було зумовлено тривалим мовчанням як у довоєнній ліриці, так і у повоєнній.

М. Жулинський означив рух шістдесятників як фазу нового антиколоніального опору, спровокованого руйнуванням колективної міфології. С. Андрусів вважала, що цей рух мав на меті порятувати український світ через бінарну опозицію метафізичного та імперського. Такий культурний антиколоніалізм повертав почуття національної гідності.

Є. Сверстюк писав про поетів-шістдесятників так: «Іван Світличний виводив соцреалізм на загальнолюдський простір і демонтував теорію партійної літератури. Іван Драч приніс перші вірші, незручні і незрозумілі, так, наче його ніколи не вчили, про що і як треба писати... Микола Вінграновський тривожно заговорив про свій народ, і метафори його зазвучали апокаліптично. Василь Симоненко заговорив з Україною в тоні недозволеної щирості й одвертості. Ліна Костенко зрідка виступала з віршами, але то були вірші такого звучання, наче вся радянська поезія для неї неістотна...» [387, 26].

Розвиток людства завжди зазнає трансформації, яка веде до вивільнення слова. На думку Г. Почепцова, це «перехід від слова-міфу до слова-ритуалу, а далі вже стоїть слово-смысл. В оболонці того ж самого слова може бути заховано зовсім інші речі, на які слід по-різному реагувати.

Заборону порушувати не можна, хіба що тільки там, де це дозволено» [352]. Такий перехід призводить до збільшення вербальної складової і зменшення складової подієвої. Наприклад, ритуал може не включати жодного слова, адже слугує для підтримання ідентичності, а слово-міф формує цю ідентичність. Слово-смісл може зруйнувати її, оскільки отримує волю для інтерпретації. Г. Почепцов наголошував на можливостях таких переходів: слово-міф – слово-ритуал – слово-смісл. У сучасному суспільстві можливий ще один варіант – слово-гра. Шістдесятники, на думку Г. Почепцова, переводили слово-міф у розряд слова-сміслу, намагаючись або спростувати його, або просто подискутувати з ним. Отже, вони руйнували слова-міфи, що були базовими для тогочасного суспільства.

До таких руйнацій належало виведення у творах на перший план і піднесення «маленької» людини». Цього не було у референтній ліриці, яка тяжіла до зображення героїв і титанів:

*Він байдуже потис їй руку
І не чув її милих докорів,
І так довго стогнали по бруку
Перестуки її підборів.
І стояв він, тупий, плечистий
І байдужий, немов колода,
І здалося – на ціле місто
Заридала вона на сходах [80, 127]*

Василь Симоненко описує звичайну буденну сварку між ним і нею. Але завдяки неназиванню (маємо займенники він і вона, що вказують на особи, але не називають їх) та гіперболізації маленька трагедія набуває вселенського значення.

Або ж перехід від слова-символу здійснювався шляхом змалювання звичайних побутових речей на противагу глобально-універсальним темам референтної лірики:

До телефону – він його не бачив.

*Хоч телефон – сюди-туди: нема!
 А ніч, а дощ, а град по ринвах скаче,
 І груша з грушами прибились до вікна.
 ... Чорняве полум'я, чорняву ту завію
 Узяв у душу, як блакитний сон.
 А чути плач – то плаче телефон,*

Просунувши у ніч холодну шию [80, 45].

Дж. Аркілла та Д. Ронфельдт визначають два види існування інформації: інформація-передача та інформація-базис [501]. Слово-міф у цій системі належить до інформації-базису. Отже, коли він руйнується, то руйнується і структура, що була побудована на цій інформації. Саме таких письменників М. Рябчук бачить серед шістдесятників: «Є багато різних інтерпретацій самого визначення цього літературного явища. Саме тому досі виникають непорозуміння. Скажімо, Євген Сверстюк зараховує до шістдесятників тільки тих, хто не колаборував із режимом. Це люди, які пішли в табори чи просто замовкли, як Ліна Костенко. Для інших – це покоління інтелігенції, що прийшло в 1960-ті роки. Тобто є вузьке значення терміна «шістдесятники», а є широке. Коли говорити про перше, то значною мірою це покоління зберегло моральний авторитет. Хоча й не зовсім: бачимо, як певна частина тих, котрі відбули й тюрми, й табори, не витримали випробування свободою, славою. [...] Щодо «шістдесятників» у ширшому розумінні, які ще у 1970-ті пішли на колаборацію, то це абсолютно сумне явище. Це – остаточний кінець творчий, інтелектуальний, моральний. Це щось таке сумне, як Тичина у 1960-ті... У кожному разі, мені важко визнати кумирів у постатях цього покоління». Протидія в реальному і протидія в інформаційному світах – це дві різні протидії. Д. Бобишев схиляється до того, що у стандартному розумінні шістдесятники – це ті, кому владою було дозволено трохи відхилитися від норми. Він писав про цей термін: «Мені здається, його штучно причепило до нас наступне покоління, насміхаючись над старшими». Шістдесятники створили

прошарок, що жив за власними законами. Це був власний інформаційний потік з текстами та героями. Це був автономний сегмент, що ввійшов у конфлікт із державою і жив двома життями – одне з них збігалось із життям загальним. Звідси і немімесисність лірики. Звідси її образність, що дає підстави відносити таку лірику до ейдологічної.

У цій ліриці були наявні дві конфліктуючі ідентифікації: перша – ідентифікація Радянського Союзу, друга – ідентифікація нового життя у старій державі. Саме цим можемо пояснити достатню кількість текстів, які можна віднести до референтної лірики, і появу текстів, які відносимо до лірики немімесисної.

На думку Г. Почепцова, дисиденти були «медіа-людьми, трансляторами смислів, причому тих смислів, які повністю суперечили тогочасній картині світу. Тому транслювати ці смисли можна було дуже обмеженому колу спільників. Це була комунікація за дружніми й родинними зв'язками, бо всі інші відразу обривалися» [352].

Він виводить такі причини формування дисиденства: внутрішні переконання, які досить часто з'являлися як наслідок сімейних чи дружніх переконань, підтримка заходу, тиск радянської системи, робота КДБ зі створення власних агентів у цьому середовищі. Шістдесятники мали прямий та опосередкований вплив на сучасність [352] (табл. 3.1):

Таблиця 3.1

	Опосередкований вплив	Прямий вплив
Простір 1 (поверхневий)	література, мистецтво	акції протесту
Простір 2 (глибинний)	віртуальний простір	фізичний та інформацій-ний простори

Шістдесятники породжували інший, альтернативний інформаційний потік, були речниками тієї інформації, що базувалася на іншій моделі світу. Таким чином, маємо радянську модель та модель, яку пропонувало

шістдесятництво. Влада ж зацікавлена у безальтернативності, тому вона блокує ті інформаційні джерела, що орієнтують на альтернативу, і намагається утримувати у масовій свідомості власну модель. Але віртуальна модель шістдесятництва поступово переходила у світ реальний. Як зазначає В. Агеєва, «після проголошення державності патріотичну риторику шістдесятництва почали сприймати як архаїчну, письменник утратив роль вождя й пророка» [1, 85]:

*Продажні поети 60-х мали б тішитись,
що все закінчилось так успішно;
адже скільки було небезпек,
а бач – вижили, повернули кредити,
хіба що бойові рани
нитимуть під час циклонів,
ніби під час місячних.*

(...)

*«Поезія пишеться горлом,
але це горло безнадійно застуджене» [173, 10]*

Сергій Жадан, вірш якого ми процитували, як і його молоді сучасники, мав двоїсте ставлення до «батьків-шістдесятників» (В. Агеєва). Поет говорить, що вони боролися за свободу, але поезія пишеться горлом, а горло не має вже голосу. А ось як говорить про побратимів-шістдесятників І. Світличний у поезії «Парнас»:

*І враз ні стін, ні трат, ні стелі.
Хтось невидимий ізбудив
Світ Калинцевих візій-див,
Драчеві клетоти і хмелі,
Рій Вінграновських інвектив,
Чаклунство Ліни, невеселі
Голобородькові настелі
І Стусів бас-речитатив... [392, 29]*

Світличний не через предметність, а через образ-індекс намагається розкрити сутність сучасного йому світу.

Це світ не лише обшуків і допитів – це світ Ліни Костенко, Івана Драча, Ігоря Калинця, Миколи Вінграновського, тобто світ пошуків, свободи, чаклунства та «візій-див». Світ насичений, сповнений вражень та відчуттів, світ нескорений:

Не вірю в будень, побут, клопіт –

В мізерію, дрібнішу тлі.

Вщухає суєтна тривога.

І в небесах я бачу Бога,

І Боже слово на землі [392, 29]

У передмові до збірки «Поети Чумацького Шляху», що вийшла у Мюнхені 1962 року і куди ввійшли твори Л. Костенко, М. Вінграновського, В. Коротича, І. Драча, Є. Гуцала, Б. Кравців писав: «Довго придушувана, стримувана і засуджувана, молода поезія прорвалася з-під льодової гори соцреалізму живими і рвучкими струмками. Своім змістом, а особливо своєю формою вона вже цілком модерна, нагадує кращі зразки модерністичної поезії...» [345, 7]

Протест шістдесятників був зумовлений не тільки певною авторською позицією, але й зміною ціннісних орієнтирів. Вони, на думку Л. Тарнашинської, здійснили прорив крізь здискредитовану традицію, що полягав не лише в актуалізації онтологічної пам'яті, але й у спробі переосмислити мету та завдання мистецтва. Розглянемо, наприклад, поезію І. Драча «Балада про випрані штани». Візуально ця поезія нагадує зразок референтної лірики, адже автор детально описує реальний епізод свого життя:

Замурзався я на роботі – і мати примітила зразу

Заплямлені солідолом ще путні сірі штани.

Баняк на плиту поставила. Дістала з полиці мило.

А місяць у білих споднях з батьком у шахи грав.

Далеко овожене місто на сон голубий мостилося.

Смачною була після пива густа кабачкова ікра [160, 30]

Якщо для соцреалістичної традиції було типовим звертатися до жанру балади у героїко-трагічному контексті, то Драч іронізує, присвячуючи баладу чистим штанам:

Відгнали грушами хмари. У вітрі топилися шепоти.

Сад колихався солодко на гойдалці тишини.

А на пружинистій шворці, звішені за манжети,

Пришпилені гострими зорями, в небо ішли штани [160, 30]

Драч зображає у цьому вірші родинну ідилію, але не за допомогою щасливо-спокійних образів батька-матері, а змальовуючи один із післяробочих вечорів, у якому є місце для побуту, пива, кабачкової ікри та нічної тиші. Це вже не світ речей, а світ образів: штани, «пришпилені гострими зорями».

Розглянемо докладніше зони предметної сфери, відображені у поетичному тексті.

Фізична зона: рух («замурзався на роботі», «мати примітила зразу», «баняк на плиту поставила», «дістала з полиці мило», місяць з батьком у шахи грав, місто на сон мостилося, сад колихався на гойдалці тиші, шли в небо штани), запах («відгнали грушами хмари»), розмови («у вітрі топилися шепоти»).

Соціальна зона представлена у єдності суб'єктів (мати, батько, місяць, штани, місто, хмари, шепоти).

Психологічна зона: спокій, затишок (пиво, смачна кабачкова ікра, вечір, тиша).

Біологічна зона: життя без протиставлення смерті чи загибелі, життя, цінність якого в деталях та дрібницях.

Найактивніше представлена фізична зона, що звучить інакше завдяки метафоризації, прив'язці до сподіваного несподіваного.

Відбувається повернення до натурфілософізму, активізується мотив сонцепоклонництва, що був характерною рисою початку ХХ ст. (А. Казка, П. Тичина). Єдність людини і природи зазвучала потужніше, природа не сприймається тепер лише як виразник чи акумулятор людських почуттів та вражень:

*Я ваші душі ктином обмину,
Я не поставлю їх на п'яні карти,
А що сонця за дорогу ціну,
То сонце завжди серця варте [161, 31]*

Органічною частиною людського буття стає усе, що бачить поет:

*Хай же день буде з чистого неба,
Із струнких, ніби мислі, тополь,
Із пекучих солоних невдач
Та прийдешніх манливих здобутків.
А «Добриденень» – тоді добридень,
Коли іскри летять з-під ніг,
І земля хитається палубою
Од моєї швидкої ходи... [161, 31]*

Якщо зінтегрувати діаметрально протилежні речі, вийде фантом шістдесятництва (Н. Околітенко). На думку В. Брюггена, коли зійшлися умови політичні, естетичні, мистецькі, феномен молодості щасливо поєднався із зустрічною потребою суспільства, спраглою до оновлення, дозрілого до якоїсь поворотної точки.

Лірика шістдесятих зберігає одну з основних опозицій соцреалістичної лірики: «добро – зло». Проте вона отримує інше забарвлення, зосереджуючись не на соціалістичному державотворенні і державобудівництві, а на загальнолюдських цінностях і моральних якостях (згадаймо поезію В. Симоненка «Злодій»). Немає опозиції «чужі – свої», є протиставлення «ліричний герой – інші», «ліричний герой – хтось». Однією з головних опозицій є «світ, який маємо – світ, який мав би бути». Перший

елемент зринає як доказ неправильно обраних життєвих і моральних орієнтирів, що призводить до суспільної деструкції.

Для побудови ще одного семіотичного квадрата візьмемо поезію М. Вінграновського «Сестри білять яблуні в саду...»

Сестри білять яблуні в саду.

Мати білять хату та у хаті.

Біля хати білий батько на канані

Вигріває війни та журбу.

Мати білять яблуні в саду.

Мати білять хату та у хаті.

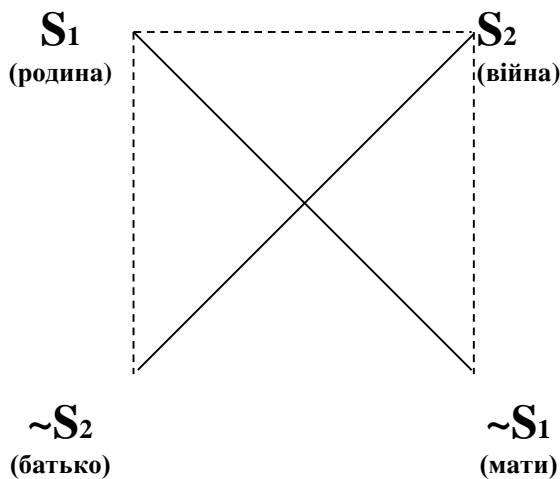
Біля хати білий батько на канані...

Мати білять яблуні в саду.

Мати білять хату. Білять хату... [80, 77]

У цьому вірші можемо простежити такі паралелі: «мати – батько», «родина – війна» (рис. 3.1).

Рисунок 3.1



Сад, мати, сестри, побілена хата – символ родинної ідилії. А батько, який «вигріває війни та журбу», – символ війни. Автор використовує прийом віддаленої зйомки у побудові твору: картинка поступово віддаляється – зникає війна, батько, мати, і лишається побілена хата. Цікавою є опозиція «родина – війна». У референтній ліриці частіше натрапляємо на опозицію «війна – мир». В ейдологічній ліриці опозиції

стають більш символічними. Очевидно, що родинна ідилія, тиша і спокій символізують мир, але цей мир з присмаком гіркоти, і важливішим є те, що вся родина разом, а не проповіді та декларації всемогутності та сили народу-переможця.

Розглянемо сфери аналізованого поетичного тексту:

Фізична: рух та спокій («сестри білять яблуні», «мати білять хату», «батьк вигріває війни та журбу»).

Соціальна сфера: мати, батько, сестри (герой сприймає себе окремо від них і водночас чатсиною родини, адже використовує номінанти, що вказують на спорідненість, а не, до прикладу, домінанти «чоловік», «жінка», «дівчата»).

Психологічна: мовчанка та спокій (мовчки білять, мовчки батько сидить на канапі)

Біологічна: хвороба та старість батька («білий батько на канапі Вигріває війни та журбу»).

У творі два простори: постір хати (у ньому мати) та простір саду (у ньому сестри). Два білих простори, які намагаються привести до ладу пісоя війни, замалювати повоєнне згарище.

Одним із канонів поезики державного міфу було усвідомлення суспільного обов'язку, що ставився на перше місце. Це призводило до руйнації родинного устрою, а сім'я із категорії цінності перетворювалася на «ланку» суспільства. Результат – девальвація чоловічого та жіночого, зміна поняття батьківсько-синівського обов'язку.

Завданням шістдесятників було повернення людини до колишніх цінностей. Яскравим прикладом цього може бути реалізація архетипного образу матері.

Архетипний образ загалом є джерелом міфології, релігії, мистецтва, зокрема літератури. Він наділений енергетичною силою і формує певні уявлення. Через архетипи найяскравіше виявляється спадщина предків. Будь-яка людина наділена запасами архетипних образів, які відкривають їй

священні смисли [188, 133-134]. Звернення до певних архетипів у художніх текстах зумовлене їх активністю чи пасивністю в авторській свідомості і підсвідомості, а також внутрішньою потребою суспільства на певному етапі свого розвитку.

Художня реалізація архетипів дає змогу охарактеризувати час, світ, у якому функціонує літературний текст. Своєрідність цієї реалізації полягає також в активному використанні саме того чи іншого архетипу. Для немімесисної української лірики була характерною актуалізація архетипу Великої Матері, на противагу соцреалістичній естетиці, для якої домінуючим був архетип Великого Батька.

Образ матері завжди займав центральне місце в українській свідомості. Шістдесятники, на думку С. Андрусів, намагалися зламати інфантильний комплекс, стати дорослими синами матері-України.

Мати сіяла сон під моїм вікном,

А вродив соняшник.

І тепер хоч буран, хоч бур'ян чи туман,

А мені – сонячно [326, 74]

У поезії Б. Олійника герой ще не може позбутися інфантильного комплексу. Мати для нього – та, хто визначає йому долю та ціннісні орієнтири:

Тільки квітом своїм при моєму вікні

Не опав соняшник.

Я несу його в світ, щоб не тільки мені

Щоб і вам – сонячно [326, 74]

Мати дбає про затишок ліричного героя («А мені – сонячно»), захищає його від життєвих незгод («а мені за плечем Журавлі журавлять»), дбає про його душевний комфорт («Все ж одна – зважилась»).

Ліричний герой ототожнює матір з янголом-охоронцем. Цей образ не є присутнім зримо, він не діє у тексті. А ліричний герой говорить не про свою любов до матері, а про той комфорт, який вона йому забезпечує. Він

відокремлює себе від неї: «Мати сіяла льон під моїм вікном...». Саме «під моїм вікном», а не під вікном батьківської хати, саме для автора, а не для родини чи у родині. Але з іншого боку, мати – зв'язок ліричного героя зі світом: те, що вона йому дарує, він використовує у своєму житті.

Б. Олійник показує не любов сина до матері, а любов матері до сина, не просто віддану, а фанатичну:

*І тому вона йде
за село, на околицю,
І стає на коліна,
і небові молиться.
Та не сунте ви брів
і не хмартесь осінньо:
Мати молиться в небо...
на рідного сина [326, 46].*

Образ сина або відсутній в поезії, або знаходиться осторонь. Наприклад у поезії «Було у матері чотири сини» автор відтворює історію взаємин сільської жінки з її синами, що вирости і лише через двадцять років повернулися до матері у село, але не змогли згадати тих пісень, що співала їм мати, не змогли згадати своєї любові до неї:

*Перший зашарівся, наче ружа,
Другий прикусив губу.
Третій наполохано: "А чи зручно?"
А четвертий каже: "Забув".*

*І чогось так боязко озираються,
Мовби хтось у шию жене.
Почекала мати
та й знов питається:
"Ну, так хто ж, синочки, почне?"*

Мовчать...

То послала їм долівку ряднами,

А собі у голови - кужіль.

Перед сном ввімкнула звично радіо:

Хай уже співають чужі [326, 143]

Поет відтворює типову ситуацію: діти їдуть з дому та забувають про нього, навіть коли повертаються до матері – вони вже інші. Незмінною є мати та її материнська любов. Ліричний герой попри своє відчуження розуміє, що мати - немов земне тяжіння, оскільки саме вона допомагає впевнено стояти на землі, а повернення до неї означає повернення до батьківщини:

- Синочку!!! –

Мати...

Баби...

(Діди повмирали).

Тітки...

Дядьки...

Родичі...

- Здрастуйте, мамо. Оце ж і я.

(Ти диви: заговорив нормально!)

Стою на своїй землі [326, 91].

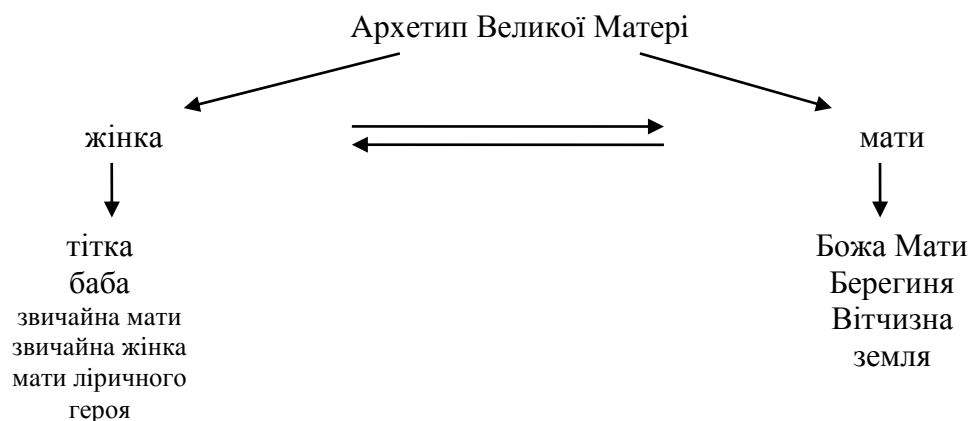
Герой пробує подолати залежність від матері через відчуження, відсторонення, проте тоді втрачає зв'язок з рідною землею. Бо справа не лише у руйнації кровного зв'язку, але деструкції архетипних уявлень.

Архетипний образ Великої Матері знайшов яскраве вираження у ліриці Василя Симоненка, який, на думку В. Моренця, завжди мав сформовану ідею світу – як спосіб спілкування з реальною дійсністю і мету життєдіяльності. У творах Симоненка спостерігаємо не лише звернення до

цього архетипного образу, а й протиставлення матері батькові, заперечення батька тощо.

Юнг виділяв такі риси архетипного образу Матері: вияв уваги та співчуття, магічний авторитет фемінності, мудрість, будь-який корисний інстинкт або імпульс, доброта, підтримка, турбота, розвиток і плодючість. Серед негативних рис можна виокремити темне, потаємне, прірву, світ мертвих, отруйне, поглинаюче, неминуче, як доля [490, 211]. Архетип Великої Матері – це «загальна назва прообразу колективного культурного досвіду, що виражає цілісність та повноту як єдність протилежностей, позитивно-негативну полярність (Добра – Грізна Мати)» [188, 373]. У цьому архетипному образі можуть бути закодовані Батьківщина-мати, рідна домівка (в українській ліриці – рідна хата), земля-мати, жінка-мати, рідна мати. Відповідно, ці образи у ліриці можна пояснювати як вияви архетипу Великої Матері. З цим архетипом асоціюються материнська турбота і симпатія, мудрість жінки, все, що любить і допомагає. Образ матері у фольклорі є універсальним, але у поетичних творах він отримує специфічне вираження, що залежить від особистості автора, характеру тексту, принципу зображення світу.

Естетика шістдесятництва віддавала перевагу «добрій матері». Цей архетипний образ виявляється у вже зазначених нами образах батьківщини, матері, землі. Схематично ці вияви можна зобразити так: дві образні домінанти – жінка і мати. Жінка виступає у поетичних текстах в образах старої баби, сільської тітки, простої жінки, звичайної матері, матері ліричного героя. Виокремлений образ матері реалізується в образах Божої Матері, Вітчизни, Березині роду, землі (рис. 3.2).



Найперше, що привертає увагу, – це звернення до «простої» людини у В. Симоненка: наприклад, поезії «Піч», «Баба Онися», «Жорна», де змальовано звичайну історію звичайної жінки. З одного боку, в поезіях спостерігається типізація образу, з іншого – індивідуалізація, а їх поєднання створює відчуття трагізму, загрози зникнення найдорожчого архетипу. Трагічну долю звичайної жінки Симоненко змальовує за допомогою спокійної оповіді, що нагадує оповідь у референтній ліриці:

*З тітки полум'я сон злизало,
Тітка гладить рукою глек,
Теплий ватяник зав'язала
На застуджений свій поперек [394, 52]*

Тобто практично немає різниці між зображуваним і зображеним, але далі автор виходить за ці межі шляхом вкраплення власних роздумів:

*Менше ми гіркоти нестимем,
Стане ближчою наша мета,
Як не будуть у небо димом
Підніматись жіночі літа [394, 52]*

Особливістю немімесисної лірики є її межування, з одного боку, з референтною, а з іншого – з нереферентною лірикою. Виявом нереферентності у цьому випадку є невідповідність між зображуваним і

зображеним, що виражається у мотиві очікування та диспропорції того, що є, і того, що має бути. Така розбіжність у Симоненка є між тим, що маємо, і тим, що мало би бути. Проблема людини полягає у тому, що вона відмовляється від своїх архетипів, таким чином руйнуючи не лише свою світоглядну систему, але й світ. Це яскраво виявляється у творах на поствоєнну тематику – наприклад, у вірші «Баба Онися»:

Я горя на світі застав багато.

Страшнішого ж горя нема,

Ніж те, коли старість мати

В домівці стрічає сама [394, 51]

Архетип Великої Матері передбачає наявність дитини, сина, адже реалізується саме у його свідомості та існуванні: зникає син – зникає архетипний образ Матері, а звідси – порушення правильного світопорядку.

Ще один дуже важливий варіант трансформації архетипного образу – образ Батьківщини. Ідея матері-Батьківщини не нова, і загалом шістдесятництво не відходить від цієї традиції. Як мати одна для дитини, так і Батьківщина має бути одна. Варто наголосити, що час, коли творилися ці тексти, передбачав зображення у ролі матері-батька Радянського Союзу, шістдесятництво ж писало про Батьківщину-Україну. У цьому можна простежити схожість із поезією українського резистансу: домінантою у поезії резистансу могла бути не любов до батьківщини, а смерть за неї як вияв цієї любові, а для шістдесятників любов – це життя, життя заради батьківщини, для неї, їй на втіху:

З нею я ділити завжди буду

Радощі, турботи і жалі,

Бо у мене стукотить у грудях

Грудочка любимої землі [394, 60]

Звернімо увагу на те, що у цій поезії простежується асоціативний зв'язок між матір'ю та дитиною: як дитина має у собі частину

материнського, так і ліричний герой має в собі частину рідної землі. Це наче кровний зв'язок матері і сина:

*Бо вона одна за всіх нас дбає,
Нам дає і мрії, і слова,
Силою своєю напуває,
Ласкою своєю зігріває [394, 60]*

Тут архетип Великої Матері реалізується в образі рідної землі. Залежно від реалізації змінюється ставлення ліричного героя до світу: якщо жінку треба захищати, то Батьківщину треба любити. Тобто в одному випадку маємо спробу захисту підвалин свідомості та світу, в іншому – любов до того, що тебе оточує, бо воно є частиною тебе.

Поєднання кількох реалізацій архетипного образу Великої Матері зустрічається у поезії «Лебеді материнства»: це мати і Батьківщина. Що цікаво, архетип не виявляється в образі коханої, а навпаки, протиставляється їй:

*Можеш вибирати друга і дружину,
Вибрати не можна тільки батьківщину [394, 74]*

Звернімо увагу: мати і батьківщина ставляться в один ряд як те, що супроводжує ліричного героя від народження, є вічним і незмінним, а їм протиставлено друга і дружину як таких, що залежать від простору і часу, а не від внутрішньої потреби героя. Стосунки героя з матір'ю змальовано як ідилію: тиха хата, колиска, казка, лебеді (лебідь – символ вірності, у цьому контексті – символ вірності матері), золоті та рожеві кольори. У другій частині тексту (формально у ній змінюється ритм) ця ідилія змінюється розповіддю-пророкуванням майбутнього, повчанням матері сину. Відповідно, мати – мудра, любляча, всепрощаюча. Власне, тут зосереджено всі позитивні якості цього архетипу, визначені К. Юнгом.

Із цією поезією перегукується вірш М. Вінграновського «Перша колискова»:

Спи, моя дитино золота,

*Спи, моя тривого кароока.
В теплих снах ідуть в поля жита,
І зоря над ними йде висока.*

*Спи, моя гіллячко голуба,
Тихо в моїм серці і щасливо.
За вікном хлюпочеться плавба
Твоїх літ і долі гомінливої.*

*Спи, моя дитинко, на порі.
Тіні сплять і сонна яворина...
Та як небо в нашому Дніпрі,
Так в тобі не спить хай Україна.*

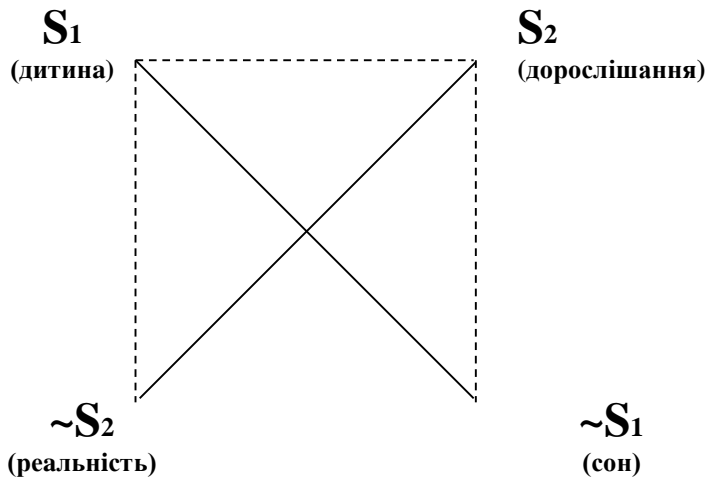
*Хай вона не спить в тобі повік,
Бо вона – для тебе і для світу...
Люлі, мій маленький чоловік,
Капле сон сріблястий з верховіту... [80, 82]*

Звернімо увагу: Вінграновський, як і Симоненко, закликає не боротися за Вітчизну чи захищати її, а берегти. Назвою процитованої поезії – «Перша колискова» – автор дає зрозуміти, що у першій в житті кожного маленького українця колискової має звучати слово «Україна». Саме любов до Батьківщини є запорукою щасливого і спокійного життя. Це, власне, той світ за О. Астаф'євим, у якому відбувається перехід до певних універсалій, що бачаться крізь призму життєвої буденної ситуації – наприклад, народження дитини. Про універсальність свідчить безіменність: мати, дитина. І тільки Батьківщина має конкретне ім'я – Україна.

У фізично-біологічній зоні ключовим є інваріант сну, спокою/неспокою, у психологічній – інваріант материнської любові, у соціальній відчуття єдності себе та України, розуміння, що заколисуєш не просто дитину, а українця, майбутнього чоловіка.

Цікавими будуть опозиції у семіотичному квадраті (рис. 3.3):

Рисунок 3.3



Замкнутий простір хати символізує сон, дитинство, а відкритий простір за вікнами хати – реальний світ («За вікном хлюпочеться плавба...»). Окремо стоїть ключовий образ – Україна («Так в тобі не спить хай Україна»). На відміну від Симоненка, Вінграновський у цій поезії не співвідносить Україну з матір'ю.

У поезії В. Симоненка «Лебеді материнства» не відбувається зміщення або накладання цього архетипу на образ кохання чи коханої. Поет завжди розмежує почуття материнської любові і любові до жінки, вивищуючи матір. «Стосунки матері й сина – найчистіший приклад незмінної любові, не скаламученої жодними егоїстичними міркуваннями» [455, 203]. Про зв'язок автора з матір'ю свідчать і його листи до дружини. Так, в одному з них він пише: «Вона проти тебе нічого не має, тільки цікавиться, хто ти за одна, та ще совітує мені взнать, чи ти не будеш ерепениться, якщо мати буде жити з нами. Можу процитувати маму дослівно: «Мені дуже бажається, щоб ти женився раз, а не так, як ото є, що тут оженився, а тут розходяться. Хай і вона знає, що в тебе є мати, щоб тобі не сказала, що, мов, твоя мати нам не нужна». Я тут нічого не змінив, тільки розставив коми» [493, 175]. Як бачимо, материнський авторитет, материнське слово важить для нього дуже багато. Це не просто мати – це центр Всесвіту, це архетип. І мати – звичайна жінка у його текстах трансформується у матір всього народу. У цьому плані нам видається

цікавою поезія «Одинока матір», де смерть перемагає кохання, але не може перемогти материнство:

І над твоїм

Розстріляним коханням

Безглуздо реготали солов'ї.

Та право материнства – за тобою!

І син в колісці пісню наслуха [396, 150]

Що б не сталося, ліричний герой завжди на боці матері. Саме тут промовляє колективне несвідоме, пов'язане з прагненням продовження життя, захисту тощо. Від конкретного образу самотньої матері автор переходить до узагальненого образу материнства та Батьківщини:

Найтяжчий злочин –

Вкрасти у народу

Тобі довірене життя.

Мадонно мого часу!

Над тобою

Палають німби муки і скорбот,

І подвиг твій,

Обпечений ганьбою,

Благословив розстріляний народ [396, 151]

У поезії Симоненка немає стосунків «мати – дочка» – лише «мати – син». З одного боку, тут простежується певний автобіографізм, з іншого – асоціативний гендерний поділ: батьківщина – народ (мати – син). Для творчості Симоненка характерна окремішність образів коханої і матері, які не взаємодіють у межах одного тексту, крім випадків протиставлення. Також немає порівнянь України з коханою, оскільки Україна – частина архетипного образу Великої Матері, а кохана до нього не належить.

Симоненко писав про себе: «Батько – Симоненко Андрій Леонтович – залишив сім'ю, коли мені не було ще й року. З того часу шляхи наші не

перетиналися» [370, 11]. Відсутність батька сприймалась поетом як нормальна ситуація, про що він і напише у вірші «З дитинства»:

*В мене була лиш мати,
Та був іще сивий дід, –
Нікому не мовив «тату»
І вірив, що так і слід [396, 77]*

Отже, спостерігаємо домінування жіночого начала і, відповідно, подальшу його проекцію.

*Був певен, що батько лишній,
Крикливий, немов сусід,
Коли заставав на вишні,
На мене кричав, аж блід.*

*Та боляче б'ється, думає,
Не пустить гулять на став,
І тому не знав я суму,
Щасливим собі зростав [396, 77]*

Тобто щастя розуміється у відсутності батька. Тут, звичайно, можна згадати фрейдівський едіпів комплекс, а також підміну понять у сімейному трикутнику з «мати – дитина – батько» на «мати – дитина – дід». Щоправда, Симоненко не ототожнює діда з батьком і не приписує йому батьківської ролі.

Фрейд зазначав, що син, який був улюбленцем матері, «на все життя отримує відчуття перемоги, упевненості в успіху, і цей божественний королівський статус в очах матері вестиме вже дорослого чоловіка до реальних досягнень» [188, 16]. Тому і в поезії домінує роль матері, що проектується на образ України. Тобто лірика Симоненка, з одного боку, є поезією патріота, а з іншого (маємо на увазі спосіб вираження патріотизму) – проекцією його стосунків з матір'ю.

«На стадії народження свідомості з несвідомої сфери, тобто зародження індивідуальної психіки, панує материнський принцип, архетип

Великої Матері. Після «матріархальної» стадії психіка вступає в «патріархальну», коли утверджується Его (свідомість), тобто активізуються батьківські архетипи, а жіноче начало має бути підкорене. Однак ця стадія передбачає інтегральний, завершальний етап...» [188, 115]. У Симоненка свідомість весь час повертається до цієї початкової стадії, наче герой хоче знову повторити народження світу, повернути час і змінити світ, зробити його таким, яким він мав бути (згадаймо його тексти про звичайних жінок-матерів).

Автор уникає архетипного образу Великого Батька. Ця ситуація частково зумовлена фактами з біографії, про які ми вже згадували вище, а також політичним контекстом і соцреалістичною традицією, яка активно використовувала саме цей архетип. Архетип матері виникає на противагу і навіть як заперечення йому.

Також цей образ є свідченням приналежності ліричного героя до свого народу. «Оскільки колективне неусвідомлене наявне у всіх, воно зумовлює містичний (ірраціональний) зв'язок індивідуального з цілим» [188, 131]. Актуалізація цього архетипного образу через образ України має на меті позиціонування себе як українця, одного з народу, а також пробудження патріотизму в інших.

Загалом, актуалізація архетипного образу Великої Матері відбувається таким чином: герой розуміє загрозу його втрати або ж змальовує світ, у якому це вже відбулося. Мета героя – шляхом звернення до колективного несвідомого, частиною якого є цей образ, повернути архетип, оскільки він є основою звичного і правильного світопорядку. Окреме місце відводиться образу матері ліричного героя, крізь призму якого чітко проглядаються світоглядні позиції автора: мати – найдорожче у світі, материнська любов – найщиріша. І останній елемент – образ України, який то постає паралельно з образом матері, то зливається з ним.

Ще однією особливістю лірики шістдесятників є опозиція «місто» – «село». В ейдологічній ліриці сільська тематика часто є доміантною. Їй

підпорядковано простір, образи, мотиви. У ставленні до села зберігається відчуття сакрального. Село асоціюється з дитинством, найсвітлішими моментами у житті ліричного героя. Однак, поряд з ідилією, автори немімесисної лірики змальовували і реальні картини, привносячи у них певні символи та узагальнення. Таким чином, зберігається властивий для немімесисної лірики нечіткий зв'язок між означуваним та означенням.

У поетичних текстах цієї стильової системи присутнє захоплення людською працею, людьми праці. Часто зринає моралізаторський аспект, заклик зупинитися і подумати про долю й життя простої людини.

Саме на такі мотиви натрапляємо у поезії Івана Драча, де село не лише постає тлом, на якому відбуваються події, а є частиною життя, самим життям автора. Наприклад, у поезії «Дві сестри» зображено долю двох старих жінок-селянок, які все життя пропрацювали на птахофермі:

*...Дві сестри старенькі на пташарні
Лускають насіння гарбузове,
І дрижать їх руки незугарні,
Чорні, закоцюрблені, дубові.
Кури, гуси – все життя у пір'ї.
Є город маленький коло хати.
Чорнобривці спіють на подвір'ї.
Є коза, щоб молоко давати... [161, 62]*

Автор описує нехитрий побут жінок і водночас розмірковує над їхніми невідбулими долями. У цьому і полягає одна з особливостей немімесисної лірики – фіксація реального життя з його осмисленням та узагальненням.

*...І сидять старенькі край заміті
У вогні осіннього розмаю,
Вмерло їхнє «бути чи не бути»,
А повз них летять у світ дороги.
Стань! Подумай! Скільки доль забутих*

*Навіть не спиналося на ноги.
Непомічена пройшла людина,
Непоміченою тихо вмерла.
Стань! Тяжка провина безневинна
Крила над тобою розпростерла [161, 62]*

Автор не мотивує невідбулість доль двох сестер тим, що вони не змогли вирватися з села. Він просто намагається зафіксувати епізод із життя простої людини, але героями його текстів, як правило, є люди села. Також поет розмірковує не над проблемою «місто – село», а над проблемою нереалізації людського потенціалу, невідбулості долі, коли сама людина у цьому не винна.

Цікавим є інше поєднання – поєднання міста і села. Розглянемо, до прикладу, поезію «Бабусенція»:

*Ой оце чудне дівчатонько, ой-я,
Щосуботоньки їде з містонька
До бабоньки, до бабусеньки, ой,
Лишає свої інфузорії-туфельки,
Скидає свої лаковані туфельки,
Одягає куфайчатко порване, ой-ой-оєчки,
У бабцюлі, у бабусеньки, ой,
Взува старі чоботи-шкаרבани,
Бабчині чоботи-чоботищенки... [161, 150]*

Привертає увагу поєднання лексики, що асоціюється з містом (лаковані туфельки, студентонька) і селом (куфайчатко, чоботи, ночви, кочерга). Автор описує, як дівчина повертається з міста до села, щоб допомогти бабусі, наголошуючи на її перевдяганні, тобто перевтіленні дівчини-студентки, жительки міста, у сільську дівчину. Причому це перевтілення добровільне й бажане, про що свідчить не лише перелік робіт, які виконує дівчина, а й велика кількість зменшено-пестливої лексики (відеречко, хатуся, бабусенька, кожушенько тощо).

Привертає увагу й епізод з ворожінням:

Випадає їй казньонний дім

І валет бубновий в нім,

Туз хрестовий заберу,

Швидше вже сама помру... [161, 151]

Бабця хоче відвернути смерть від онучки, вона вірить, що зможе захистити її від усього лихого. Тобто село визначається як символ прихистку і порятунку від біди.

Що важливо, у цій поезії автор не ідеалізує сільський побут, невеличким штрихом протиставляючи місто як символ добробуту і село як символ бідності – лаковані «туфельки-інфузорії» і старі «чоботи-шкарбани». Він начебто не дає місту і селу жодних оцінок, але сільський побут дівчини і бабці виписано з любов'ю.

І. Драч оспівує не лише людей села, їхню працю, а й звичайні речі, що оточують їх щодня, ставлячи ці речі на п'єдестал. Наприклад, «Балада золотої цибулі»:

Вона – золотоцока богиня продажних ринків –

Маятником погойдується в гроні вінка,

Обнявши за шию тітку Горпину.

Вона – заплетена німфа в зів'ялі коси подруг,

Обмацана мільйонами ласих очей, –

Прагне збутися своєї золотової цноти!

Вона – малесенька баня підземних церковок –

Дрижить за свою золоту віруючу душу

Перед язичницькою захланністю тупого ножа!

(...) Вона – королева краси сільських світанкових базарів...

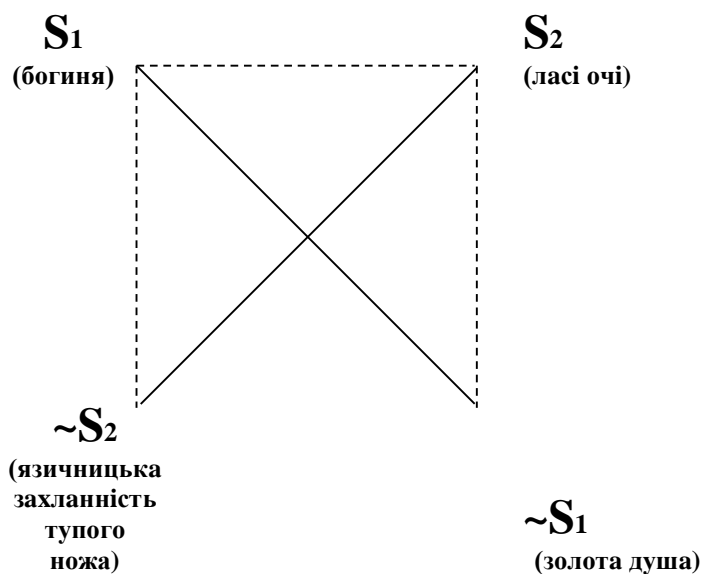
(...) Вона – золота Цибулінка з маминого городу,

Вона – золота Весталка з храму Таємниці Буття,

Зібгана в золотий кулачок переляку... [161, 149-150]

У цій поезії Драч дещо гіперболізовано оспівує цибулину з маминого городу, підкреслюючи, що щось начебто маленьке, незначне і непомітне насправді відіграє важливу роль у нашому житті. Образи людей (тітка Горпина, солдат, Петро Петрарка тощо) відступають на другий план. Автор використовує для змалювання цибулини нетипову у цьому контексті лексику, називаючи її богинею, німфою, королевою, церковною банею, Лаурою, Жанною д'Арк, Попелюшкою, Весталкою. Він поєднує несполучуване: звичайний образ на сільську тематику і образи європейської культури. Таким чином, він робить цей образ ключовим, важливим, особливим, начебто і не говорячи про село, а лише натякаючи: цибулину на базар несе тітка Горпина, вона – «сестра черствого житнього Хліба», вона з маминого городу.

Спробуємо накласти цей текст на семіотичний квадрат:



Автор у позитивні опозиції виносить цибулину, називаючи її богинею, німфою, королевою краси. У негативні опозиції винесені «ласі очі», ринки тощо.

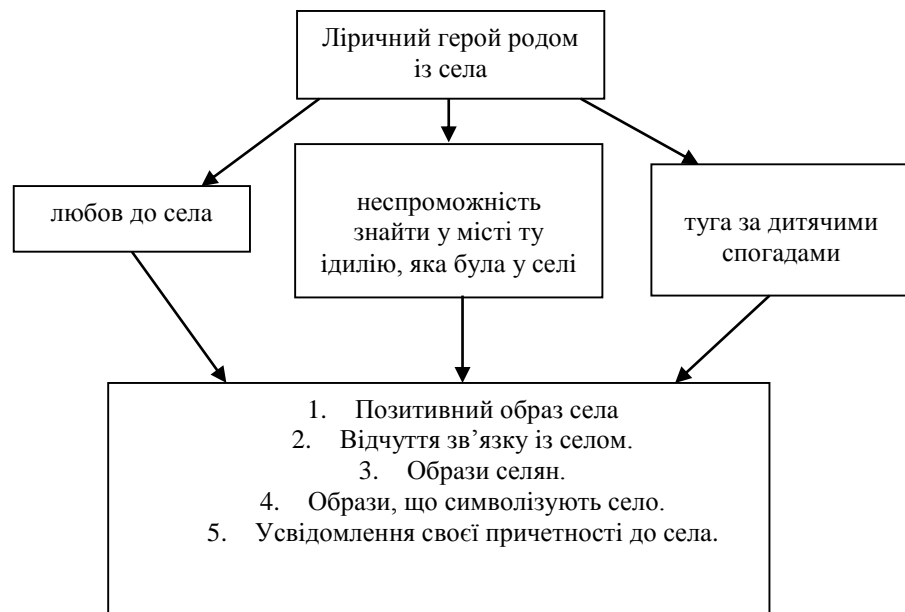
Якщо у референтній ліриці наявне протиставлення великого малому, героїчного нікчемному, то в ейдологічній ліриці поети міняють опозиції місцями: маленьке стає важливішим за велике, возвеличується, індивідуальне протиставляється загальному, сприймаючись як позитивне. З метою надати позитивних характеристик малому автор вводить у контекст

релігійну символіку (цибулина як церковна баня), що свідчить про винятковість та обраність цього знака.

I. Драч у своїх поетичних текстах звертається до сільської тематики, іноді протиставляючи місто і село. Він змальовує село з любов'ю, одночасно ідеалізуючи його і показуючи важку долю тих, хто живе там.

Схематично це можна зобразити так (рис. 3.4):

Рисунок 3.4



Загалом, для ейдологічної лірики характерне змалювання сільського побуту, нагадування про те, що всі ми родом звідти; пізніше, у неориторичній ліриці, такий зв'язок втрачається, акцент робиться на урбаністичному і урбанізованому світі. Сільське підміняється міським, витісняє його, що призводить до появи розгубленого, самотнього ліричного героя, не спроможного ні повернутися до села, ні знайти себе у місті. Вже згодом, у вісімдесятих, «означиться виразна тенденція до художнього осмислення складної, а подекуди й незбагненої специфіки феномена міста» [16, 38]. Саме у тогочасній ліриці, на думку Н. Анісімової, міський простір переживе дві важливі трансформації: Місто-Рай і Місто-Пекло.

Важливою ознакою ейдологічної лірики є складність опозицій, які не завжди мають яскраво виражений антонімічний характер. Не є типовими опозиції «вороги – герої», «ми – вони», «чуже – своє». Принцип

моделювання світу такий: є те, що ми маємо, і те, що має бути. Визначальним стає культ слова, батьківщини, матері, значущості окремої людини.

Як зазначає Л. Тарнашинська, шістдесятники мали «унікальну можливість заговорити до свого народу промовистим Словом, яке «вбиралося» в нові зміст і форму, – і вже цим, а ще щирістю, проникливістю, незвичною доти дражливістю, ба навіть виключністю приваблювало звичного до «соцреалістичного» ширвжитку читача» [430, 59].

Ця лірика вже не могла послуговуватися іконічними знаками, але й до знаків-символів поки що не зверталася, а тому використовувала здебільшого знаки-індекси. Художнє зображення в індексальних текстах є дискретним, у зв'язку з чим воно частково втрачає у референтності. Таким текстам властивий риторичний план означеного та ідеологічний план означуваного. Відношення явища до сутності сприяло тому, що шістдесятники почали заперечувати іконічну схожість між планами вираження та змісту. Вони усвідомлено створювали новий простір, намагаючись вирватись із соцреалістичного дискурсу, але при цьому зберегти національну традицію і шукати власний інноваційний прорив. Якщо проаналізувати опозиції у семіотичному квадраті, то можна помітити, що вони відрізняються від тих, що були представлені у референтній ліриці. Семіотичний квадрат дав нам змогу простежити зміну полюсів: те, що раніше виносилось у позитивну опозицію, стає негативною і навпаки. Найтиповіші опозиції «індивідуальне – загальне», «своє – чуже». Індивідуальним виступають маленька людина, дитина, природне явище, почуття. Своїм – родина, Україна, мати. «Я» набуває позитивного звучання. «Вони», як і у референтній ліриці, є негативними, але образи вже інші. Це ті «вони», що у референтній ліриці були «ми». Зміна акцентів призвела до зміни образної системи, а знаки-ікони змінилися знаками-індексами, що у новому контексті зазвучали по-новому. Наприклад, герой у референтній ліриці – той, хто здійснює глобальні подвиги (іконічний знак), і герой в

ейдологічній ліриці – маленька людина, що не перевертає чи руйнує світ, а виживає у ньому, залишаючись справжньою (знак-індекс); мир у референтній ліриці (відсутність війни) і мир в ейдологічній ліриці (любов, щаслива родина).

3.2 Київська школа як перехід від немімесисності до нереференції

Своєрідним перехідним етапом між знаком-індексом та знаком-символом є поезія представників Київської школи (її також відносимо до ейдологічної лірики), яка своєю художньою орієнтацією вирізнялася на тлі поезії того часу. Л. Тарнашинська вважає, що ця якість бере початок із шістдесятницької традиції: «Якщо розглядати «світоглядно-поетичну якість» їхньої поезії, то мені вона бачиться явищем цілісним, послідовним і глибоко осмисленим, яке логічно й природно виросло із явища шістдесятництва, ним детерміноване і ним же спонукуване до інакшості» [429, 305]. В. Моренець зазначив абсолютно протилежне: «...Київська школа і пов'язаний з нею варіант поетичного світосприймання не виходить із надр шістдесятництва як талановитого художнього бунту в межах певної естетичної системи... Все це – обік шістдесятництва і прямо кореспондує з домінантами європейської поетичної традиції...» [440, 67]. І. Андрусак запропонував на означення учасників Київської школи термін «поети витісненого покоління». І досі залишається дискусійним питання щодо їхнього складу. Зокрема Василь Рубан називає такі імена: сам Василь Рубан, Станіслав Вишенський, Микола Воробйов, Василь Голобородько, Михайло Григорів, Валерій Ілля, Василь Кордун, Іван Семенко. Василь Кордун називає чотирьох: себе, В. Голобородька, М. Воробйова, М. Григоріва. А Юрій Тарнавський до Київської школи зараховував чи не все покоління постшістдесятників.

Т. Пастух пропонує на означення представників Київської школи іншу назву – позашістдесятники, що мала би підкреслити позачасовий,

універсально-трансцендентний характер мистецької позиції Київської школи [337].

Річ у тому, що поети-шістдесятники зверталися до суспільних подій та явищ, апелювали до широких мас. Цим пояснюється підвищена емоційність та чіткість алегорично-метафоричних ходів у їхній поезії. А представники Київської школи звернулися до краси поетичного слова як такого, продемонструвавши внутрішню свободу та свободу творення. Це був феномен волі як світового закону, втіленого у виборі як особи, так і суспільства [35, 11]. Саме у них відкрито зазвучала філософія бунту, оскільки шістдесятники оновили здебільшого тематичну площину, використовуючи методи соцреалізму та економлячи на стилі [169, 16]. Відбувається відхід від манери «ліриків-об'єктивістів» (Голомб). Станіслав Вишенський говорить про те, що поети-кияни відірвалися від приземленості шістдесятників. На його думку, цим зумовлений і свідомий вибір верлібрових форм: «Мені здається, що верлібр цього угруповання зумовлений, не в останню чергу... страхом перед класичним віршем»¹.

Т. Пастух виокремлює такі особливі риси поетів-киян:

- свобода поетичного творення;
- трансформація давнього міфологічного мислення в образах новітньої поезії;
- повернення у поетичному творенні до лексичних прапервнів;
- відсутність дискурсивної мови;
- творення певної недомовленості, розрахованої на духовну співтворчість читача;
- активне використання метафори;
- вибір верлібру як оптимальної форми для текстотворення;
- творення метафізичного часопростору, де «відбувається оптимальна онтологізація явищ та процесів»;
- інтелектуалізм та мала емоціогенність образних картин;

¹ З особистого листування зі Станіславом Вишенським.

- перевага конструктивних методів в образному моделюванні;
- складна асоціативність;
- відкидання риторичності.

За О. Астаф'євим, у системі немімесисної образності перевага віддається структурам типу «світ як текст», а в системі нереферентної лірики – «текст як текст». Саме через обмежену референтність лірику поетів-киян можна віднести до немімесисної, але текстова подібність зі знаком-символом дає підстави твердити також і про її нереферентність. Тобто цим текстам властиві риси обох стильових систем. Щоправда, поети Київської школи прагнули співучасті реципієнтів, тому відносно їхньої лірики не можна говорити про безадресність і некомунікативність – риси, які також визначають нереферентність.

У творчості поетів Київської школи світ стає текстом, який необхідно розшифрувати. Якщо референтна лірика прагнула зафіксувати новостворений міф, то немімесисна мала на меті повернути реципієнта до забутих людських цінностей і забутого міфу. Саме поети Київської школи взяли за моделювання нового міфологічного простору, тому їхню творчість можна розглядати в контексті міфологічної стильової течії. На думку Т. Пастуха, вона спрямовувалася на вирішення актуальних проблем за допомогою таких засобів:

- апеляція до певного фольклорного матеріалу з використанням міфологічних сюжетів або мотивів;
- творення власного авторського міфу відповідно до законів міфічного мислення [337, 250-251].

У текстах М. Григоріва «розгортається світ первісної міфології» [330, 251]. Його поезію цікаво інтерпретує К. Москалець, називаючи її формою сакрального мовчання під час спорудження храму [305, 152]. Це світ, що має ознаки сучасного авторові і водночас такого, що виринув з хаосу. Саме ці дві особливості зумовлюють балансування поезії М. Григоріва на межі між індексальним знаком та знаком-символом із тяжінням до останнього:

*повільне мовчання дерева немов травною яма
замкнуло блідий пісок що навпроти руки пропадає*

*десь зерно протекло себе чисто стиснене рівнодення вапна
десь перевага свічки й можливість убитись в зеленім
десь сонце між дзвіницями церкви
десь висока тривалість співу зсередини рослин
десь повна снігу нас пригорнула долина відчаю
десь подорожній [111, 176]*

У цій поезії М. Григоріва наявні першоелементи світу: дерево («повільне мовчання дерева»), земля («замкнуло блідий пісок»), вогонь («десь перевага свічки»), вода («повна снігу долина відчаю»), метал («між дзвіницями церкви»). У твір введено суб'єкта – подорожнього, який у мовчанні спостерігає за мовчазним світом. Творення світу відбувається безпосередньо у тексті, тобто автор не відтворює світ бачений, а моделює іншу картину світу. Світ подається як повідомлення, реалізоване мовою міфу, тому можемо говорити про цей текст як про нереферентний. Він складається з начебто дискретних образів і на підставі цього стає незбагненим та багатозначним. Але, як зазначав О. Астаф'єв, «щоб такий світ не перетворився в казку і став світом символічним, необхідно виконати ще одну умову: у тексті повинні бути вказівки, що побудований у ньому світ значущий, що це не просто світ, а світ, збудований за принципом «текст як текст», тобто чиєсь повідомлення, яке треба розшифрувати» [26, 231].

Розглянемо зони цього тексту. У фізичній – стан спокою (фіксація понять, а не їхня дія), у біологічній – життя та вмирання («пісок пропадає», «убитись в зеленім», «перевага свічки»), у психологічній – відсутність пристрастей (речі знерухомлені), у соціальній – тотальна воля (кожен має право на самовираження та саморух).

Як і поети-попередники, автор розмірковує над словом як основою буття і всього суцього:

*слово,
 мов кістяк на погрунті,
 над яким тільки випалиш цигарку,
 випале з мовчань філософів,
 мов несподівана рука,
 замикає овал обличчя
 й води;
 позависотне... [111, 44-45]*

Знову у фізичній зоні маємо статику. У біологічній – смерть («мов кістяк на погрунті»). У психологічній – спокій та мовчання. Відправний семантичний комплекс – існування слова: «мов кістяк на погрунті», «випале з мовчань філософів», «позависотне». Він тричі повторюється і створює закнене коло.

Слово – основний елемент світотворення, зв'язок між людиною та світом, тілом та душею, серцем та Богом:

*прочинилося серце
 й поіменно
 заплітає в крило
 мить імені,
 мить землі,
 пощадженої словом,
 мить світла
 й себе [111, 48]*

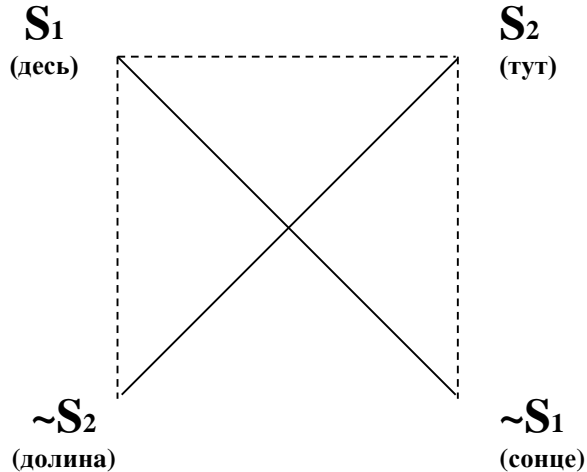
Образи влітаються, переплітаються, утворюючи нерозривний симбіоз. Їх не можна розглядати окремо. Фізична зона – «прочинилося серце», «заплітає в крило»; біологічна – «мить імені», «мить землі», «мить слова»; психологічна – спокій; соціологічна – спорідненість зі світом (вплетені ім'я, земля, світло у серце героя).

Якщо для поетів-шістдесятників головним було протиставлення «я» (маленька людина, хтось) – «світ» (вони, влада, устрій), то поети Київської

школи пробували вибудувати інший світ, у якому знайшлося би місце ліричному героєві. Головний засіб – спостереження за світом і проникнення у нього. Як правило, це світ природи, а не людей. Якщо ми спробуємо накласти ці тексти на семіотичний квадрат, то побачимо, що опозиції можуть виникати між тим, що ліричний герой має, і тим, що має мати. Розглянемо це на прикладі поезії М. Григоріва:

*повільне мовчання дерева немов травою яма
замкнуло блідий пісок що навпроти руки пропадає*

*десь зерно протекло себе чисто стиснене рівнодення вапна
десь перевага свічки й можливість убитись в зеленім
десь сонце між дзвіницями церкви
десь висока тривалість співу зсередини рослин
десь повна снігу нас пригорнула долина відчаю
десь подорожній [111, 52]*



Герой бачить те, що є десь, поза межами звичного людського сприйняття. Причому він може поглянути збоку не лише на світ, але й на себе: «десь повна снігу нас пригорнула долина відчаю». «Тут» – сумне і минуше, «там» - сонячне і вічне.

Унікальність поетів Київської школи у тому, що опозиції можна вибудувати з того самого одного знаку. Це ще раз свідчить про індексальність цієї лірики. У знаках-індексах означуване та означене

пов'язані між собою за розташуванням у часі або у просторі. Наприклад, поезія М. Григоріва «нізвідки»:

нізвідки

але відчутно

як проминає

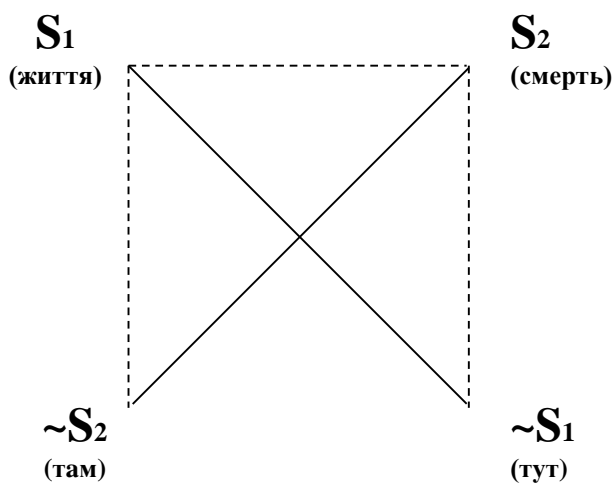
коріння

і всьому

порожнявіти

у той бік

світу [111, 55]



«проминає коріння» - воно помре, але зараз іще живе, «всьому порожнявіти» - все має своє завершення, але ж зараз воно існує, «порожнявіти у той бік світу» - буде той бік світу, але зараз є цей.

Таким чином, ми вивели ще одну опозицію: «цей світ – той світ».

Або ж:

у звивинах яруг

не спинилося

дно –

переливається

в річку

*й зісподу
вгору
видмухує
себе [111, 56]*

Маємо такі опозиції: «верх – низ», «тіло – душа». Ти можеш піднятися вгору, коли видмухнеш себе із дна, але для цього треба змінитися, стати іншим (перетворитися на річку)

Ліричний герой відчуває, що цей світ треба пройти, змінитися і тоді можна отримати вище знання. «Той» і «цей» світ він вибудовує з тих означників, що його оточують:

«Земні» знаки: коріння, ріка, пісок, кімната тощо.

«Проміжні» знаки: дерево, гора, церква, свічка і т.д.

«Небесні» знаки: птах, пір'я, пух, сонце тощо.

Іншу реальність, перехід в інший світ він вибудовує з відомих речей та явищ: сонце між дзвіницями церкви, дитячий дерев'яний коник, жолуді, що котяться землею, ключі, дерева, квіти, вода. Тому ота, інша, реальність, є близькою до рецепієнта. Опозиція «тут – там» може сприйматися відтак як знак життя та смерті, але й може означати існуючу реальність та ту, яку автор моделює.

Поезія В. Голобородька демонструє такий етап розвитку міфологічного світосприйняття, для якого картина світу оприлюднена, об'явлена у фольклорі. Зв'язок зі світом реальним у нього тісніший, ніж у М. Григоріва, тому стосовно його творчості можемо говорити про немімесисність, зокрема про звернення до структури «світ як текст».

Розглянемо, до прикладу, поезію «Україна на сцені»:

*На сцені була лялькова Україна,
а у залі байдужі глядачі
позіхаючи поглядали на паперову калину
і ситі черева думками гладячи [103, 57]*

Автор грається зі світом реальним, зображаючи нібито побачену виставу, але символічність образів дає поштовх до відчитування підтекстів і розуміння ймовірності того, що світ Голобородькового вірша є більш реальним за ту дійсність, що ми бачимо:

*Поглянула вона на люди –
немає людей, самі глядачі.
Та чорно світяться люстри.
(І зникла у люстровій ночі).*

В опозиційні відношення вступають образи сцени та образи глядацького залу: на сцені – Україна, у залі – глядачі.

З тексту можна вивести іншу опозицію: «справжня – несправжня Україна». Парної їй опозиції «люди – не люди» немає («немає людей, самі глядачі»). Відношення «люди – лялькова Україна» у семіотичному квадраті не відзначаємо, оскільки його немає й у творі.

Але головна суть не в опозиціях, а в тому образі, який Голобородько виводить за їхні межі:

*А потім на сцену прийшла Катерина,
синьою річечкою притекла,
а над нею червона калина
опустила на плечі два крила [103, 57]*

Єдиний справжній образ на сцені – шевченківська Катерина з байстрам у руці. Але навіть вона не здатна перетворити глядачів на людей.

Цікавою є гра із місцем дії, яка розгортається почергово то на сцені, то у залі. З одного боку, як ми вже зазначали вище, їхні образи перебувають в опозиційних відношеннях, але з іншого – ні, адже глядачі заслуговують лялькової України. Тобто тут доцільніше говорити про просторову опозицію.

Розглянемо ще одну поезію:

*Будемо йти вечірнім селом,
будуть дерева тихі-претихі,*

*буде місяць круглий-прекруглий,
я тобі скажу: забирають до війська.
Ти засмієшся з моєї стриженої голови.
Будуть тіні на дорозі,
я скажу: які ми довгі.
Потім ляже на мою долоню
твоя рука легенька, як пір'їнка,
і тоді здогадаюся,
що ти не чекатимеш на мене [103, 71]*

Твір за морфологією можна поділити на дві групи образів:

- 1) ті, що стосуються природи («будуть дерева тихі-тихі», «буде місяць круглий-прекруглий»);
- 2) ті, що відносяться до стосунків героїв («ти засмієшся з моєї стриженої голови», «я скажу: які ми довгі», «твоя рука легенька, як пір'їнка», «ти не чекатимеш мене»).

Ці два плани поєднуються за допомогою схожої настроєвості (образи природи гармонійні, як і стосунки героїв, панує спокій та ідилія) і раптового контрасту:

*Потім ляже на мою долоню
твоя рука легенька, як пір'їнка,
і тоді здогадаюся, що ти не чекатимеш мене [103, 71]*

У В. Кордуна на перший план виходить опозиція неба та землі, але, як і у В. Голобородька, ці опозиції то об'єднуються, то залишаються різнополюсними:

*Велично вабить вертикаль!
Щось бубонить потічок глею...
Ми летимо пісенно вдаль
над посвятілою землею [440, 157]*

«Кордунове світовідчуття макрокосму, а відтак і мікрокосму як віддзеркалення малого у великому, окреслене парадигмою «земля і небо»,

зберігає цю досить вузьку і водночас цілком осяжну смугу, яку можна умовно назвати простором «між» – що на лезі між буттям та небуттям...» [426, 308]. Кордун часто створює ілюзію опозиції, оскільки для нього, як і для інших представників Київської школи поезії, важливе співіснування світових елементів у гармонії:

*Углиб вікна, як в історичну даль,
пейзаж вписався розчерком сосни.
В заметах вгадується красно таль:
слід, лишений весною, – для весни [440, 158]*

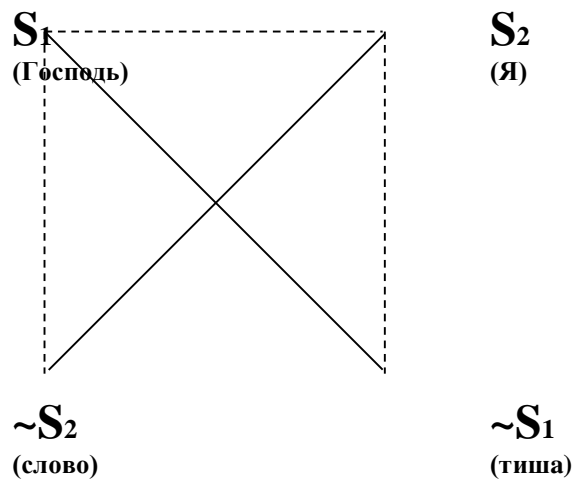
Л. Тарнашинська зазначала, що поет прагне затримати та вловити «перехідний стан між «сьогодні і завтра», «між водою і небом», «між небом і морем», «між ним і життям» [426, 309]:

*Підвів мене Господь-Бог
до великої тиші
й спитав:
що ти можеш на ній написати?*

*Я сказав, що хотів би
написати по цій ось тиші
іще таку тишу,
заради вслухання в яку
слід було неминуче
створити цей світ.*

*Мовчуще
стояла між нами
смолиста поліська ніч –
безмежна і безгомінна [440, 164].*

Змоделюємо семіотичний квадрат цього тексту (рис. 3.5):



В опозиції ми вивели такі образи: «Господь – Я», «тиша – слово». Але автор їх об'єднує, говорячи про писання нової тиші по вже існуючій для створення світу. Поет моделює дійсність і протиставляє їй інший розв'язок, ніж у реальності, утверджуючи правильність власного рішення, хай навіть складнішого.

У текстах Кордуна натрапляємо на патетику, яку так активно використовувала умовно референтна лірика:

*Мир – це довіра до світу,
де стерті грані між людьми
і вранішньою зорею.*

(...)

*У миру лиш два шляхи:
це свобода і правда.*

*Правда, помножена на Свободу,
Дає у добуткові – Мир [222, 21].*

Або ж у цій самій поезії:

*Збереження миру вимагає мужності
не меншої за героїзм на війні.*

*Пора рішуче спинити тих,
хто на колінах пестить, погладжуючи по шерсті,*

*поки що дрімливого звіра війни,
який щомиті може ошкіритися
хижим і гострим цвітінням
смертельно білих нищительних ікол.*

Але поет пропонує своє визначення миру – це квітка, птах, радість матері, довіра до світу, хлопчик, промінь, доброта, стежка до школи. Мир у його розумінні – це не просто братерство людей, це єдність «людей і озер», «наших снів і лісів». Відповідно це відбито і у зонах предметної сфери, наприклад, спокій у фізичній зоні (немає активних діячів, боротьби, «звір війни» дрімливий; хіба що натрапляємо на один такий випадок – «Пора рішуче спинити тих»). Але у біологічній зоні маємо смерть, поранення («гострим цвітінням», «смертельно білих нищительних ікол»). У соціальній сфері – взаємодія «свого», «чужого», «звір війни».

Єдність людини та природи є основою всього. Через цю єдність можна зрозуміти, як створено цей світ, звідки він і куди ми йдемо:

*Глянь: ті птахи вже в кронах,
своїх образів не знають,
бо, націлившись у вирій,
до весни серця сховали в рясті сивім і у хмарах...
Кинулись назад – немає...
Чи то вени сизуваті, чи гілки дерев замшлі
проглядають з них, розмитих?.. [222, 62]*

Автор спостерігає за світом природи («Світ такий маленький раптом»), особливо осінньої, що символізує для нього перехід в інший вимір, злиття з природою означатиме і перехід людини в інший вимір:

*І вже ні ти сама,
ні подібні до тебе очима й серцями
сестри води і сестри трави
більше не вглядять її [222, 59].*

Усвідомлення себе частиною природи, вростання у неї, зростання слів та дерев – та гармонія, якої прагне досягти автор, оскільки саме тоді можливе вище пізнання таїни макрокосму та мікрокосму:

*І десь далеко
вчуваєш ту руку,
що затуляються нею
гнізда імен та зерен [222, 59].*

У фізичній зоні інваріантом є споглядання, спостереження. Спостереження не за предметами чи речами, аз їхніми образами, тим, що вони лишають у пам'яті.

Якщо змоделюємо семіотичний квадрат і накладемо його на тексти В. Кордуна, то побачимо, що головною є опозиція «верх – низ», що втілюється в «небесних» та «земних» образах. Наприклад:

*Птахи і сни летять кудись за обрій,
і нам судилося за ними – в небеса:
пощезнемо, минемо аки обри,
та в час достиглості, безжальний час і добрий,
з журби Господньої впаде роса [223, 24].*

Матимемо такі опозиції: ми – птахи, обри – сни. І знову у цьому прикладі варто наголосити на індексальності: «нам судилося в небеса» - ми будемо там, але поки що тут, побачимо Бога, але поки що не бачимо, «минемо аки обри» - буде забуття, але зараз пам'ятають.

Автор осмислює історію роду людського, розуміючи, що фінал у всіх однаковий – смерть, яку він розуміє то як перехідний етап (осінь), то як неминучість і намагається пояснити реципієнтові за допомогою відомих тому знаків (наприклад, у попередній поезії обігране відоме прислів'я «зникнути наче обри»), що їх треба відчитати та розшифрувати:

*Кажан пролітає в собі
над глибоким лісом,
світлий попіл пригаслого вогнища*

*і світлий присмерк березняка
завели нескінченну розмову
про рівновагу між всюди й ніде,
широколистий зойк подорожника
означив,
що розкрилася темна ніч
на всю сяйливу безодню [223, 83].*

Маємо такі опозиції: «всюди – ніде», «небо – земля». Знаки на їх позначення: кажан, світлий присмерк, зойк, ніч, сяйлива безодня, глибокий ліс (ліс, дерева можна пояснювати як такі, що знаходяться між небом і землею, але епітет «глибокий» наче прив'язує його до землі), подорожник, березняк. Кажан за віруваннями українців символізує уособлення нечистої сили, домашнього оберерега, може уявлятися злим духом, що літає у пошуках грішників. Кордун відходить від цього уявлення – «кажан літає в собі». Вибір саме цієї істоти, вочевидь, зумовлений бажанням автора підкреслити незвіданість, глибину і потаємність ночі. «Небесні» знаки, на думку автора, не відчитаєш одразу, але можна відчитати знаки «земні» («зойк подорожника»), ті, що знаходяться поряд, на відстані руки та погляду і світ стане зрозумілим, а нічна безодня стане сяйливою.

Світ ейдологічної лірики «заповнений уламками далеких від нас культур, шматками, вихопленими з контексту пам'яток історії і матеріальної культури» [26, 29], які необхідно розшифрувати читачеві. Цей дискретний світ складається з уламків реальності та надреальності. Наприклад, розглянемо поезію М. Воробйова «Маска»:

*Хвіртка прочинена, чоловік згрібає листя.
Йому не треба і листю не треба.
Прометена доріжка, покинутий палац...
Чоловік переказує, стрибаючи з одного на інше,
наче з гілки на гілку.
Ну звідки йому відомо, що кіт у відпустці?*

– Ну то я вже піду, –
 він проводжає мене до трамвая.
 Я махаю йому крізь шкло. А він щось говорить.
 Вибух його освітленого рота
 опадає синіми іскрами [84, 146]

На перший погляд, цю поезію взагалі можна віднести до референтної лірики, адже у ній відтворено невеличкий епізод із життя ліричного героя – розмову з іншим суб'єктом. Але тут є дві реальності: суб'єкт-об'єктна та реальність ліричного героя.

Суб'єкт-об'єктна реальність прочитується у таких рядках:

Хвіртка прочинена, чоловік згрібає листя.
Прометена доріжка, покинутий палац...
 він проводжає мене до трамвая.

Реальність ліричного героя:

Йому не треба і листю не треба.
 – Ну то я вже піду, –
 Я махаю йому крізь шкло. А він щось говорить.
 Вибух його освітленого рота
 опадає синіми іскрами [84, 146]

М. Воробйов використовує вже згадуваний нами принцип контрасту, несподіванки, коли один-два рядки руйнують понятійну систему твору. Так, у цій поезії маємо звичайний осінній день, спогад про який несподівано завершується вибухом (*Вибух його освітленого рота // опадає синіми іскрами*), щоб врешті дати зрозуміти, що все це – лише маски.

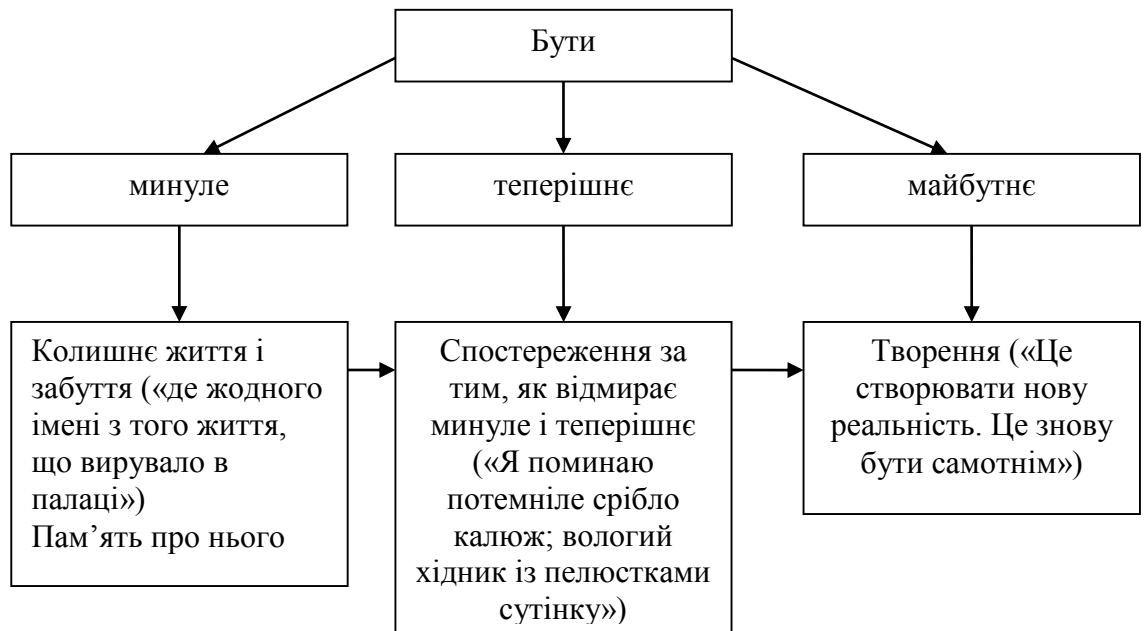
Поети Київської школи розуміють буття як створення нової реальності і як спогад про прадавні часи:

Бути – це знову ковзнути рукою об сніг.
Пам'ять про біле – мармурова колона у сірих прожилках,
де жодного імені з того життя,
що вирувало в палаці.

*Розсипані між торішнього листа каштани
 потріскують у зеленім вогні.
 Я поминаю потемніле срібло калюж,
 я ступаю на вологий хідник
 із пелюстками сутінку,
 із синіми квітами в щілинах.
 Бути...
 Це створювати нову реальність.
 Це знову бути самотнім [84, 151]*

Пізнання світу орієнтоване не на спрощення, як у референтній ліриці, а на ускладнення. Проблема буття розглядається автором у кількох площинах: минуле, теперішнє, майбутнє, пам'ять і провидіння. Схематично це можна зобразити так (рис. 3.6):

Рисунок 3.6



Отже, маємо: пам'ять → спостереження → творення.

Поети Київської школи балансують на межі життя і смерті, світу та потойбіччя, неба і землі, звідси, як ми могли переконатися, змодельовавши семіотичні квадрати, відповідні опозиції:

*воїн – це той що без обличчя
це той що на грані життя і смерті
ліс переходить у степ
степ переходить у ліс
невидимий бік захищає видимий [85, 130].*

Як бачимо з цитованого вище, попри явну опозицію «земне – небесне», перевагу «кияни» віддають небесному («невидимий бік захищає видимий»), та й усе невблаганно йде до невидимого.

Поети намагалися поєднати людське життя з життям природи, змалювати буденні речі небуденно, віддаючи перевагу опису деталі, елемента, миттєвості:

*Коли ми побачили клена, то один сказав:
«Нічого не бачу, я тільки й знаю, що рахувати».
А інший промовив: «Нічого не рахую, все тільки бачу,
напевне, воно нікуди не подінеться».
«Та годі», - не втрималась дівчина, бо якраз приміряла
золоту обручку [85, 131].*

Дерева, дорога, вода, птах, небо стають ключовими у творчості поетів Київської школи, вони мотивують найголовніші опозиції: «верх – низ», «тут – там», «я – світ». Не є частою опозиція «я – соціум», «я – вони».

Щодо створення ними нового світу, то тут доречніше наступне: вони показували існуючий світ по-іншому. Це порівняння того, що є, і того, що буде, визначення природи як сукупності світотворчих елементів, демонстрація зв'язку людини зі світом (але не зі світом речей), заклик до змін та самовдосконалення людини.

Якщо поети-шістдесятники зверталися до моральних якостей людини, то поети-«кияни» йдуть далі: їх цікавить наближення людини до Бога, до вищого знання, розуміння не призначення людини у світі, а способу її співіснування з ним.

Серед інваріантів поетичних текстів можемо виділити спокій, статику, неспіх, певне відчуження від реальності людської та наближення до реальності природної, вічність, буття, смерть. Немає критичних станів, протиставлень любові ненависті, вогню тлінню тощо.

Поезія Київської школи становить собою синтез немімесисності та нереферентності і є перехідним етапом від лірики з обмеженою референцією до безадресно-некомунікативної лірики. Побудована за принципом протиставлення реального світу і світу у тексті, як і лірика шістдесятників, з огляду на наявність опозицій онтологічного плану вона може бути визначена як ейдологічна (у типологічному співвіднесенні з естетикою протиставлення перебуває і неориторична лірика). Для поезії Київської школи характерна чітка опозиційність, але в ній частково зникає протиставлення, що зумовлено естетичною концепцією: показати дискретний світ у його неподільності та нероз'єднаності.

Розгляд поезії Київської школи у системі немімесисної лірики може викликати чимало заперечень і спротиву, адже деякі твори її авторів та її оточення можна назвати вершиною нереферентної лірики. Як, наприклад, поезія Станіслава Вишенського, що її ми і розглянемо у наступному, четвертому, розділі. Але говорячи про таку лірику, ми визначаємо її як перехідну від немімесисності до нереферентності. Розглядати її цілком як нереферентну не дозволяють ні хронологічний, ні типологічний, ні змістовий принципи. Тобто якщо би ми розглядали цю лірику як голу структуру, то її сміливо можна було би віднести до нереферентного явища, але якщо говорити про авторські світоглядні позиції, принципи світомоделювання, знакотворення, знаковий характер автора, то тут вже поети Київської школи ближче стоять до немімесисної лірики, що ми і спробуємо довести у далі. Саме через суперечливий характер немімесисності у поезії Київської школи варто розглядати її як частину ейдологічної. Та й саму лірику означеного періоду визначити як ейдологічну.

3.3 Тип автора у системі ейдологічної лірики

3.3.1 Автор-ізгой

Реакцією на життя у тоталітарній державі є різні форми нонконформізму. У літературі це протистояння зумовлює появу таких типів авторів, як автор-ізгой та автор-трікстер [377, 190]. Тип автора-ізгоя передбачає протиставлення «я – вони», де «я» – це замкнутий простір. На думку М. Бахтіна, будь-який художній твір містить у собі ідеологічний компонент, тому можна говорити про заангажованість автора, адже авторська позиція передбачає соціальну орієнтацію людини [39, 389]. Автор – мешканець тоталітарної держави, на думку С. Руссової, відчуває прямий і непрямий тиск. Тому у нього є вибір – або скоритися, або чинити опір, відчуваючи свою самотність:

Я вийшла із цього саду.

Наді мною нема господаря.

Мені дорога лише земля, з якої я расту.

Я стою самотньо, але в померзлих суцвіттях

передчуваю свої перші справжні яблука [228, 213]

Або:

Незбагненна це тонкість:

кожен критик буй-тур.

Оголошено конкурс –

сотий тур кон'юктур.

Поспішайте писати,

щоб і влад, і впаад.

Є вакантні посади:

поет-автомат [228, 159]

Це уривки з поезій Ліни Костенко, у яких вона ставить поета перед вибором: бути поетом-автоматом або вибрати справжність, протиставивши себе тоталітаризмові.

Або поезія І. Світличного «Відчай»:

Мов шашіль, точить думка підла:

«Весь світ – марнота і мана,

Шпана чи лицар – честь одна:

Гризуться всі за пайку їдла!» [392, 38]

Автор-ізгой розуміє марнотність світу, тому намагається відсторонитися від нього, щоб зберегти свою честь.

Тип автора-ізгоя характерний для творчості Василя Стуса. Причиною цього є біографічний фактор, а також авторська позиція. Ув'язнення, небезпека для життя зумовили домінування замкнутого простору у його ліриці та звернення до художнього концепту смерті. На думку Л. Тарнашинської, «Життєвий і творчий шлях В. Стуса розгортається через модус минуле-майбутнє – як проекцію сучасного» [428, 45].

Якщо у референтній ліриці концепт смерті знаходив вираження в образах героїв, готових померти за ідею, батьківщину, то в ейдологічній маємо його філософське осмислення, а вже звідси – моделювання відповідних структур. Тобто у референтній ліриці смерть була доказом відданості, любові (як у соцреалістичній ліриці, так і в ліриці українського резистансу), а поети-шістдесятники, поети-кияни підходять до неї з позиції екзистенціалізму.

«Смерть», як і «життя», є одним з універсальних концептів у мовній картині світу багатьох народів. Він включає в себе біологічний, філософський, релігійний аспекти. Це діалектичне поняття, що виводить зі світу земного у світ вічний, це те, що руйнує одне і створює інше. Концепту «смерть» належить важливе місце в українській концептосфері, тому зрозуміле активне звернення до нього в українській ліриці. У немімесисній ліриці це звернення відбувається з позицій антропоцентризму, чого не було у референтній ліриці, де центральною, визначальною була ідея, а не людина. Власне, тут говоримо про художній концепт, що є одиницею свідомості письменника, репрезентується у художньому творі чи сукупності творів і

виражає індивідуально-авторське осмислення сутності предметів, явищ, дійсності загалом. Репрезентація концептів у художніх текстах унікальна; унікальність визначається не лише тим, як автор розуміє концепт, а й художнім контекстом, у якому він реалізується.

Концепт виступає своєрідним згустком культури у свідомості людини. Це те, за допомогою чого людина входить у культуру. С. Аскольдов називав головною функцією концептів функцію заміщення у процесі думки невизначеної множинності предметів однакового роду [25, 269]. Д. Ліхачов визначав концепт як алгебраїчний вираз значення, яким носії мови оперують в усному і писемному мовленні. Н. Арутюнова пояснює концепт як утворення своєрідного культурного шару, що є посередником між людиною і світом. А. Вежбицька визначала концепт як об'єкт зі світу «ідеальне», що має ім'я. Він повинен віддзеркалювати певні культурно зумовлені уявлення людини про світ-дійсність [74, 265]. За Ю. Степановим, можна виділити такі компоненти концептів: 1) основна актуальна ознака, що відома кожному носію культури; 2) додаткова пасивна ознака, актуальна для певної групи чи окремих носіїв культури; 3) внутрішня форма концепту, що не усвідомлюється у повсякденному житті, але визначає його зовнішню форму [418, 44]. У концептуальних дослідженнях виділяється кілька підходів: психологічний (С. Аскольдов, Д. Ліхачов), що мотивує виникнення концепту зіткненням словникового значення з особистим і народним досвідом; логічний (Н. Арутюнова), що протиставляє наукове та «наївне» знання; філософський (В. Колесов), що розглядає концепт як основну одиницю національної ментальності у мові; лінгвокультурологічний (Ю. Степанов), що розуміє концепт як основну одиницю культури у ментальному світі людини; інтегративний (Г. Слишкін, С. Воркачов), що визначає концепт як багатомірне культурно вагоме соціопсихічне утворення у колективному свідомому, яке має мовне вираження; лінгвоантропологічний (М. Одинцова, Л. Нікітіна), що визначає людину центром досліджень; когнітивний (О. Кубрякова, І. Стернін) [329,

9]. Але ці всі підходи перетинаються в одній точці – ментальності і народній культурі, що дає нам підстави виділяти інтегративний принцип як основний. Художній текст виражає вербалізовану частину концепту. Концепт як елемент індивідуально-авторської картини світу є аллоінваріантною частиною, оскільки автор подає власну вербалізовану частину, що може відрізнятися від інваріантної.

Концепт та художнє слово мають точки перетину, а також часто збігаються за своїм наповненням. Слова у художньому творі, на його думку, не викликаючи власне пізнавального уявлення, тлумачаться і утворюють те, що може піддаватися точній логічній обробці. Це «те» варто називати художнім концептом, що містить раціональне та ірраціональне, має індивідуальний характер та означає те, що автор художнього твору вкладає у нього [25, 273]. Художній концепт містить колективне зерно та іраціональне (почуття, емоції, що створюються індивідуально). Письменник створює концепт і вкладає у нього власну ідею, що може збігатися або не збігатися з усталеною нормою. Реципієнт може навколо нього створити іншу, власну ідею залежно від читацького та естетичного досвіду. «Художній концепт тяжіє, в першу чергу, до потенційних образів і скерований на них, так само, як концепт пізнання орієнтований на конкретні явища, що підходять під його логічний «родовий» об'єм. У художньому концепті є також власне «родове», але воно зовсім вільне від рамок логічного визначення. У ньому «родове» - це органічна суміш можливих образних утворень, визначених основною семантикою художніх слів» [25, 275]. На думку І. Тарасової, художній концепт можна розглядати як елемент національної художньої традиції та авторську ідею [427, 742]. Відтак він є ментальним утворенням, що, виходячи зі сфери індивідуальної свідомості, стає частиною психоментальної сфери етнокультурного соціуму. Це такий образ, символ, мотив, який має вихід на геополітичні, історичні, етнопсихологічні моменти поза художнім твором. Саме приналежність до

асоціативної системи культури дає підстави для розуміння художнього образу як концепту [193].

На яскраво виражений художній концепт смерті, збагачений новими конотаціями на основі індивідуального когнітивного досвіду, натрапляємо у поетичних текстах В. Стуса. Він не лише ставить смерть в один ряд із життям, але й міняє їх місцями або визначає смерть єдиною формою буття. Звернення до цього концепту, на нашу думку, зумовлене, насамперед, осмисленням проблем національно-державної ідентифікації.

Опозиція «життя – смерть» була чи не найважливішою для Стуса. Як зазначала Л. Тарнашинська, «Життя та творчість В. Стуса постають наче виклик/поєдинок героя з реальністю майбутнього, однак поєдинок, результат якого заздалегідь відомий і сприймається як неунікність, фатум» [428, 46]. З одного боку, простежується чітка позиція вітаїзму, з іншого – пошуки та очікування смерті, що мали би суперечити самій концепції вітаїзму. Відбувається віталізація смерті. Є. Іщенко наголошує: «Непослідовність «природного переживання» українського поета пов'язана насамперед із неможливістю ідентифікувати власне «я» в сучасному йому життєвому просторі. Несумісність внутрішньодуховних переживань В. Стуса із властивою радянській (або й узагалі земній) системі штучністю (а то й викривленням людської сутності) зумовила такий психічний стан поета, який сміливо можна назвати відчуттям абсолютного антагонізму між душевними переживаннями, що йдуть від самої глибини «псіхе», та неможливістю жити ними, реалізовувати їх у повсякденному житті» [204, 71]. Смерть містить у собі код таємниці та надії. Звідси – свідомий потяг автора до неї.

У «Двох словах читачеві» В. Стус писав: «Ще ціную здатність чесно померти» [423, 42]. Причиною актуалізації концепту «смерть», вочевидь, стала смерть брата Івана у 1944 році. Це був несвідомий рівень сприйняття смерті, який спричинив подальше свідоме її сприйняття як частини життя. Маємо на увазі не лише шлях до смерті, кінцевий етап цього шляху, а смерть

як те, що є тут і тепер. Життя – вічність, смерть – частина цього життя, ліричний герой дивиться на неї зсередини, то ззовні:

Мені здалося – я живу завжди... [422, 50]

...що чесність смерти – то жива чеснота... [422, 68]

Мені здається, що живу не я,

а інший хтось живе за мене в світі

в моїй подобі [422, 97]

життя – занадто довге задля нас [422, 47]

То все не так. Бо ти не ти,

І не живий. А тільки згадка... [422, 118]

Говорячи про смерть як частину життя ліричного героя, маємо на увазі вільне оперування поняттям «смерть», вплетення його у різні контексти. Функціонування концепту «смерть» зумовлене власне авторським світосприйняттям, особистими шуканнями, філософським осмисленням цього концепту, а також спробами зрозуміти простір, у якому він перебував. М. Коцюбинська зазначала наступне: «Готовність до кінця виконати це призначення (бути речником народу) надає ліричному героєві В. Стуса, надто у зрілий період, трагічного стоїцизму» [232, 33].

У центрі концепту – «Я» (смерть ліричний герой пов'язує із собою):

Як добре те, що смерти не боюсь я... [422, 206]

...коли вже смерти жду видимої... [422, 369]

...та смерть нас носила... [422, 289]

Ми вже твої коханці, смерте... [422, 263]

Навколоядерна зона включає розуміння ліричним героєм смерті: смерть як кінцева мета життя, смерть як порятунок, смерть як моральна деградація, смерть як національна загибель, смерть як неминучість:

Усім нам смерть судилася зарання,

бо ж калинова кров – така ж крута,

вона така ж терпка, як в наших жилах [422, 103]

Ми робим смерть. Лякливі тіні,

*ми робим смерть, ми робим смерть.
 І те даруєм Україні,
 де все існує шкереберть [422, 321]
 Бо тут життя – лише малим, кому
 Ніколи гнутися не набридає [422, 331]
 Живеш – і жди. Народжуйся – і жди.
 Жди – перед сконом. Жди – у домовині [422, 71]
 Світ – тільки свист мигтючий. І провалля –
 Немов бездонне [422, 73]
 А ти, сомнамбуло, змагай,
 у напівсні живи... [422, 114]
 Як страшно зізнаватись, що людина
 іще не вмерла в нас. Як страшно ждати,
 коли вона, захована, помре
 у темряві, щоб нишком відвезти
 на цвинтар душ... [422, 116]*

У зоні ближньої периферії ми розташували мотиви, які наближають ліричного героя до розуміння концепту смерті: життя у мертвій країні, відчуття самотності та інакшості, мужність буття, очікування смерті, неможливість диференціювати себе у часопросторі:

*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?
 Урвище? Залом? А чи зигзаг?
 Ось він, довгожданий дощ. Як з решета.
 Заливає душу, всю в сльозах.
 Сто твоїх конань. Твоїх народжень.
 Страх як тяжко висохлим очам.*

*Хто єси? Живий чи мрець? Чи, може,
і живий і мрець? І сам на сам? [422, 123]*

У цій поезії сконцентровані всі зазначені вище аспекти: самотність, неможливість самоідентифікації і визначення свого місця у цьому просторі. Автор показує циклічність життя – сто вмирань і народжень. Але він проводить межу між смертю фізичною і духовною, а можливо, навіть між самою смертю та усвідомленням її. Коли людина усвідомлює смерть (не власну смертність, а смерть як складову життя), то виникає логічне питання: чи може вона вважатися живою лише на підставі біологічних чинників?

Ж.-П. Сартр зазначав, що смерть не виступає онтологічною частиною буття людини, адже це хтось інший помирає у власному бутті [386386, 551]. Як видно з цитованої вище поезії, поет перебуває у такому ж пошуку: хто помирає – він, чи лише певна частина його сутності, чи хтось інший? Смерть у такому випадку – це те, після чого людина може стати іншою.

У реалізації концепту смерті важливе поняття мертвої країни, а отже, мотив життя у ній:

*Давно забуто, що є жити
і що є світ і що є ти [422, 119]
– Благодійнику наш,
кому хочеться тікати з раю, –
загукали ми в одне горло,
вдивляючись в очі під кокардою,
схожі на дві крапельки ртуті [422, 100]*

В останньому уривку очі «благодійника» недаремно порівнюються із ртуттю: це смертельна отрута, яка діє, хоч її не помічаєш. Життя «тут» є поступовим, повільним вмиранням.

Звідси виникає образ мертвої держави у концепті смерті. Тут у Стуса немає чіткої позиції. Усе залежить від простору, де знаходиться ліричний

герой. Несвобода у власній країні, несвобода власної країни сприймається ним як смерть, але й життя поза нею втрачає сенс:

*І те – померти а чи жити –
однаковісінько, їй-богу ж
однаково. Чи ти чи ні,
а помремо на чужині,
шукавши отчого порогу [422, 112].*

Тут і шлях змінює свої контамінації – це не просто екзистенційний пошук, це пошук шляху до рідної домівки. З іншого боку, як зазначав М. Ільницький, «Україна виступає в його віршах не як географічне поняття чи взагалі зовнішній об'єкт, вона існує в ньому самому як психологічна даність, щоразу об'являючись в душі чи то кетягом червоної калини, чи то апокрифічним крилом літописця Нестора, чи космічною музою струмка».

Замкнутий простір, що часто зринає у творчості Стуса, можемо інтерпретувати не лише як в'язницю, але і як домовину. Напрошується асоціація: як лише смерть може звільнити душу від кайданів тіла, так смерть може звільнити особистість із домовини для досягнення справжнього світу. Концепт смерті поглиблюється образами – символами смерті, образами – предвісниками смерті, відповідною колористикою, що знаходяться, як і образ мертвої держави, у зоні дальньої периферії:

*Цей спертий запах смерти, наче спирт,
геть виповнив кімнату синім чадом
душі, своїм притьмареним свічадом,
і обсідає душу, мов упир.
На чорному папері білі літери
посипані, мов янголи ясні,
котрі шепочуть: не марудься в сні,
з похмурого чола зажуру витри,
бо ти еси за нею, потойбіч
людського остраху і сподівання.*

*До узголів'я клониться світання
у кілька поминальних ярих свіч [422, 150]*

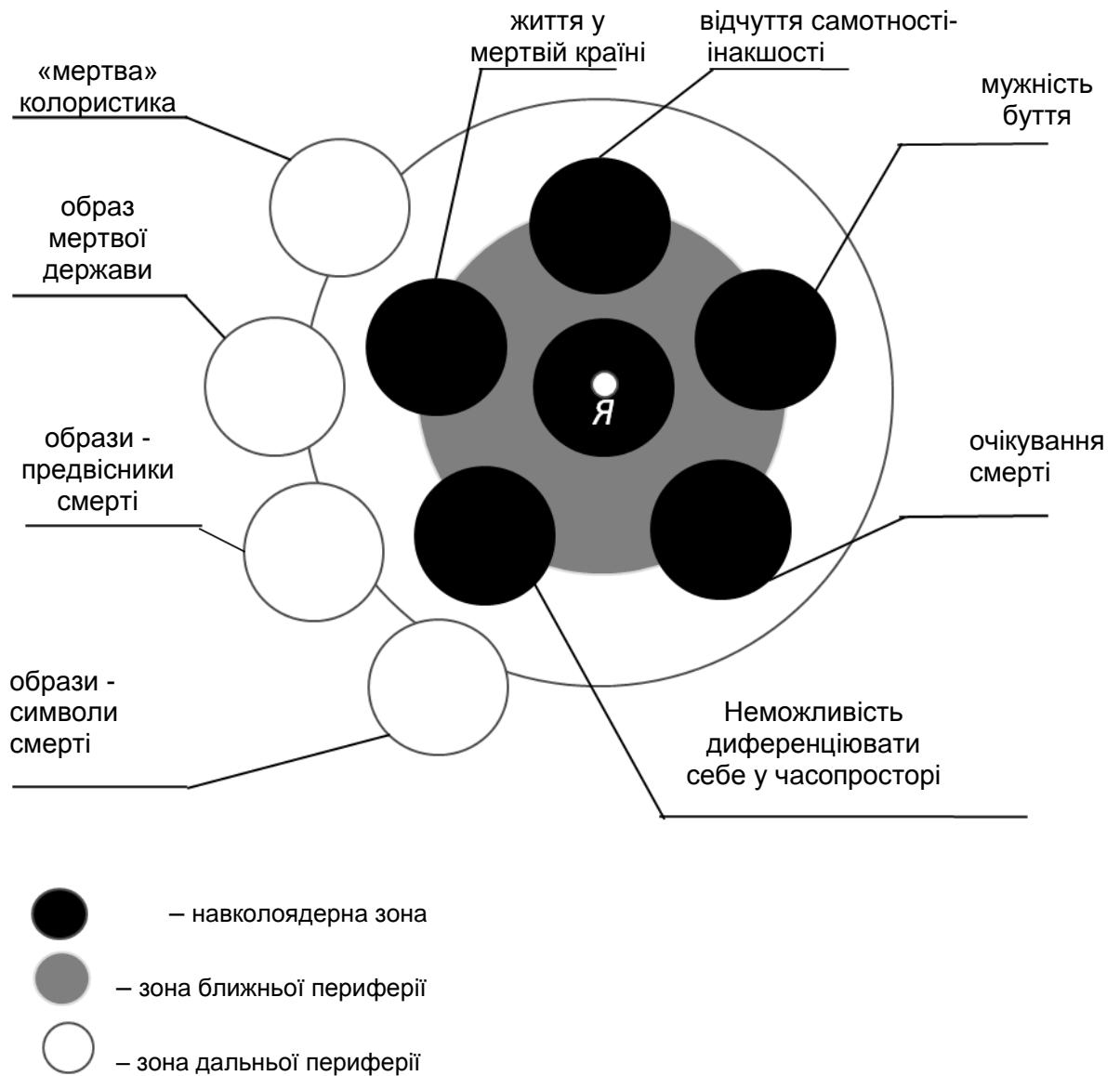
У цій поезії активно задіяна зона дальньої периферії. Запах смерті, синій чад, упир, сон, поминальні свічі – це образи – передвісники смерті. Герой усвідомлює себе одночасно у цьому замкнутому просторі і поза ним, що дає йому можливість побачити не себе, а когось іншого. Герой сам на сам із собою у цьому просторі і житті, але тільки самотність дає можливість самозаглиблення і зустрічі зі смертю.

Смерть є джерелом саморозвитку поета, поверненням до справжнього життя («Як добре те, що смерті не боюсь я...»):

*Народе мій, до тебе я ще верну,
як в смерті обернуся до життя
своїм стражденим і незлим обличчям... [422, 206]*

Смерть для В. Стуса – це гранична можливість і «віра в невинний рух перетворень, у безперервність мандрівки людської душі» [204, 72]. Це самоутвердження наперекір тому, що перешкоджає завадити «Я» утвердити самого себе [433]. Спробою поглянути на себе ззовні ліричний герой наче відкриває двері буття, а за ними – і буття, і заперечення буття, і їх єдність [433]. Буття несе небуття всередині себе, як те, що є присутнім вічно, є обов'язковою складовою життя. Тому спроби осягнення смерті, небуття є спробами осягнути самого себе, після чого людина стає іншою.

Проаналізовані вище особливості концепту «смерть» відображені нами на рис. 3.7:



Особливістю ейдологічної лірики є збагачення концептосфери новими значеннями чи відтінками значень. Її тексти не лише фіксують реальність, а й вивищуються над нею шляхом узагальнень та зміни онтологічних орієнтирів. Це чітко простежується на прикладі концепту смерті у творчості Василя Стуса, де особистісний чуттєвий досвід переплітається із трагедією людини міжчасся, екзистенційним осмисленням смерті. Зокрема він подає таке розуміння смерті: це цілком логічний і закономірний кінцевий етап людського життя, це перехід між різними сутностями, це шлях порятунку від світу, це спосіб порятунку людини, це деградація й еволюція, це осяяння, прозріння.

Також це можливість побачити в собі іншого, відділити себе від нього, стати кращим, пізнати світ і себе. Смерть для В. Стуса – це те, що досягається шляхом вичленювання небуття із буття і є необхідним для досягнення істинного існування. Як писала Л. Тарнашинська, «вибір особистої смерті заради безсмертя прозріливо передбачався як історичний урок, концентрація енергетичних згустків національно пам'яті, що передаватиметься нащадкам – через самозречення окремої особистості» [428, 51].

Як бачимо, автор у тоталітарній державі мав кілька шляхів: протистояння, еміграція, писання «у шухляду», згода з ідеологією тоталітарної держави. В. Стус вибрав перше, тому можемо говорити про яскраво виражений тип автора-ізгоя у його поетичних текстах. Він усвідомлює свій вибір, тому так часто у нього зустрічається образ та мотив смерті. Описовою моделлю стає протиставлення «я – вони», у якому «я» – це маркований замкнутий простір. Проблема відчуженої особистості знову постане у 90-х роках і зазвучить у В. Герасим'юка, І. Римарука. Це будуть мотиви «всезагальної самотності, полишеності, беззахисності людини серед хаосу й тьми» [1, 89].

Цікавим є виведення героя-ізгоя у ліриці шістдесятників, на боці якого завжди залишається автор. Це вже згадуваний нами образ маленької людини з її болями та трагедіями. Для прикладу розглянемо поезію В. Симоненка «Злодій»:

Дядька затримали чи впіймали,

Дядька в сільраду ескортували,

Дядька повчали і докоряли:

– Як вам, дядьку, не ай-я-яй?

Красти на полі свій урожай!

У кого ви крали? Ви крали в себе.

Це ж просто сором красти свій труд [394, 157]

У цьому тексті чітко простежується опозиція «він – вони». Він начебто злодій, вони начебто чесні і порядні, оскільки розуміють, що крадіжка – це зло.

Але автор дає нам натяк: дядько краде свій урожай. Герой не розуміє законів і приписів сучасної доби – звідси його відчуженість і самотність:

*Дядько кліпав товстими віями.
Важко дивитися в очі ганьби,
Важко йому із домашніми мріями
Враз осягнуть парадокси доби.
– Та воно так, – у кулак кахикав, –
– Красти погано... Куди вже гірш [387, 157].*

Фальш тоталітарної ідеології виявляється не у запереченні її, а у нерозумінні героєм стану речей і ситуації, в якій він опинився. Цей герой стає чужим у своїй державі, він ігнорує ідеологічні коди суспільства, за що і покараний. Сам автор займає позицію пророка, який вірить у настання справедливості і покару тих, кого справді варто покарати:

*Дядька я вбити зневагою мушу,
Тільки ж у грудях клекоче гроза:
Хто обікрав і обскуб його душу?
Хто його совісті руки зв'язав?
Де вони, ті – відгодовані, сірі,
Недорікуваті демагоги і брехуни,
Що в'язи скрутили дядьковій вірі,
Пробираючись в крісла й чини?
Їх би за трати, їх би до суду,
Їх би до карцера за розбій!
Доказів мало? Доказом будуть
Лантухи вкрадених вір і надій [394, 157]*

Автор змінює ціннісні орієнтири, розмірковуючи, що справді є злочином і крадіжкою, показуючи, що у звичайної людини вкрадено віру і сподівання на нормальне життя.

3.3.2 Автор-художник в ейдологічній ліриці

В ейдологічній ліриці актуальним залишається тип автора-художника. При цьому поети-шістдесятники жорстко засуджують тип автора-ремісника. Це помітно, наприклад, у поезії І. Калинця «Трактор»:

*З мансарди замшілої митець, як одуд, визирає:
Що його ще на полотні вдати?
Навколо митця – світ, мов казка, сповнена див і чар:
Навпроти на райське дерево яблука райські
клювати вдалася рай-птиця віддавна...*

Художник переймається проблемою, що б такого написати, але не бачить навколо себе світ, сповнений таємниць і символів. Він нудиться у цьому світі, доки не помічає трактор:

*Ах, як одноманітно день по дні кане,
Як нудно зрежисовано ранку акт за актом!
О дев'ятій митець випиває філіжанку кави
і завзято береться за студію трактора*

І. Світличний зазначав, що це «такий собі вірш, нижче середнього Калинцевого рівня» [390, 409]. Але критик зауважує, що поет хотів затаврувати ремісника від мистецтв. Митець, виведений у творі, не є типом художника, тому він і не зважає на таку велику кількість зорових образів, а звертає увагу на конкретні буденні речі. Калинець заперечує такий тип автора, оскільки для нього автор має бути художником. Його власний поетичний світ «густо населений традиційно казковими міфологічними, фольклорними істотами – князівнами і мавками, купалами і кострубами, ладами і русалками, перунами, ярославнами, відьмами, чортами, кам'яними бабами... Все то – образи з тисячолітнім поетичним стажем» [390, 408]. Але ці образи не ізольовані від світу реального, адже поет завдяки їм осмислює сучасні йому координати.

Для автора-художника характерна велика кількість зорово-слухових образів:

Ми бігли,
 вибились із сил,
 на землю впали – і почули,
 як б'ють кульбабові ліси
 об небо білі кулі,
 як із перестуком глухим
 ллють молоко ще тепле
 в плиті тарелі лопухів,
 пом'яті нами стебла,
 як тіло відпружинив ляк
 і ми здригнулись разом,
 коли враз
 бомбовоз джмеля
 пронісся дисонансом

Автор чує і бачить не себе, а світ довкола. Цей світ особливий, оскільки ліричний герой дивиться на нього не згори вниз, а знизу вгору («на землю впали і почули...»); тому й кульбаби нагадують високі дерева, що своїми шпилями впираються в небо, а джміль – бомбовоз, який із шумом пронісся над головою. На перший погляд, чужий простір переважає власний, але насправді герой входить у нього, вважаючи своїм. Таке органічне входження було властиве автору-художнику немімесисної лірики. Він не лише змальовував, а наче проникав в інший простір, зливаючись із ним. Об'єктом спостереження автора-художника стає все: люди, природа, стихії, простір і час. Все це взаємопов'язане, іноді химерним чином, що і визначає ейдетичність лірики.

Або:

Незчулося, як літо перейшло...
 а ще по простоті своїй душевній
 поєднуємо лижі і весло
 і схрещуємо тінями на щєбні...

*а небо, запідозрене в дощеві,
іще тримає лагідно крило...
незчулося, як літо перейшло... [321, 141]*

Тип автора-художника наявний і у творчості поетів Київської школи. С. Руссова називає його типом автора-художника у пострадянський час, маючи на увазі відхід від соцреалістичної традиції і від типу радянського художника. О. Лишега у своєму есеї «Adamo et Diana» згадує випадок із Гертрудою Стайн (саме цій американській письменниці належить введення у культурообіг терміна «втрачене покоління»), коли вона говорила, що колись поет міг називати речі, і вони справді були там. Але з часом рід втратила свою ідентичність, і поет тепер прагне її віднайти. Це стосується поетів Київської школи, які надавали словам давно забутих смислів і значень, намагаючись злити воєдино світ поетичний та світ реальний [440, 49].

У монографії «Автор і ліричний текст» С. Руссова звертається до поезії М. Григоріва, М. Воробйова. Вона визначає комплекс «Я», комплекс «інші», комплекс уявлень про «Я», комплекс уявлень про «інших».

Рубрики «Я»:

- 1) людина матеріальна: тілесність; емоції та поведінка;
- 2) людина духовна: ідентифікація; заняття; рефлексія.

Рубрики «інші»:

- 1) негативне; 2) позитивне.

С. Руссова вдається до аналізу функціонального тезауруса текстів М. Воробйова і визначає наступне:

- 1) до комплексу уявлень про «Я» належать:

– творчість (пензлі, картини, етюди, фарби, спів, моя рука, голова, мої уста);

– стан (один у полі, плакав на зорі, скажу їй, що люблю);

– заняття (сон, рукою розгорнути кота, засвітити птаха, думати, казати, читати, спів підмальовуєш, став підзолочуєш, нічого не можеш змінити).

Уявлення про інших визначається двома колами – ближчим (дід, батько, матуся, мати, сестри, діти, доця) і дальнім (людина, хлопець, жінки, дядьки, солдати, сільські музики) [377, 105-106]. «Інші» не асоціюються з ворожістю, не ставляться в опозицію:

Теслярі, витешіть щось таке...

Ну придумайте, теслярі!

Щоб це було схоже на повернення,

на повернення теслі,

який скаже мені,

що я його син [440, 144]

Інші (у цитованому тексті – теслярі) мають допомогти відчувати власну ідентичність:

Витешіть таке обличчя,

щоб нічого не чути,

чуєте?

Поверніть мені щось таке –

наче свічка горить і гасне...

Біле-біле і зовсім легке,

ніби гуси летять щоразу [440, 144]

Поет говорить про прагнення знайти те, що було втрачене колись давно. Автор не називає це поверненням до Бога, але звертається до образу теслі, що у Біблії пов'язується з Ісусом Христом.

Автор-художник говорить про світ, де немає ворожості, нерозуміння, відчуження, змальовуючи себе у ньому:

Ми переганяли табуни коней.

Сніг заліплював пагорби і нас.

Нам здавалось, що ми одні у світі.

Це робив сніг, давніший за нас.

Це відчували ми, наздоганяючи все,

що давніше за нас [440, 147]

Автор-художник повинен знайти і розгадати те, що «давніше за нас», а сховане воно у звичайних і вічних речах – табунах коней, снігу.

М. Воробйов поступово ускладнює засоби вираження своєї онтологічної концепції, переходячи від знаків-індексів до символів:

щоб полювати на метелика

треба стати метеликом

якщо ти можеш стати метеликом

то тільки ти можеш полювати на метелика...

полюючи на метелика –

ти полюєш на себе... [87, 181]

Остаточний розрив прямого зв'язку між означеним та означуваним ще не відбувається, оскільки тоді неможливо буде досягнути те, що «давніше за нас».

Для Київської школи поезії було характерним досягнення трьох свобод – свободи творення, власної свободи і свободи свого народу [170, 66], тому немає опозиції між «я» та «вони».

До типу автора-художника С. Руссова відносить також і поета М. Григоріва.

Рубрики «Я»:

– ідентифікація (я, археолог, лінгвіст, художник, людина без руїн, переписувач метеликів, мить імені, зойк імені, сам без наймення, замуроване наймення);

– тілесність (рот, уста, серце, кров, обличчя, рука, крок, цигарка, крило);

– емоції та поведінка (сон, спрага сновидінь, повнісінький рот плачу, дно безодні, моя печаль, самота, облога самоти, зашпори самоти, самотність, помираю попри дощ, душа, біль);

– заняття (моя мова, моя уява, слово, словник міжзвуччя, сказати про фіалковий запах, закінчення душі на вустах, докричатись, спазм голосу, змах фрази, витoki серця, розмивання кордонів крові).

Рубрики «інші»:

– людина зовнішня (людське, люди, пращурів люд, гончар, подорожній, син мій ненароджений, чоло без подоби, дозбирування облич, тіні, держави, нації);

– людина внутрішня (слово, мовні символи, безвисотність слова, абетка міфології, звукодільне слово, безголоса порожнеча, ім'я над речами);

– оточуючий світ (море, небо, сад, птах, дерева, троянд неохоплений заколот, кухлик джерела, покрик снігу, насіння списів, дух білої комашки, сила праху, мовчання щілин, перегортання глухої кори, пастка, чужина, долина відчаю, скелети невинних метеликів тощо) [377, 106-107].

Оточуючий світ наявний у комплексі уявлень про «інших». Це також світ без кордонів між своїм та чужим, але об'єднаний відчуттям порожнечі і відчаю [377, 107]. Якщо світ М. Воробйова – це храм, космос, то у М. Григоріва це світ-хаос, посткосмічний простір. Це, на думку С. Руссової, світ до створення світу або після апокаліпсису:

*нараз
облога світу,
мов розтерта фарба,
видовжує звук настільки,
що одне міжзвуччя
стає вже
нестерпним [111, 44]*

М. Григорів не руйнує світ – він описує те, що буде після нього, тому й говоримо про такий тип автора, як художник. Складові такого світу: природа, вода, світло, слово, думка, спогад, людина-майстер:

*прочинилося серце
й поіменно*

*заплітає в крило
 мить імені,
 мить землі,
 пощадженої словом,
 мить світла
 й себе [111, 146]*

На думку В. Моренця, самодостатність мистецтва, «довіра до нього неможливі в умовах поневаження й знецінення особистості, тотальної недовіри до неї» [440, 71-72]. Тому таким важливим був тип автора-художника, що не закликав, не боровся, а змальовував. Він ставав то поетом (Л. Костенко), то деміургом (М. Григорів), то спостерігачем (І. Калинець), то мрійником (М. Воробйов).

Ліричний герой був не трікстером, не ізгоем, а художником саме у поетів Київської школи. «Поети Київської школи почали з того, що потрактували національну мрію як здійснений факт, і тому їхня поезія виломилася з контексту сучасності так опально і... ніяково, беззахисно, якою тільки й може виглядати втілена висока мрія» [440, 74]. Тому вони так беззастережно граються з часом, переплутуючи часові площини:

*За дальнім лісом дальній день, –
 не притолочений до часу,--
 де сиву млу своїх наймень
 ожина згадує війчасто [440, 157]*

Шістдесятники ввели у творчість всепланетарну тему і на цьому зупинилися. Постшістдесятники, на думку Л. Тарнашинської, «пішли глибинніше, власним шляхом інтуїтивного осягнення Божественної суті всього суцього, при цьому «розсуваючи» товщу віків і руйнуючи нашарування канонів» [426, 306].

Автор-художник у поезії В. Кордуна не шукає гармонії з природою чи світом – він уже знайшов її, зрозумівши, що межі між землею і небом стерті. Його світ орієнтований не на володіння, а на буття:

*Прислухаються трави
до прозорих токів сердець,
що углиблюються
підземно [440, 159]*

Час більше не має значення, автор-художник перебуває поза ним:
*І настає той час, коли ні жити, ні вмерти –
і день не минає, і ніч не відходить.*

*А десь отам стороною, аж ген стороною
розтікається дрібно по березу ночі бузок,
доцвітає тьмаво бузок у дні й поза днем:
і все водночас, і все неминуче [440, 162]*

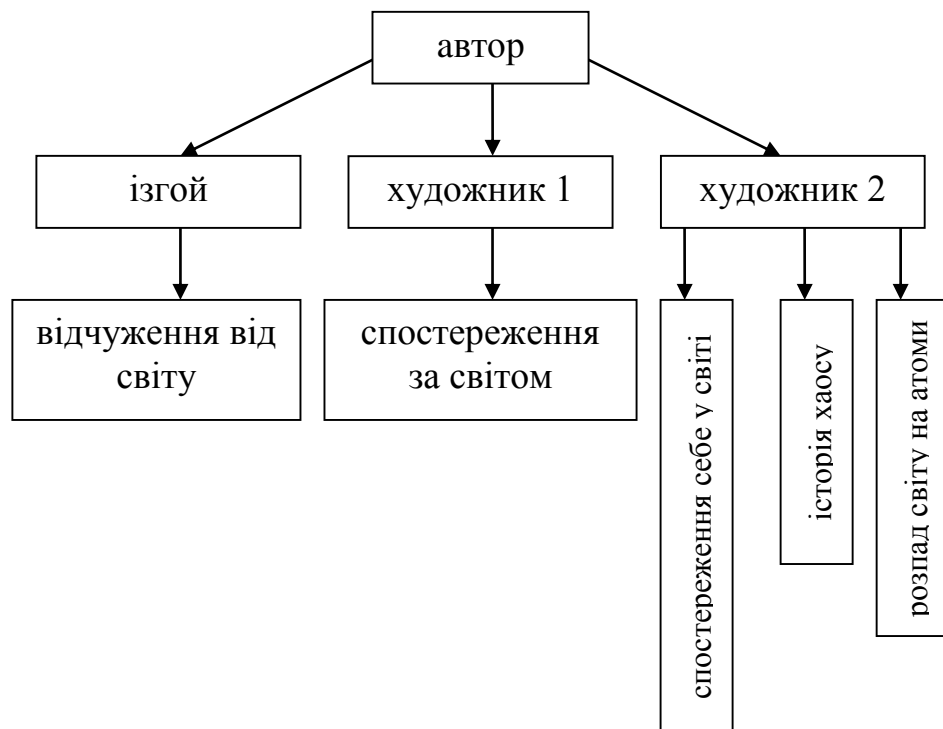
Головною рисою автора-художника є спостереження, а не участь. Він повинен усе якомога точніше зафіксувати, часто орієнтуючись не на реальність, а на асоціації, що виникають у результаті спостереження за нею.

Автор-художник змальовує світ, але не реальні події, а рефлексії, враження та відчуття. Він не бачить життя, а чує його («нехай я чутиму, що життя триває» – В. Кордун). Тому цей світ часом видається несподіваним і незнайомим.

Отже, можемо говорити про домінування в ейдологічній ліриці двох типів авторів: автора-ізгоя та автора-художника. Поява першого зумовлена тим, що автор був змушений стати в опозицію до влади, обравши або висміювання її, або відчуження. Тип автора-художника став справді новим, адже пропонував інший погляд на вже відомий світ, надаючи старим словам чи то нового, чи то забутого звучання.

Таким чином, автор-ізгой фіксував своє відчуження, непотрібність, передбачаючи власну смерть, протиставляючи себе світові. Автор-художник зосереджувався не на власній смерті, а на смерті і народженні світу, часто розмиваючи межі між життям і смертю, небом і землею, людиною і світом.

Схематично це можна зобразити так (рис. 3.8):



Шістдесятники частіше вдаються до типів автора-художника та автора-ізгоя, поети Київської школи – до типу автора-художника. Незважаючи на спільні типологічні риси, ці автори-художники відрізняються. Перший спостерігає за світом, другий – за тим, що залишається поза світом очевидним, видимим. Ейдологічна лірика у своєму розвитку проходить два етапи: нонконформізм та ігнорування, відхід від соціально-політичного, оскільки у світі є інші, важливіші речі: пізнання своєї сутності, розуміння структури світу.

Висновки до 3 розділу

У поетів Київської школи та поетів-шістдесятників виникла потреба надати текстам свіжості й новизни. Сильова система референтної лірики не могла цього забезпечити, оскільки вичерпала себе декларативністю, надмірним прагненням до якомога більш точної, детальної передачі дійсності. Текст перестає бути копією чи псевдокопією світу, він стає джерелом інформації про дійсність, а також її моделлю, про що свідчать і відповідні інваріанти.

Моделювання семіотичного квадрата дозволило нам простежити основні опозиції. Вони у поетів-шістдесятників та «киян» різні. Якщо для шістдесятників було важливим показати протиставлення людини соціуму, то для поетів Київської школи важливим було з'ясування сутностей світу видимого та невидимого, теперішнього та майбутнього людини. Серед бінарних опозицій можемо виокремити протиставлення людини і соціуму, рабства і волі, минушості й вічності, красивого і потворного, величі людини та її дріб'язковості, свободи і рабства, волі та неволі, неба та землі, життя та смерті. І ті, й інші поети вивели на перший план індивідуальність. Але зобразили її по-різному, що видно із семіотичного квадрата. У поетів-шістдесятників «я» часто знаходиться на одному з опозиційних полюсів, а у поетів-киян на опозиційних полюсах знаходяться різні елементи світу, світ реальний та світ ймовірний. Якщо перші намагалися показати реципієнтові суспільні негаразди, то другі – внутрішні, причина яких у невмінні людини відчувати свою єдність із Всесвітом. Опозиція «життя – смерть» представлена по-різному: у поетів-шістдесятників вона сприймається як доказ відданості та жертвності героя, у киян – це одна з онтологічних складових.

Серед типів авторів найяскравіше представлені типи автора-ізгоя та автора-художника, причому поети Київської школи найчастіше вдаються до останнього.

Поети-шістдесятники звернули увагу на те, що відчуває людина, яка живе у цьому соціумі та світі, повернулися до культу материнства, а представники Київської школи акцентували на акті поетичного творення як здійсненні епіфанії (Т. Пастух), на призначенні поезії творити красиве. Вони відійшли від суспільно заангажованого мистецтва шістдесятників, повернувшись до мистецтва для мистецтва, адже в умовах незадовільної дійсності їхні тексти пропонували своєрідний ідеал, що проголошував свободу творчості, людини, поета, народу, що і стало їхньою соціальною заангажованістю.

Лірика традиційно найпершою відгукується на зміни суспільного життя, тому під час хрущовської «відлиги» поезія переживала особливо сильний підйом, що знайшов вираження через поетику тропів, що дозволяють поету сконцентрувати думки та почуття при максимальній стисненості вербального поетичного простору. Це стосується як поезії шістдесятників, так і творів позашістдесятників (Т. Пастух). Саме образ, едологічна правда дозволяє об'єднати їх, настільки різних онтологічно, у систему ейдологічної лірики.

Розділ 4 Моделювання світу у системі неориторичної лірики

4.1 Особливості неориторичної лірики

Комунікативна природа тексту робить його відкритим назустріч усім учасникам акту комунікативної діяльності та комунікативної ситуації. Визнання комунікативної сутності тексту вводить його в коло інтересів усіх гуманітарних наук [475, 88]. У тому числі і в неориторику. Неориторика – це напрям в літературознавстві, що розуміє текст як висловлення. Х. Перельман ввів в обіг термін нова риторика. Неориторика займається осмисленням ефективного впливу художнього тексту на реципієнта. Відтак, література – це специфічне, особливе використання мови. Шлях до її розуміння полягає у дешифрації метафори.

У 80-90-х роках ХХ століття внаслідок кардинальних суспільно-політичних змін поет також хоче бути почутим, він хоче здивувати, вразити. Текст для нього – не просто повідомлення про авторську позицію, а засіб впливу на реципієнта (текст живе тільки тоді, коли впливає). Тому можемо ввести в обіг стосовно цієї лірики термін «неориторична». Неориторику також пов'язують з новою критичною здатністю судження. У тогочасному суспільстві відбувається аналогічне: критичне переосмислення історичного та політичного минулого, переосмислення функції та призначення літератури). Цей термін нам підходить ще й тому, що він не суперечить принципам семіотичного аналізу, який ми використовуємо, оскільки одним зі стимулів розвитку неориторики було становлення семіотики.

На думку В. Мейзерського, текст є такою дискурсивною формою, що одночасно утворює верхню межу лінгвістичного аналізу та нижню межу семіотичної культури. Риторика тексту забезпечує функцію цих підходів [283, 109]. Відтак, у неориторичній перспективі текст умовно можна визначити як дискурсивну послідовність, що забезпечує можливість риторичних відхилень та їх редукацію. Непрямий смисл у тексті має контекстуальний характер. На думку Рікера, існує дві моделі аналізу фігуративних процесів: субститутивна (від Арістотеля) та інтеракціональна.

Перша розуміє метафору таким чином: метафора реалізується у слові, ізольованому від контексту, субституція ґрунтується на подібності, слово має два сенси – прямий та фігуративний. Друга розуміє метафору наступним чином: метафора займає місце в сегменті мовлення, слова не мають прямого смислу, відмінного від фігуративного, метафора має емоційне, когнітивне та дескриптивне значення [283, 5]. «Евристичний потенціал когнітивної теорії метафори спрямований насамперед на соціальну комунікацію, оскільки містить ідеї, які формують уявлення про метафору як інструмент для створення, моделювання та оцінювання соціальних процесів, як засіб формування свідомості соціуму» [234, 45]. Такі дослідження художніх метафор у поетичних текстах є перспективними, оскільки розкривають когнітивно-мовні механізми людини.

У. Еко зазначав наступне: «Крім того, що мистецтво пізнає світ, воно ще й продукує доповнення світу, продукує незалежні форми, що долучаються до тих, які вже існують, виявляючи власні закони і проживаючи власним життям. Кожну мистецьку форму найкраще розглядати, якщо не як заміник наукового пізнання, то як епістемологічну метафору» [20, 536]. На думку Л. Кравець, для вивчення художньої метафори у контексті неориторик є положення теорії концептуальної метафори, що включає наступне: одночасність профілювання одного аспекту та затемнення інших у метафорі, фрагментарна структурованість звичних понять, метафора як творення нової реальності [234, 46-47]. Смисл, відкритий метафорою, зумовлений як індивідуальним досвідом, так і культурою. Звідси – нетотожність художньої метафори метафорі концептуальній, стійкій, зафіксованій у певній традиції. А для неориторичної лірики – це ще одна можливість по-новому задекларувати останню.

Метафора, аналізована під кутом способу вираження нового сенсу, є поняттям, що включає два аспекти. Перший – вона використовується для конструювання текстової реальності, а другий – новий сенс, привнесений

метафорою, не є чимось готовим і поясненим [543, 19]. Метафора змушує помітити те, що могло лишитися непоміченим, тобто вона є одним із видів комунікації, спрямована на виявлення потаємних смислів. Метафора, з одного боку, руйнує злитість, монолітність тексту, а з іншого, стимулює до пошуків нових інтерпретацій, що забезпечать текстову цілісність.

У контексті неориторичної лірики метафора виконує не лише естетичну функцію, а когнітивну, комунікативну та текстотвірну. У текстах неориторичної лірики метафора є основним моделюючим елементом семантичного простору та формальної організації.

4.1.1 Знакова модель неориторичної лірики

У кінці 80-х рр. в українській ліриці спостерігається перехід до неориторички, започаткований Київською школою поетів. Слово перестало бути тотожним самому собі, у процесі висловлювання воно втрачало первісний сенс, стаючи безсеновим або набуваючи інших сенсів. Для означення нового у новий час потрібні нові слова, але їх немає, тому використовуються старі, але з іншим забарвленням:

*Саме воно, це дитя передмістя,
Сутінків, колій, парканів похилих
Видихне слово, як дим через ніздрі,
Непередбачене, мов крововилив [83, 10]
Як би я хотів пуститись знову
Тим чумацьким Шляхом назад,
Проорати ще теплий пил...
В таку ніч
Відкриваються найбільші оперні тетари –
Для тих, хто в морі, для тих, хто не спить [256, 10]*

Або:

*ми не маски ми стигми тих масок що вже відійшли
ми не стіни ми стогін імен що об стіни розлучені*

*ідемо до людей у вінках недоспілих олив
у простертих долонях несемо гріхи як окрушини
ми останні пророки в країні вчорашніх богів
ми останні предтечі Великого Царства Диявола
ми зчиняємо галас і це називається гімн
ми сякаємось в руку і це називається правила [322, 13]*

Або:

*Ти відпишеш іще сьогодні, торкаючись теплих літер,
перебираючи їх у темряві, плутаючи приголосні з голосними,
як друкарка в старій варшавській конторі (...)
Пиши, лише не спиняйся,
продрукувай ці білі пустоти, протоптуй німий чорнотоп.
Ніхто не повернеться з довгих нічних блукань,
і забуті всіма слимаки помиратимуть в мокрій траві [173, 6]*

Або:

*Дозвольте поетам мо
читися під парканом
плечиста діво чи
груди твої немиті
хоч самоту нагодують
перш ніж в ополонку [11, 10-11]*

Тут є несподівані асоціації та алюзії, поєднання високого і низького, святого і гріховного, чистого і брудного, ніжного і брутального, радість відчуття свободи і депресія, породжена вседозволеність, колажність і фрагментарність, і завдяки цим поєднанням втрачається зв'язок між означуваним і означальним, відбувається змішування і зміщення часопросторів, де старі цінності і сам світ втрачають сенс.

Особливістю неориторичної лірики, як ми вже зазначали вище, є розмитість межі між означуваним та означальним, що трансформується у творення альтернативної дійсності у поетичному тексті. Своєрідність

нереферентної лірики ми мали можливість простежити при моделюванні семіотичного квадрата: найперше, це наявність відношень субконтрарності, а також можливість побудови кількох семіотичних квадратів для одного поетичного тексту.

Знак у неориторичній ліриці втрачає своє звичайне, стале значення. Він, як правило, є елементом вторинної дійсності, а у неориторичній ліриці стає елементом вторинно-вторинним, адже творить дійсність, альтернативну вторинній: дійсність → знак → знак'.

«Функція такої поезії – нереферентна (або арбітральна). Такій ліриці притаманна симультанність і розмитість надзмістового враження... Головними семіотичними класифікаторами тут стають арбітральність, конвенція і знак символічний. Вони безадресні і некомунікативні. Якщо індексові притаманна ілюкативна сила, то символічному знакові – сила категоричного імперативу» [26, 30].

Маємо «текст у тексті» (за Лотманом), «механізм, утворений як система різних семіотичних просторів, у континуумі яких циркулює деяке вихідне повідомлення» [20, 584].

Сам текст неориторичної лірики містить дві системи – «текст постає повтореним у чужому і є таким, що повторює чуже» [26, 31].

Важливим для розуміння особливостей неориторичної лірики в українському контексті є те, що перехід до неї почався у період 80-х років і був зумовлений суспільно-політичною ситуацією. Руйнування старого ладу, десакралізація методу соцреалізму зумовили прагнення до оновлення і змін у самій літературі.

«Бо наша культура сьогодні балансує. Вона на грані між виродженням і відродженням. Тотальне відродження на тлі виродження. Або навпаки. Поетів не хочуть. Вони вкотре виявились непотрібними. Вони – завелика розкіш для цього суспільства. Поетам начхати на це суспільство. Вони платять взаємністю. Пишуть, як і в усі часи, для себе. Усе герметичніше, усе закритіше. Українська поезія стає все кращою. Скоро її

перестануть читати зовсім. А на загальному тлі відбувається великий шароварний гопак, соціально зумовлений дядями й тьотями від культури» [322, 4].

Загальна криза офіційної літератури, що була спровокована у тих завданнях, які для письменників і літератури вважалися головними, виявила ситуацію естетичного розламу. Ця ситуація спровокувала бунт і популярність іронічно-бурлескної літератури, характерної для 80-90-х років, але вона невдовзі втратила свою актуальність [344, 272]. Натомість приходять розчарування, відчай, страх, самотність. В. Моренець пише: «Що таке середина 1980-х? Це, наважуся нагадати, гучний і вже нестримний розпад радянської соціально-політичної машини в усіх її площинах. У сфері ідеології це так звана «перебудова» з елементами демократизації та гласності (...); у соціальному вимірі це початок первісного нагромадження капіталу й дикого ринку (...); у сфері культури – веселі похорони соцреалізму і як доктрини, і як практики...» [298, 19-20]

Важливу роль у знаковості починає відігравати не лише текст, а й ім'я автора, назва літгурту тощо. Наприклад, прізвище Б. Олійника є знаком традиційного письма, прізвище В. Неборака – нового. Назви гуртів «Бу-Ба-Бу», «Нова дегенерація», «Пропала грамота» – знаки революційного, деструктивного, хаотичного, що саме по собі є виявом неререферентності. Тобто текст як знак творить інший знак.

Система ціннісних орієнтирів змінюється не лише у суспільстві, але й у поезії. Якщо раніше головним критерієм поезії була правда (правдиве змалювання, правдиве відображення тощо), то тепер вона перестає бути важливою і у самому тексті, і в його аналізі, бо попередню епоху творці літератури 90-х назвали продажною (цитований нами у попередньому розділі вірш С. Жадана «Продажні поети 60-х»)

Світ існуючий зруйновано, нового ще не витворено, тому реальність – це хаос, а поезія – це світ (текст як текст, що стає окремим світом), у якому навіть хаос набуває певних законів існування. В. Моренець зазначає, що

«літературне письмо як духовно-інтелектуальний акт прагне до максимальної суверенності й незалежності від обставин, сторонніх щодо авторської слово-мисле-дії» [299, 29].

Як зазначала Н. Анісімова, «визначальною рисою поетики покоління 80-х є шопенгауерівська ідея суб'єктивності у сприйнятті дійсності, творення суверенного світу, підвладного не раціональним законам, а законам поетичного мовлення. Суб'єктивність суперечила засадам соцреалізму, який пропагував нівелювання творчої індивідуальності митця, натомість культивує так зване «колективістське мислення», проти якого постало молоде покоління поетів 80-х» [18].

У 1978 році побачили світ «Нічні концерти» Миколи Бажана, в яких фактично соцреалістичний поет закликав звернутися до себе, свого внутрішнього «я» для онтологічного пізнання:

...І вслухайся в себе, в свій світлий неспокій,

І шепіт єства тобі скаже, куди

Рушати, щоб рідних джерел таємниці

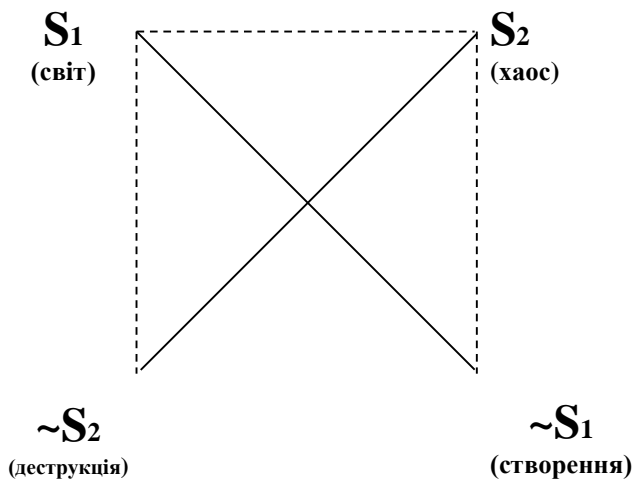
Пізнати.

Бажан пропонує відійти від культивованої соцреалізмом правдоподібності життя заради вибудованої уявою «нової художньої реальності» (Н. Анісімова), в якій криється істина.

Отже, суб'єктивність стає визначальною рисою аналізованого нами періоду.

Н. Анісімова визначає таку важливу рису періоду 80-х, як стильову синтетичність, а відтак і неможливість класифікувати поетів цього періоду за приналежністю до стильових течій. Тому слушною, на нашу думку, видається інтепретація їхніх текстів у семіотичній площині.

У неориторичній ліриці відбувається процес руйнування старого світу, перетворення його на хаос і створення світу нового. У семіотичному квадраті маємо наступні відношення (рис. 4.1):



світ – хаос – протилежність;

світ – створення світу, хаос – руйнування – суперечність;

світ – руйнування, хаос – створення світу – імплікація;

руйнування – створення – субконтрарність.

Під $\sim S_1$ розуміємо образи, що виражають процес світотворення, під $\sim S_2$ – образи, що виражають деструктивні процеси. Але, як бачимо, вони, з одного боку, суперечать один одному, а з іншого – доповнюють і взаємозумовлюють один одного.

Т. Гундорова пов'язує пізньорадянський період, у який спостерігається перехід до неориторичної лірики, з кітчем, що «перетворився на емблему фальшивості соціалізму як утопії загальнолюдського братерства. Як антикітч, який іронізує над соцреалістичним кітчем, значною мірою складається альтернативна культура тоталітарної доби» [115, 236]. Відбувається деконструкція канонів української культури.

Відповідно, поезія вже не може обслуговувати відмиряючу ідеологію. Вона починає її заперечувати, відмовляючись від чистої, цензурованої літератури, вносячи табуйовані раніше теми, міняючи кардинально функцію самого поета:

скільки муті в дитячих серцях особливо вночі

*школа яка не навчила нічому
і час що нічому також не навчив
і я гадаю – вічна марнота адже ця лажса трива
і добираю слова... [171, 6]*

Тепер поет уже не один із мас і їх рупор одночасно, а просто поет, який має право заперечувати старі цінності, перевертати їх, грати зі словами та образами. Він перестає відтворювати світ існуючий, а створює такий, що практично втрачає зв'язок з реальністю. Та й важливим стає не показ світу, а відтворення почуттів і сприйняття цього світу. Поезія стає більш персоналізованою, ліричне «я» прагне не до узагальнення та універсалізації, а до виокремлення себе, протиставлення себе іншим. Поступово між «я» і «вони» проводиться чітка межа, що у кінці 90-х і далі поєднується з мотивом самотності, безперспективності власного життя тощо:

*Йдучи вулицею
ховаю від перехожих очі –
це останнє
що у мене лишилося [440, 447]*

Визначальною стає ідея свободи – свобода у творенні тексту і свобода у його сприйнятті. Поет не дає реципієнтові готову сприйняттяву матрицю. Кожен витворює її сам, звідси і можливість численних інтерпретацій та реінтерпретацій.

Неориторична лірика може оперувати звичними для реципієнта поняттями, але вони опиняються в абсолютно незвичному конотативному контексті:

*Кімнати довкола переповнені сутінками,
як крейсери вугіллям;
прибиральниці коридорів
вишкрібують луску гострими ножами,
заганяють циганські голки в ранкове сонце (...)
Коли відмивають всю кров,*

*збираються на вокзалах, п'ють підігріте вино
і говорять про те,
що риби сьогодні блукають в Дунаї... [173, 18]*

Як і поети-шістдесятники, Жадан звертається до «маленької» людини, але звучання абсолютно інше. Його не цікавить трагічна чи драматична доля прибиральниць, а те, що вони прибирають: щурів, сновидіння, луску, кров. Але вони не в змозі відмити і відчистити ні темряву, ні кризу.

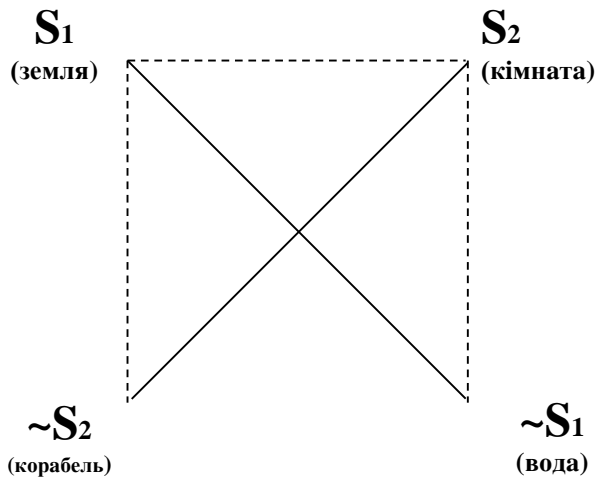
Для нас звичною є опозиція «земля – небо», а стосовно поезії «киян» говоримо про групи небесних та земних образів. Наступники розмивають цю межу, опускаючи небо на землю:

*заганяють циганські голки в ранкове сонце;
добігає кінця осінь
і небеса такі темні, мовби хтось поскидав до купи
відрубані курячі голови
і чорні троянди [173, 18]*

Старі прибиральниці наче пришивають небо до землі, і реципієнт, бачачи його зблизька, розуміє, що нічого світлого немає і там, адже небо темне, немов «відрубані курячі голови».

У фізичній зоні рух дивним чином переплітається з життям та смертю біологічної зони, з протестом у соціальній зоні, а у психічній зі зневірою та розчаруванням, світлом та темрявою: заганяють циганські голки в ранкове сонце.

Якщо ми змоделюємо семіотичний квадрат, то побачимо, що основною опозицією є опозиція «земля – вода» (рис. 4.2):



Як ми вже зазначали вище, у ліриці можливі протиставлення $\sim S_1$ - $\sim S_2$, що неможливе у чистому семіотичному квадраті. З одного боку, автор їх об'єднує, порівнюючи кімнату з кораблем, з іншого протиставляє: землі – це не море, корабель – не кімната:

*збираються на вокзалах, п'ють підігрите вино
і говорять про те,
що риби сьогодні блукають в Дунаї,
не можуть виплисти на мілке
без нічних ліхтарів
з кораблів [173, 18]*

Поет не лише спростовує величність неба, він змінює сприйняття релігійних символів, часто надаючи їм іронічних конотацій:

*коли українець прийде до бога я знаю що саме він скаже йому
він скаже богові знаєш док
мене не кличе твоя труба [171, 7]
якщо ти надумаєш їхати з цього міста
ніби апостол чи добрий нітерійський пастор... [171, 8]
я буду молитись за тебе і твій маршрут
за твій страховий поліс і скати вантажних машин [171, 9]
швацька машина всесвіту ридає до ранку
крутить свої замучені механізми... [171, 17]*

*і я подумав боже блаженне світло твоє
спасенні твої діти що курять чорний тютюн
спасенні курці з пальцями коричневими
ніби зіниці хворих жовтухою [171, 21]*

Інваріант світла-темряви, божественного-грішного постає у контексті зміщення концептуального плану метафори (я буду молитись за тебе і твій маршрут)

Проте поети вдаються до наближення землі й неба також іншим шляхом:

*Жебрак до собору заходить, пес-приблуда
за ним заповзає, з хворими очима пес,
без серця – воно там, у калюжі, в одно
з жебраковим, і мокрі сліди.*

Що ж тоді робить Бог?

*Він жебраку і собаці молоко наливає,
він високу дівчину за хлібом посилає
і ні про що не питає, на те він і Бог
для обох [474, 1091]*

Але у фіналі Бог забирає на небо і жебрака, і собаку («Бог усіх трьох живими до неба забирає»).

Інше зміщення опозицій «верх» – «низ» можемо простежити у такій поезії:

*Ну як
я можу бути в захваті
від сходу сонця
якщо ніч померла
у мене на руках [440, 447]*

Традиційні знаки опозиції «верх» - «низ» зміщені: ніч помирає на руках у ліричного героя, отже, на землі, тому не може вступити у відношення «верх», а сонце залишається у цій опозиції. Таким чином,

протиставляється схід сонця ночі, як небесне земному. Інваріанти світлого-темного отримують інші конотації: схід сонця викликає смуток, як і смерть ночі.

Світ реальний часто уявляється поетам як такий, що віджив своє:

*Попереднє життя – то лише передмова,
Хоча витерта вже до кіток твоя юність.
Треті півні кричать і розкошлане слово
Закружляло над цвинтарем вулиць [83, 24].*

Руйнація, створення нового світу, його очікування поєднане з тотальним розчаруванням і намаганням протиставити себе іншим. Таке протиставлення не нове (згадаймо опозиції «ми – вони», «людина – світ»), але зазвучало воно гостріше:

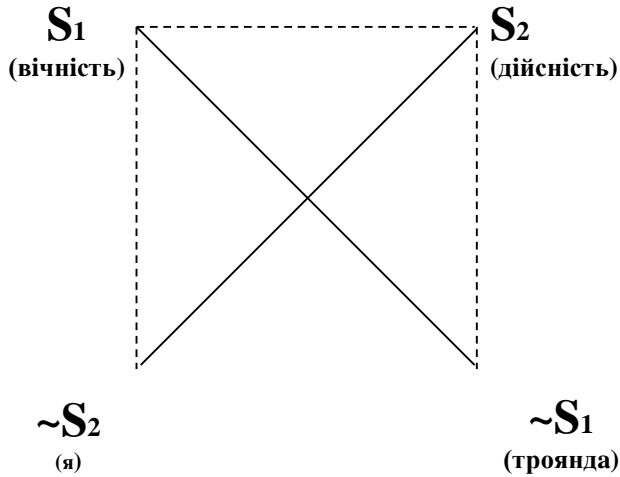
*Люди не ті, за кого їх вважають;
Не ті, за кого видають себе;
І не такі, якими видаються самим собі.
Постійно стережися
Великої зараженості і заразності
Кожної людини без винятку [440, 209]*

Це уривок з циклу «Для троянди» К. Москальця, в якому йдеться про справжність суцього, бажання уникнути законів отари, розуміння різниці, де омана, а де дійсність. Нереферентність впливає і з самого змісту, коли автор говорить, що «Мова – найбільша омана людини», оскільки дійсність неможливо означити та виразити словами. Словом руйнуються і настрої, і почуття, і думки.

Фактично цей цикл можна назвати програмовим текстом неориторичної лірики, в якому реципієнта застерігають, що те, що ми бачимо, те, що ми чуємо – не завжди істинне. Реципієнт сам повинен розібратися у закодованих шифрах метафор.

Зони предметної сфери, відображеної у тексті, переплетені: те, що вважаємо зоною фізичною чи біологічною, постає у зоні психологічній або соціальній.

Відповідно опозиції можуть бути такими:



Ліричний герой розуміє, що він частина дійсності, але прагне відокремитися, оскільки він відчуває свою інакшість, адже бачить те, чого не бачать люди. Автор протиставляє дійсність вічності, шлях до якої – через смерть. А символом вічності є троянда.

Відчуженість від світу й одночасну причетність до нього відчуває і Назар Гончар:

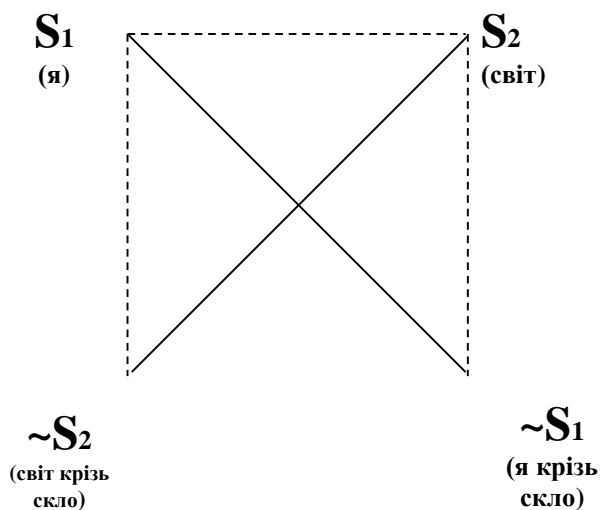
*Їду трамваєм –
 очі в вікно:
 там їду трамваєм я
 і дивлюсь на себе,
 там – я прозорий,
 видно крізь мене
 вулицю,
 видно світ.
 Я усміхнувся
 собі і світові –
 і усміхнувся двічі [440, 300]*

Особливої уваги заслуговує фізична зона, представлена не рухом а спокоєм, поєднаним зі спостереженнями та позитивним налаштуванням ліричного героя. Отже, маємо:

їду, дивлюсь, усміхаюся (фізична зона);
я, прозорий я, вулиця, світ (соціальна);
радість (психологічна зона).

Відправний семантичний комплекс («їду трамваєм») відтворено двічі з обривом («очі в вікно»), далі тематичний повтор обривається і фактично замикається. Наступний семантичний комплекс пов'язаний із баченням: бачу вікно, себе, вулицю, світ. Замикає текст ще один семантичний комплекс: «усміхнувся». У тексті маємо потрійний паралелізм: їду, бачу, усміхаюся. У структурі знову маємо протиставлення «я» - «світ», але у цій поезії автор грається цією опозицією, оскільки з неї витікає наступна група: відображення у склі самого себе та світу, що у семіотичному квадраті опозиційною не буде, але у семіотичні відношення вступатиме (рис. 4.4):

Рисунок 4.4



Тут опозиція не передбачає позитив/негатив, радше «світ цей» - «світ інший», «я цей» - «я інший», «це» - «інше». Створюється враження, що ліричний герой метається між цими опозиціями, про що прямо і говориться:

*я затонув у морі
між небом і землею
завис або застряг*

на палі

без вістря і без туп'я [440, 301].

Невизначеність, нерозуміння своєї локації диктує бажання з того, що є довкруг, витворити власний комфортний світ. І це не проекція на майбутнє, на новий час, це має бути абсолютно інший вимір:

І час новий мене змете, змеле [440, 375].

Поряд з протиставленням себе світові натрапляємо на заперечення світу існуючого, його критику і висміювання-блзнювання:

Якщо птаха тримати в неволі,

Якщо птаху підрізати крила

І якщо відрубать йому лапи,

А до того ще й вищипать пір'я,

І напхатъ йому в задницю яблук,

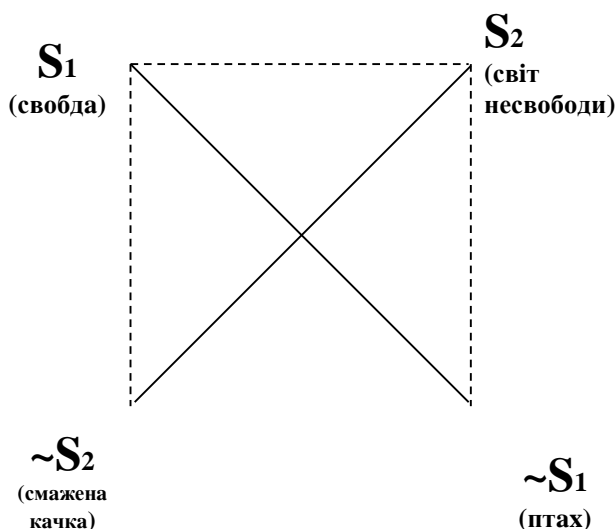
І усе це в духовці спекти, -

То це буде засмажена качка,

Це окраса святкового столу [440, 422]

Коли ми говоримо про іронію, стьоб, то у такому випадку можуть винкати певні труднощі з моделюванням семіотичного квадрата, оскільки іронія створює відчуття, що предмет насправді не такий, яким він здається. Якщо змоделювати семіотичний квадрат, спираючись на знаки, прямо пристуні у тексті, то матимемо такі опозиції (рис. 4.5):

Рисунок 4.5



З точки зору логіки та семіотики усе добре і правильно, але розуміння тексту буде викривленим, адже у творі не йдеться про свободу чи не свободу, не про птаха з обтями крилами, а про звичайну страву, а якщо згадати, що це інтерпретація російського віршика про муху з відрізними крилами і ногами (до речі, в обох випадках збігається і ритмічна організація – 3-стопний анапест), то і сам квадрат викличе іронічну посмішку. Бінарність тут є, але вона впливає з того, що один денотат представлений різними сигніфікатами (птах з обтяженими крилами – смажена качка).

Чи скажімо, відоме хоку О. Ірванця:

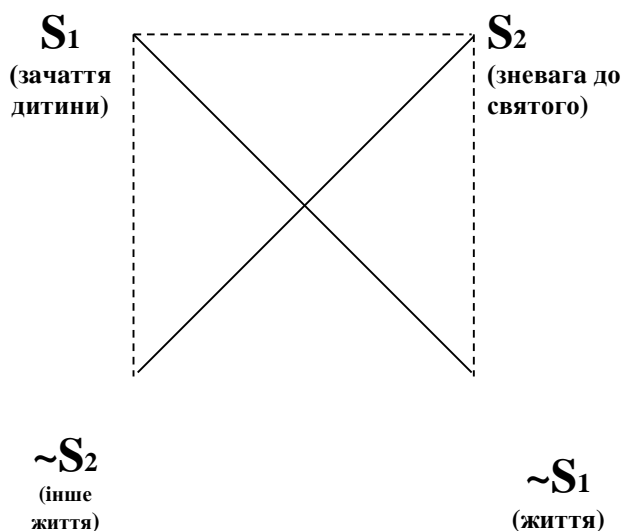
Під грушею цією

Мене робив мій батько –

Тепер тут песик сить [440, 425]

Натрапляємо на те саме, що і в попередньому тексті: денотат має різні сигніфікати: звичайне дерево, яке на своєму віку багато чого бачить і що для нього не є суттєвим. Хоча якщо ми змодельюємо семіотичний квадрат з тими опозиціями, що безпосередньо заявлені у тексті, то вийде наступне (рис. 4.6):

Рисунок 4.6



Але знову ж таки це призводить до викривлення змісту твору, адже йдеться про грушку, навколо якої вирує життя.

Звідси можемо вивести ще одну особливість неориторичної лірики – не завжди адекватне, а відтак не завжди доречне моделювання семіотичного квадрата.

Було би помилковим тлумачити неориторичну лірику, як таку, що трималася осторонь від зображення реалій сьогодення, але на відміну від референтної лірики, що обарала іконічний знак, нереперентна лірика обирає знак-символ. Розглянемо це на прикладі поезії О. Ірванця «Дядько Онисим»:

А десь за горою знов гахнув реактор,

І в дядька на вусах урановий пил –

Піде в огонь човечеський фактор

Й засипле реактор, щоб більш не димив.

А дядько, як завжди, загра на баяні,

І з лісу йому відгукнеться упир:

Один дядьків син на війні у Афгані,

А другий літає на станції «Мир» [440, 423]

У цьому тексті теж маємо вже звичне протиставлення «я» - «світ», тільки замість «я» автор виводить іншого героя, якому байдуже до того, що гине світ («Йому наплювать, що дурний воронисько//Вже вкотре прокаркав йому: «Невер мор»!)). Денотат дійсності визначається такими сигніфікатами: сивуха, «біломор», реактор, урановий пил, баян, Афганістан, станція «Мир». Автор має на меті показати не саму реальність, а збайдужіння пересічного громадянина до всього, що відбувається довкруг нього, що сприймається ним як щось, що розташоване «десь за горою».

Отже, у неориторичній ліриці можемо простежити такі опозиції: «світ» - «хаос», «створення» - «деструкція», «життя» - «смерть», «я» - «світ». Не завжди можемо простежити традиційні опозиції «верх» - «низ», сигніфікатами яких є опозиція «небо» - «земля». Також ми простежили ті випадки, коли моделювання семіотичного квадрата не допомагає тлумаченню текстів, а навпаки – ускладнює їхнє розуміння. Поетичний світ,

що сприймається як узагальнене інваріантне повідомлення, суперечливе через парадоксальність, несполучуваність, високий рівень метафоризації, внаслідок чого інваріанти неориторичної лірики отримують інше звучання, ніж це було у референтній або ейдологічній ліриці.

4.1.2 Інтертекст як засіб неререференції

Як ми вже зазначали, у неориторичній ліриці безпосередній зв'язок між означуваним та означальним відсутній. Вона безадресно-некомунікативна і вибудовується за принципом «текст як текст» [26, 30-31]. У такій ліриці, як зазначав О. Астаф'єв, «можуть демонструватися цілком або частково інші художні чи, скажімо, наукові твори» [26, 242]. Ця лірика є системою вторинної моделюючої системи, виразником якої і є інтертекст.

Як зазначав Ю. Лотман, текст – це не лише синтез нових ідей, а й пам'ять про попередні контексти. Він створює навколо себе смисловий простір, вступаючи у відношення з традицією [265, 22].

Автор не намагається розповісти про навколишній світ, як це робили шістдесятники, а хоче відтворити власний, для знання якого читачеві не потрібен попередній досвід.

Інтертекстуальність являє 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 у тексті» [20, 794]. Ще Бахтін ставив питання можливості існування «одноголосного» тексту, де автор не чує іншого голосу [37, 288]. Як зазначав Р. Барт, текст становить собою нову тканину, зіткану з інших, старих цитат. Це поняття трактується ширше за проблему дослідження впливів, оскільки інтертекстуальність є «загальним полем анонімних формул», часто підсвідомих. Також, за У. Еко, інтертекстуальність необхідно розуміти як вид перекодування, тобто варіацію старих кодів, що в'яжуться у нову структуру як відкритого, так і закритого твору. А уявлення про творчий

процес полягає у розумінні того, що «деякі текстуальні розв'язки народжуються у результаті випадковості чи підсвідомих механізмів» [20, 794].

Н. Фатеева розуміє інтертекстуальність як установку на глибше розуміння тексту за рахунок встановлення багатомірних зв'язків з іншими текстами [443, 12], а Ю. Степанов – як природне середовище побутування культурних концептів [417, 4].

Вплетення у текст інших текстових структур і формул являє собою співвіднесення вищого порядку, аніж проста цитація без покликань (хоча і 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 і нового. Власне, сила авторського таланту і полягає у витворенні нової оригінальної комбінації старих кодів і формул, коли старий текст використовується і пристосовується до потреб нового тексту. Водночас інтертекстуальні вплетення не передбачають обов'язкової спільності тем чи мотивів передтексту і нового тексту, адже можуть бути несвідомими, випадковими. Передтекст і текст може пов'язувати лише трансформація цього передтексту без типологій та аналогій, схожих чи аналогічних прийомів та засобів творення, причому один із них не обов'язково повинен бути причиною творення іншого. А говорити про них як про компаративний матеріал можна лише за умови з'ясування рівня співвіднесеності передтексту та тексту. Елементи з передтексту (у схемі «текст 1») можуть ставати елементами «тексту 2» з іншим функціональним навантаженням.

Н. Фатеева звернула увагу на те, що для літератури кінця ХХ століття притаманне прагнення не асимілювати інтертекст, а навпаки, дисимілювати, «ввести формальні маркери міжтекстових зв'язків, метатекстову гру з «чужим» текстом» [444, 18].

Інтертекст у неориторичній ліриці представлений на різних рівнях вплетення «чужих» текстових структур – від заголовку, імені літературного

героя з подальшим витворенням нової текстової тканини до реінтерпретації тексту із частим залученням казкового сюжету. Для інтерпретації зв'язків між текстом і текстом усередині нього необхідно, як зазначала Н. Фатеєва, виявити функцію останнього у новому тексті. Також варто з'ясувати зв'язок між вихідним текстом та його інтертекстовою інтерпретацією [443, 25-26]. Така інтерпретація важлива у текстах С. Вишенського.

«Відштовхування» від імені чужого персонажа маємо у диптиху «Біографії», зокрема в поезії «Гамлет», у якій сама назва виступає свідченням можливої інтерпретації. 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, самоідентифікацію у світі:

*в цьому світі, де є небокрай,
кожен з нас оголошує розшук.
Забування – то пам'ятник батькові
із граніту забутого дня:
ходить привид із срібною барткою –
в кожну сірість метал заганя.
.....
чи я матір свою покараю
за розпалений в травні вогонь? [77, 11]*

Як бачимо, автор не опирається на сам сюжет трагедії, лише частково запозичує образну систему з власною інтерпретацією (звернімо увагу, що покарання матері залишається під знаком питання). Маємо інтертекстуальність майже на рівні підсвідомості внаслідок усім зрозумілої пресупозиції. Такий інтертекст необхідний для визначення власного, безпосередньо не названого у тексті «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 у «Гамлеті» (з обігруванням запропонованої Вишенським з самого початку легенди про ріку-планету Альту):

Надвечір'я. І знову порожньо.

Пересохла тече ріка...

Лиш тому, що немає сторожа,

я зустріну його двійника [77, 11]

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

Інший рівень інтертекстуальності можемо простежити на прикладі триптиху поезій «Змова дзеркал» (своєрідне продовження історії дзеркала-віддзеркалення і пошуку справжньої реальності), у якому спостерігаємо 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 [443, 25-26].

Інтертекстуальні образи цього твору – Івасик-Телесик і Орфей. Своєрідний синтез казкового й міфічного у власній світовій системі із застереженням, що ліричний герой перебуває 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 у казці із розрізненням-впізнанням себе і 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 необхідний 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 [77, 40]*

Головна умова вільного варіювання у 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
впізнання... [77, 41]*

За М. Еліаде, це повернення до космосу.

Логічною і 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? [77, 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 у 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 є не горизонтальними, як видається, а вертикальними («*вертикальні чудні поля*»). Тому подорож трактується Вишенським у гносеологічному аспекті, тобто як пізнання навколишнього, але не того, що поряд, а того, що над головою чи під ногами:

*...і як частувати дерева, котрі так
проникають всередину... [77, 46]*

Така темпорально-просторова сполучуваність мотивує шлях пошуку із дзеркального лабіринту – пізнання часу і місця власного знаходження

Цю подорож автор називає 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» і 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 це можна зобразити таким чином:

Івасик-Телесик: *човен* → *ріка* → *змія*;

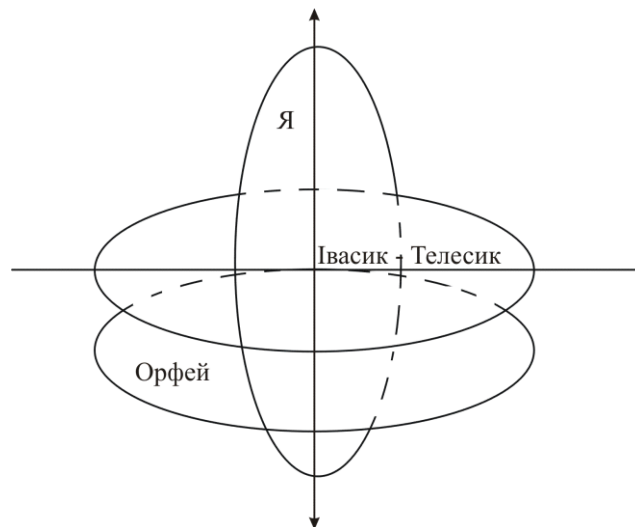
Орфей: *змія* → *човен* → *ріка*.

Для обидвох це один і той же 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), яке мало би ознаменувати 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*» [166, 49], як писав М. Еліаде. 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 вже не горизонтальний, а вертикальний рух. Рух до неба, який не вдається здійснити, як не здійснюється і жертвний ритуал (Івасик, як сказано у тексті, лише непритомний). Непотрібність жертви мотивується усвідомленням того, 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). Таким чином, здійснення опозиції «знизу вгору» поки що неможливе.

У міфі про Орфея змія стає першопричиною бажання Орфея спуститися у 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 углиб землі, у певній точці починаючи горизонтальний рух. Таким чином, вертикальна опозиція реалізована лише частково.

В останній частині триптиху ліричний герой усвідомлює необхідність одночасного виходу з лабіринту у двох напрямках – вгору і вниз, а не горизонтально, як рухались інші герої (рис. 4.7).



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.

Це так само замкнуте коло, але вже не між дзеркалами (у контексті це символ заплутаності, оманливості, неможливості виходу з лабіринту), а включаючи їх і поза ними. Це рух колом вертикальним, метою якого є проникнення за межі дзеркала з одночасним націленням у космос і вглиб землі. У тексті маємо: «Всі вигнанці з життя вертаються» і «генний нектар до зниклого 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 [77, 50]

Людину, за С. Вишенським, завжди чекає повернення, але вона повинна пройти усі етапи світорозвитку, включаючи й те, що знаходиться поза межами її тимчасової 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 у 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 [77, 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 казочка, 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 їх зникання без коментарів і пояснень. Н. Фатєєва визначає їх як інтертекстотропи, інтертексти – стилістичні фігури [443, 25-26]:

*Як терези – два острови і кладка:
і там і там важкий болотний дух.
Собака Баскервілів клята –
фосфоризує у повітрі пух [358, 58]*

*Вітчизна крейди – сплотнілих лиць –
відслонить відрум'янене обличчя:
з бджолиних пасток отруїться Гриць,
щоб смерть змогла щасливих спантеличить [358, 72]*

*Маки, котрі цвіли над прірвою,
рве в безодні дивак
віру я заміню зневірою,
а Сізіфа ніким однак [358, 84]*

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

Щоб створити нову реальність, Степан Процюк бере популярні або добре відомі образи і переміщає їх у новий простір і час, створюючи цілком іншу ситуацію. Вони набувають абсолютно нових характеристик і практично втрачають зв'язок зі своїм первісним значенням:

*Уже із Хмельницьким обпивсь,
задумавши зраду поганую... [358, 12]*

А ти послухай Каїна і ката.

Пухлинний наріст кров'янистих оргій

зітне твій віриш, як скальпель Гіппократа.

Змію у добрі розітне Георгій... [358, 36]

Заспиртував надурняк

руку й печінку Ван-Гога [358, 59]

Всі інтертекстуальні образи у його поетичних текстах можна поділити наступним чином:

- реальні постаті: українські гетьмани, історичні діячі (Хмельницький, Рокфеллер);
- літературні герої (Мавка, дядя Ваня, Вій);
- міфологічні істоти (Танатос, Нарцис, Герострат);
- біблійні герої (Авель, Ірод, Варавва).

Іноді зустрічається навмисне перекручування відомих назв та імен:
ніби Сальвадоревич Далі

утікає кордонами митними... [358, 106]

По-іншому використано інтертекстуальні образи у Юрія Андруховича. Вони слугують для витворення альтернативної історії. Ці образи наче знову оживають, але їх швидше можна назвати алюзіями або переспівами. Якщо у Процюка чи Вишенського знання попереднього досвіду не є обов'язковим, оскільки пояснення міститься в самому тексті, то у текстах Андруховича це попереднє знання є необхідним. Наприклад, у поезії «Ваня Каїн» розповідається про трагедію Каїна і Авеля, але це не переказ біблійної легенди, а створення нової ситуації, де тема зради є домінантною. Дешифрації сприяє заголовок «Ваня Каїн» та підзаголовок «За мотивами старого московського лубка», і в образі Каїна вбачаємо образ російської імперії (бо ж Ваня):

плачеш і дзвениш немов сокира

що з небес упала у недеї

рвеш сорочку та під нею шкіра

здерта з мене десь на єнісеї

братні руки до розправи скорі

для обіймів п'яних розпросториш

відпусти мене на ясні зорі

я вже вічний ти мені не сторож [13, 58]

Це вторинно-вторинний знак: біблійна легенда про Каїна та Авеля → зрада, братовбивство → російська політика стосовно України. Як зазначала Т. Гундорова, «карналізований кітч наприкінці 80-х років був формою антитоталітарного соціального протесту» [115, 244], тому інтертекстуальні образи у творчості Андруховича набувають характеру кітчовості, знакове поле, у якому вони застосовуються, змінюється, відбувається свідоме їх перекручування («Арія Олекси Розумовського», «Павло Мацапура, злочинець» тощо). Наприклад, у поезії «Козак Ямайка» в образі козака Ямайки «маємо постмодерний варіант національного героя Козака Мамая» (Т. Гундорова):

*по сей бік багама-мама по той бік пальми гаїті
і вежі фрїтауна бачу як вийду вночі з бунгало
і так мені з того гризько що вицвіли шаровари
якого лисого чорта з яких підземних фаун
та й зрадили нас у битві морські косарі корсари
а батько ж хотіли взяти отой блаженний фрїтаун [13, 63]*

Перекручування потрібне автору, щоб показати дисгармонію між колишнім світом-ідилією і теперішнім. Козак Ямайка – емігрант, для якого героїзм предків – лише сторінка історичного минулого. Сам текст – наче монолог козака, який відчуває неспокій серед пальм і папуг, а відсутність самоідентифікації призводить до зникнення його самого: «сяду над океаном та вже мене і нема».

Старі цінності заперечуються і нівелюються, вічні цінності перестають бути вічними, осмислюються іронічно, а нові ще не витворено. Але сама іронія твориться засобами інтертексту та інтертекстуальних образів, для яких змінено простір, час, умови існування.

У неориторичній ліриці також можливе використання інтертекстуальних образів для створення іншої історії, яка видається за реальну, справжню. Прикладом можуть бути казково-епічні образи у текстах В. Слапчука, які він використовує для змалювання сучасної ситуації в Україні. Автор свідомо змішує різні часопростори у таких поетичних текстах, обігруючи ментальні, історичні, політичні, культурологічні особливості українців. Причина цього у тому, що Василь Слапчук – «літературоцентричний автор» [497, 61].

Поява такої поезії в українському літературному житті була цілком мотивована. На думку К. Юнга, «душевна потреба народу виповнюється у творі поета, і тому цей твір означає для поета насправді більше, ніж його особисту долю... Найвище, чого поет досягає, – це надання творові форми. Тлумачення він повинен залишати іншим...» [20, 136]. «Солом'яна стріха Вітчизни» – це своєрідний філософський трактат про український світогляд.

«Це дуже сильний поетичний триптих, в якому з психологічною глибиною розкривається національна ментальність українців. Це найукраїнськіша книга в нашій літературі межі тисячоліть. Це витончений ляпас нашим необґрунтованим амбіціям і обґрунтованим комплексам. Це гостра сатира, захована у форму легкої іронії й філософського парадоксу» [31, 129].

Збірка є своєрідним триптихом. Вона поділена на такі частини: «Зламана гілка верби, або Україна», «Правда старої криниці, або Козакування», «Звідки трава росте, або Зустріч з Котигорошком». Перша частина є спостереженням за життям українців, друга частина – спогад про козаччину, третя – опис сучасного українського життя. У першій частині головними образами є українець і китайський поет Лі Бо, який автора називає Ва Силем. Таким чином автор вводить себе у контекст розповіді, хоча пробує ввести читача в оману щодо своєї особи (ім'я автора змінене), водночас залишаючись осторонь, щоб спостерігати. Маємо паралельний світ з іншим ліричним героєм. У другій частині автор описує козаків, ліричний герой відсутній. У третій частині з'являються два головні персонажі – Котигорошко і сам ліричний герой.

Весь цикл нагадує шлях-подорож до України: ліричний герой наче бачить її з вікна потяга, вона то зникає, то з'являється, він також то наче з'являється в Україні, не вірячи, що це вона, то знову йде геть, як мандрівний філософ. Для її досягнення потрібно пройти три етапи (рис. 4.8):

Рисунок 4.8



Ці три аспекти (спостереження, історичне минуле, самоідентифікація у теперішньому) є основними у збірці, навколо них побудована вся розповідь автора, що стосується як національного минулого, так і теперішнього. Назву першої частини автор розшифровує таким чином:

– А ти знаєш, що в Китаї

зламана гілка верби символізує розлуку? [398, 128]

В етнопсихології поширена теорія про спадковість рис національного характеру та менталітету. Ця теорія витікає зі вчення К. Юнга про архетипи колективного несвідомого. Згідно з цим вченням, підсвідома сфера психіки кожної людини містить приховані сліди пам'яті про історичний досвід своєї нації, про існування предків. «Творчий процес для Юнга – це процес одухотворення архетипів, їхнє розгортання і оформлення. Таке художнє розгортання архетипів дає змогу охарактеризувати епоху, в якій народжується твір мистецтва, і дух часу, на формування якого і впливає мистецтво, оскільки забезпечує його тими фігурами, символами та образами, яких він потребує» [20, 117-118].

У творчості Василя Слапчука фігурує сучасне: це вибори, політика, економіка, суспільне життя, проблема незалежності і волі із залученням сталих українських символів і українських характерів:

Цар дурня корчить.

Що не Іван –

то претензій на півцарства.

Змій Горинич – із царем

у кожній голові,

але його вже замовили [398, 155]

Інтертекстуальні образи Івана, царя, Змія Горинича набувають нового значення і звучання внаслідок перенесення їх у сучасну реальність, яка їх трансформує. Далі – сучасна напівіронічна, напівсумна філософія:

Виражаючись без аналогій,

кожен із нас, нині суцix

*(за винятком ящура), –
лише промах кілера*

Сентенція про те, що кожен смертний, змінюється сентенцією про те, що кожен – потенційна жертва кілера. Смерть природна змінюється смертю насильницькою, що є однією з ознак теперішнього часу.

Головним принципом побудови збірки є гра і підтекст (вже згадуване нами маскування присутності автора). Важливу роль відіграє інтертекст, взятий з китайської, японської культур та українського фольклору:

З кущів шелест доноситься.

*– Мабуть, Лі Бо з пляшкою, –
пожвавився Ду Фу.*

— Ні, це Лі То.

Але також з пляшкою, –

Заспокоюю поета [398, 15]

Чимчикую Києвом,

Хрещатика тримаюся,

як козак віри православної.

Глядь: якийсь парубійко

булавою розмахує.

– Ти, може, гетьман? – запитую.

– Ні, – відповідає. –

Я Котигорошко [398, 157]

Час і простір зміщуються: поєднуються різні культури, минуле і майбутнє. Автор називає Україну другим Китаєм, створюючи ілюзію, ніби все, що відбувається, насправді стається не у нашому світі, а у паралельному. Створення такого паралельного світу дає можливість поглянути на себе, свої вади збоку. Також опис іншого світу є об'єктивнішим, аніж свого власного. Для підсилення цього обману Слапчук вдається до використання лексики, не типової для українського побуту. Розглянемо це на прикладі поезії «Колгоспи розпускають». Сюжетно поезія

проста: розпуск колгоспів, проблема обробляння колгоспної землі, брак грошей, побутові сварки з дружиною, але засоби, за допомогою яких цей сюжет стає незвичайним, яскраві і нетипові:

Жінка на грудях кімоно поправляє:

– Що, знову дзен у голову вдарив?

Ззаду на кімоно

карта України вишита,

спереду – зліва направо загортається.

Чоловік лахи на собі дере...

Нецке на підлогу порснули,

ікебана по всій хаті розлетілася.

Десять способів характері перепробував –

не допомагає [398, 24]

Активно використовується японська лексика: дзен, кімоно, нецке, ікебана, характері. Свій город чоловік порівнює з Японією. У тексті все неначе заперечує, що місце подій – Україна. Але фразами про колгоспи автор натякає, що не варто вірити ілюзії.

Водночас Україна сприймається автором відсторонено. Він описує її так, наче спостерігає ззовні, а не зсередини, порівнюючи Україну із жінкою:

Дав серцю волю,

а жінці зрозуміліше,

коли даєш волю рукам.

Навіть якщо ця жінка – Україна [398, 20]

Україна-жінка виступає як символ мети. Нею не можна володіти, до неї можна тільки йти:

Усе життя кожен чоловік

(якщо він чоловік)

іде до Неї [398, 19]

Важливе уточнення «якщо він чоловік», що може розумітися як лицарсько-героїчна гідність. Тобто, щоб дійти до України, потрібно здійснити ряд подвигів, як у казці. Отож, не дивно, що в останній частині триптиху з'являється Котигорошко, але цей персонаж пасивний, він символізує українця, який по-філософськи спокійно спостерігає за всім:

Заходить до хати

Котигорошко

(я саме телевізора дивився).

– Це українці

чи депутати? – запитує.

– Пити будеш? – відповідаю [398, 168]

Образ Котигорошка сприймається як образ колишнього героя, який тепер нікому не потрібен. Автор передає свої розмови з ним, пересипані афоризмами:

Не втямлю,

Чим ті партії

одна від одної відрізняються?

– Тим самим, що й жінки, – одягом [398, 165]

Інтертекстуальними є не лише окремі образи, а й сюжети. Так, наприклад, в тексті обігрується один анекдот: Котигорошко просить позичити грошей на сестрині весілля. Вона виходить заміж за Змія Горинича, а Котигорошко запевняє, що все гаразд, адже змії – то не москаль і не негр.

Українська пасивність відображається через такий образ:

Раніше, бувало,

тільки що не так –

Котигорошко відразу ж

за булаву хапається.

А тепер – за пляшку [398, 167]

У таких творах В. Слапчука спостерігаємо національну самокритику і самоіронію, що яскраво виражені у циклі «Україніана». На його початку читаємо застереження «Без права перекладу на іноземні мови». Отже, це суто українська річ, розрахована лише на українського читача. Деякі риси українців автор гіперболізує і доводить до абсурду:

*Ніхто так
художньо
сала
не наріже,
як українець [398, 45]*

Частину цих віршів можна сміливо назвати афоризмами:

*Кожна людина
іншій людині –
трохи українець [398, 58]*

*Любить
Бог
українця,
але не признається [398, 63]*

У деяких звучить сум і гіркота:

*Як здибається лихо,
назву його
Україною
та й буду любити [398, 57]*

*Повна Україна
українців,
але всі –
іншомовні [398, 36]*

В «Україніані» Слапчука можемо знайти такі характеристики українця: «дорога хрестиком вишита», «слід босий», господар, «рот їжею зайнятий», іншомовність, «усе життя в приймах», «руки вишиваним

рушником зв'язані», алкоголізм, любов до сала, лише відображення з булавою, виродження, «терпить українець довше, ніж живе», нескореність.

У другій частині «Правда старої криниці, або Козакування» наявні паралелі з теперішнім і спогади про козаччину. Минуле подане ідеалізовано, сучасне – критично. Як і в першій частині, де розгортався цикл про українця, у другій частині розгортається цикл «Козакування». Автор більше акцентує на позитивах – героїзмі і звитязі – тоді, коли справа стосується минулого, а сучасний козак у Слапчука має ті ж риси, що й українець:

*проміняв козак шаблю
на кавалок сала
і не має чим врізати [398, 87]*

Серед негативів – зрадництво, запроданство, пасивність, апатія, байдужість, тому й з Україною козак весь час розминається.

Якщо у першій частині мотив пошуку не звучить прямо, то у цьому циклі другої частини він явно присутній:

*їздить козак селами
за Україною питається [398, 83]*
Далі – цікавий поворот:
*до хати не запрошують
води просить
відвертаються
ось же вона
Україна [398, 83]*

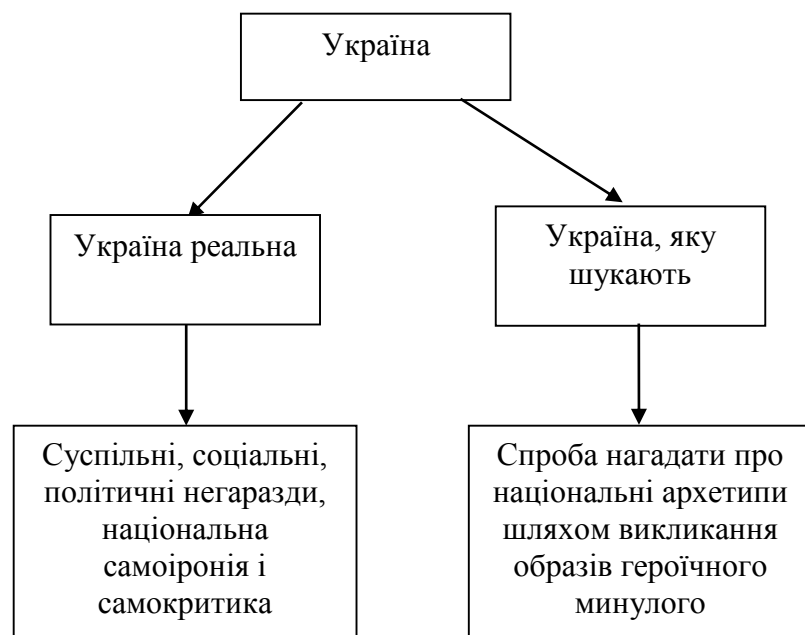
У цьому творі є наскрізний мотив книги: пошук України в Україні і неспроможність її віднайти. Як каже Котигорошко у третій частині: Київ пахне каштанами, а не Україною:

*– Як тобі Київ?
Котигорошко принохується:
– Каштанами пахне,
а Україною – ні [398, 158]*

У книзі фігурують дві України: одна наша, справжня, з усіма суспільно-політичними негараздами, інша – Україна, до якої треба прийти, яку треба знайти. Як зливаються минуле і сучасне, так зливається пошук України і сама Україна. Звернення до історії доволі своєрідне: автора мало цікавлять конкретні історичні події та прізвища – лише те, що може стати символом, як, наприклад, Берестечко.

Схематично розуміння автором України можна відтворити таким чином (рис. 4.9):

Рисунок 4.9



Оскільки самоіронія і самокритика не допомагають, автор пробує віднайти Україну через ритуал закликання минулого у сучасне, щоб воно змінило сучасність, допомогло пригадати і знайти Україну в собі, у своєму серці. Ритуали, що імітують, повторюють міф, прагнуть, за М. Еліаде, повернути початок історії, початок справжнього міфу. Слапчук таким чином пробує повернути справжню Україну – таку, якою вона була на початках свого існування. Але чи потрібні українцям колишні герої?

– З таким народом
краще бути байстрюком,
аніж національним героєм, –

перевзув чоботи

та й почвалав геть [398, 172]

Простежити трансформацію героїчного можна наступним чином:

Знання про героїчний міф – прагнення воскресити героїчний міф – «викликання» давніх поетів, козаків, фольклорних героїв – зміна їх у реальності – повернення до міфу не відбувається. Таким чином, автор розуміє, що у цьому дивному сучасному світі навіть прадавні герої змінюються.

Як бачимо з текстів Василя Слапчука, не минуле змінює сучасність, а сучасне змінює минуле; минуле адаптується, пристосовується до сучасного, тому Лі Бо йде по пляшку горілки, Котигорошко дивиться телевизор і жваво обговорює політику і партії, козак за шаблю тримається лише тоді, коли спить, а кобзар має інвалідність та пенсію.

Спроба викликати міф зазнає поразки. Але з самого початку завдяки алюзіям, підтекстам, прислів'ям, приказкам ця реальність розуміється як гра, як світ несправжній, вигаданий, чому сприяє зміщення часових пластів. Це начебто ілюзія світу, спроба погратися, доведена до абсурду, щоб переконатися, що щось не так у власному світі, і змінити його. У кожному вірші Слапчука думка висловлюється не відкрито, а приховано – натяками, символами.

Для змалювання українців автор використовує національні самоіронію та самокритику, зосереджуючи увагу на негативних рисах, хоча нічого не засуджує і ні до чого не закликає.

Для змалювання України автор використовує дві просторові площини. Це Україна реальна, Україна сучасного суспільства, яка від справжньої України вже нічого не має. З іншого боку, це Україна як ідеальний образ, до якого потрібно дійти, пройшовши, за Слапчуком, наступні етапи: спостереження, спогад героїчного міфу, самопізнання.

Інтертекст у неориторичній ліриці реалізується як цитата-заголовок (паратекстуальний вияв), інтертекст-варіація передтексту, інтертекст-

дописування (метатекстуальний вияв), інтертекст-троп, інтертекст-стилістична фігура, а також автоінтертекст (поняття, під яким ми розуміємо перетворення самим автором власного тексту чи його частини в інтертекст для іншого, знову ж таки, власного тексту). Кожному з них властиві різні рівні дотичності передтексту і тексту, зумовлені авторським задумом і метою введення інтертекстуальних конструкцій, а також свідомим чи випадковим їхнім введенням. Також особливе місце належить інтертексту як грі, алюзії, кітчу, деромантизації та іронії, а також як засобу створення альтернативної історії.

4.2 Основні принципи світомоделювання та семіозису у неориторичній ліриці

4.2.1 Агресія як поведінково-семіотична модель у сучасній українській поезії

Агресія – це фізична або вербальна дія, спрямована на завдання шкоди. Розуміємо її як таку, що має вроджену природу, як потребу, активовану зовнішніми стимулами, як пізнавальні та емоційні процеси, як актуальний вияв соціального. Це «ключовий концепт вивчення людської поведінки» [513]. Оскільки всередині поетичного тексту твориться власний світ ліричного героя як певний спектр його емоцій почуттів, вчинків, то можемо говорити і про присутність агресії у цьому світі – чи у вчинках ліричного героя, чи у діях, спрямованих на нього.

Свого часу було сформульовано три теорії агресії: теорія потягу – агресія як вроджена властивість (З. Фрейд, К. Лоренц, В. Мак-Дауголл), теорія фрустрації – агресія як потреба, активована зовнішніми стимулами (Дж. Доллард, Л. Дуб, Н. Е. Міллер, Г. О. Моурер та Р. Р. Сірс), теорія соціального навчання – агресія як набута поведінкова модель (Л. Берковіц, А. Бандура, Г. Уолтерс). Формулювання агресії, найперше, як завдання шкоди іншому своїми діями було здійснене Дж. Доллардом, Л. Дубом, Н. Е. Міллером, Г. О. Моурером та Р. Р. Сірсом у монографії «Фрустрація

та агресія» (1939 рік). А. Басс, А. Бандура, Р. Г. Уолтерс описували агресію з позиції біхевіоризму, визначаючи її як завдання шкоди загалом [464].

Таким чином, агресія розуміється як: внутрішня енергія (етологічний підхід); продукт еволюції (соціобіологічний підхід); спадкова схильність (генетика поведінки); деструктивний інстинкт (фрейдівський психоаналіз); цілескерований потяг (фрустраційна теорія агресії); реакція на негативні емоції (когнітивний неоасоціанізм), підкріплена нейтральною поведінкою (модель переносу збудження); функція переробки інформації (соціально-когнітивний підхід), що виникає в результаті навчання через підкріплення і наслідування; результат процесу прийняття рішень (модель соціальної взаємодії). У біологічних поясненнях акцент робиться на стабільності, а в психологічних – на змінюваності агресії [238, 38].

Серед сучасних досліджень можна виокремити наступні аспекти вивчення цього поняття. Т. Румянцева значну увагу приділяє контролю над агресивною поведінкою і запобіганню їй. Серед шляхів запобігання виділяються три реакції: емпатія, гумор, еротика [376, 38]. А. Реан виокремлює етико-гуманістичний та еволюційно-генетичний підходи до феномену агресії. Перший трактує агресію як зло, що суперечить позитивній сутності людини. Другий розглядає агресію як біологічну форму поведінки, що сприяє виживанню та адаптації [363, 3]. М. Алфімова наголошує на психогенетиці агресивності, визначаючи важливу роль генотипу і середовища в індивідуальних розрізненнях агресивності [5, 112]. М. Жамкоч'ян зазначає, що агресія вічна, як енергія або матерія, і може мати найрізноманітніші форми – від прихованого наміру до фантазії, пов'язаних із деструкцією і насиллям [174]. Б. Крейхі визначає агресію як форму соціальної поведінки і пропонує наступну типологію агресивної поведінки [238, 19] (табл. 4.1):

Таблиця 4.1

Модальність реакції	Вербальне/фізичне
Якість реакції	Діяльність/бездіяльність

Безпосередність	Безпосереднє/опосередковане
Спостереження	Відкрите/приховане
Підбурювання	Непровоковане/помста
Цілеспрямованість	Вороже/інструментальне
Вид завданої шкоди	Фізичне/психологічне
Тривалість наслідків	Короткотривале/довготривале
Задіяні соціальні одиниці	Індивідуальне/групове

Нас цікавить агресія як поведінкова модель у нереферентній ліриці, а також причини, що її зумовлюють. Аналіз агресивної поведінки здійснюється з урахуванням факторів, які провокують її появу, умов, за яких вона реалізується, а також наслідків для ліричного героя. Згідно з А. Бандурою, не лише гнів є стимулюючим фактором агресії. Він є станом збудження, що походить від негативно сприйнятої стимуляції, але така стимуляція не обов'язково має завершуватися агресією (як варіанти – підкорення, відступ, конструктивне вирішення проблеми), що залежить від внутрішніх поведінкових стандартів [502].

Агресію у досліджуваній ліриці варто розглядати з таких позицій: взаємодія ліричного героя і світу; реакція ліричного героя на зовнішні і внутрішні подразники; реакція світу на ліричного героя; розуміння агресії самим героєм; врахування, на кого або що спрямована агресія, хто її чинить – чи це просто агресія, чи агресія-відповідь, чи самоагресія.

4.2.1.1 Світ як агресія та його денотати

У розумінні агресії важливе сприйняття ліричним героєм світу як агресії, а отже, і його реакція на таку агресію. Наприклад, агресія у творах А. Охрїмовича представлена як закон існування світу. З. Фройд зазначав, що агресія є частиною людських інстинктів, а причина її полягає у конфлікті еротичного і танаталогічного в людині, причому якщо енергія Танатоса не

буде скерована назовні, вона призведе до самодеструкції. К. Лоренц виводив агресію із вродженого інстинкту боротьби за виживання, а згубну енергію агресивності розумів як таку, яку людина отримала внаслідок цього вродженого інстинкту [259, 38].

Для ліричного героя А. Охрїмовича агресія не є випадковим, спонтанним явищем, зумовленим лише реакцією на певні подразники. Сам світ йому бачиться як комплекс агресивних дій, тож цілком логічними, згідно з теорією соціального навчання, є дії-відповіді ліричного героя – така ж агресія. Найчіткіше агресія простежується у таких випадках:

– агресія у стосунках людей:

Якоїсь панни й одного

Та пів одного маніяка [330, 58];

– агресія ліричного героя:

Нїби між іншим картуза нап'яв на чоло,

Копнув ката, грюкнув дверима і вийшов [330, 57];

– агресія в природі:

Вітер виє, завиває,

Стиснув кулаки [330, 13];

– агресія у світі речей:

Годинника хапливих ножиць

Жахїтний клац шикує простір... [330, 9];

– темпоральна агресія:

І ранку висталений ножик

Заходить в ніч холодним гостем [330, 9];

– агресія, скерована на ліричного героя:

Потім хтось мені серце вирїзав,

Розстебнувши на грудях гудзика [330, 37];

– агресія у почуттях:

Кохання наше довго не згаса,

Палає люто [330, 82];

– автоагресія:

Уламком скла черкни біля зап'ястя! [330, 44];

– онтологічна агресія:

Розбить, розірвати, пробитися, впасти, воскреснуть... [330, 43].

Маємо активну і пасивну агресії, вербальну та фізичну, явні, відкриті причини є не завжди, оскільки вона є нормою існування світу. Така зовнішня детермінанта, як особливість конкретної ситуації, практично відсутня.

Поведінка індивіда в суспільстві визначається такими факторами: впливом ситуації, якостями, емоціями та нахилами, які індивід виявляє у цій ситуації. Оскільки суспільство і світ агресивні, то й поведінка героя спрямована на вчинення агресивних дій. За Х. Хекхаузенем, людина, поводяться агресивно, не лише реагує на специфіку виниклої ситуації, а і є включеною у систему розвитку подій, що змушує її оцінювати наміри інших людей і свої вчинки; також мають місце чисельні завуальовані і загальмовані форми агресивної дії [464, 365]. Тобто агресія не є суто деструктивною дією, а включає також інші чинники: ситуацію, особливості індивіда, передумови, очікувані наслідки.

Ліричний герой А. Охрیمовича, власне, включений у систему існування світу, у якій домінуючою є агресія, що сприяє актуалізації агресивної мотивації його поведінки. Проте автор меншою мірою зосереджується на агресивній поведінці свого героя, акцентуючи на агресивності світу, в якому той знаходиться.

Агресія присутня навіть у почуттях ліричного героя:

...Кохаю,

Я промовляю, втвинчую, наче шуруп,

Думку про себе в тебе, у вирву... [330, 32]

Ти припадаєш

Мені до вуха і сичиш: «Кохаю...»

І поки палець пробує тонір

За гостре лезо, смерекове ложе

Поскрипує на корчі голих тіл... [330, 85]

Тамуєш у вусі зойк щойно відтятої голови

І намагаєшся пригадати силует дами [330, 110]

Згідно з теорією соціального навчання, інших стосунків бути і не могло, адже у світі, закони існування якого будуються на агресії, саме такі стосунки є нормою.

Важливо, що причини виникнення агресії як доміанти у світоіснуванні вбачаються у втраті релігійності. Тому час від часу виникає образ обезкриленого ангела або обтятих крил:

Понуро сповіща на цілий світ,

Що тут унеможливлено політ [330, 69]

Пишеш пером повільним, дивишся в порожнечу,

Чуєш, як за спиною тернуть, німіють крила.

Ну а з вікна бездонного натхненно і самозречено

Полум'ям синім дишучи, суне на тебе рило [330, 64]

Якщо безпосередньої причини для мотивації агресивної поведінки у тій чи іншій ситуації немає (причиною є світ як такий), то джерелом агресії є зла демонічна сила:

На,

Регоче сатана, дарую ніж,

Та цей пістоль, іди і стріль до скроні

Отого мурина, що шкіриться в піску

З ножем в руці... [330, 80]

Сили пекла зібралися в темних кутках,

Чорна злість енергійно відкинула втому... [330, 25]

Таким чином, Охрімович проектує на землю боротьбу Бога із Сатаною:

Живу чи вмираю, злітаю чи падаю вниз,

Змішавши докупти і горе пекельне, і втіху.

То янголи білі, то гнідозаюшений біс... [330, 43]

А об'єктом цієї боротьби виступає ліричний герой, який, сприймаючи агресію як форму буття, все ж таки за можливості прагне її уникнути. Натомість Сатана постійно спокушає автодеструкцією. Власне, дія ключових подразників посилює мотивацію агресивної поведінки [464, 372]. Такою дією є спокушання до суїциду, навіть у тих випадках, де Сатана явно не виступає.

Розглянемо це явище докладніше на прикладі поезії «Дзеркало». Цей текст важливий ще й тим, що у ньому простежуються практично всі різновиди агресії, властиві поезії А. Охрімовича. Виокремимо такі сегменти (табл. 4.2):

Таблиця 4.2

I	<i>Рідкого скла повітря в'яже руки...</i>	Агресія навколо
II	<i>І цвях по склу скрегоче злісно: «С-с-сука!»</i>	Вербальна агресія речей
III	<i>Залізний вітер торгає волосся.</i>	Агресія природи
IV	<i>Розбий його, розбий на друзки, вцент!</i>	Проектована агресія ліричного героя
V	<i>Уламком скла черкни біля зап'ястя!</i>	Автоагресія
VI	<i>Крихкого скла дзвінкоголосий лемент.</i>	Наслідки агресії

У тексті вся система образів побудована навколо образу дзеркала. Як зазначала Ю. Крістева, «усе дзеркальне зачаровує, бо ж додає до баченого слід тієї агресивності, того несимволізованого інстинкту невербалізованого, а отже, й не репрезентованого» [240, 328]. Під дзеркальним вона розуміє те, що апелює до фантазії, містячи надлишок візуальних слідів. Тобто це не об'єкт, а ставлення суб'єкта до нього. У нашому випадку це віддзеркалення ліричного героя, якого, проте, він не бачить:

В свічаді тім – то не моє обличчя,

В свічаді тім – хитає мавпа задом [330, 44]

Процес виникнення баченого образу відбувається таким чином: суб'єкт → відображення → новий образ. Цей новий образ сприймається

ліричним героєм як реальність іншого порядку, у якій його нема. Виникає страх внаслідок неспроможності чітко ідентифікувати оточення і себе у баченому навколо. Ліричний герой хоче втекти, але зупиняється перед спокусами диявола («І крок назад, коли нечистий кличе»).

Єдиний вихід вбачається у знищенні основи іншої реальності – дзеркала. Але оскільки в його уяві реальне переплутане із задзеркальним, то невідомо, чи це він сам приходить до такого рішення, чи це чергова спокуса, адже далі звучить спроба переконати героя у доцільності суїциду. Страх спричиняє до агресії, спочатку спрямованої ліричним героєм на навколишнє, а далі – на себе. Це фроммівська доброякісна агресія, тобто агресія як почуття самоствердження і захисного інстинкту, яка потім перетворюється на автоагресію. Ключовим подразником тут виступає небачення ліричним героєм себе (невіддзеркалення, невпізнання, бачення замість себе інших речей), а отже, страх неможливості ідентифікувати себе у просторі.

Ліричний герой не відчуває задоволення від отриманих результатів у ході агресії. Є опис смерті, деструкції тощо, але це швидше свідчить про агресію як самоціль, ще раз доводячи висловлене нами припущення про агресію як онтологічну форму. Неспроможність її змінити призводить до розчарувань і зневіри у Божій силі виправити все:

Хто міг подумати, що він такий глевкий,

Такий невічний, так неждано зникне,

Цей сонний лик з розпечених небес:

Пошарпаних, згвалтованих, безглуздих... [330, 54]

Наслідком агресії є зневіра і розуміння, що світ треба сприймати таким, яким він є.

У творах І. Андрусяка реакція ліричного героя дещо інша. Гнів, що виникає внаслідок фрустрації, спрямований не на оточення, а на Бога:

та є межа перевтілень старенька самотня земля

де серед зливи богів забракло єдиного бога

постели мені в небі курво я схожий на твоє маля [11, 20]

За А. Басом, це вербальна пряма агресія, що виникає в результаті невдоволення з боку ліричного героя своїм становищем і спрямована на ймовірного винуватця. Проте агресія не була спонтанною, їй передували ряд зовнішніх і внутрішніх подразників. Це, за Х. Хекхаузенем, завуальовані і загальмовані форми агресивної дії [464, 365]:

я не доріс до розмови про плаху

сервус озерам які прогоріли

пане диктаторе осінь це бахур

що відгризає душу від тіла [11, 5]

життя – це вигадка масонська

візьми її заріж її [11, 27]

і хтось мені перелистає вірші

немов перелистає тельбухи

розріже пальцем губи дерев'яні

заговори чи не заговори [11, 35]

ти вже великий

ти вже вмієш кусатися [11, 41]

Як бачимо, різновиди агресії у наведених цитатах перегукуються із видами агресії у текстах Охрімовича, але вони не сприймаються як домінуюча форма світовираження, тому що їх значно менше і подані вони завуальовано. Врешті, ліричний герой вбачає більше агресії у природі, що наближає його в таких випадках до розуміння агресії з позиції концепції К. Лоренца – агресія як необхідна складова боротьби за виживання і продовження роду. До релігійної агресії призводить не захисна реакція ліричного героя, як в Охрімовича, а опір світу, зумовлений, як в Андруховича, певними зовнішніми і внутрішніми чинниками. Але в Андрусюка відсутня значна соціологізація, немає прямих вказівок і мотивацій агресії соціуму, фіксації конкретних конфліктних ситуацій.

Досить часто агресія у його текстах зводиться до поетичного засобу, тобто до творення метафор Андрусак залучає поняття, які несуть агресивно-деструктивний заряд або можуть виступати наслідками чиеїсь агресії, маючи так само релігійний підтекст:

*і ти не знав оракули чи грами
тобі прогнозували западло
верстав як тать історію судин
мажорних крил розтрочене суцвіття [11, 43].*

Докладніше таке використання агресивної символіки можна простежити на прикладі поезії «поети втікають від знуджених полчищ». Знову виокремимо найважливіші структурні одиниці (табл. 4.3):

Таблиця 4.3

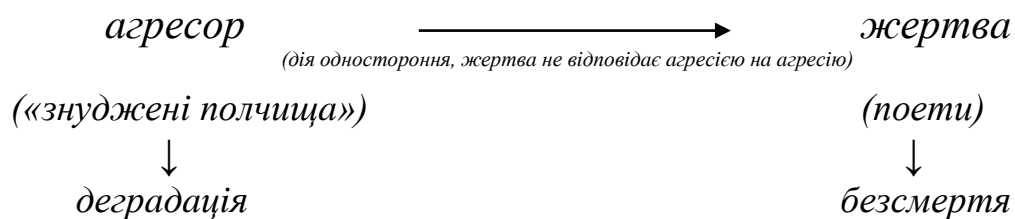
I	<i>поети тікають від знуджених полчищ ім втомлені кості ніхто не полоще</i>	втеча як спосіб уникнути спрямованої на тебе агресії
II	<i>блукає по світу глобальна скорбота і вірить не вірить і любить не любить що в кожного слова покусані губи</i>	не поезія як агресія, а світ як агресор стосовно поезії
III	<i>поети повинні шукати гяура</i>	вербальна агресія, оскільки гяур у мусульман – зневажливе назвисько усіх іновірців
IV	<i>ім горло надточує птаха похмура подзьобані гланди і горла роздерті</i>	безпосередня агресія, спрямована на поета
V	<i>кому дарувати цей шанс на безсмертя</i>	страждання ведуть до безсмертя
VI	<i>отак на землі й розплодились невірні</i>	причини релігійних розчарувань

Символіка агресивності, як видно із наведених сегментів, використовується автором з метою відтворення ставлення соціуму до поета, а також мотивації подальшої агресії, спрямованої на Бога, тобто крізь призму стосунків «поет – соціум» показані можливі причини агресії і шляхи

її уникнення. Найголовнішою причиною виступає вороже ставлення соціуму до не такого, як всі (згадаймо образ онаніста в Ю. Андруховича), що може становити загрозу для виживання соціуму своєю інакшістю (біологізм К. Лоренца).

Автор проводить паралель між поетом і гяуром (невірним). Образ гяура має подвійне смислове навантаження: той, хто не дотримується сталої унормованої моделі поведінки, і той, хто чинить агресію. Отже, у першому випадку «гяур» і «поет» є синонімами, особливо якщо згадати, що у перекладі з тюркської гяур – вогнепоклонник. Водночас ця паралель має й інше змістове навантаження, що видно з таблиці, є свідомою образою, вербальною агресією.

Сам поет не бажає відповідати агресією на агресію і обирає втечу. Наслідки агресивних дій для обох сторін очевидні – агресор перетворюється на невірного, того, хто втрачає здатність відчутти божу еманацию, а жертва отримує безсмертя. Схематично:



Таким чином, автор ще раз підтверджує тезу, що накопичення прихованої, слабо вираженої агресії поступово призводить до її активації і скерування не на певний об'єкт, а на Бога (втрата людиною певних морально-релігійних внутрішніх установок), а уникання агресії не діє деструктивно на внутрішній світ людини.

4.2.1.2 Знакова метафорика агресії стосунків

У текстах Ю. Андруховича маємо трактування причин агресії та її проектування на індивіда або соціум з описом того, якою вона буде.

Сто баксів на місяць!

І всі тебе трахають, трахають, трахають! [14, 13]

Так описує агресію ліричний герой.

Вони мене дістали – я хочу все це спалити [14, 15]

Це вияв агресії ліричного героя.

Згідно з класифікацією Басса, це вербальна активна пряма агресія, сутність якої полягає у завданні словесної шкоди, а також проектування фізичної активної агресії, яка полягає у завданні безпосередньої фізичної шкоди [51, 29].

Така агресія має бінарне вираження – використання ненормативної або брутальної лексики, а також опис ліричним героєм того, що він планує зробити. Причина агресії – результат спілкування із соціумом і вплив його агресивної налаштованості, адже йдеться то про масмедійні хроніки вбивств і зґвалтувань, то про опис перспектив працевлаштування, то про спілкування, яке несе деструкцію. Відповідна реакція героя:

Але що далі? І невже доведеться звикнути

до цих автокатастроф

з їхнім стовідсотковим влучанням?

До цих електронних послань,

що сповіщають про найгірше?

І як виявити протест? І проти чого?

Дертися на стіну чи вимкнути назавжди

комп'ютер? [14, 91]

Внутрішній конфлікт, який призводить до агресії, виникає внаслідок реакції на зовнішній світ, що не влаштовує ліричного героя своєю жорстокістю, і одночасного розуміння, що цей світ не змінити і немає сенсу проти нього виступати. Тобто маємо агресію-відповідь з неодноразовим

нагадуванням, що сам світ подає себе як такий, де домінують злість і вбивства, але водночас немає безпосередньої спрямованості його агресії на ліричного героя.

Іноді агресивна поведінка зумовлена вживанням алкоголю. Доведено, що навіть невелика його доза може призвести до підвищення агресивності, хоча сам алкоголь не є безпосередньою причиною агресії. Він потрапляє в резонанс або підсилює ситуаційні детермінанти агресії [51, 258], оскільки руйнує комплексні когнітивні процеси, необхідні для притлумлення агресивної реакції на подразники.

На третій годині всі

звірюють, на четвертій – можливе

розмахування бритвами чи топірцями [14, 73]

Тут немає об'єктивних причин агресивної поведінки, яка виникає вже не як наслідок протесту проти спілкування із соціумом, а як випадковість, що завершується «*каяттям з плачем*».

У текстах Ю. Андруховича зустрічаємо ще одну категорію агресії – це фізична активна непряма агресія. Як правило, її суть полягає у реалізації агресії чужими руками:

Зустрічаємося коло ліфта

Вибач, я не зміг дати тобі любові,

Купи собі героїну на всі чотириста [14, 29]

Причиною агресії ліричного героя є дві події: пограбування його готельного номера і зустріч зі злодієм біля ліфта. Відповідно, спостерігаємо реакцію героя на завдання йому шкоди. Проте він прагне не завдати безпосередньої фізичної шкоди, а перетворення його агресії на самодеструкцію злодія (передозування, яке призведе до смерті).

З точки зору трактування агресії нам видається цікавою поезія «*I Wanna Woman*», де агресія описана з позиції жертви, агресора і спостерігача одночасно. У творі йдеться про онаніста, який спостерігає на пляжі за жінками, і агресивну соціумну реакцію на це.

У поезії можна виокремити такі найважливіші сегменти (табл. 4.4):

Таблиця 4.4

I	<i>Сьогодні знову говорили про онаніста Літня спека притягує до річки повно жіноцтва...</i>	Виступає спостерігач, якому байдуже до майбутнього об'єкта агресії (лексема «знову» підкреслює буденність, нецікавість розмови).
II	<i>Деякі з них виголені під пахвами, інші мають синці на стегнах.</i>	Натяк на синці (елемент садо-мазохізму) виступає свідченням того, що люди, власне, не проти агресії, скерованої на них самих.
III	<i>«Осторожно, там опять этот засел», – попередила бабця з козами...</i>	Вербальна агресія (називання онаніста «етот»).
IV	<i>так, ніби це була наша проблема. Так, ніби це нас він розглядає з біноклем...</i>	Агресор втручається у справу, яка його безпосередньо не стосується, тобто агресія не є відповіддю на агресивну поведінку.
V	<i>Ми завжди готові прогнати його палицями і свистом. Або, коли доведеться, розтроцимо череп сокирою чи повиколоєм очі шампурами – нехай тільки сунеться!</i>	Опис фізичної прямої агресії, зумовленої тим, що хтось діє всупереч встановленим моральним нормам.
VI	<i>Але – можете бути певні – навіть і після цього, уже без бінокля, уже з порожніми очницями, він усе одно залізе в ці зарості, нюхатиме гаряче тіло повітря...</i>	Агресія нічого не змінить, все залишиться, як і було до її вчинення.
VII	<i>Ще кілька тижнів – і серпень закінчиться. Ще кілька тижнів – і розверзеться прірва.</i>	Агресія не змінить і життя тих, хто її чинив в ім'я збереження суспільних правил, а навпаки, призведе до більшого спустошення.

Причинами агресії у цьому випадку виступають не конфлікти героя із соціумом, його реакція на агресію світу, а бажання зберегти моральні приписи свого суспільства, а також онтологічна нудьга, коли агресія виступає своєрідною формою розваги, після якої далі нудно. Чітко виокремлені три персонажі: онаніст, бабця з козою і «ми». Перший – жертва агресії, другий – джерело вербальної непрямой агресії. Деперсоніфіковане «ми» втілює пряму фізичну агресію. Ліричний герой виокремлює себе лише частково, бо він належить до цього соціуму, але розуміє реальну невмотивованість агресивних дій. У цьому випадку зовнішніми детермінантами агресії виступили особливості середовища і ситуації, а поведінкова реакція була такою внаслідок відповідних установок і стандартів: хтось наважився чинити не так, як чинять усі члени суспільства. Отже, образ онаніста набуває символічного трактування людини, вчинки якої розходяться зі сталими суспільними нормами, яку пробують перевчити за допомогою агресії, викликаной неузгодженістю способу існування героя і соціумними стандартами, але власне агресія нічого не змінює.

Е. Фромм класифікує види людської агресії як доброякісні (закладені в людині в якості почуттів самоствердження та захисних інстинктів) і зляккісні (виникають в результаті взаємодії людини з економічним і соціальним середовищем, форми – помста, садизм, некрофілія) [456, 334]. У нашому випадку це зляккісна агресія, яку агресор, однак, розуміє як доброякісну.

С. Фешбах відокремив експресивну, ворожу та інструментальну агресії. Джерелом першої є несвідомий вибух гніву або люті, які не мають конкретної мети і тривають недовго. Метою другої є завдання шкоди іншому суб'єкту. В останньому випадку агресія розуміється як засіб досягнення іншої, позитивної мети [464, 403]. Якщо в Андруховича маємо всі три різновиди агресії, то в Охрімовича інструментальна агресія подана завуальовано, оскільки позитивною метою є бажання героя вижити у цьому світі; в Андрусяка така агресія відсутня взагалі, домінуючою є експресивна

та ворожа. В усіх трьох випадках маємо на увазі узагальнену агресію, а не лише поведінку ліричного героя (рис. 4.8).

Рисунок 4.8



В Ю. Андруховича агресія має чіткий соціальний відбиток. Це суто людська модель поведінки. В А. Охрімовича агресія властива всім онтологічним формам, причому агресія в природі, природних явищах описується за допомогою персоніфікації, почасти вказується її метафізична першооснова. В І. Андрусяка агресія, її образна символіка сприймається більше як поетичний засіб, оскільки ліричний герой практично не показаний агресором, окрім агресії релігійного змісту, на відміну від героя творів Андруховича, де він почасти виступає у такій ролі, або ж творів Охрімовича, де агресію ліричного героя можна трактувати як відповідь на агресію оточення. Оскільки досить часто агресія подана як відповідь на агресивну поведінку ззовні, то немає спроб запобігання їй (хіба що втеча в Андрусяка), висвітлюється вона у двох аспектах – етико-гуманістичному та еволюційно-

генетичному, а в розрізненні ступеня агресивності, її причин, категорій головна роль належить середовищу й онтологічним законам.

4.2.2 Символ болю у знаковій ситуації тексту

Біль є феноменом, який містить перцептивний, емоційний, когнітивний і поведінковий компоненти. Він стає певним знаком, смислом, набуває суб'єктивного вираження. Саме у такому ракурсі ми зосередимося на категорії болю у поетичних текстах, її функціонуванні та створенні відповідної світоглядної системи, адже біль, страждання і відповідні асоціативно-образні системи є ключовими у даних авторів.

Серед дослідників природи, протікання болю, його особливостей можна виокремити Г. Адашинську (оцінка болю за допомогою кольору), В. Алексеєва (природа болю), А. Вейна (специфіка кардіалгій), Л. Дворецького (соматофорні розлади), М. Ісмагілова (характеристика головного болю), М. Кукушкіна (біль як самостійна форма хвороби), Л. Ліма, К. Фейнмана (психогенний больовий синдром).

Біль – це мова, якою, як зазначає Т. Булавіна, тіло повідомляє про свої проблеми, які переживалися або переживаються тепер [66]. Також біль може виникати начебто і без очевидної, видимої причини. Л. Дворецький наголошує на існуванні такого поняття, як соматофорні розлади – при них на перший план виступають псевдосоматичні або соматичні скарги, за якими приховані психічні розлади [152].

За темпоральними параметрами виділяють гострий і хронічний біль. Залежності від його локалізації виділяють соматичний поверховий біль, соматичний глибокий біль, вісцеральний біль. М. Кукушкін виокремлює три основні види больових синдромів: соматогенні, нейрогенні, психогенні [243]. Саме психогенні болі можуть виникати незалежно від соматичних, вісцеральних і нейрональних пошкоджень, адже вони визначаються психологічними і соціальними факторами. Нас цікавитиме біль як певний чинник, що формує поведінку і світогляд ліричного героя у його тексто-

світі. Поряд із цим вказуватимемо на природу болю, визначатимемо його темпорально-локальні параметри.

Серед загальних номінацій «біль», «боляче» без конкретної локалізації найчастіше в аналізованих текстах зустрічаються головні і серцеві болі як через зовнішні ушкодження, так і певні психогенні фактори. Головний біль в основному належить до головного болю напруження, який виникає внаслідок підвищеної уваги, тривоги, хвилювання, депресії тощо. Як зазначають М. Ісмагілов, Р. Якупов, А. Якупова, однією з причин розвитку головного болю є психосоціальна дезадаптація внаслідок особливостей особистісних, емоційних і поведінкових реакцій [203, 124]. Біль серця також пов'язують, певною мірою, із психосоціальними факторами, а серед кардіалгій А. Вейн, наприклад, виокремлює психогенні кардіалгії [72, 18].

Важливою є певна колористично-образна система, пов'язана з больовими відчуттями і сприйняттями. Внаслідок закладеного концепту болю виробляється певна образна система, співвіднесена із чіткою колористикою. На думку Г. Адашинської та Е. Мейзерова, колір через закладені у ньому семіотичні можливості і семантичний потенціал допомагає розширити сферу інтрацептивної семантики болю, а вибір кольорів пацієнтами може слугувати засобом оцінки болю, тому кожному рівню болю у шкалі відповідає певний колір або група кольорів [3, 11]:

Таблиця 4.6

<i>Інтенсивність болю</i>	<i>Співвіднесений колір</i>
Біль відсутній	жовтий, зелений
біль слабкий, тимчасовий	жовтий, зелений, фіолетовий
біль середній	сірий, коричневий, фіолетовий
біль сильний	чорний, червоний

Лексема «біль» може використовуватись без чітких визначників і характеристик, тобто біль як абстракція не є домінуючим:

Я виголошу біль. Я вихолошу втому... [214, 14]

І мжичить, і болить. Веди мене додому [214, 27]

Не віддай мені світу, тамуй мене з болю, бо біль

Повертається в дім, із якого пішов наодинці [214, 71]

Як бачимо з наведених прикладів, біль у таких випадках втрачає своє первісне значення певного збою у функціонуванні людського організму і отримує інші характеристики, персоніфікується.

Водночас автори рідко вдаються до номінанти «біль» як означника стану ліричного героя, його скарги на здоров'я. Поняття болю, страждання виникає відповідно до певного контексту через систему інших дотичних образів і часто пов'язане із зовнішніми чинниками: поранення, побиття, постріл, самодеструкція. У Кіяновської соматична природа болю почасти зумовлюється кульовими пораненнями, в Охрїмовича – ножовими. Тож біль має чітку локалізацію. Це, як правило, голова і серце, рідше – руки, ноги або тіло в цілому.

Віддавши серце вихору і виру,

Я без жалю вмираю, без жалю... [330, 15]

Але тріщить голова, од прямокутних конкретик

Мозок мені стікає з лоба прямо на вії [330, 22]

Ми віддаємо під удари палок

Свої обличчя, ніби пілігрими [330, 27]

І серце, враз, урвавши рівність такту,

Назовні випнеться через тісну гортань [330, 31]

І до колючки тягнеться рука [330, 25]

Й кривавлю слід, занурений в росу [330, 21]

Підсумком такого болю має стати смерть, яку лірична героїня М. Кіяновської сприймає як логічне завершення життя, сповненого страждань («Любити, щоб вмерти? Чи вмерти, щоб далі любити?»). У такому контексті поняття болю набуває релігійного забарвлення, а страждання, мука ведуть до очищення і наближення до Бога:

А отже, Бог існує. Жертва – плоть [214, 15]

Усе, як присно: стигмами за віру... [214, 15]

Збагнеш, приймеш під шелестіння снів

Єдину правду праведної муки... [214, 25]

Приречена пройти крізь запекельний щем [214, 91]

У наведених цитатах авторка свідомо використовує релігійну символіку для підкреслення шляху до Бога через страждання, але таке розуміння болю впливає і з тих творів, де така символіка начебто відсутня. Це пояснюється тим, що збірка «Книга Адама» становить змістову цілісність, єдність, у якій кожен наступний вірш пов'язаний із попереднім за змістом, символікою, мотивами. Прикладом може слугувати поезія «Лежать каміння, черепи і кості» – це своєрідне продовження попередніх поезій, де домінантою виступала ідея боротьби за Бога і Батьківщину, а наскрізним образом був образ війни. У цій поезії практично немає релігійних символів, лише присутнє відчуття болю і страждання, що веде до смерті, але першопричиною виступає бажання служити Богові, окреслене у попередніх поезіях. Цікавим є поєднання опису соматогенного больового синдрому, викликаного реальними зовнішніми пошкодженнями тіла, і картини світу, яка виникає внаслідок цього:

Лежать каміння, черепи і кості.

Голодний крук в небесній високості –

В передчуванні смерті, як застуди,

Коли туманом набрякають груди.

Брестиме – і замислено спіткнеться,

Зненацька наближаючись до серця.

Втрачають речі обриси в тумані,

Бо вершники ще верхи – вже останні.

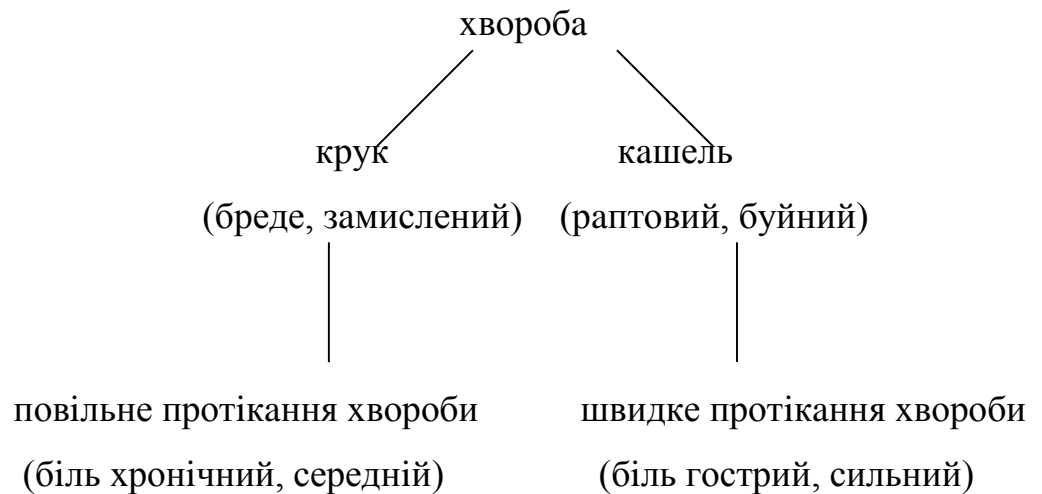
А кашель соковитий і раптовий,

Як буйний дзвін з дзвіниці на покрови,

В червону барву плямитиме губи,

Очні безодні, вишкірені зуби... [214, 91]

Поняття болю реалізується через поняття «хвороба», «смерть» і відповідну колористику (див. табл.), а посилення болю спричинює смерть. Так, на початку твору домінує сіра колористика (каміння, туман), а далі переважають чорний (крук) і червоний кольори («червона барва»). Втілення хвороби маємо у двох персоніфікованих образах – крука і кашлю. «Голодний крук» виступає майже на самому початку, але він поки що наче осторонь від ліричної героїні, тому його означник «чорний» (цей птах чорного кольору) ще не стосується безпосередньо її стану. Домінування сірого свідчить про середній біль, а у подальшому чорного і червоного – про його підсилення. Другий образ хвороби, кашель (він виступає у зв'язку з червоним кольором, що також свідчить про сильний біль), вже безпосередньо стосується ліричної героїні і є символом швидкої смерті. Але внаслідок своєї персоніфікації, а отже, отримання самостійного статусу, він сприймається не лише як симптом хвороби героїні, а і як певна містична сила. Схематично :



Важливою є паралель між смертю та застудою. Звідси і кашель як наближення до смерті, і її очікування як очікування застуди. Свідоме очікування хвороби може сприяти виникненню болю внаслідок психогенного синдрому. У цьому випадку його спровокувало самонавіювання і сприйняття світу людиною із середнім хронічним болем, для якої світ виступає своєрідним комплексом страждань, хвороб, смертей. Відповідно, відбувається несподівана градація болю з його локалізацією у

серці, а людина практично втрачає здатність бачити і відчувати світ («туманом набрякають груди» – «Втрачають речі обриси в тумані»), концентруючись лише на своєму болю. Останній біль порівнюється із дзвоном на Покрову, а смерть в цей день, за народними віруваннями, означає, що душа потрапить в рай, до Бога.

Якщо концепція болю у творах Кіяновської зумовлена відповідною світоглядною позицією, наближеною ще до середньовічної християнської думки про страждання як знак Божої любові до людини, то герой Охрімовича сприймає світ як джерело болю-смерті, що призводить до виникнення агресії до себе і світу як засобу самовираження:

*Метелик, розпанаханий віссю симетрії,
Летить на полум'я свічки, згорає дотла...
(...) Аби зосередитись і, прану вдихаючи ротом,
Проводити вісь симетрії через власний труп [330, 45]*

*І ранку висталений ножик
Заходить в ніч холодним гостем [330, 9]*

*Матеріальний світ свої залізні пальці
Змика на горлі мрій [330, 81]*

Світ сприймається ліричним героєм як такий, у якому неможливе існування без болю, він є одним із законів світопорядку. Але герой не хоче змиритися і шукає шляхи знищення болю. Цей шлях він знаходить у зворотному вияві агресії до світу:

Двері плечем розтрощено... [330, 33]

*Я руйную сади, солов'їв виганяю з раю,
Я руйную сади і палю за собою мости... [330, 7]*

*А тут хіба що раптом закричать
Й, спираючись на милиці подушок,
Затихнути на мимовільнім «блядь!» [330, 41]*

Агресія у цих випадках є вербальною-активною-прямою і фізичною-активною-прямою [51, 29] і зумовлюється впливом ситуацій, у яких

опиняється індивід, а також його якостями, емоціями і нахилами. Детермінантом такої моделі поведінки виступає відчуття світу як суцільного болю («Цей сонний лик з розпечених небес: Пошарпаних, згвалтованих, безглузких...») і прагнення пристосуватися до нього:

*Виникає бажання розмазати, розчавить,
Неодмінно подужать [330, 7]*

Але агресія стає причиною самодеструкції, як-от, наприклад, у творі «Світ зруйнованих образів – це подвір'я», де від сприйняття світу як суцільної руїни (зруйновані образи, уламки Карфагену і Риму) герой переходить до спроби усвідомити своє місце у ньому:

*І, нарешті, дзеркало, у якому я
Екстазно виконую харакірі,
В спогляданні спокійнім, як кров моя
Фарбує будівлі сірі [330, 18].*

Руйнування, нищення асоціюється із болем, проте таким, який вже не завжди відчуваєш. Його характеристиками можуть слугувати кольори, які виокремлює ліричний герой: сіре як свідчення середнього болю і червоне як свідчення сильного болю. Сильний біль змінює середній, він є ознакою передсмертного стану ліричного героя. Далі – стихання болю, тимчасове полегшення і спокій перед смертю:

*Підігнуться коліна, впаду без сили...
(...) Пропливуть церкви златобанні,
Коливаючи щогли хрестів [330, 18]*

Золотий, жовтий колір співвідноситься із відсутністю болю, а лексеми «пропливуть» (як уповільнення руху), «церкви» свідчать про появу у ліричного героя внутрішнього спокою. Власне, споглядання крізь туман навколишніх образів, слів, що у тумані видаються застиглими, зумовило спокій героя, а отже, і затухання болю.

Схематично перехід ліричного героя від пасивного споглядання світу як концентрату болю до агресії, самознищення і смерті як порятунку від болю матиме такий вигляд:

світ → біль → прагнення завдати болю у відповідь світу → агресія → завдання болю самому собі → самодеструкція → смерть.

Найповніше концепція болю у М. Кіяновської реалізується у зв'язку з любов'ю (такий аспект відсутній у Охрімовича, для якого біль – складник агресії, жорстокості як власної, так і світової):

Любов вдягаю зашморгом на шию,

Ковтнувши вовчу ягоду життя [214, 47]

Я вмру серед ночі – в обіймах а чи в лещатах [214, 68]

Ставлення до любові, коханого почасти межує із мазохізмом. Це підпадає під дельозівську формулу, за якою сутність мазохізму полягає в очікуванні задоволення, Тобто біль пришвидшує те, на що чекають, – у цьому випадку йдеться про задоволення. Сам біль є умовою, попередженням задоволення і підтверджує право на нього [70, 235]. Також тут буде доречним і асоціювання Г. Васильченко садизму із чоловічою роллю, а мазохізму із жіночою:

О пане муки, що мене карає,

Я вже крихка, вже не тримаюсь тіла [214, 57]

Зітни мене стеблом – і кинь на брук,

Собі під ноги, душу розтоптавши [214, 7]

Зробись для мене каменем – і рана

Врятує душу, наче в голод хліб [214, 12]

Убий мене в серце. Удар мене в сонце, коханий.

Удар мене в душу [214, 25]

Лірична героїня сприймає біль і страждання як необхідну складову любові. Причому тут маємо біль душі, серця, зумовлений не тільки психогенними факторами, а й соматогенними, про що свідчать такі лексеми:

рана, вдар, зітни, кинь. Любов межує з болем навіть тоді, коли коханий не завдає болю свідомо:

*Любов моя на сто імен посліпла,
Бо ти – як сонце, ти мене обнік [214, 64]*

Якщо біль від коханого для ліричної героїні є нормальним виявом любові і звичною формою існування, то біль, спричинений його відсутністю або байдужістю, нестерпний. Він викликаний внутрішніми переживаннями, але порівнюється із силою соматогенного болю, якому необхідно покласти край. Вихід лірична героїня бачить у смерті, але не у своїй, а коханого:

*Піду до відьми, нашепочу срібла –
І буде куля в груді, буде лік
Супроти болю... Як тебе любити? [214, 64]*

Лірична героїня прямо не говорить про його смерть. Але якщо на початку твору проводилася паралель між коханим і сонцем, то в кінці маємо лише образ сонця, а також мотив самотності:

*Далеке сонце світить, світить, світить,
А я – під ним незряча... І сама... [214, 64]*

Ця смерть начебто рятує від болю, але не рятує від самотності.

Оскільки і любов, і наближення до Божої еманациї є бажаними, то і біль є бажаним, тому часто лірична героїня сама прагне спровокувати його (ранить руки, йде колючою стернею тощо) або просить про це коханого.

А. Охрїмович не пов'язує любов із болем і стражданням:

Я замовляю каву, повільно п'ю і думаю про тебе [330, 5]

*Чому у серце крізь ці тумани
Пробилась радість незрозуміла [330, 62]
Любов і голод цим протухлим світом
Тихенько правлять [330, 82]
Уламок вірного «люблю»
В археології побачень [330, 93]*

Любов асоціюється зі спокоєм, тишею, відсутністю агресії, болю і смерті. Вона змінює навіть ставлення ліричного героя до тих самих явищ і подій. Так, якщо поряд із такими поняттями, як біль, кров, агресія, деструкція, часто виступав образ ночі, яка також віщувала недобре, смерть, то у випадку, коли цей образ стосується почуттів ліричного героя, він змінює функціональне навантаження:

*Ніч в моїх обіймах нишкне, мов гнучка жагуча жінка,
Вітром теплим розгойдавши п'яні пахощі весни [330, 102]*

Агресія і біль присутні між чоловіком і жінкою лише тоді, коли у їхніх стосунках немає любові:

*Сочиться кров зненависти на діл
Й парує вгору риком зловорожим [330, 85]*

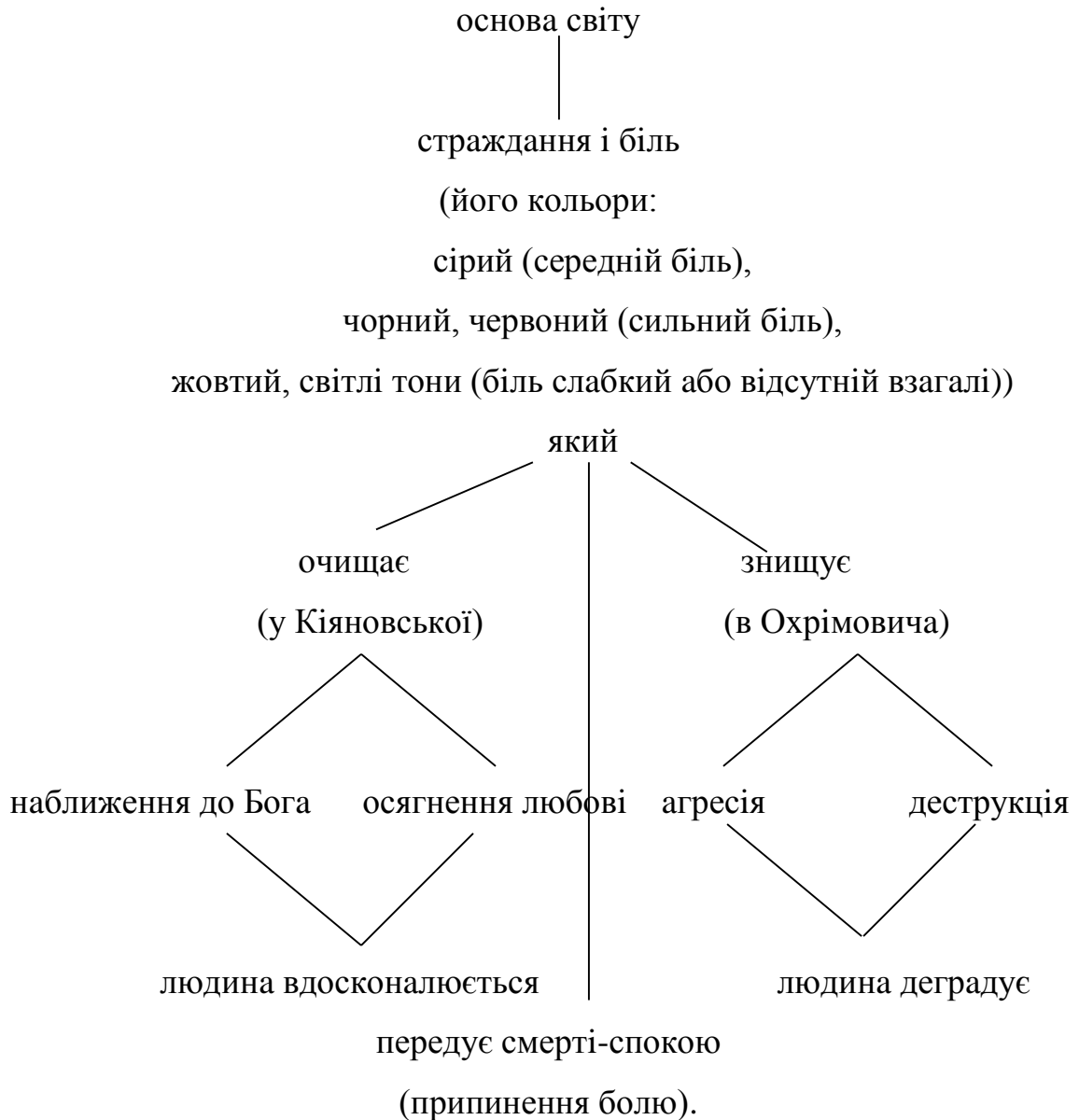
У таких випадках натрапляємо навіть на елементи садизму (якщо у Кіяновської мазохізм зумовлений любов'ю, то тут садизм зумовлений ненавистю):

*Там шоколадний дикун-людоджер
Простягав пульсуюче серце
Сексуальній маніячці з Подолу
І благав: «З'їж його. кохана!» [330, 136]*

*Панове, вилки та ножі
Стромляйте в литки ніжних грацій [330, 134]*

Оскільки садизм пов'язаний з агресією, то у цих прикладах маємо типову асоціативно-образну систему з відповідною колористикою. Е. Фромм серед садистичних нахилів виділяв прагнення до повного підкорення інших людей, прагнення до їх використання, прагнення завдавати болю іншим. В Охрімовича домінує останній аспект. І чим щільніше прагнення владарювати над людиною поєднане із деструктивністю, тим жорстокішою є садистська поведінка [456, 112].

У порівнянні схема функціонування болю і відповідної світоглядної позиції ліричного героя буде виглядати так:



Все це дає підстави стверджувати, що попри спільну природу болю (зовнішні фактори і внутрішні переживання), його локалізацію і темпоральну диференціацію, розуміння болю як сигналу швидкої смерті, ставлення і сприйняття його ліричними героями різне. У М. Кіяновської простежується єдність болі, любові, Бога, де біль сприймається як обов'язкова онтологічна складова і шлях до розуміння любові між чоловіком і жінкою і наближення до Бога. В А. Охрімовича простежується така єдність: біль, агресія до світу, агресія до себе. Поняття Бога і любові виключають у нього поняття страждання і болю, натомість відсутність любові сприяє агресії і деструкції.

Абсолютно іншою є картина болю у текстах С. Вишенського. Це зумовлено домінуванням у творчості досліджуваного автора так званої «спокійної деструкції», що спричинена не агресією, а специфікою світоіснування. Світ представлений як деструкція різних видів і порядків, не лише деструкція речей навколо, а й саморуйнація, від якої не рятує ні любов, ні народження нового життя, бо вони є першопочатком руйнування:

Непроникну фортецю

зруйнує

легенький доторк весни:

ті руїни в очах молодих чоловіків... [77, 11]

Із вагітних вертаються очі –

темні й світлі, їх поділ – надвічі:

вже павук з його муками творчими

має жертві дивитися в вічі [77, 185]

Самі номінанти «біль», «боляче» зустрічаються нечасто, хоча вони мали би бути наявними у світі, де панує тотальна деструкція і самодеструкція. Натомість домінуючим є рух колом і мандрівки поміж дзеркальних відображень, що створює ефект гіпнозу і притлумлює біль.

Коли ж цей гіпноз зникає (наприклад, розбите дзеркало), з'являється біль:

невагомість нам рани гоїла

коли світ до світів звикав

коли всі ми були ізгоями

випадково розбитих дзеркал [77, 196]

В ці дні прокинулась Земля

від болю в косах, нігтях, віях,

у фресках, котрі ніби стерті [77, 15]

Своєрідним гіпнотичним засобом є і підбір колористики. Найчастіше зустрічаються червоний (як біль) і білий (як притлумлення болю) кольори:

які червоні квіти вишні

і білокрів'яні плоди... [77, 179]

Червоний колір часто асоціюється з кров'ю:

незчувся, як минулися

червоний метелик,

червоний павук,

червоний листок [77, 46]

Осінь. Кров'ю позначений час

(випадковість, що серце не вічне):

о ця кладка – по вістрю меча –

та й на два береги протиріччя [77, 64]

Білий колір асоціюється зі снігом:

погляд – сніг восени

ще до снігу космічної зірки [77, 187]

щоб лежав на тобі перший сніг,

як на мені сьогодні [77, 53]

Маємо: сніг → зима → засинання як наркоз → невідчуження існуючого реально болю → звикання до нього.

Біле як життя і білок як смерть часто виступають поряд. Простежимо це на прикладі поезії «Білий вірш»:

Акацієвий світ, і квіти хризантем,

і сніг пречистий – все мине, пролине:

акацієвий цвіт, що годував дитину,

і сніг, що краєвиди замете.

І хризантеми – із вазонів сон,

що осяває і гамує втому.

Важливо не залишитись самому,

коли останній розцвіте бутон [77, 43]

Білий колір присутній практично у кожному рядку. Маємо білий вірш не за формою, а за тематичною ознакою – вірш про біле як домінанту, що пов'язує біле цвітіння як початок життя («акацієвий світ, що годував

дитину») і білий сніг як його завершення («сніг, що краєвиди замете). Таким чином, білий колір отримує дві протилежні функції – народження і смерть, які потім об'єднуються у категорії сну, «що осяває і гамує втому», тобто це сон, що дає забуття і в іншому контексті притлумлює біль. Незалежно від того, символізує білий колір смерть чи народження, він не набуває негативного забарвлення і в кожному випадку трактується як позитивна і необхідна складова існування світу.

У випадках присутності білого кольору біль схожий на хронічний, бо він постійний, але відрізняється тим, що є всюди, виступає онтологічною складовою. Людина чи природа не прагне його уникнути, позбутися, бо його наявність є головною ознакою життя.

Ще одна асоціація білого кольору – білок:

*убирається в силу корінь –
примітивний білок і день
і бідуючи білий ворон
з ночі крила собі пряде [77, 195]
там, де народжуються,
я встигаю помітити
істоту,
що добілює білок яйця [77, 101]*

Білки є складовою усіх живих організмів, основою їхньої структури і функцій. У Вишенського виникнення білка, його «добілювання» є дотичним до виникнення живого (частий образ яйця), яке у перспективі саморуїнується.

Всюдисутність білого кольору не означає безболісності існування світу. Це спроба заглушити його шляхом постійних замовлянь. А біле як початок життя означає одночасно і початок його смерті:

*...Зайчику, будеш білий –
врода твоя – за Цельсієм:
у найміцніших обіймах*

білих вбиває серце [77, 167]

Найчастішими в аналізованих текстах є серцеві болі як через зовнішні ушкодження, так і через певні внутрішні чинники, тобто наявні соматогенні і психогенні фактори:

*бо натхнення – серцевий приступ –
на сумлінні лишає рубці [77, 22]
У цей вогонь ведуть мої сліди
і форма серця, знайдена в дитинстві:
тут лікарева усмішка латинська
на тлі весняного психозу і води [77, 44]
Тут заповідь, що маємо заснути
або в цю ніч повіситись на дні,
аби серцям, які самі й одні,
не отруїти божевіллям смуток [77, 39]*

Серце пов'язується зі смутком, тривогою, хворобою, але таким, що береже пам'ять.

Проте у текстах Вишенського серцевий біль часто зумовлений зовнішніми пошкодженнями, зокрема ножовими пораненнями:

*Не милуйтесь,
як інфарктні хребти
сивиною біліють,
бо ножі – найгостріші кути тих фігур,
що на обр'ях мріють [77, 79]*

Людське життя ототожнюється з життям природи і навпаки:

*В серці лічені покоління
і вогонь, котрий м'язом стає,
і легеням – повітря корінню –
пристрасть силу свою віддає [77, 29]*

Тому біль природи рівнозначний болю людському: у дерев і трав так само є судини і кров, вони так само народжуються і вмирають. Отже, у

Вишенського все існуюче у світі врівноважене і рівнозначне, окрім того, хто може зробити білок і сніг білими, помінати небо і землю місцями, того, хто завдає болю, що може виступати в образі і ліричного героя, і людини, і певного явища природи. Цей біль зустрічається найчастіше – біль не як власне переживання, а як завданий іншому, що іноді трактується як необхідна умова появи нового:

Смуга обрію, завжди вузька,

випробовує серце на біль [77, 44]

Я попів прогорну – для болю.

Розріжу грушу – для садів:

зернята вирвуться на волю... [77, 46]

Жінка в тюльпанах, як між курей,

з ножем, по-простому,

а вони – тю, навіжені – врозтіч [77, 48]

Мисливець зупиняє серце – уточнює свавільний час... [77, 69]

Найчастіше знаряддям завдання болю, знову ж таки, виступає ніж або лезо. Цікавим є виведення Вишенським двох світів різного порядку, у яких сприйняття відбувається через певне викривлене дзеркало. Прикладом може бути поезія «Сумніви», де обрізаня дерев сприймається як завдання їм болю, що може призвести до смерті:

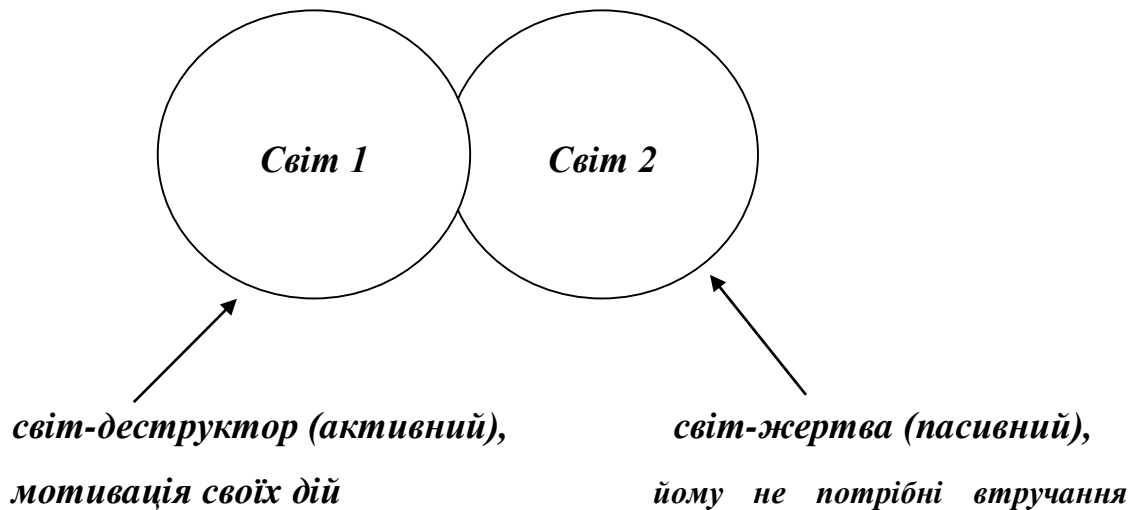
Іду з ножем, тож вітер рейвах

вже і зчинив. Прогнати б з крон

і врівноважити дерева,

ледь-ледь порушивши закон [77, 23]

Сад є окремим світом, втручання у який може порушити закони його існування, але водночас ліричний герой хоче його підпорядкувати своїм законам і правилам існування, одне з яких – обрізаня восени фруктових дерев (рис. 4.11).



ззовні,

прагненням всезагального порядку *як і втручатися самому*

У результаті отримуємо ефект викривленого дзеркала:

сад		дерева-діти, дерева-дорослі
гілки		серце, живий організм
обрізання гілок		утворення ран
оперування як корисність		страждання від непотрібного болю
сезонне засинання природи		кінець одного із циклів життя

Тобто герой бачить інший світ крізь призму свого «я» (за Вишенським, «внутрішні очі»), що викривлює дійсність іншого порядку. І те, що для ліричного героя є необхідним для життя, у цьому світі є смертельним. Проте ліричний герой і сам це усвідомлює:

Але, можливо, і не треба:

чи справді зайве відітну,

і де те зайве у деревах,

які готуються до сну?

В дерев-дітей, в дерев-дорослих

усі гілки у синицях!

Чи спроможуся, ще й наосліп,

оперувати ці серця... [77, 23]

Він не деміург, тож чи варто щось міняти у чужому світі? Автор повертається до цього знову у написаному пізніше циклі «Глупа ніч»:

*обрізання дерев – промивання дзеркалець
ніж як зброя до самих зубів:
щоб чужими руками змінити реальність
бумеранги літають з орбіт [77, 304]*

Деструкція і біль сприймаються автором як основа світу, що повинен розпадатися на частини, які гинуть або з яких утворюються інші світи, інші форми (щось на зразок денатурації білків). Це, як ми вже зазначали, неагресивна деструкція. Якщо ж деструкція має агресивний характер, то вона сприймається як непотрібна, як така, що завдає шкоди. Так, наприклад, у диптиху «Забруднення гвалтівником» біль є протиприродним, тож призводить до порушення онтологічного колообігу.

*схрещує на полотні
чорні кісточки тави
та червоні калини...
...наберу гріха черепом...
...настає
параліч кола в замисові автопортрету [77, 202]*

Порушуються закони світоіснування, біль не притлумлюється зусібч гіпнозом і білою колористикою, а стає гострим і призводить до смерті, але не спокійної й умиротвореної:

*жовч обличчя в рожевих щоках –
мертві очі лежать на мішках
в котрих голосу й волосу ліс
і кривавий на фарбу узвіз [77, 202]*

Про наростання болю свідчить домінування чорно-червоної колористики: чорні кістки – червона калина, чорний гріх – червоне вино, тарілки чорні – червоні, що символізують кров, біль, смерть.

Таким чином, біль у текстах С. Вишенського є необхідною складовою світоіснування, він зумовлений одвічною деструкцією, і неважливо, чи це психогенний больовий синдром, чи соматогенний. Соматична природа болю зумовлюється ножовими пораненнями (образ леза, що ріже навпіл). Сам біль притлумлюється засобами гіпнозу і замовлянь (біла колористика і циклічність). Найчастіше він локалізується у серці. Наслідком болю не обов'язково повинна стати смерть, яка сприймається як логічне завершення старого і початок нового. Біль є формою життя. У його трактуванні, особливо щодо соматичних пошкоджень, відсутня агресія. Вона виступає лише у разі, коли причиною болю є не вимога певного світопорядку, а спроба його порушити. Тоді, на противагу білому, домінуючою стає чорно-червона колористика, що асоціюється із сильним болем, а гіпноз, що притлумлює больові відчуття, відсутній. Вишенський не відокремлює людину від світу, в якому вона існує. Тому біль не виступає виключно людською властивістю. Людська сутність часто трактується через образи природи, і навпаки. Проте біль присутній в обидвох випадках, тобто він властивий усім структурним компонентам цього світу. Також Вишенського цікавить не лише природа болю, а те, хто і як його завдає. Немає чіткого суб'єкта болю – ним бачиться деміург, який іноді набирає подоби ліричного героя. Якщо ж суб'єктом болю має виступати безпосередньо ліричний герой, то потенційний об'єкт він сприймає як складову іншого світу. У нього виникають сумніви, чи має він на це право, оскільки завдання болю зможе змінити світопорядок.

Отже, біль, за С. Вишенським, є необхідною онтологічною складовою, не зумовлений агресією і не викликає агресію-відповідь, знаменує певний етап існування як людини, так і природи, не розмежовує їх, а навпаки, взаємоузгоджує. Світ як комплекс страждання і болю представлений в Охрімовича та Кіяновської, але у Кіяновської людина сприймає біль як належне, а в Охрімовича людина пробує опиратися світові, уникати болю,

нищачи його, проте це викликає лише зворотню реакцію – болю завдає не лише світ, але й людина сама собі.

4.2.2.1 Мазохізм крізь призму семіотичних еквівалентів

Мазохізм належить до сексуальних парафілій; суть його полягає у досягненні статевого задоволення засобами духовного або фізичного страждання, здійснюваного партнером або самим собою під час статевого акту. Термін «мазохізм» був введений у науку сексологом Р. Крафтом-Ебінгом [237] і позначав власне статеvu девіацію; пізніше це поняття стало ширшим і тепер застосовується до певного типу особистості.

І Р. Крафт-Ебінг, і З. Фройд визначали мазохізм як невластивий первісно людській природі сексуальності, а витoki садизму вбачали в агресії як біологічному компоненті сексуального інстинкту, коли постає необхідність подолати спротив сексуального об'єкта. З. Фройд наголошував, що мазохізм охоплює всі пасивні констеляції сексуального життя, крайнім вираженням яких є нерозривність задоволення із фізичним і душевним болем. Мазохізм він вважав похідним від садизму. Таку трансформацію З. Фройд пояснював активізацією відчуття провини, а також домінуванням пасивних потягів, які перетворюють активний садизм у пасивний мазохізм [455]. Також він зазначав, що мазохіст і садист прагнуть знайти взаємопротилежних партнерів; відповідно, садомазохістична комбінація партнерських стосунків є для них найбільш оптимальною.

Г. Елліс зазначає, що немає чіткої відмінності між садизмом і мазохізмом – це взаємодоповнюючі емоційні стани. Він вказує на парадоксальність садомазохізму: не лише біль для задоволення, а й насильство як прояв любові [515].

В. Райх девіантні форми поведінки відносить до вторинних потягів, до яких, на його думку, при переході від авторитарного до вільного суспільства має застосовуватися принцип морального регулювання [361, 28]. Стосовно природних біологічних потреб повинна використовуватись

соціально-економічна саморегуляція. Мета цих регуляцій – знищити вторинні потяги, а моральне силювання замінити соціально-економічним саморегулюванням.

Пізніше А. Курпатов наголосив, що вторинні потяги, до яких належить і мазохізм, виникають тоді, коли тривалий час немає можливості задовольнити природні первісні потреби людини [245]. Цей аспект відіграв значну роль у теорії сексуальної революції.

Е. Фромм пов'язує мазохізм із почуттям самотності і браком відчуття значущості, коли індивід шукає когось, щоб не бути самому. При цьому він не спроможний виявити індивідуальне «Я», пробує позбутися його і таким чином знову відчутти себе в безпеці. Мазохізм у таких випадках є одним із шляхів до цієї мети [459, 112]. Це форма пошуку контактів з людьми, прагнення сподобатися їм навіть ціною страждань. Мазохістам властиве фаталістичне світовідчуття, занижена самооцінка, вони отримують насолоду від болю і невдач.

Г. Васильченко відносить мазохізм до гіперрольової поведінки, що мотивується порушенням стереотипу статево-рольової поведінки [70]. Її трансформація полягає у формуванні поведінки, властивої іншій статі, у процесі правильного статевого самоусвідомлення. Васильченко асоціює садизм із чоловічою роллю, а мазохізм із жіночою, і зазначає, що гіперрольова поведінка в процесі трансформації статевих ролей призводить до «патологічних гіперрольових установок, тобто до появи перверзійних тенденцій: у жінок – садизму, у чоловіків – мазохізму».

Але, звичайно, було би помилкою вважати, що мазохізм властивий лише жінкам, а садизм – чоловікам. Це залежить не від статі, а від певних соціально-психологічних чинників.

Ж. Дельоз зазначав, що сутність мазохізму полягає в очікуванні задоволення, тобто біль пришвидшує те, на що чекають (у цьому випадку – задоволення). Сам біль є умовою, попередженням задоволення і підтверджує право на нього [122, 235].

К. Імелінський називає садизм і мазохізм девіаціями, які доповнюють одна одну, оскільки є вираженням біполярності людини і можуть виявлятися в ній одній залежно від віку та партнера, і припускає, що психічні страждання певною мірою сприяють підвищенню інтенсивності еротичних стосунків, пристрасті і насолоди [201, 85].

І. Кон вважав, що передумови садомазохізму виявляються у властивостях нормальної сексуальності, яка має в собі елементи агресії, символіку владарювання і підкорення тощо. Мазохізм і садизм, на його думку, не завжди утворюють єдиний синдром, а також і те, й інше може бути як психотичним, так і ігровим явищем [218]. Мазохіст при цьому прагне відчувати біль, бути покараним і приниженим. Тому можемо говорити не лише про статевий мазохізм, а й про мазохізм моральний, тобто потяг людини до страждання і створення відповідних ситуацій, не пов'язаних із сексом. Водночас мазохізм як девіантний прояв слід сприймати умовно, адже незвичайність – поняття досить умовне, атипове: це лише те, що рідко зустрічається, але не завдає шкоди суспільству та індивіду.

Отже, визначаючи риси і специфіку поведінки ліричного героя поезії Олега Солов'я, маємо на увазі не певні статево-соціальні девіації як такі, а особливості його існування і сприйняття оточення. У зв'язку з цим риси мазохізму у поведінці ліричного героя розглядатимемо як його індивідуальні особливості, а не як певну парафілію.

Можемо говорити про мазохізм як особливість типу ліричного героя, який вважає біль, страждання однією з головних форм самоіснування. Біль передує радості, після нього настає щастя і полегкість. Тут маємо частково дельозівську формулу природи мазохізму, коли біль є умовою, за якої можливе задоволення. Тобто біль для людини є своєрідним сигналом про наставання цього задоволення:

є тільки біль – без патосу і пози,

коли в свічадо осені дивлюсь [410, 31]

тож біль і радість наче вперше...[410, 53]

...і мов приречений невтомний мазохіст

повернешся у біль – в обійми гострі навсікаї [410, 99]

Як видно з наведених вище прикладів, мазохізм у текстах Олега Солов'я виявляється у кількох варіантах: ставлення до жінки, до себе самого і світу. Всі три різновиди стосунків об'єднує прагнення ліричним героєм до болю і сприйняття його як належного, неодмінного онтологічного атрибуту. Біль є обов'язковою частиною існування ліричного героя і своєрідним означником його світу, його жінки, самого себе.

Розглянемо спочатку стосунки ліричного героя із жінкою.

*Підступно і каварняно сміялася Вона,
під регіт сталі, нервів і кісток, –
пантера чорна, хижа і м'яка... [410, 10]
ти мені лютню маленька
а я тобі в лютому серце
дике і люте скажене серце
загублю на твоїх бульварах [410, 131]
Вона скаже, дерева не плачуть,
але що вона знає про плач... [410, 86]
ти мене убиваєш маленька
а за овидом – біль і сніг...
і загинути – значить тихенько
увійти у твій соняшний сміх... [410, 135]*

У більшості текстів жінка виступає одночасно і дівчинкою, і фатальною жінкою. Вона нагадує Венеру у хутрі Л. Захер-Мазоха, але водночас герої романтизує її («*моя люба маленька розбещена вер*»). Але навіть у текстах, де герої наділяє жінку епітетом «маленька», наявні елементи жорстокості, а також мотив віддавання свого серця. Біль є неодмінною складовою цих стосунків, він уможлиблює їх існування загалом. І саме такі стосунки сприймаються як оптимальний варіант взаємовідносин чоловіка і жінки. Навіть смерть, заподіяна руками коханої,

сприймається як благо і щастя («*Ти питаєш, а я лягаю мертвим листям на твоїй поріг*»). Тому так часто зустрічається мотив віддавання власного серця, але обов'язково з болем і муками. На цьому тлі виділяється епізодична згадка героя про присутність коханої у серці:

*Вона замислена й чутлива,
а ще самотня, мов струна,
живе в мені, в куточку зліва,
де ринва б'ється гомінка... [410, 71]*

Це практично єдиний приклад такого типу. В інших випадках маємо «віддавання» серця коханій, що може означати прагнення героя звільнитися від неї. На перший погляд, віддавання серця можна і не трактувати як мазохізм, адже герой сам завдає собі болю. Але винуватиця – жінка, в яку він закоханий, і біль, завданий нею. Це біль занадто довго тривав без наступання стадії насолоди. Тому герой свідомо зупиняє його, адже, за Дельозом, для мазохіста важливо не тільки відчутти біль, а й отримати після цього задоволення.

Прагнення ліричного героя узгодити романтизм і жіночий садизм (як відомо, мазохіст завжди шукає садиста як найбільш прийняттого партнера) можна простежити на прикладі твору «кумедна маленька дівчинка», у якому герой досліджує природу своїх особистих стосунків:

*кумедна маленька дівчинка
дивиться на мене так зимно
і з таким невимовним докором
що лишається тільки упасти
і цілувати її чобіток
ковтаючи соплі і гуталін
і зіщулившись мов від удару
забути своє ім'я
і повірити у її жорстокість
але не виходить [410, 36]*

Маємо такі означення жінки: кумедна маленька дівчинка, її прохолодність, жорстокість, засмученість. Романтизація й ідеалізація маленької дівчинки змінюється усвідомленням бажання бачити її жорстокою холодною жінкою і цілувати її чобіток, «ковтаючи соплі і гуталін». Важливо простежити ставлення жінки до цієї ситуації:

тож повільно встаю з колін

і вперше помічаю в очах її смуток [410, 36]

Жінку, навпаки, або не зовсім влаштовує відведена їй роль партнерки для мазохіста («в очах її смуток»), або ж їй просто не потрібен мазохіст, який прагне власного приниження, уявляє її жорстокою і хоче привчити робити йому боляче, бо оте дівчаче в ній переважає, а герой не хоче цього бачити.

Таким чином, в уяві ліричного героя постає образ жінки, яка зовні нагадує маленьку дівчинку, а всередині розбещену садистськими вправліннями партнерку. Водночас варто наголосити, що автор не вдається до докладного опису прямих фізичних тортур. Для його героя важливий сам аспект болю, а не шляхи, якими він завдаватиметься. Спроба нормальних стосунків зазнає невдачі:

і позіхнути солодко увечері – не та

авжеж – дурна – не знає й тисячі казок [410, 64]

Незвично так – в моїй руці

твоя рука – аж дивно [410, 72]

Його дивує просте тримання за руку, а по-дитячому кинута образа «дурна» пояснюється тим, що жінка виявилася не такою, якою хоче бачити її ліричний герой, – вона не змушує страждати. Далі, у наступному тексті, знаходимо пояснення цьому:

є у житті така невідворотність –

кохати найбрутальніших жінок [410, 65]

Герой сам визнає, що найбільш прийнятний для нього варіант стосунків – кохати брутальну жінку, якій треба підкорятися, яка не

розповідає казок і не тримає його за руку. Якщо жінка просить, а не наказує, то реальність їхніх стосунків неможлива.

Відмова ліричного героя пояснюється не лише тим, що це була повія, але й тим, що жінка сама проситься, а не наказує. На думку К. Імелінського, нормальне функціонування партнерства залежить саме від нахилів партнерів і ступеня їх вираження [201, 70], тому мазохіст завжди шукає собі садиста, а коли партнерка не має таких нахилів, виникає дисгармонія і розлад у стосунках.

Ліричний герой очікує жорсткої ініціативи від жінки, в іншому разі він не знає, як домогтися відповідної поведінки. Відомо, що мазохіст у таких випадках пробує провокувати свого партнера, будь-яким чином викликати у нього агресію щодо себе. Можемо простежити це на прикладі напівжартівливого вірша «Ці сучасні українські поети»:

*замість того аби завалитися в ліжку
(у тебе лише дві години)
я говорю тобі про сучасних українських поетів
...замість того аби кохатися
я читаю тобі їх твори і пояснюю деякі речі... [410, 146]*

З одного боку, герой виказує нерішучість, не знає з чого почати, тут немає збуджуючого компоненту. З іншого, звертанням уваги на читання книг й ігноруванням коханої, яка прийшла до нього на дві години, він намагається роздратувати її, розлютити, щоб вона виявила активність і, можливо, подальшу ініціативу і жорстокість. Жінка ж, навпаки, починає більше цікавитися читаними текстами, аніж партнером. Непристосованість партнерів один до одного послаблює статеве збудження:

*тобі мабуть варто робити вже інші речі
почавши скажімо з міньєту... [410, 146]*

Конфлікт загострюється, адже реальне й очікуване і у того, й у іншого партнера не збігається, що призводить до образ й унеможлиблює секс загалом:

*ти мовчиш – ти ображена
у нас є широке ліжко – воно чекає
але ти після цього не хочеш
а я не можу [410, 146]*

Загалом у стосунках партнерів сексологи виділяються такі рівні мазохізму:

- підкорення іншій особі у поєднанні із самоприниженням, відчуттям власної маловартості, налаштованість на задоволення всіх потреб партнера і відмову від власних;
- обмеження мазохістичних потреб еротичними фантазіями;
- реалізація мазохістичних потреб поза шлюбом;
- підсвідоме провокування партнера до агресії і незадоволення;
- провокування партнера до садистських дій [186, 368].

У поезії Олега Солов'я натрапляємо практично на всі зазначені рівні більшою чи меншою мірою.

Любов у ліричного героя завжди пов'язана із болем:

ну а любов – а біль! – і поготів [410, 100]

нестерпно? Боляче? Направду знаменито –

враз опинитися між двох твоїх вогнів... [410, 101]

був тихий біль –

і профіль незабутньої тертруди... [410, 105]

Г. Елліс зазначав, що задоволення може бути від самого болю – тоді він є не болем як таким, а насолодою, відповідно, людина прагне його як насолоди, а не як сигналу до майбутнього задоволення [515]. У поезії маємо аналогічне.

Наступний варіант мазохізму – ставлення до себе, коли біль пов'язаний не із сексом, а з власними внутрішніми рефлексіями і реакціями на зовнішнє, причому обов'язково такими, що ведуть до фізичних і душевних страждань:

чужий на будь-якому святі

*бо ти для них архаїка друкований петит
і звісно свій на кожній лютій страті
де цвях шукає шкіри теплий оксамит [410, 120]*

*як приречено й тихо минають дні
як затиснули серце камінні стуми
і як солодко й вогко на глибині
де медузи слизькі у затоплених трюмах [410, 123]*

Цитовані вище тексти засвідчують, що герой шукає болю у зовнішньому, тобто біль має бути заподіяний йому ззовні, а не самим собою:

Почасти ліричний герой називає себе хворим. Хвороба передбачає біль – і фізичний, і моральний:

*затисну серце у лещата,
бо я на правду захворів...
А медсестра готує голки,
а сенс який? Все 'дно – один...[410, 24]*

Але, знову ж таки, хвороба начебто не залежить від волі хворого, це зовнішній фактор, але такий, що спричинює фізичний біль. Якщо у стосунках із жінкою ліричний герой мав провокувати її, щоб вона виявила до свого партнера-мазохіста садистичні нахили (якщо ж цього не траплялося, стосунки завершувалися крахом), то тут все залежить від самого героя, який, однак, не прагне уникнути болю, бо це суперечить його натурі.

Із цими проявами мазохізму тісно пов'язаний мазохізм, що виникає внаслідок спілкування ліричного героя із навколишнім світом, навіть природою («шрапнелить вітер у лице»). Власне, це і є першопричина двох перших різновидів мазохізму (стосунки із жінкою, стосунки із самим собою), тому що у творах присутня тотальна незадоволеність світом, який не розуміє його і хоче виштовхнути із себе, що разом із нахилом до мазохізму спричиняє відповідну поведінку і світосприйняття ліричного героя. Він відчуває себе самотнім (а це, за Фроммом, може також виявитися

однією з причин мазохізму, але у конкретному випадку внаслідок не втрати «Я», а його загострення), приреченим на це існування:

*Ну от і ти, ворожий світе,
мій лютий світе навпаки [410, 29]*

*Скажи, тобі буває страшно
в такі самотні вечори,
як от учора, завтра, нині... [410, 35]*

*бо так воно вже сталося що ми
в його хрести цвяхами кованими вбиті [410, 113]*

Водночас іноді звучить теза про необхідність життя, тобто суїцидальні нахили внаслідок незадоволеності життєвою ситуацією відсутні. Це пояснюється не сподіваннями ліричного героя на можливість змін на краще, а відсутністю вибору – жити чи не жити:

*і рани́ть ноги стогоном стерня
і грузнучи у землю вже по груди
нап'юся крові сонячного дня
бо жереб кинута і випали бермуди [410, 49]*

Така приреченість зумовлена невдоволеністю «миршавим світом», який ніколи не зміниться. Але герою не потрібен змінений світ, де не буде болю. Його влаштовує ця самотність і недосконалість світу, що вже саме по собі є причиною моральних страждань. Цим пояснюється і відсутність нахилу до суїциду. Адже для мазохіста світ і має бути чужим, жорстоким, тобто таким, який завдає болю. Отже, у суїциді як такому немає потреби, оскільки біль складає основу життя ліричного героя, а суїцид позбавляє страждань.

Іноді герой пробує гратися з цим світом, сприймаючи його як вигадку:
*я просто взяв і вигадав ці дні
де патос біль і неба пересит [410, 132]*

Але, як бачимо, у цьому світі також обов'язково має бути присутній біль, як і в стосунках з коханою. Це ще раз підтверджує означену нами вище

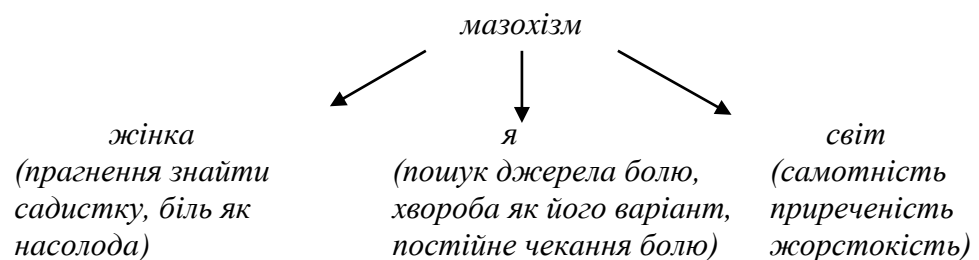
тезу про біль, а не лише задоволення, як сенс і складник існування ліричного героя.

У комплексі можемо це простежити на прикладі поезії «Повільне вrostання в дощ», де описуються стосунки зі світом, жінкою, власні рефлексії:

*і ніби все кльово і добре так
але кожного вечора чорні діри
таємний твій шепіт і люта мста
а то буває ударить погляд
незваної жінки якоїсь марти...
хочеться просто бути собою
поки горлом не піде кров... [410, 89]*

Всі аспекти буття у своїй єдності сприймаються ліричним героєм як різні форми страждань і болю, заподіяного не ним же собі, а зовнішнім – чи то людьми, чи то природою, чи то світом як певною абстракцією болю. На думку ліричного героя, все у цьому світі приречено на страждання. Йому вчуваються стогони вулиць, він бачить, як помирають трамваї. Тобто вся онтологічна концепція вкладеться у садомазохістичну формулу: є той, хто завдає болю (як-от вітер, град, місто, жінка), і той, хто очікує його і сприймає як належне – сам ліричний герой. Отже, світ для нього в цілому – це джерело, що несе біль, внаслідок якого очікується задоволення. Проте біль поступово трансформується у своєрідний принцип життя і стає почасти сам задоволенням.

Схематично система мазохізму у текстах О. Солов'я виглядатиме так:



К. Імелінський говорив про біполярну свідомість людини, а отже, про прояви в однієї людини як садизму, так і мазохізму. У ліричного героя прояви садизму відсутні, також відсутній і такий різновид мазохізму, як танатофілія.

Біль у текстах О. Солов'я є домінантним, він постійно супроводжує ліричного героя – чи то в стосунках із жінкою, чи то в стосунках зі світом. Для героя він є необхідним складником його буття, і буття без болю не сприймається як норма. Можна, звичайно, говорити про адаптацію до болю і його специфічну форму – біль як насолоду внаслідок прагнення постійно співіснувати з цим болем і пов'язаних з ним найвагоміших моментів життя. Тоді він є завершенням того чи того явища. Але також можна трактувати біль як сигнал до насолоди або чогось кращого. Тоді біль є певною стадією очікування. Також він має глибшу природу, ніж просто стосунки із жінкою, пов'язаний із постійним відчуттям самотності й жорстокості світу, але «Я» не нівелюється, а навпаки, внаслідок підкорення виокремлюється, адже герой любить себе у підкоренні світові, жінці, власним болісним реакціям на оточення.

Природа мазохізму полягає у певному світосприйнятті, коли біль є невід'ємним атрибутом існування суб'єкта, провокуючи його до відповідної мазохістичної поведінки, бо герой не лише звикає до болю, але й прагне знайти в ньому насолоду. Ламається стереотип мазохізму як нівелювання особистості, самозневаги, розчинення в іншій, сильнішій свідомості. Ліричний герой не вбачає у прагненні болю нічого принизливого. Його приниження свідоме, тобто відбувається лише тоді, коли він хоче цього сам. Через мазохізм як поведінкову і сприйняттеву домінанту ліричний герой прагне виокремити себе, підкреслити свою індивідуальність, стати апологетом болю, що є для нього не лише приниженням, але й задоволенням ціннісно-орієнтаційних потреб, способом життя.

4.2.2.2 Суїцидальні мотиви: від плану змісту до плану вираження

Суїцид трактується як поведінка, що має на меті самогубство, форма агресії, скерована проти власного «я». Попереднім станом, як правило, є депресія, а безпосереднім стимулом виступає конкретна стресова ситуація.

У психології і медицині суїцид почали досліджувати у ХІХ столітті (праці Е. Дюркгайма та З. Фрейда). Перший розглядає суїцид як наслідок деструкції стосунків індивідуума і соціуму, до якого належить суб'єкт. Отже, інтенсивність суїцидів залежить від природи індивідів, які входять у суспільство, природи соціальних організацій і випадкових обставин, які порушують плин колективного життя, але не впливають на його структуру. Проте зрозуміти суїцидальну поведінку можна на основі не окремих випадків, а певних спільних рис, що об'єднують усі самогубства [164]. З. Фрейд мотивував суїцид як наслідок порушення психосексуального розвитку особистості [455]. А. Камю поставив питання не про суїцид як соціальне явище, а про його зв'язок із мисленням індивіда [209, 25].

К. Меннінгер зазначав, що самогубство характеризують три складники: елемент вмирання, елемент вбивства, елемент жертви вбивства, що мають свідомі та несвідомі мотиви, причому власне «я» сприймається як щось зовнішнє [288].

А. Амбрумова визначає такі аспекти суїцидальної поведінки: існування об'єктивних і суб'єктивних ознак соціально-психологічної адаптації, суїцидогенний конфлікт і прийняття суїцидального рішення [319], а М. Наріцин виділяє істинні суїциди, приховані та демонстративні [424]. Останніх, як правило, найбільше, адже вони мають на меті привернути увагу, закликають до діалогу тощо. Суїциди, як зазначають Ю. Нуллер та І. Михаленко, залежать від взаємодії трьох факторів: інтенсивності суїцидальних намірів, психології антисуїцидального бар'єра та різних впливів, які послаблюють цей бар'єр [319].

У літературі, зокрема в поезії, немає чітко визначеного ставлення до суїцидів (та й зазвичай досліджують самогубства авторів, а не їхніх героїв),

як, скажімо, в окремих релігіях чи культурах, хоча і те, і інше, безсумнівно, може накладати свій відбиток. Специфіка залежить від окремого тексту, його автора, а також мотиваційних аспектів поведінки ліричного суб'єкта. У нереперентній ліриці ця тема ненав'язлива, але постійно присутня, виражена більшою чи меншою мірою.

Особливості використання суїцидальних тем ми розглянемо на прикладі поетичних творів Ю. Андруховича, С. Вишенського, С. Процюка, оскільки вони демонструють різні прояви цього явища. Якщо у Андруховича це активна, свідомо, відкрита гра із самим собою, то у Процюка – одна з форм забуття, пошук іншої реальності внаслідок суспільних катаклізмів, а у Вишенського – одна з категорій світоіснування (самонародження – самосмерть). У всіх випадках, як правило, присутня лише одна форма суїциду – демонстративна, що має на меті не стільки смерть, скільки діалог із оточенням, привернення уваги; але їхні герої мають схильність і до активного суїциду внаслідок послабленого антисуїцидального бар'єра.

Основною причиною суїцидальних дій, як правило, виступає відсутність реальної соціально-психологічної адаптації і неспроможність подолати антисуїцидальний бар'єр через невлаштованість життям – але не умовами побуту, матеріальними складнощами, а його емоційно-чуттєвим аспектом:

*Я виходжу вдихнути бодай якогось
повітря і це ніяк не вдається [14, 93]*

*у вершки переселені вершники –
рушії в котрих колір – пальне:
ти несвіжі часи теперішні*

теж терновим вінком запнеш [79, 7]

*Картинний світ не визнає мого
високого, змордованого серця [358, 11]*

Отже, першопричиною для рефлексій над сенсом власного існування виступає незадоволеність світом теперішнім. Герої не прагнуть його змінити, а шукають шляхи втечі для себе. Як зазначав А. Ненастьєв, «якщо людина вирішила позбавити себе життя, то це означає, що в її свідомості зазнала серйозних змін фундаментальна етична категорія – сенс життя. Людина наважується на самогубство, якщо під впливом тих чи інших обставин її існування втрачає сенс» [319]. Найчіткіше це простежується у творах Ю. Андруховича:

Що маю робити поміж полуднем і вечором? [14, 9]

Я не знав, що буває на світі такий розпач [14, 11]

Одночасно виникає бажання не жити («Не хочу нічого знати!»):

Я відвертаюся до стіни

й закриваю очі

з бажанням проспати років п'ятдесят,

після чого не прокинутися [14, 34]

Непрокидання, сон, ліжка – ключові поняття у характеристиці ліричного героя, який про себе говорить: «Я лежу під стелею, я минаю». Відбувається руйнування його стосунків із соціумом, особливістю яких є відчуття безнадії – найважливішого фактора суїциду. Проте причиною є не конфлікт із соціумом, а власні внутрішні рефлексії, конфлікт особистого плану, що вплинув на стосунки героя із зовнішнім середовищем. Тобто незадоволення соціумом спричинив не сам соціум, а певні почуття, не пов'язані з ним – наприклад, втрата близької людини, коли об'єкт почуттів не помер насправді, але його втрачено [456, 231]:

І така довга ніч, і така самота під стелею,

і така цілковита незаплямованість,

що з'явилися непогані шанси

на потрапляння на небо.

Але там не кохаються [14, 57]

Як бачимо, початковий стан самотності не передбачає суїцидальних дій, оскільки наявна теза про потрапляння на небо (суїцид, як відомо, виключає таку можливість), але небо, в якому не кохаються, не потрібне ліричному героєві. Тож виникає стан, коли:

*Мені фіолетово, я хоч і зараз – вену
чи кулю в чоло – у свої заледве тридцять... [14, 74]*

Байдужість ліричного героя переходить в агресію проти самого себе і світу, в якому він перебуває, але загальний світопорядок не влаштовує, тому що не змінює його стан. Виникає страх залишитися у цьому світі назавжди:

*Але що далі? Невже доведеться звикнути
до цих автокатастроф
з їхнім стовідсотковим влучанням?
До цих електронних послань,
що сповіщають про найгірше? [14, 91]*

До цього страху звикання додається страх смерті близьких людей, на відміну від власної смерті:

*Того разу я сказав,
що боюся смерті
близьких людей.
Головним чином від нещасного випадку [14, 40]*

Відповідно, страх нічних дзвінків, несподіваних повідомлень, звикання до такого життя є лише складовими головного – страху зникнення когось близького, оскільки:

*життя –
як і смерть –
попереду [14, 33]*

Виникає синдром втрати, який полягає у різкій зміні життєвої ситуації внаслідок втрати і суб'єктивного її переживання. У даному випадку такий синдром підсилюється не тільки реальною втратою, а й страхом наступної, тому з'являються нав'язливі сни про смерть, шокують не теракти, а смерті,

які вони несуть, виникає бажання уникнути такого життя. Все це призводить до соціально-психічної дезадаптації (за А. Амбуромовою, це складова концепції суїцидальної поведінки), що є наслідком порушення головних напрямків адаптаційної діяльності: пізнавального, перетворюючого, комунікативного і ціннісно-орієнтаційного. Це, у свою чергу, призводить до суїцидогенного конфлікту, що виникає як результат двох протилежних тенденцій – потреби героя змінити умови життя, позбавитися страхів, та неможливості реалізації цього прагнення внаслідок неможливості зміни життя загалом і повернення втрат.

Це складає основу суїцидогенного конфлікту у даному випадку. Результат – прагнення ліквідувати конфлікт шляхом самознищення.

Проте самознищення повинне мати характер евтанації, тобто відбутися за допомогою зовнішніх чинників – аварії, засинання і непрокидання, пришвидшення часу життя тощо.

У С. Процюка, як ми вже зазначали, соціальний аспект домінує над особистим з синдромом втрати, що дає підстави твердити про домінування кластерного суїциду, який найчастіше зумовлений смертю харизматичної особистості або частими масмедійними трансляціями матеріалів про самогубства. Специфіка прояву такої поведінки у ліричного героя зумовлена смертю певної ідеї, ідеального соціуму, відсутністю сильної харизматичної постаті, яка би дорівнялася до нового Месії:

*Тут надвисокі почуття
сьогодні не кодує лірик (...)
І скіпетр падає до ніг,
бо знищене вчорашнє диво... [358, 77]*

Суспільна деструкція безпосередньо впливає на ліричного героя, який підсвідомо також починає прагнути самодеструкції, а отже, самогубства:

*Як біль готовий заплести
віночок крові біля скроні... [358, 77]*

Якщо незадоволення життям у героя Ю. Андруховича викликає бажання відчужити і відокремити себе через беземоційність, депресію, то герой С. Процюка бачить вихід із ситуації, яка його не влаштовує, у пошуку іншого світу, який у творах трансформується в поняття іншої країни:

*Благав піднебесного консула:
«Скажи, де країна Циганія?
Бо тугу таку мені впорснула,
що Музу і пам'ять обманюю!» [358, 12]*

Прагнення пошуку ідеальної країни поглиблюється бажанням знайти Маленького Білого Хлопчика, що, власне, і ототожнюється з втраченим ідеалом:

*Поможіть знайти Маленького Білого Хлопчика,
Падре Фелліні, ваше сіятельство!
Тут все по-старому [358, 99]*

На думку Е. Дюркгайма, людина вирішує, що життя нецікаве, тому що їй самій нецікаво у ньому. Незацікавленість життям надходить не від самої людини, а ззовні, і залежить від тієї суспільної групи, до якої людина відноситься. Також суїцид найбільш імовірний у тому випадку, коли людина відчуває нестачу соціумних стосунків з огляду на певні причини, що не завжди залежать від неї. Настає певне відчуження соціуму і людини, а, як зазначав Е. Чоран, «накласти на себе руки може лише той, хто звик, хоча би частково, відчувати себе поза суспільством» [473]. Таке відчуження притаманне обом ліричним героям і виявляється у свідомому небажанні спілкуватися із соціумом (лежання на ліжку, небажання виходити за межі кімнатного простору), пошуку іншого суспільства («країна Циганія»), відчутті самотності внаслідок неспроможності подолати цей бар'єр.

Дослідники визначають як важливий суїцидальний фактор відчуття людиною безнадії. У таких випадках смерть вбачається їй як єдиний порятунок і вихід. Це відчуття характерне для ліричного героя творів як

С. Процюка, так і Ю. Андруховича. Воно, по суті, є основною причиною прагнення самогубства.

У С. Вишенського такий фактор відсутній. Для нього суїцид – це не акт самознищення людини, а нормальне життєве явище. У зв'язку з цим визначити причини суїцидальної поведінки його героя важче.

Як зазначала І. Красненкова, кожен суїцид супроводжують умови соціального та асоціального планів. Серед асоціальних – пора року, час, вік, стать. Серед соціальних – урбанізація, вплив засобів масової інформації, руйнування внутрішньої гармонії в сім'ї, національна і релігійна специфіка [235]. Сюди можемо додати специфіку світоглядну. Ліричний герой Вишенського розуміє смерть як інший аспект вічного життя, але він не чекає її, спокійно доживаючи віку, а пришвидшує шляхом самосмерті:

перехід із портрету в портрет

аж на глибину землі... [79, 22]

шлях

домовині дай... [79, 14]

Отже, смерть бачиться ліричному героєві як своєрідна форма буття, як перехід із одного стану в інший. У Вишенського це рух вертикальним колом, що чітко сформульовано у поезії «Світотвір»:

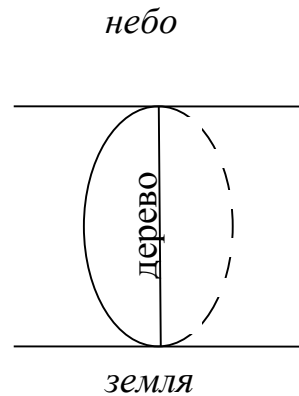
все із зерен усе – з нулів

наливаються гнізда в кронах

убирається в силу корінь... [79, 3]

Зерна – земля, дерево – ланка між землею та небом, крона, гнізда – майже небо, корінь – знову земля, точніше – те, що під землею.

Схематично це можна зобразити так (рис. 4.12):



Отже, моделювання народження – смерті набуває інверсійного характеру – не від народження до смерті, а навпаки:

*Розпочинається подорож-будівництво
вперто руйнованого... [79, 17]*

Смерть не сприймається ліричним героєм як щось остаточне і незворотне:

*Ти
з того світу всміхаєшся
милуюся Тобою [79, 19]*

Контакт людини з тим і цим світом неперервний, отож, практично не має значення, тут ти чи там. Водночас ти вільний і можеш сам вирішувати, коли і де тобі бути:

*вийшов з дитинства –
створив заборонені двері
та й прочинив [79, 21]*

Але цей добровільно-свідомий перехід С. Вишенський все-таки називає «забороненими дверима», акцентуючи на неспроможності поки що подолати усталені стереотипи.

Смерть, самосмерть у поета асоціюється зі сном:

*на хрест сусідній переставлюсь
всеношну випустивши з вен:
ся параноя – як ментальність*

речей позбавлених імен (...)

у сон сусідній переставлюсь... [79, 32]

Ліричний герой не має причин і підстав для самогубства, як це було у попередніх випадках. Немає незадоволення своїми стосунками із соціумом, внутрішніх розладів, певних незадовільних ситуацій. Водночас він не розуміє, як можна боятися смерті, якщо людина має вільний вибір: або жити, або перерізати вени.

А. Амбрумова визначала такі групи мотивів, що ведуть до суїцидальної поведінки: протест, заклик, уникнення, самопокара, відмова від життя [6, 14]. Героєві С. Вишенського частково притаманне останнє, коли мета (самогубство) і мотив (відмова від існування) суїцидальної поведінки збігаються. Тож така поведінка не зумовлена невдоволенням, протестом чи почуттям вини. Вона є природнім проявом бажання людини – жити чи не жити. На думку М. Бердяєва, суїцид є насиллям не тільки над життям, але й над смертю, неповагою до таємниці смерті, яка є такою ж, як і таємниця народження [47, 12]. Вишенський цю категорію трактує з тих самих позицій: народження, життя, смерть – це таємниці, «заборонені двері», людина – частина цієї таємниці, отже, вона також причетна до неї:

вхід і вихід – любити обох –

як тіла, що існують в природі

...є печера з малюнком вікна

і світи усередині плоду:

Сонце – Він, якщо Яма – Вона –

вихід з коду в господу [79, 39]

Тому монологічний раціональний суїцид ототожнюється у Вишенського з природною смертю людини, бо смерть – лише перехідний стан, один з елементів колоруху.

Щоправда, подекуди звучить мотив незадоволення дійсністю, що має асоціальний характер – наприклад, вплив пори року. Зокрема, на думку

сучасних американських дослідників, таким «вбивчим» сезоном вважається весна.

виставляє весна ясно-сірі картини

де худючі дерева проснулись рости

почуття – вороги усередині жертви –

осявають над швидкістю твердь:

кільця диму висять – петлі вельми інертні –

що стискаються в чистий четвер [79, 51]

Проте вагомим є не тільки цей асоціальний фактор, але й постійний зв'язок суїцидальних висловлювань із християнськими символами, як це було помітно у вищенаведених цитатах. Так, суїцид асоціюється з чистим четвергом, хрестом, розп'яттям, всеношною. Відбувається своєрідне протиставлення з боку ліричного героя усталених християнських канонів, за якими самогубство – гріх, і власної релігії, що базується на натурфілософізмові й онтологічній циклічності, де смерть є однією з форм життя.

Одним із домінуючих кольорів поезії С. Вишенського є білий (білок, білий, сніг):

в інтервалах між вознесіннями

альбіноси втрачають втому –

мірадами шкір наближаючись до снігу

виходи – путь до відроджень ймовірності

в обвалах світобудови:

у товщі пелюсток

пиляки розп'ятих

провокують світіння рук

що міняють речовини

і вознесіннями мучать космос [79, 52]

Біле пов'язане з концептами життя і смерті; як протиставлення використовуються елементи християнства, також відбувається перехід від

білого, білого снігу до світлого – «світіння рук» – і само смерті («дай і мені осяяти розпад»).

У С. Процюка самогубство також асоціюється зі світлом:

*Білий вальс із собою брав би,
та цей колір – брат самогубства... [358, 50]
Всі вени й прожилки поніж,
упавши під школярську лаву.
І світиться кімнатний ніж
загадкою Акутагави [358, 21]*

Це відбувається тому, що його ліричний герой у суїциді бачить або забуття, що має бути антитетичним темній дійсності, або перехід до іншої, світлішої реальності. Тому, попри паралелі з Акутагавою, «есеніаною», тобто з реальними постатями, що здійснили суїцидальний акт, суїцид сприймається ліричним героєм С. Вишенського не як кінець життя, а як одна із його форм, що наближає до суїцидальної свідомості. Але герой Вишенського, як і Андруховича, більш незалежний від соціуму, тому його поведінку, попри прагнення здійснити суїцидальний акт, не можна назвати самодеструктивною. Таким чином, суїцид як деструктивно-забуттєва формула властивий героям поезій Ю. Андруховича і С. Процюка з усіма відповідними чинниками і факторами. Специфіка суїцидальної поведінки героя С. Вишенського в тому, що її не зумовлюють практично жодні звичні соціальні й асоціальні фактори.

Причини відчуження від соціуму у поетів різні: у Андруховича – це особисте, у Процюка – суспільне, у Вишенського – онтологічне. Звідси – трагізм відчуття своєї непотрібності, крах ідеалів, втрата сенсу життя, а також розуміння суїциду як однієї з онтологічних форм.

Отже, попри різну природу суїцидального першопоштовху, для героїв поезій Ю. Андруховича і С. Процюка фактори суїцидальної поведінки спільні: урбанізація населення, вплив засобів масової інформації, зацікавленість феноменом самогубства, послаблення гармонійних стосунків

із соціумом. Але для ліричного героя у поезії Андруховича ці фактори активуються після певних внутрішніх розладів і дисгармонії, внутрішні проблеми переносяться на зовнішні чинники. У Процюка внутрішня дисгармонія, що так само призводить до суїциду (його ми визначили як кластерний), має, навпаки, суспільне підґрунтя, адже виникає внаслідок суспільних розладів, загибелі певних ідеалів, смерті «Маленького Білого Хлопчика». Суїцидальна поведінка героя С. Вишенського відрізняється своєю непов'язаністю ні з соціумним відчуженням, ні з особистими розладами, тому не виникає ні пресуїцидального синдрому, ні суїцидогенного конфлікту, оскільки самогубство для нього не співвідноситься з чимось деструктивним і не є результатом афекту, а ототожнюється із природною смертю. Спільною для трьох ліричних героїв є їхня беззаперечна схильність до суїцидальних дій, що мають, однак, різне підґрунтя.

4.3 Знаковий характер автора у системі неориторичної лірики

4.3.1 Автор-трікстер: семантика і трансформації

Починаючи з кінця 80-х, в українській ліриці з'являється тип автора-трікстера, якого вимагав тогочасний іронічний дискурс.

Трікстер – божество, дух, людина, антропоморфна істота, поведінка якої випадає з системи загальноприйнятих правил поведінки. Особливістю трікстера є те, що він порушує закони і правила, але досягає позитивного ефекту. Трікстер асоціюється з хитрістю, обманом, з нього часто сміються. Він може міняти стать, ставати гомосексуальним, перевтілюватися. Він може бути комічним дублером іншого героя. Трікстер часто стає причиною різноманітних конфліктів. Особливого розвитку цей персонаж набуває у карнавальній культурі. Гра руйнує традиційний взаємозв'язок автора і читача на рівні самого тексту: руйнується істинність висловлювання та його інформативність, семантична зв'язність тексту, десакралізація художньої творчості та автора [377, 266]. У поетичному тексті під образом трікстера

варто розуміти того, хто порушує правила, сталий світопорядок, і витворює свій, абсолютно інший світ. Згодом цей тип автора починає використовуватися не лише у карнавальній культурі – за маскою трікстера намагається сховатися автор, який не сприймає існуючий світ і хоче його заперечити або ж переконати, що цей світ – лише гра. Маємо згадувану нами вище умову неререференції – неможливість простежити прямий зв'язок між знаком та його значенням, оманливість начебто прямого, безпосереднього зв'язку.

Автор-трікстер намагається зруйнувати ціннісні стереотипи, змінити сталі уявлення та сприйняття:

*Закіптюжений ангел живе у друкарні,
наче промінь стрибає в дівочі люстерка,
на губах залишає цілунки безкарні –
безшелесний, мов тінь, і липкий, мов цукерка... [13, 16]*

У цитованому уривку автор-трікстер розповідає про янгола-навпаки, руйнуючи звичні асоціації, пробує олюднити його, тому янгол «закіптюжений», працює у друкарні. Також можемо спостерігати не лише олюднення янгола, а й ототожнення автора з ним:

*Трагічно вигинаючи роти,
В пісенний ірій вирушають барди.
Злетів і я, розхриставши пальто,
Розкинув руки, вивернув повіки,
Колись людина, а тепер ніхто,
Облізлий ангел, знуджений каліка... [330, 29]*

Автор моделює ситуацію таким чином: все у леті – міста, люди, комахи, речі. Автор грається, перевтілюється, хоче, як і барди, потрапити у вирій. Натомість вже бачимо не автора, а облізлого янгола.

Автор може і не називати янгола прямо, даючи лише натяк. Таким натяком є, наприклад, крила:

текст як відмазка – живеш і листаєш

*мнешся понуро з ноги до ноги
старість не радість
і радість не старість
все що зосталось
крила й борги... [10, 23]*

Автор створює ілюзію несправжності тексту – «текст як відмазка», тобто реальний світ кращий, – але одразу заперечує це, говорячи, що все, що лишилося, – це борги і крила.

Автор-трікстер пояснює нівелювання образу янгола змінами ціннісних орієнтирів, хаосом, що панує у світі:

*Тут ненависті та прокльонів
значно більше за двісті вольт.
Іграшковий ангел, як поні,
Із люцифером грає в гольф [358, 20]*

Автор доводить, що у світі все перевернуто догори ногами, що тут немає нічого святого, зруйновано всі цінності та ідеали, на першому місці – ненависть. Світ зруйновано, тому янгол грає з люцифером у гольф.

Автор-трікстер надає словам та образам іншого значення:

*Твердь аксіом погорить. Згине гавкіт.
І воскресне мармуровий Ліст.
Вірю: зойки жахітливі Мавки
ще розбудять туші сонних міст! [358, 68]*

*В реторті вариться коктейль –
твоя й моя першооснова...
Я – Фауст, Гамлет, Вільгельм Тель!
Я сплю на небі! [13, 9]*

У цитованих уривках є значна кількість інтертекстуальних образів – Амур, Ліст, Мавка, Фауст, Гамлет, Вільгельм Тель, – але вони починають жити іншим життям, зв'язок між первісним значенням і теперішнім практично втрачається.

Автор-трікстер також грається з реальним і вигаданим, переставляючи їх місцями:

*ти можеш прочитати сьогодні
що він був придурком
боявся режиму ховався в дурдомі
але ти не вір маленька –
усі ці задрипані літературознавці –
вони просто відпрацьовують
свій щоденний ранковий гот-дог... [410, 8]*

Тут маємо створення світу навпаки-ненавпаки. Автор розповідає про поета Сосюру як про автора чудових поезій і водночас заперечує справжність епізодів його біографії, намагаючись протиставити реальність, яка його не влаштовує, власноруч створеному світові.

Автор-трікстер також ховається за різні маски, граючи різноманітні ролі:

*Я ремісник сонетів. Я штукар,
Музичної шкатулки витівник...
Закинь монетку – і прийми удар
Солодкий вірш, проклятий медівник.
Або не так. Я голос, що пече,
Я позапростір, втілений у плоть.
В мені, як світ незгоєний, тече
Прозора кров... [214, 5]*

Автор називає себе ремісником, штукарем, витівником, голосом, позапростором. Він різний і водночас зовсім не такий, яким його уявляють.

Не таким, яким його уявляють, є також навколишній світ:

*Гумозна руїна з волоссям твоєї
Коханої зизо косує звідтіль,
Де сиплеться тьмяних пилюг заметіль
На очі розбитої в м'ясо ідеї... [42, 16]*

Тут автор хоче показати спотворений реальний світ, довівши до абсурду зображуване, поєднавши найдорожче з потворним.

Автор-трікстер усвідомлює непотрібність поета, митця у теперішньому суспільстві:

Тьотя с хреном хотела плевать на поэта [358, 59]

Він вводить у текст образ поета, за яким ховається сам. А «плювати на поета» – значить зневажати його самого, автора-трікстера. Звідси подальше протиставлення «я» натовпу, плюси видаються за мінуси, і навпаки, звучить невдоволення зовнішнім світом, що показаний таким, де немає місця світлому, де панують жорстокість та агресія.

Отже, автор-трікстер з'являється з кількох причин: щоб заперечити старі ідеали, довести, що реальний світ нічого не вартий, протиставити світ реальний та світ у тексті, визначити своє місце у світі і свою позицію. Такий автор може звертатися до релігійної символіки, міняючи акценти (наприклад, «закіптюжений ангел», крила і політ ліричного героя, ігри янгола із Люцифером), створюючи безлад у світі, але переконуючи, що світ таким і є.

4.3.2 Автор-художник і його конотативні контексти

У неориторичній ліриці 80-90-х також наявний тип автора-художника. Для нього духовне переважає над матеріальним, він намагається показати взаємодію внутрішнього і зовнішнього світу людини. Автор-художник не творить, а перетворює світ [377, 118], не переставляючи місцями чорне і біле. Важливе місце відводиться опису творчого процесу, він сприймається як сакральне, а не як блазнювання. Часто спостерігається звернення до природи, а релігійна символіка є звичною, сталою. Автор-художник представлений у текстах В. Герасим'юка, О. Забужко, І. Римарука, С. Вишенського, М. Кіяновської, частково в І. Андрусика, Ю. Бедрика, О. Лишеги, П. Мідянки, К. Москальця та інших:

я дозволяю тобі все

*бо сосна дозволяє вивірці
перегони з осіннім вітром
я дозволяю тобі все
бо творець дозволяє блазневі
прикидатися першотворцем [366, 14]*

Цікава у поезії згадка про трікстера, якому творець дає погратися у першотворця.

Для автора-художника важливе відчуття свого зв'язку з природою, тому в таких творах можливі пейзажні замальовки:

*Білого гриба запах сниться – тулиш до листя
губи припухлі свої – націловані... Прокидайся!
Небо, всмоктане стромом звору, стискає птицю.
Не відпускає.*

*Запах один – білого гриба! – сниться – під листям
Переховай, хвостом вкрий і – прокидайся!.. [98, 88]*

Або:

*Ти знаєш:
ніколи полотно не буде
вищим від снігу дитинства
і голоснішим від нього опівночі... [98, 56]*

Або:

*Ти заходь і дивися – крізь юне, крізь букове листя...
Ти вночі, в корметурі, як листя, про це шепотів...
До високих дощів ти вночі не як бучок тулився –
як потік... В золотому маєтку високих дощів... [98, 46]*

Природа невіддільна від людини. Ліричний герой спостерігає за нею і розповідає про неї, іноді засобами світу людей (дощі як маєток); він наче малює картини.

Герой К. Москальця говорить про красу природи так:
як добре без людей чи правда тату

*чи правда що в лісах
живуть зимові світлячки
чи правда – в небесах
летючі риби множаться
вони обходяться так добре
без музики полотен і книжок [308, 42]*

Для автора-художника не важливі прогрес, твори мистецтва, коли є можливість відчувати себе причетним до небесної краси та світової гармонії.

У В. Герасим'юка такий тип автора домінуючий. Його ліричний герой то перебуває осторонь від природи, наче спостерігаючи, то відчуває себе частиною її. Природа – джерело таємниці, природа – це магія:

*Запах один – білого гриба! – сниться – під листям
переховай, хвоєю вкрий і – прокидайся!..
Може, небо, стиснуте звором, видихне птицю.
Може, ще вчасно [98, 88]*

Автор-художник намагається поєднати, взаємоузгодити природу, людину і світ, що її оточує:

*Місто, дерево і душу снігопадом оповито [366, 99]
вранці я блукаю над озером
і питаю бродячих псів
навіщо нищите падолист
потім повертаюсь додому
і питаю сову параску
де ти літала сього ніч [366, 78]*

У поетичних текстах Римарука постійно присутня природа, але вона не персоніфікована, автор наче малює її. Часто використовується релігійна символіка:

*Кельнерко! Каву для трьох:
Віршник, Художник і Бог –
Мудрі, як діти [366, 96]*

Автор-художник Олега Лишеги відчуває природу: її силу, загрозовість, стихійність, неконтрольованість, як-от у поезії «Ведмідь»:

*Повечерявши при місяці,
Кожну кістку склав акуратно –
Меншу до меншої, більшу до більшої
На ще теплій землі –
Ану ж прийде чоловік і йому заманеться
Просверлити одну
І змайструвати з неї сопілку..
І привітати вже інший ранок..
А так усе ніби те саме –
Темніє дикий часник, наливається ожина..
Його лапа ще досить страшна,
Щоб захистити цю ніч... [256, 24]*

Автор зображує нескладний ведмежий побут. Герой його поезії вечереє, прибирає, думає.

Природа жива, не завжди готова впускати у свій простір людину. Якщо поети-«кияни» прагнули довести, що людина – це частина природи, то Лишега відтворює картини природи, залишаючись осторонь – немов пише картини, що є не копіями, а специфічними інтерпретаціями.

Заголовки відіграють важливу роль у текстах Лишеги: вони є своєрідними дешифраторами знаків (див. поезію «Ведмідь»), оскільки без заголовків текстова дійсність сприймається інакше. Наприклад:

*У щойно розбудженому ліс
Гояться задавлені рани..
Потрочені суглоби зростаються..
М'язи набрякають, як дерева.. [256, 26]*

Із заголовку дізнаємося, що йдеться про собаку, а не про якусь іншу тварину чи людину. Цей текст, як і багато інших текстів О. Лишеги, як картина, зрозуміти сутність якої можна лише, лише відчитавши окремі

конотативні контексти: « у вітрі звіялась і лягла відмерла шерсть», «знову на обрії бачать великого зайця», «він ще може встати і обтруситись».

Автор-художник намагається вийти з хаосу і створити новий світ. Якщо, наприклад, А. Охрімович зосереджується на найпотворнішому у реальності, то С. Вишенський наче взагалі не бачить його, витворюючи реальність власну:

*За оболонкою –
доки не руйнуєш –
зелено.
За обріями –
доки триває вічність –
перше й останнє проміння [77, 11]*

Автор-художник оповідає про те, що було до створення світу і що є тепер. Новий світ – абсолютно інший, тому слова втрачають своє первісне значення:

*Гайда питати в колобка,
чому він з полюсів холоне:
лисиця – зав'язь язика,
що в рудизні відлуння тоне [77, 15]*

Важливу роль відіграє образ поета, який балансує на межі між Богом і дияволом, між сакральним і буденним.

Якщо автор-трікстер іронізує над тим, що поетів не читають, не знають, ігнорують, то автор-художник не лише розуміє трагізм ситуації, а й говорить про це:

*– Невже ще існують люди,
котрі читають вірші? –
спитав поет. –
Бо ж вірші – то тільки паперові серветки,
що слугують мені до промокання сліз.
Люди, котрі підбирають*

*мокри паперові серветки, –
це ті самі, що лишаються з потерпілим,
доки не приїде карета «швидкої»,
ті, що можуть подарувати квіти
незнайомій самотній жінці –
і пити собі, так і не назвавшись,
ті, хто завжди має час для заблуканих перехожих
і для старих людей.
Невже ще є такі люди? –
спитав поет. –
Бо я до них не належу... [182, 82]*

У цій поезії вірші порівнюються зі звичайними речами, які водночас сприймаються людьми як несподівано рідкісні: серветки, якими витирають сльози, допомога хворим, квіти, які дарують незнайомій жінці, увага до випадкових перехожих. Якщо трікстер глузує з тих, хто не читає поезію, то митець болісно це переживає, готовий відмовитися від себе як поета, бо не вірить, що існують люди, які читають вірші. У нього немає глузування і зневаги до тих, хто не читає. Він просто почуває себе самотнім у світі без віршів.

Хоча натрапляємо і на легку іронію:

*Жінки собі хихикали: «Вар'ят!
Не знав же бог куди його подіти...» [292, 85]*

Це цитата з вірша П. Мідянки «Іронічне», в якому автор намагається з'ясуватим місце поета (саме не роль, а місце!) у світі:

*Поет вростав у землю. Наче цвях,
З землі стирчав. І був він – рана в рані.
Але ж ніколи не стидався ран,
Хоча йому й далеко до атланта [292, 85]*

Поети – це ті, хто тримають зв'язок між небом і землею, між Богом та людьми, але люди, на жаль, не завжди це розуміють.

В. Герасим'юк зображає поета, наділеного магічними властивостями, він самотній і водночас відчуває зв'язок зі світом (цикл «Поет у повітрі»):

*я став поетом, і це трапилося в повітрі,
у якому зник дзвін,
себто у другій половині двадцятого століття,
коли вирубали праліси [98, 337]*

Поет – це той, хто приходить тоді, коли душа «у потемках нипає», це плакальниця, самотня гуцулка, вершник у повітрі. Це той, хто спостерігає за світом і живе наче поза ним. Поет – це творець:

*кажу ти поет
ти вилетів перед голубкою
ти полетів першим
ти літав перед найпершим Заповітом [98, 341]*

У художньому світі немає межі між «я» та «іншими», як це було, наприклад, в О. Забужко. Цікава ідентифікація: ти – поет, ти – крук, ти – хлопчик. Поет знаходиться на межі між світом живих і мертвих. Також автор застерігає поета: «Не бався з яйцем-райцем...»

*Є склеп, без якого розсиплеться віриш, ніби склеп,
який, ніби віриш, вибухає з землі умліока,
та нігті мерця вже видлублюють глину з осколка,
і слово прорветься в повітря!
В повітрі – поет [98, 343]*

Автор-художник намагається зробити людину гармонійною, врівноважити її у світі. Зробити це може поет, який є ланкою між небом і землею. У комплексі уявлень про інших активно залучено зовнішній світ і міфічний (флора і фауна, суспільство, магія), а людина духовна переважає над людиною матеріальною.

4.3.3 Автор-звичайна людина як суб'єкт смислотворення

Для автора-художника світ \neq хаос, для автора-трікстера світ = хаос. Якщо перший показує інший світ, то другий намагається переконати, що хаос – це і є світ. Автор – звичайна людина намагається описати своє перебування у світі. Часто він почувається відчуженим, людиною-вигнанцем, яскраво протиставляються «я» і «вони». Якщо автор-трікстер бавиться цим протиставленням, то автор – звичайна людина драматично переживає відчуження, що провокує девіантні прояви поведінки особистості.

Автор – звичайна людина намагається відмежувати себе від світу – «Замкнений простір» як назва збірки А. Охрімовича, змалювання кімнати, в якій знаходиться лише ліричний герой, проведення межі між собою та іншими:

це місто з вікна каварні

найчастіше мені нагадує

будинок усіх ненормальних... [411, 21]

Цитована вище поезія «Сайгон» О. Солов'я є описом почуттів і вражень ліричного героя, який з вікна кав'ярні спостерігає за своїм містом і людьми. Ліричний герой проводить межу між собою та іншими. Функцію такої межі виконує вікно – тобто є світ у вікні і за вікном. Сама назва кафе «Сайгон» наштовхує на асоціації з кафе «Сайгон», яке функціонувало у Петербурзі протягом 1964–1989 років і в якому збиралася творча інтелігенція та неформали андеграунда. Щоправда, неформальними і навпаки видаються авторові місто і люди за вікном. Автор намагається втекти від них і сховатися за вікнами кав'ярні:

а про місто з вікна каварні немає більше чого сказати

з вікон цієї каварні місто тимчасово нібито і не існує

і справа зовсім не у фіранках що ховають віконні рами

усе набагато складніше я би навіть сказав – драматичніше:

адже це була тільки спроба сховати або сховатись

інших бажань пропозицій чи скарг наразі у мене немає... [411, 23]

Автор хоче створити ілюзію відсутності міста, вигадавши окремий світ у кав'ярні і прагнучи там сховатися від міста.

Також він наділяє місто містичними властивостями:

*харків за вікнами
завше з'являється трохи містично
можливо що буває занадто рано
занадто рано навіть для першої сигарети
не говорячи вже про розчинну каву... [411, 14]*

Містичність міста впливає з того, що ліричний герой відчувається від нього відчуженим, місто незрозуміле для нього. Для ліричного героя місто – це таємнича чужа сила, до якої він не хоче бути причетним. У результаті спілкування з містом у героя виникає відчуття самотності, безперспективності, бажання померти:

*я вийшов у місто з метою можливо напитися
а повернувшись вночі додому – повіситись
ти сіла у потяг з метою засмагнути та розвіятись
у місті я слухав шум і ходив із каварні в каварню
я бачив якихось людей власне я бачив натовп
і мені було тоскно й тупо тому я звичайно пив
цілий вечір я пив серед мавп нерозведену водку... [411, 32]*

З'являється агресія до міста і його людей. Ліричний герой постійно наголошує на своїй непричетності до нього і на своїй самотності. А місто – це уособлення байдужості.

*Багряно піниться покоцаний пленер.
А місту по фіт – камінь, сталь.
І вулиця знов стелиться під ноги
кривавими нарядами тетер [411, 15]*

Він відчуває себе не частиною міста, а стороннім спостерігачем за міським життям. Тому так часто зустрічається образ вікна і замкнутого

простору (кімнати, кав'ярні), де знаходиться ліричний герой. Навіть опис міста подано як споглядання з вікна:

*Неонять вікна клично,
і вулиця притлумлено гуде.
Усе так просто й звично –
поклич її, й вона піде...*

*Під перестук її підборів
затихне всесвіт, місто упаде.
У розхвильованому хорі
ще кавкне вечір і помре.*

*Вікно ще схопить гомін,
і злякано сховається в куток.
Ще зійде з неба синій промінь,
і тишу вечора сполохає гудок [411, 11]*

На відміну від попередніх поезій, тут немає агресії і ненависті, але проступає відчуженість і самотність. Ліричний герой лишається сам і тільки чує «перестук її підборів» міськими вулицями. Та, хто пішла, стає чужою, бо вже знаходиться по той бік вікна.

Автор – звичайна людина присутній у поезії О. Забужко. Особливістю у її поезіях є гендерний розподіл: тут чітко простежуються героїня-жінка, герой-чоловік. Автор часто зосереджується на стосунках чоловіка і жінки. Та й загалом гендерний розподіл найчіткіше простежується у тих текстах, де автором є звичайна людина.

*Благословляю жінку, що на світанку відслонить
Вікна в твоєму домі.
Її вимита шкіра ряхтітиме холодом,
Як розтяте вранішнє яблуко.
Жінку, яка безшелесно, навшпиньках
Пройде на кухню,
Поставить каву.*

Її очі і руки будуть при цьому сміятись [182, 44]

Наведена поезія має назву «Автопортрет без ревнощів» – отже, авторка змальовує себе, але від імені третьої особи. Вона описує один із ранків, які міг би провести герой, і наостанок робить висновок:

Благословляю цю жінку – як усе-таки шкода,

Що цієї жінки тобі ніколи не знати [182, 44]

Героїня О. Забужко вступає у конфлікт не з цілим світом, а з окремою людиною. Світ як такий її не цікавить. Часто описується обмежений простір, у якому знаходяться герої:

Кімната – мов акваріум півтіней,

Підсвітлений мосяжним сонцем лампи... [182, 45]

Жінка мила під краном місяці і цитрини,

І сопів їй у спину чайник, самотний і хворий [182, 31]

Ах, звідкіль це, і як, і чом

Це мертвотний відсвіт на стелі?

Глянь, мій милий, що там, за вікном?..

Подививсь і сказав: Пустеля [182, 63]

В авторці – звичайній жінці час від часу проривається авторка-митець:

А як там насправді було – то яке кому, Господи, діло!

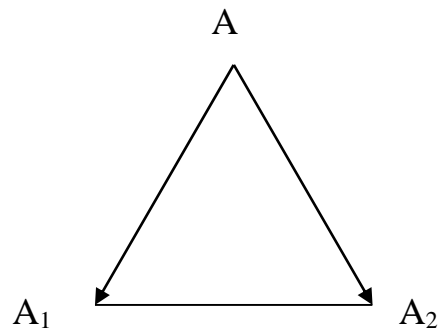
Важливо – як буде.

А буде – як я напишу.

Тобто вона усвідомлює себе і як поета, але у тендерних стосунках ця якість не виступає на перший план.

Виділяємо такі основні типи авторів у системі неориторичної лірики: автор-трікстер, автор-митець, автор – звичайна людина. На перший план виступив автор-трікстер, а на зміну йому прийшов автор-митець. Загалом він нікуди і не зникав, просто тимчасово відійшов на задній план, поступаючись місцем бурлескно-балаганній культурі. Те ж саме стосується і автора – звичайної людини.

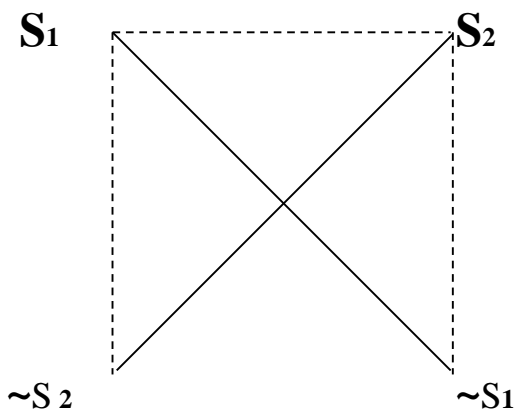
Можна зобразити цей розподіл схематично (рис. 4.13):



A – автор-трікстер, A_1 – митець, A_2 – звичайна людина. Автор-трікстер руйнував світ, автор-митець намагався його створити, автор – звичайна людина намагається у ньому вижити.

У семіотичному квадраті маємо наступне (рис. 4.14):

Рисунок 4.14



S_1 – автор-трікстер, S_2 – автор-митець, $\sim S_1$, $\sim S_2$ – автор-звичайна людина.

Основні особливості автора-трікстера: гра у хаос; деструкція старого світу; абсурдність реальності; реальність – це ілюзія, а ілюзія – це реальність; девальвація первісного значення слова; акцент на потворному; девіації; поет – не митець. Для автора-митця властиве таке: світ – це не безлад; акцент на прекрасному; створення іншого світу; зміна первісних значень слів; відсутність акценту на девіантній поведінці; поет – це митець. Автор – звичайна людина може не сприймати світ, але прагне не зруйнувати його, а відокремитися від нього; часто у таких поезіях виступає замкнутий простір, все зосереджується на стосунках людей – як правило, двох.

Висновки до 4 розділу

Аналізуючи неориторичну лірику кінця ХХ століття, ми враховували такі аспекти: метафора у контексті неориторики, особливість неориторичної лірики як знакової системи; основні принципи світотворення та образотворення; тип автора. У текстах, що відносяться до означеної системи, пропонується альтернативна картина світу – це наслідок краху колишніх соцреалістичних цінностей, несприйняття оточення і відчуження себе від світу реального. Процес світотворення віштовхується від деструкції і хаосу. Одним із варіантів неориторики є використання інтертекстуальних образів, які можуть втрачати зв'язок із первісним значенням. Таким чином витворюється паралельна реальність. Для текстів, де автор розмірковує про роль поезії і поета у суспільстві, характерне звертання до персоналій української літератури (Шевченко, Леся Українка, Олександр Олесь, Сосюра, шістдесятники тощо). Також їм властиве звернення до загальнокультурних образів і образів українського фольклору та міфології.

Щодо моделювання семіотичного квадрата, то можемо висловити цікаве спостереження: при накладанні окремих текстів неориторичної лірики на семіотичний квадрат спостерігалось викривлення змісту внаслідок того, що денотат мав такі сигніфікати, які можна було би розташувати у точках протиставлення (S1 – S2), але це розташування узгоджувалося лише структурно. На передній план висуваються також інші знакові маркери: не завжди протиставлені небо і земля, я та інші, життя – смерть. Яскраво вираженим стає протиставлення «світ цей» - «світ інший», а ліричний герой почасти опиняється між ними, іноді через гру, вже сам не розуміючи, де ж реальність, а де ілюзія реальності. Світ реальний постає як комплекс маркерів, покликаних підкреслити чи то байдужість, чи то відстороненість.

Ліричний герой сприймає світ і стосунки людей у ньому як такі, що визначаються і керуються агресією. А отже, світ бачиться крізь призму болю. Особливим проявом цього є девіантна поведінка ліричного героя, що

виражається у мазохізмі та суїциді. Мазохістичні та суїцидальні мотиви доволі поширені у ліриці того часу.

Ліричний герої розуміє, що щось не гаразд не лише зі світом, але і з ним самим. Автор-трікстер ховається за різні маски, вдається до іронії як до самозахисту, пробує переконати, що світ – це лише гра, витвір нашої уяви. Автор-митець гостро відчуває дисгармонію між ліричним «я» і світом, пробує взаємоузгодити їх, створити гармонійну особистість. Автор – звичайна людина усвідомлює свою самість, але не намагається нічого змінити. Він лише фіксує свої враження. Якщо автор-митець та автор-трікстер є андрогінним, то для автора – звичайної людини гендерний поділ важливий. Тому у тексті героями можуть виступати звичайний чоловік, звичайна жінка.

ВИСНОВКИ

Послідовність стильових систем, на думку В. Моренця, можна уявити у вигляді синхронних зрізів, розташованих один за одним. Саме тому варто розглядати їх окремо, а вже згодом, при діахронічному аналізі, простежити і зіставити результати змін, що супроводжували еволюцію цих систем.

Поетична стильова система – це комплекс поетичних текстів, об'єднаних не авторством, а подібністю плану вираження та плану змісту, тобто мають семіотичну спільність, для виокремлення якої найчастіше застосовується типологічний та хронологічний принципи. Окрему стильову систему варто розглядати у синхронному зрізі, еволюцію стильових систем – у діахронному.

Стильова система – це сукупність взаємодіючих змістово-художніх елементів одного порядку. Розуміння тексту як семіотичної одиниці є ключовим фактором при визначенні та розрізненні стильових систем. У такому випадку текст можна репрезентувати як одиницю, що має план вираження, змісту та референтності; відповідно, смислова змістовність, знакове оформлення та момент комунікативної адекватності і цільової завершеності є особливими характеристиками тексту.

Знакова природа тексту мотивована уявленням про нього як світ вторинної дійсності та його комунікативною сутністю.

Поетичний текст – це система, що функціонує в естетичних рамках літератури, мистецтва та культури. Вона є вторинною стосовно системи мови і відноситься до неї як результат мовленнєвої діяльності, як результат реалізації поетичної функції мови. Він має ознаки, притаманні іншим художнім текстам (цілісність, зв'язність, завершеність, прагматичність, окремішність, діалогічність тощо), а також свою особливу властивість – максимальний ступінь формалізації (графічна, музична, фонетична, дискурсивна).

За рівнем відтворення реальності виділяють іконічні знаки, знаки-індекси, знаки-символи. Відповідно, можна виділити референтні тексти,

немімесисні та нереферентні. Референтна лірика є найбільш точним відповідником між означуваним і означальним. У немімесисній ліриці ця відповідність послаблюється. У нереферентній ліриці безпосередній зв'язок між означуваним та означальним може бути відсутній узагалі.

У контексті української лірики другої половини ХХ століття варто поточнити термінологію. Зокрема терміни «немімесисна» та «нереферентна». Варто ввести визначення «ейдологічна» та «неориторична», оскільки вони відображатимуть не лише сигніфікат, а й сигніфікативну функцію. Референтну лірику пов'язуємо з міфом. Ейдологічну з образом. Неориторичну з метафорою. Фактично міф, образ, метафору можна означити символами кожної системи.

Аналіз стильової системи як знакової передбачає можливість накладання поетичного тексту на семіотичний квадрат, структура якого виходить з логічного квадрата Аристотеля, а також визначення інваріантів за методикою Жолкоського. Інваріант допомагає визначити те особливе, що виділяє текст із системи текстів, комплекс текстів серед інших і так далі. Найкраще їх розглядати у контексті фізичної, біологічної, соціальної та біологічної зон. Залучення їх та актуалізації будуть неоднаковими для різних систем.

Семіотичний квадрат показує зв'язок між знаками чи його елементами, що є цілком можливим у поетичному тексті. Для моделювання семіотичного квадрата потрібно визначити принципи опозиції, ключові образи, додаткові образи, необхідні для мотивації і доповнення ключових, накласти ці образи на сітку квадрата і проаналізувати отримані відношення.

Еволюцію стильових систем означеного періоду можна представити не лише як «іконічний знак» - «знак індексальний» – «знак-символ». Точнішим буде представлення цієї еволюції наступним чином: міф – образ – метафора.

Міф референтної лірики має один сенс – висловлений ним. Він позбавлений кількох тлумачень, адже репрезентує певний факт. Тому

реципієнт не має права відчитувати інші смисли, окрім істинного. А подій, висвітлені у міфі, герої його – реальні.

У поетичних текстах референтної лірики можна простежити такі закономірності: опозиції із яскраво вираженими відношеннями протилежності; можливість відношень субконтрарності; неоднакова кількість опозиційних образів з акцентом на таких, що мали би викликати у реципієнта позитивні реакції; наявність текстів, у яких відсутня опозиція «плюс – мінус» – залишається тільки «плюс». Серед «плюс»-образів часто використовуються образи героїв, сонця, Жовтня, щасливої людини, праці. Серед «мінус»-образів переважають образи ворогів, війни, бурі.

Образ ейдологічної лірики виражає сутність предмета та власну сутність. Мислиться як автономний від дійсності, оскільки містить уявлення про річ та певну ідею.

В ейдологічній ліриці опозиція зі знаком «+» отримує знак «-» (причина полягає у зміні ціннісних орієнтирів); образи-домінанти не обов'язково опозиційні, а часто доповнюють один одного. Відбувається і зміна позитивного героя: тепер це звичайна людина, не наділена надзвичайними можливостями, її щоденне життя уже є героїзмом.

У контексті неориторики метафора є найважливішою одиницею, адже здатна творити нову реальність. З одного боку, вона дає простір інтерпретацій, а з іншого – її нерозуміння та не тлумачення може призвести до прогалин у сприйнятті неориторичного твору.

Неориторична лірика сконцентована не на зображенні оточення, а на витворенні нового світу, що починає функціонувати самостійно. Тут особливістю у будові семіотичного квадрата є наявність усіх відношень, у тому числі і субконтрарності, що неприпустимо у власне логічному квадраті. Для неориторичної лірики характерне двопланове накладання семіотичного квадрата на поетичний текст, а отже, абсолютно різні варіанти прочитання.

В українській ліриці другої половини ХХ століття зміна стильових систем відбувалася таким чином: 50–80-ті роки – референтна лірика; 60–70-ті роки – ейдологічна лірика; 80-ті роки – поч. ХХІ століття – неориторична лірика. Хронологічний поділ доволі умовний, адже кожна стильова система не існує ізольовано. Так, у 60-70-х роках натрапляємо на зразки референтної лірики, а ейдологічна лірика, прийшовши на зміну референтній, не відкидає її, але й не підлаштовується під її систему. Проте референтна лірика у 60-х роках вже не могла витворити нічого нового, маючи готову і сталу матрицю. Таким чином, в українській ліриці другої половини ХХ століття відбулася еволюція від референтної лірики до неориторичної.

Кожна із цих систем розвивається за такими законами: закон підвищення ідеальності, закон переходу у надсистему, закон синтезу елементів різних систем, закон відкритості/замкнутості, закон узгодження елементів, закон нерівномірного розвитку її частин, закон ефективності.

Кожна стильова система є множинністю різних елементів, але ці множинності також повинні містити елементи інших множин, оскільки перехід від однієї стильової системи до іншої не відбувається стрибкоподібно.

Відмінності у семіотичному характері стильових систем зумовлюють відмінності у тематиці творів, характерах ліричних героїв, художніх засобах тощо.

Особливістю української референтної лірики є те, що в її межах простежуються два напрями: власне референтна та умовно референтна лірика. Для першої характерне намагання зафіксувати дійсність, певні політичні чи соціальні явища; інша подає ідеальну картинку, яку реципієнт сприймає як копіювання дійсності, адже це література соцреалізму, а отже, вона має зображати реальні речі.

Соцреалізм припускає іконічну схожість між реальними об'єктами та знаками, які їх позначають. Відповідно, характеристики референтного художнього образу такі: синтетичність; означальне й означуване не

сформовані і не розділені; зв'язок міцніший з об'єктами дійсності, а не з категоріями смислу; ці образи побутують у суспільній свідомості; образ є моделлю дійсного об'єкта, але не збігається з ним цілковито.

Лірику 50-х років можна визначити і як умовно референтну. Сам термін підказує тлумачення: реалізм, який мав би бути, але якого насправді не було, адже соцреалістичні твори часто виходили з ідеальних образів, змальовували ідеальні картини, що видавалися за реальні.

Тобто література соцреалізму створює ідеальну картинку, яку видає за реальну, переконуючи, що саме таким і є справжнє життя. Принцип тотожності спрацьовує таким чином: реальність \neq текст = реальність.

Особливостями власне референтної лірики є: переважання візуальних вражень; нероздільність означуваного й означального; іронічність, що виявляється у тісному зв'язку з предметами реальності. Образи умовної референції беруться із суспільної свідомості, звідси і начебто іконічна схожість між реальними об'єктами та знаками, що їх позначають. Цим образам властиві універсалізм, масштабність, яскраво виражена опозиційність.

Особливим виявом референтної лірики є лірика філософська, що в художній формі відбиває у людській свідомості всезагальне і його переживання, коли поет вибудовує свою гіпотезу буття, переживши конфлікт між думкою і світом. У такій ліриці відбувається пізнання вічних цінностей і водночас визначається авторська позиція щодо них, а ключовими проблемами є місце поета у світі і важливість того, що він робить. Оскільки референтна лірика відноситься до повоєнного періоду, поети звертаються до теми війни і повоєнного життя, але не лише фіксують минуле, а й розмірковують над темою життя і смерті. Референтна лірика звертається до таких проблем: «людина – людина» (антропософська лірика), «людина – люди» (соціософська та націософська лірика), «людина – поезія» (культурософська лірика), «людина – природа» (натурфілософська лірика).

Домінантою в образотворенні референтної лірики часто виступає міф. Його можна назвати семіологічною системою, що претендує на те, аби перетворитися на систему фактів. Соцреалістична та упівська лірика залучала міф саме як елемент, що має передати абсолютну істину, адже він переказує священну історію. Міф є зразком для наслідування, тому його вибір дуже важливий; якщо ж потрібного, правильного міфу немає, його завжди можна створити і видати за справжній, сподіваючись, що з часом він стане таким.

Можна стверджувати, що референтна лірика використовувала ідеологічний міф, зорієнтований на скерування людини до потрібних соціальних реакцій шляхом формування необхідних уявлень. Це пов'язано з тим, що ідеологічна система тоталітарності ґрунтувалася на активізації підвалин колективного несвідомого, а універсальна структурна форма наповнювалася новим історичним змістом; відповідно, ідеологеми функціонували як міфологеми.

Тоталітарний міф соцреалістичної лірики реалізувався в ряді опозицій: «свій – чужий», «товариш – ворог», «центр – периферія», «народ – лідер». Важливу роль відігравали процеси деміфологізації та реміфологізації, що включали як руйнування традиційних ментально-світоглядних систем, так і переосмислення фактів та реалій минулого.

Говорячи про референтну лірику, неможливо не сказати про феномен героя. Цей образ був типовим та обов'язковим для умовно референтної лірики. Зокрема натрапляємо на такі образи героїв: герой-державник, герой-інтелектуал, релігійний герой, герой-боєць. Особливістю соцреалістичної лірики є те, що її герой повинен був пройти два етапи розвитку: революціонера, який руйнує старий світ і прокладає шлях новому життю, та будівничого нового світу. Про те, що ці образи насправду героїчні, свідчать такі елементи казкового міфу: заборона та її порушення; проблемна ситуація і отримання важкого завдання; вигнання або втеча і переслідування; випробовування мужності, стійкості і сили; отримання чарівної властивості;

похід в інше царство; боротьба з чудовиськом, вирішення складної задачі (боротьба з незадовільною дійсністю); поява несправжнього героя і впізнавання справжнього; перевтілення і повернення героя.

Фактично референтна лірика стала наративом про національну або тоталітарну історію шляхом фіксації реальних чи уявних подій.

У референтній ліриці можна виокремити два основні типи авторів: автор-ремесник і автор-художник. Останній отримує нову варіацію – радянський художник. Письменницька робота часто ототожнюється з ремеслом, тому поява автора-ремесника є закономірним етапом у процесі десакралізації творчості. Ще одна вагома причина появи такого типу автора – входження у літературу представників четвертого стану, тобто пролетарських і селянських поетів. Автор-ремесник відчуває особливість свого соціального статусу, водночас уявляючи себе частиною маси, тому його ліричне «я» часто переходить у «ми». Серед ціннісних орієнтирів автора-ремесника – відтворення псевдоцінностей, ідея щасливої особистості у соціалістичному раю; праця є надцінністю, людина повинна жити заради побудови раю на землі. У автора-художника такі ціннісні орієнтири: прагнення віднайти гармонію, спілкування з природою; праця – лише один із видів діяльності людини; важливий не соціальний статус людини, а її потреби та інтереси, людина повинна жити для пізнання світу.

Резистансній ліриці притаманний тип автора-воїна, який бачить сенс життя не у самому житті, а в героїчній смерті заради України.

У системі ейдологічної лірики моделювання дійсності передбачає протиставлення між тим, що є, і тим, що мало би бути, а сам художній текст вибудовується за принципом «світ як текст». Лірику шістдесятництва можна назвати своєрідним протиставленням умовно референтній та власне референтній ліриці 50-х років, що, фіксуючи навколишню реальність, практично заново відкрило її реципієнтові і вивело спостереження до рівня узагальнень. Цей новостворений ейдетичний художній світ був пронизаний авторською емоційністю. Ейдологічний характер лірики обумовлюється

історичною двоплановістю: шістдесятники наче переживали два життя, одне з яких збігалось із життям загальним, а інше входило у конфлікт з державою. У цей період функціонують дві стильові системи: референтна та ейдологічна. Але перша практично не внесла нічого нового у літературний процес, тому більшої уваги заслуговує саме немімесисна лірика, яка стала транслятором нових смислів.

Лірика 60-х років зберігає одну з основних опозицій соцреалістичної лірики: «добро – зло», але насичує іншим змістом, що стосується загальнолюдських цінностей і моральних якостей. Відсутня опозиція «чужі – свої», натомість з'являється протиставлення «ліричний герой – інші», «ліричний герой – хтось». Як одну із загальних опозицій можемо визначити таку: «світ, який маємо – світ, який мав би бути».

Ще однією особливістю лірики шістдесятників є опозиція «місто – село». У ставленні до села збережено відчуття сакрального, адже воно асоціюється з дитинством, найсвітлішими моментами у житті ліричного героя. Але автори немімесисної лірики змальовували і реальні картини, привносячи у них певні символи та узагальнення. Таким чином, зберігається властивий для немімесисної лірики нечіткий зв'язок між означуванням та означенням.

Визначальним стає культ слова, батьківщини, матері, значущості окремої людини.

Зображення в індексальних текстах є дискретним, а самим текстам властивий риторичний план означення та ідеологічний план означуваного. Опозиція «того, що маємо» і «того, що хочемо мати» спровокувала заперечення іконічної схожості між планами вираження та змісту.

Київська школа поезії вирізнялася своєю художньою орієнтацією на тлі поезії того часу. Її можна назвати перехідним етапом між знаком-індексом та знаком-символом. Представники Київської школи звернулися до краси поетичного слова як такого, продемонструвавши внутрішню свободу та свободу творення. У їхніх творах дискретний світ складається з

уламків реальності та надреальності. Твори поетів-киян можна визначити як перехідний етап від лірики з обмеженою референцією до безадресно-некомунікативної лірики.

В ейдологічній ліриці переважали такі типи авторів, як автор-ізгой та автор-художник. Поява першого пов'язана з тим, що автор був змушений стати в опозицію до влади, обравши як ціль її висміювання та відчуження. Тип автора-художника у поетів Київської школи став справді новим, адже пропонував інший погляд на вже відомий світ, надаючи старим словам нового значення. Автор-ізгой демонстрував своє відчуження, непотрібність, передбачаючи власну смерть, протиставляючи себе світові. Автор-художник менше цікавився власною смертю, зосереджуючись на смерті і народженні світу, часто розмиваючи межі між життям і смертю, небом і землею, людиною і світом.

Шістдесятники частіше звертаються до типів автора-художника та автора-ізгоя, поети Київської школи – до типу автора-художника. Автор-художник у шістдесятників спостерігає за світом, відчуваючи дисгармонію між тим, яким має бути світ і яким він є насправді. Автор-художник поетів Київської школи спостерігає за тим, що залишається поза світом видимим.

У ліриці кінця 80-х років слово перестало бути тотожним самому собі, у процесі висловлювання воно втрачало первісний сенс, стаючи безсеновим або набуваючи інших сенсів. Це зумовило різкий перехід до неререферентності. У системі лірики цей період можемо означити як неориторичний.

Особливістю такої лірики є розмитість межі між означуванням та означальним, що трансформується у творення альтернативної дійсності у поетичному тексті. У такому переході немає нічого протиприродного: поезія вже не може обслуговувати відмиряючу ідеологію, тому вона починає її заперечувати, відмовляючись від традиції, вносячи табуйовані колись теми. Поет тепер не один із маси, він не є її рупором. Це просто митець, який має право говорити те, що заманеться. І він перестає

відтворювати світ реальний, а створює такий, що практично втрачає зв'язок із дійсністю. Ліричне «я» прагне не до розчинення, узагальнення та універсалізації, а до виокремлення, протиставлення себе іншим. Поет більше не дає реципієнтові готову сприйняттеву матрицю: йому треба витворити її самому, звідси і можливість численних інтерпретацій.

У неориторичній ліриці активно представлений інтертекст (звернення до реципієнта за допомогою вже відомих сигніфікатив для більшої очевидності та достовірності): від заголовка, імені літературного героя з подальшим витворенням його нової історії до реінтерпретації тексту. Також поети не гребують зосередженням на таких девіантних формах поведінки ліричного героя, як агресія, біль, суїцид, мазохізм тощо.

Як найпопулярніші типи авторів у неориторичній ліриці можемо визначити автора-трікстера та автора-митця. Поява автора-трікстера зумовлена необхідністю заперечити старі ідеали, довести, що реальний світ нічого не вартий, визначити своє місце у світі і свою авторську позицію. Такий тип автора створює безлад у світі, переконуючи нас, що це і є справжність.

Ще один тип – автор-митець, для якого духовне переважає над матеріальним; він хоче показати взаємодію внутрішнього і зовнішнього світу людини. Важливе місце відводиться опису творчого процесу, що сприймається як щось сакральне, а не як блазнювання. Автор-митець намагається поєднати, чи радше взаємоузгодити природу, людину і світ, що її оточує. Він оповідає про те, що було до створення світу і що є тепер, але це «тепер» стосується не світу реального, а світу у тексті. Автор-трікстер іронізує над суєтністю і марнотністю сучасного світу, а герой-митець не лише розуміє трагізм ситуації, а й говорить про це.

У неориторичній ліриці з'являється ще один тип автора – звичайна людина. Такий автор намагається описати своє перебування у світі. Часто він відчувається відчуженим, вигнанцем. Драматичне переживання цього відчуження провокує прояви девіантної поведінки. Автор – звичайна

людина намагається відмежувати себе від світу, створюючи замкнутий простір.

Отже, в українській ліриці другої половини ХХ століття еволюція стильових систем відбувалась таким чином: референтна лірика, ейдологічна лірика, неориторична лірика. Поступово змінювався семіотичний план у тексті: іконічний знак, знак-індекс, знак-символ. Проте стильові системи не існували ізольовано, тож, розглядаючи кожну з них окремо, ми звертали увагу на перехідні, проміжні етапи у їхньому розвитку, а також на вкраплення однієї стильової системи в іншу.

Еволюція стильових систем зумовлює мінливість поетичних явищ, що базується на планах вираження, змісту та референції. А кожну стильову систему можна назвати процесом з яскраво вираженими змістовими елементами, що не лише підтримують систему, але й можуть виходити з неї чи руйнувати її, пропонуючи абсолютно нову інтерпретаційну програму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Апологія модерну: обрис ХХ віку / В. Агеєва. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с.
2. Агеєва В. Портрет модерніста в соцреалістичному інтер'єрі / В. Агеєва // Сильові тенденції української літератури ХХ століття : зб. – К. : Фоліант, 2004. – С. 181-207.
3. Адашинская Г. А. Цветовой выбор как способ оценки боли [Електронний ресурс] / Г. А. Адашинская, Е. Е. Мейзерова // Боль. – 2003. – № 1. – Режим доступу: <http://www.painstudy.ru> (дата звернення 12.10.2013).
4. Алефиренко Н. Ф. Поэтическая энергия слова / Н. Ф. Алефиренко. – М. : Academia, 2002. – 394 с.
5. Алфимова М. В. Психогенетика агрессивности / М. В. Алфимова, В. И. Трубников // Вопросы психологии. – 2000. – № 6. – С. 112-123.
6. Амбрумова А. Г. Профилактика суицидального поведения / А. Г. Амбрумова, В. А. Тихоненко. – М., 1980. – 24 с.
7. Андерсен Б. Уявлені спільноти. Міркування про походження й поширення націоналізму / Б. Андерсен ; [пер. з англ.]. – К. : Критика, 2001. – 272 с.
8. Андреева Л. А. Религия и власть в России. Религиозные и квазирелигиозные доктрины как способ легализации политической власти в России / Л. А. Андреева. – М., 2001. – 254 с.
9. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. / С. М. Андрусів. – Л. : Вид-во ЛНУ ; Тернопіль : Джура, 2000. – 340 с.
10. Андрусяк І. Дерева і води / І. Андрусяк. – Х. : Акта, 2002. – 70 с.
11. Андрусяк І. Повернення в Галапагос / І. Андрусяк. – Донецьк : Видавнича агенція «OST», 2001. – 60 с.
12. Андрусяк І. Шарга. Тексти / І. Андрусяк. – Л. : Піраміда, 1999. – 68 с.

13. Андрухович Ю. Екзотичні птахи та рослини / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2002. – 112 с.
14. Андрухович Ю. Пісні для мертвого півня / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. – 96 с.
15. Анзье Д. Пленка сновидения / Д. Анзье // Современная теория сновидений : сб. ст. – М. : АСТ, Рефл-бук, 1999. – С. 203-223.
16. Анісімова Н. П. «Дивне місто із іменем Лева чи Льва»: топос європейського міста у модерній ліриці покоління 80-х років ХХ ст. / Н. П. Анісімова // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2011. – Випуск ХХІV. – Частина 1. – С. 195-207.
17. Анісімова Н. П. Історія української літератури ХХ ст. (1960-1980-ті рр.): Навчальний посібник для студ. філолог. спец. вузів / Н. П. Анісімова. – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2007. – 208 с.
18. Анісімова Н. П. На зламі культурних епох : поезія покоління 80-х років ХХ ст. у системі пізнього українського модернізму : монографія / Н. Анісімова. – Бердянськ : Ткачук О. В., 2012. – 526 с.
19. Анісімова Н. Художні моделі топосу міста в поезії вісімдесятників / Н. Анісімова // Слово і час. – 2008. – № 2. – С. 33-43.
20. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Л. : Літопис, 2001. – 832 с.
21. Антологія української поезії : у 6 т. – Т. 4. – К. : Дніпро, 1985. – 422 с.
22. Антологія української поезії : у 6 т. – Т. 5. – К. : Дніпро, 1985. – 510 с.
23. Арендт Х. Джерела тоталітаризму / Х. Арендт. – К. : Дух і літера, 2002. – 539 с.
24. Арон А. Опій інтелектуалів / А. Арон. – К. : Юніверс, 2006. – 272 с.
25. Аскольдов С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность : антология. – М. : Academia, 1997. – С. 267-279.
26. Астаф'єв О. Г. Лірика української еміграції: Еволюція стильових систем / О. Г. Астаф'єв. – К. : Смолоскип, 1998. – 314 с.

27. Астаф'єв О. Г. Нарис життя і творчості Ігоря Качуровського / О. Г. Астаф'єв. – Ніжин, 1994. – 25 с.
28. Астаф'єв О. Г. Поети «Нью-Йоркської групи» / О. Г. Астаф'єв. – Ніжин, 1995. – 30 с.
29. Астаф'єв О. Г. Образ і знак. Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі / О. Г. Астаф'єв. – К., 2000. – 268 с.
30. Астаф'єв О. Г. Художні системи українського зарубіжжя / О. Г. Астаф'єв. – К. : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2000. – 52 с.
31. Баран Є. Навздогін дев'яностим... / Є. Баран. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2006. – 192 с.
32. Барт Р. Мифологии / Р. Барт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 320 с.
33. Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт // Семиотика. – М. : Радуга, 1983. – С. 306-349.
34. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / пер. з англ. О. Погинайко ; наук. ред. Р. Семків / П. Баррі. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
35. Барчан В. В. Творчість Теодосія Осьмачки в контексті стильових та філософських вимірів ХХ ст. / В. В. Барчан. – Ужгород : Вид-во «Закарпаття», 2008. – 432 с.
36. Баталов Э. Перестройка сознания – императив истории / Э. Баталов // Общественные науки. – 1988. – № 5. – С. 68-75.
37. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – С. 281-307.
38. Бахтин М. М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – С. 6-71.

39. Бахтин М. М. Речевое взаимодействие // Бахтин М. М. Тетралогия / М. М. Бахтин. – М. : Лабиринт, 1998. – С. 378-393.
40. Бахтин М. М. Формальный метод в литературоведении // Бахтин М. М. Тетралогия / М. М. Бахтин. – М. : Лабиринт, 1998. – С. 110-149.
41. Бедрик Ю. Метафізика восени / Ю. Бедрик. – К. : Смолоскип, 1996. – 78 с.
42. Бедрик Ю. Цвіт геральдичний та інші поезії / Ю. Бедрик. – К. : Факт, 2004. – 176 с.
43. Белянин В. П. Основы психолінгвістическої діагностики. (Моделі мира в літературі) / В. П. Белянин. – М. : Тривола, 2000. – 248 с.
44. Белянин В. П. Психологічне літературознавство. Текст як відображення внутрішніх світів автора і читача / В. П. Белянин. – М. : Генезис, 2006. – 320 с.
45. Бердяєв М. Національність і людяність / М. Бердяєв // Сучасність. – 1993. – № 1. – С. 154-157.
46. Бердяєв Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма / Н. М. Бердяев. – М. : Наука, 1990. – 221 с.
47. Бердяев Н. О самоубийстве / Н. Бердяев. – М. : МГУ, 1992. – 23 с.
48. Бердяев Н. А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека / Н. А. Бердяев. – Х. : Фолио ; М. : Изд-во АСТ, 2002. – 688 с.
49. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества / Н. Бердяев. – М. : Правда, 1989. – 607 с.
50. Бернадська Н. Канон соцреалістичного роману / Н. Бернадська // Слово і Час. – 2005. – № 2. – С. 44-52.
51. Бэрон Р. Агрессия / Р. Бэрон, Д. Ричардсон. – СПб : Питер, 2001. – 352 с.
52. Біляцька В. П. Власне «Я» в оцінці Василя Стуса / В. П. Біляцька // Актуальні проблеми літературознавства. – Д., 1999. – Т. 5. – С. 66-71.
53. Бодріяр Ж. В тіні мовчазної більшості / Ж. Бодріяр // «І» (незалежний культурологічний часопис). – 2002. – № 25. – С. 77-81.

54. Бодрияр Ж. Прозрачность зла / Ж. Бодрияр. – М. : Добросвет ; КДУ, 2006. – 258 с.
55. Бодрияр Ж. Симулякри і симуляція / Ж. Бодрияр. – К. : Видавництво Соломії Павличко ОСНОВИ, 2004. – 230 с.
56. Боеслав М. Непокірні слова / М. Боеслав. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2010. – 200 с.
57. Бойчук Б. «Летюче віконце» Василя Голобородька / Б. Бойчук // Сучасність. – 1971. – Ч. 6. – С. 32-37.
58. Бойчук Б. Споруджений храм Михайла Григоріва / Б. Бойчук // Світовид. – 1994. – Ч. 1. – С. 111-114.
59. Бологова М. А. Текст и смысл: стратегии чтения / М. А. Бологова // Критика и семиотика. – Вып. 7. – 2004. – С. 131-141.
60. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму / Ю. Бондаренко // Слово і Час. – 2003. – № 6. – С. 64-69.
61. Борев Ю. Эстетика / Ю. Борев. – М. : Высшая школа, 2002. – 511 с.
62. Боснак Р. В мире сновидений [Електронний ресурс] / Р. Боснак. - Режим доступу: <http://www.mylib.ru> (дата звернення 12.10.2013).
63. Бразговская Е. Б. Интерпретация текста-в-тексте: логико-семиотический аспект / Е. Б. Бразговская // Критика и семиотика. – Вып. 8. – 2005. – С. 91-99.
64. Бредбері М. Британський роман нового часу / М. Бредбері. – К. : Ксенія Сладкевич, 2011. – 480 с.
65. Бройтман С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. – 485 с.
66. Булавина Т. Гендерная проблематика в психологии [Електронний ресурс] / Т. Булавина. - Режим доступу: www.owl.ru/win/books/articles/bulavina.htm (дата звернення 12.10.2013).
67. Булавка Л. А. Социалистический реализм: превратности метода / Л. А. Булавка. – М. : Культурная революция, 2007. – 272 с.

68. Булавка Л. А. Феномен советской культуры / Л. А. Булавка. – М. : Культурная революция, 2008. – 288 с.
69. Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників / Упоряд. і зред. О. Зінкевич і М. Француженко. – Балтимор-Торонто : Укр. вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1987 – 463 с.
70. Васильченко Г. С. Нарушения психосексуального развития [Электронный ресурс] / Г. С. Васильченко. - Режим доступа: <http://www.sexopedia.ru/> (дата звернення 12.10.2013).
71. Вебер М. Политика как призвание и профессия // Вебер М. Избранные произведения / М. Вебер. – М. : Прогресс, 1990. – С. 644-706.
72. Вейн А. М. Кардилагии и абдомиалгии / А. М. Вейн, А. Б. Данилова // Русский медицинский журнал. – 1999. – Т. 7. – № 9. – С. 428-432.
73. Вежбицкая А. Семантика, культура и познание: общечеловеческие понятия в культуроспецифичных контекстах / А. Вежбицкая // THESIS. – 1993. – Вып. 3. – С. 185-206.
74. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языка / А. Вежбицкая // Понимание культур через посредство ключевых слов. – М. : Языки русской культуры, 1999. – С. 265-305.
75. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Педагогика, 1987. – 344 с.
76. Виноградов В. О теории художественной речи / В. О. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1971. – 240 с.
77. Вишенський С. Змова дзеркал / С. Вишенський. – К. : Юніверс, 2005. – 352 с.
78. Вишенський С. Після пристрастей і страстей [Електронний ресурс] / С. Вишенський. - Режим доступу: http://bukvoid.com.ua/library/stanislaw_vishenskiy/pislya_pristrastey_i_strastey (дата звернення 12.10.2013).
79. Вишенський С. Синус покутя / С. Вишенський. – К.: Юніверс, 1995. – 128 с.

80. Вінграновський М. Вибрані твори / М. Вінграновський. – К. : Дніпро, 2004. – 832 с.
81. Волинський П. К. Основи теорії літератури / П. К. Волинський. – К. : Радянська школа, 1962. – 352 с.
82. Волкова Т. С. Проблема жанра в лирике: (На матеріалі сучасної російської та української поезії) / Т. С. Волкова. – Л. : Світ, 1991. – 187 с.
83. Вольвач П. Південний Схід / П. Вольвач. – К. : Дніпро, 2000. – 174 с.
84. Воробйов М. Верховний голос / М. Воробйов. – К. : Дніпро, 1991. – 303 с.
85. Воробйов М. Іскри в слідах / М. Воробйов. – К. : Український письменник, 1993. – 159 с.
86. Воробйов М. Пригадай на дорогу мені / М. Воробйов. – К. : Радянський письменник, 1985. – 111 с.
87. Воробйов М. Оманливий оркестр / М. Воробйов. – К. : Просвіта, 2006. – 192 с.
88. Воробйов М. «Хто не трава, хай про траву не говорить» / М. Воробйов // Україна. – 1993. – № 4. – С. 16-24.
89. Воркачев С. Г. Культурний концепт и значение / С. Г. Воркачев // Труды Кубанского государственного технологического университета. Сер. Гуманитарные науки. – Т. 17. – Вып. 2. – Краснодар, 2003. – С. 268-276.
90. Галич О. Теорія літератури : підручник / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв та ін. – К. : Либідь, 2006. – 488 с.
91. Ганошенко Ю. А. Міф, архетип, традиційний образ в інтелектуальному романі 20-30-х рр. ХХ ст. : [автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01] / Ю. А. Ганошенко. – Х. : Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2006. – 19 с.
92. Гатальська С. М. Філософія культури / С. М. Гатальська. – К. : Либідь, 2005. – 328 с.
93. Гатчінсон Д. Культурний і політичний націоналізм / Д. Гатчінсон // Націоналізм : антологія. – К. : Смолоскип, 2000. – С. 654-663.

94. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр) / Г. Д. Гачев. – М. : Просвещение, 1968. – 302 с.
95. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике : в 2 т. – Т. 1 / Г. В. Ф. Гегель. – СПб : Наука, 1998. – 622 с.
96. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике : в 2 т. – Т. 2 / Г. В. Ф. Гегель. – СПб : Наука, 1999. – 603 с.
97. Геллер М. Машина и винтики. История формирования советского человека / М. Геллер. – М : МИК, 1985. – 336 с.
98. Герасим'юк В. Була така земля / В. Герасим'юк. – К. : Факт, 2003. – 392 с.
99. Гинзбург Л. О лирике / Л. Гинзбург. – Изд. 2-е, доп. – Ленинград : Сов. писатель, 1974. – 408 с.
100. Гинзбург Л. О литературном герое / Л. Гинзбург. – Ленинград : Сов. писатель, 1979. – 222 с.
101. Гиршман М. М. Стиль и поэтическое словообразование в лирике Ф. И. Тютчева / М. М. Гиршман // Литературоведческий сборник: творчество Ф. И. Тютчева: филологические и культурологические проблемы изучения. Вып. 15–16. – Донецк: ДонНУ, 2003. – С. 6–15.
102. Гитлер А. Моя борьба / А. Гитлер. – Х. : Світовид, 2003. – 704 с.
103. Голобородько В. Летюче віконце / В. Голобородько. – К. : Український письменник, 2005. – 463 с.
104. Голобородько Я. Тембри ліричного вокалу (Про Маріанну Кіяновську та Мар'яну Савку) / Я. Голобородько // Кур'єр Кривбасу. – 2008. – №226-227. – С. 247-256.
105. Голобородько Я. Поетична меритрокатія / Я. Голобородько. – К. : Факт, 2005. – 108 с.
106. Голомб Л. Г. Новаторські тенденції в українській літературі кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. / Л. Г. Голомб. – Ужгород : Гражда, 2006. – 296 с.

107. Голубєва З. С. Микола Бажан : нарис творчості / З. С. Голубєва. – К. : Дніпро, 1984. – 207 с.
108. Грабович Г. До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка / Г. Грабович. – К. : Основи, 1997. – 604 с.
109. Грабович Г. Тексти і маски / Г. Грабович. – К. : Критика, 2005. – 312 с.
110. Греймас А. Ж. Семиотика: объяснительный словарь теории языка / А. Ж. Греймас, Ж. Курте // Семиотика – М. : Радуга, 1983. – С. 483-549.
111. Григорів М. Сади Марії / М. Григорів. – К. : Світовид, 1997. – 167 с.
112. Грицюк Г. «Все, що мав у життю, він віддав для одної ідеї»: повстанська ліра Марка Боеслава / Г. Грицюк // Поліття. – 1994. – № 27. – С. 3.
113. Грифцов Б. А. Психология писателя / Б. А. Грифцов. – М. : Худож. лит., 1988. – 462 с.
114. Гудков Л. Негативная идентичность. Статьи 1997-2002 годов / Л. Гудков. – М. : Новое литературное обозрение, 2004. – 816 с.
115. Гундорова Т. І. Кітч і література. Травестії / Т. І. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.
116. Гундорова Т. І. Постчорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. І. Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
117. Гундорова Т. І. Соцреалізм: між модерном і авангардом / Т. І. Гундорова // Слово і Час. – 2008. – № 4. – С. 14-21.
118. Гадамер Г.-Г. Про істинність слова // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика : вибр. тв. / Г.-Г. Гадамер ; [пер. з нім.] – К. : Юніверс, 2001. – С. 28-50.
119. Гадамер Г.-Г. Філософія і література // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика : вибр. тв. / Г.-Г. Гадамер ; [пер. з нім.]. – К. : Юніверс, 2001. – С. 127-144.
120. Гадамер Г.-Г. Філософія і поезія / Г.-Г. Гадамер // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика : вибр. тв. / Г.-Г. Гадамер ; [пер. з нім.]. – К. : Юніверс, 2001. – С. 119-126.

121. Даниленко В. Г. Лісоруб у пустелі: письменник і літературний процес / В. Г. Даниленко. – К. : Академвидав, 2008. – 352 с.
122. Делез Ж. Представление Захер-Мазоха // Л. фон Захер-Мазох. Венера в мехах ; Ж. Делез Представление Захер-Мазоха ; З. Фрейд Работы о мазохизме / Ж. Делез; [пер. с франц.] – М. : РИК «Культура», 1992. – С. 234-248.
123. Дем'ян Г. Українські повстанські пісні 1940-2000-х років / Г. Дем'ян. – Л. : Галицька видавнича спілка, 2003. – 581 с.
124. Державин В. Література і літературознавство / В. Державин. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – 492 с.
125. Деркачова О. С. Агресія як засіб образотворення в поезії А. Охрімовича та С. Процюка / О. С. Деркачова // Проблеми розвитку родів і жанрів в українській літературі. – Сімферополь : Світ, 2009. – С. 37-46.
126. Деркачова О. С. Агресія як один із проявів буття у текстах Юрія Бедрика / О. С. Деркачова // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Вип. 16. – Рівне, 2007. – С. 167-176.
127. Деркачова О. С. Агресія як поведінкова модель у сучасній українській ліриці (на матеріалі творів І. Андрусика, Ю. Андруховича та А. Охрімовича) / О. С. Деркачова // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Вип. 15. – К. : Ін-т літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2009. – С. 206-213.
128. Деркачова О. С. Архетип Великої Матері у ненмімезисній ліриці (на матеріалі текстів Василя Симоненка) / О. С. Деркачова // Філологічні студії. – Мелітополь, 2010 – С. 103-109.
129. Деркачова О. С. Девіації в неререферентній ліриці як спроба руйнування духовності і моралі / О. С. Деркачова // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – Вип. 33. – Ч. 1. – К. : Твім інтер, 2009. – С. 190-198.
130. Деркачова О. С. Інтертекст у поезії Станіслава Вишенського (збірка „Альта”) / О. С. Деркачова // Слово і Час. – 2004. – № 11. – С. 37-43.

131. Деркачова О. С. Концепт „своей страны” в современной украинской поэзии / О. С. Деркачова // *Filologija*. – Šiauliai, 2007. – № 12. – S.95-102.
132. Деркачова О. С. Концепт смерті у ліриці українського резистансу / О. С. Деркачова // *Мова. Свідомість. Концепт*. – Вип. 1. – Мелітополь, 2011. – С. 181-185.
133. Деркачова О. С. Концепція болю у текстах Станіслава Вишенського / О. С. Деркачова // *Українознавчі студії*. – 2005-2006. – № 6-7. – С. 245-251.
134. Деркачова О. С. Концепція світу в ліриці Аркадія Казки / О. С. Деркачова. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2005. –135 с.
135. Деркачова О. С. Концепція сну в ліриці Маріанни Кіяновської (на матеріалі збірки „Книга Адама”) / О. С. Деркачова // *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство*. – Вип.15. – Рівне, 2005. – С. 209-215.
136. Деркачова О. С. Мазохізм як домінанта: поезія Олега Солов’я / О. С. Деркачова // *Українознавчі студії*. – 2007-2008. – № 8-9. – С. 190-197.
137. Деркачова О. С. Моделювання семіотичного квадрата у референтній ліриці / О. С. Деркачова // *Вісник Прикарпатського університету. Філологія*. Вип. XXIII-XXIV. – Івано-Франківськ, 2009. – С. 109-113.
138. Деркачова О. С. Образ болю в афганській поезії Василя Слапчука / О. С. Деркачова // *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство*. – Вип. XVII. – Рівне, 2007. – С. 113-118.
139. Деркачова О. С. Образ України та українців у поезії Василя Слапчука / О. С. Деркачова // *Актуальні проблеми слов’янської філології*. – Вип. XV : *Лінгвістика і літературознавство*. – К. : Освіта України, 2008. – С. 358-365.
140. Деркачова О. С. Опозиція «місто/село» у немімесисній та нереперентній ліриці (на прикладі поезій Івана Драча та Олега Солов’я) / О. С. Деркачова // *Актуальні проблеми слов’янської філології*. Сер. :

- Лінгвістика і літературознавство. – Вип. XXIII. Ч. 2. – Бердянськ, 2010. – С 393-400.
141. Деркачова О. С. Особливості побудови семіотичного квадрата у немімесисній ліриці / О. С. Деркачова // Віршознавчі студії. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – С. 67-72.
142. Деркачова О. С. Особливості побудови семіотичного квадрата у нереферентній ліриці / О. С. Деркачова // *Studia methodologica*. – Вип. 29. – Тернопіль, 2009. – С. 93-99.
143. Деркачова О. С. Особливості суїцидальної поведінки ліричного героя (на матеріалі творів Ю. Андруховича, С. Вишенського, С. Процюка) / О. С. Деркачова // Слово і Час. – 2005. – № 4. – С. 43-48.
144. Деркачова О. С. Реалізація архетипного образу матері у творчості Василя Симоненка / О. С. Деркачова // Українознавчі студії. – 2010-2011. – № 11-12. – С. 197-206.
145. Деркачова О. С. Світ крізь призму болю (на матеріалі творів М. Кіяновської та А. Охрімовича) / О. С. Деркачова // Слово і Час. – 2005. – № 12. – С. 22-27.
146. Деркачова О. С. Семіотичний характер стильових систем української поезії другої половини ХХ століття / О. С. Деркачова // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Вип. XVII-XVIII. – Івано-Франківськ : Плай, 2008. – С. 18-23.
147. Деркачова О. С. Соцреалізм і принцип тотожності у референтній ліриці / О. С. Деркачова // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – 2009. – № 3. – С. 125-132.
148. Деркачова О. С. Суїцидальні мотиви в поезії Олега Солов'я та Андрія Охрімовича / О. С. Деркачова // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. – К. : Твім інтер, 2007. – С. 118-131.
149. Деркачова О. С. Темні тексти нереферентної лірики / О. С. Деркачова // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. – Вип. XVIII. – Рівне, 2008. – С. 22-28.

150. Деркачова О. С. Тип автора у нереферентній ліриці / О. С. Деркачова // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – 2008. – № 2. – С. 110-115.
151. Деркачова О. С. Функціонування термінів «напря́м», «течі́я», «шко́ла», «стиль» у сучасному літературознавстві / О. С. Деркачова // Вісник Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна. – № 798. – Серія Філологія. – Вип. 53. – Х. : Видавничий відділ ХНУ, 2008. – С. 249-254.
152. Дворецкий Л. И. Соматофорные расстройства в практике терапевта [Електронний ресурс] / Л. И. Дворецкий. - Режим доступу: <http://spec.medinet.ru/terap/6.php> (дата звернення 12.10.2013).
153. Дзюба І. Різьбяр власного духу / І. Дзюба // Стус В. Під тягарем хреста. – Л. : Каменяр, 1991. – С. 3-20.
154. Дзюба І. Свіча у кам'яній пітьмі / І. Дзюба // Стус В. Палімпсест. – К. : Факт, 2003. – С. 7-32.
155. Дзюба І. У дивосвіті рідної хати / І. Дзюба // Українські літературні школи та групи 60-90-х рр. ХХ ст. – Л. : Піраміда, 2009. – С. 94-104.
156. Дмитровский А. З. Проблемы современной философской лирики : автореферат дис. ...канд. филол. наук / А. З. Дмитровский. – М., 1966. – 16 с.
157. Драгомирецький П. «Суворі будьте, мої ритми...»: поезія Михайла Дяченка 1935-1945 рр. / П. Драгомирецький // Галичина (Івано-Франківськ). – 1995. – 2 лют.
158. Драгомирецький П. «Сумний святий вечір у 47-ім році...» (Різдвяна поезія Михайла Дяченка) / П. Драгомирецький // Нова Зоря. – 1996. – №1 (січ.). – С. 6.
159. Драгомирецький П. Михайло Дяченко: трагічний талант / П. Драгомирецький, І. Тимцюрак // Нова Зоря. – 1995. – Ч. 6 (158). – С. 4.
160. Драч І. Ф. Берло: книга поезій / І. Ф. Драч. – К. : Грамота, 2007. – 912 с.

161. Драч І. Ф. Вибрані твори : в 2 т. Т.1 : поезії / Іван Драч. – К. : Дніпро, 1986. – 351 с.
162. Дударенко Л. Поетична Київська школа: ідейні та естетичні параметри / Л. Дударенко. – К. : Неопалима купина, 2009. – 240 с.
163. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя. Тотемна система в Австралії : пер. з фр. / Е. Дюркгайм. – К. : Юніверс, 2002. – 424 с.
164. Дюркгайм Е. Самогубство: соціологічне дослідження / пер. з фр. Л. Кононович / Е. Дюркгайм. – К. : Основи, 1998. – 519 с.
165. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко. – СПб. : Симпозиум, 2005. – 96 с.
166. Еліаде М. Мефістофель і андрогін / пер. з нім., фр., англ. Г.Кьорян, В.Сахно / М. Еліаде. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 591 с.
167. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М. : Инвест-ППП, 1995. – 240 с.
168. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
169. Ешкилев В. Мистерия справедливости / В. Ешкилев // Столичные новости. – 2001. – 6-12 марта. – С. 16.
170. Єшкілев В. Л. Повернення деміургів-2 : Плерома 2000. Мала українська енциклопедія актуальної літератури / В. Л. Єшкілев, Ю. І. Андрухович та ін. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2001. – 296 с.
171. Жадан С. The very best poems, psychodelic stories of fighting and other bullshit / С. Жадан. – Донецьк: Кассіопея, 2000. – 82 с.
172. Жадан С. Вогнепальні і ножові / С. Жадан. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2012. – 160 с.
173. Жадан С. Історія культури початку століття : вірші / Тексти на рос. та укр. мові / С. Жадан. – М. : АРГО-РИСК ; Тверь : Колонна, 2003. – 104 с.
174. Жамкочьян М. Агрессия не исчезает и не появляется / М. Жамкочьян // Знание – сила. – 2000. – № 7. – С. 19-32.

175. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. Жирмунский. – М., 1977. – 407 с.
176. Жицінський Ю. Бог постмодерністів / Ю. Жицінський / [пер. з пол. А. Величко]. – Л. : Вид-во УКУ, 2004. – 200 с.
177. Жолковский А. К. Инварианты Пушкина / А. Жолковский // Труды по знаковым системам. 11: Семиотика текста / Отв. ред. И. Чернов. Тарту, 1979. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 467). – С. 3–25.
178. Жолковский А. В свете современных представлений / А. Жолковский, Ю. Щеглов // Вопросы литературы. – 1972. – № 4. – С. 188-194.
179. Жолковский А. Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты / А. Жолковский. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 608 с.
180. Жоль К. К. Вступ до сучасної логіки / К. К. Жоль. – К. : Либідь, 2002. – 152 с.
181. Забужко О. С. Апологія поезії в кінці ХХ ст. / О. С. Забужко // Забужко О. С. Хроніки від Фортінбраса. – К. : Факт, 2001. – С. 32-49.
182. Забужко О. С. Друга спроба : вибране / О. Забужко. – К. : Факт, 2005. – 320 с.
183. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період / О. С. Забужко. – К. : Основи, 1993. – 126 с.
184. Залесский К. А. Кто был кто в Третьем рейхе : библиографический энциклопедический словарь / К. А. Залесский. – М., 2002. – 944 с.
185. Захарчук І. Війна і слово / І. Захарчук. – Луцьк : Твердиня, 2008. – 406 с.
186. Збигнев Л.-С. Нетипичный секс / Л.-С. Збигнев. – М. : Советский спорт, 1995. – 368 с.
187. Зборовська Н. Літературний процес і завдання критики / Н. Зборовська // Слово і Час. – 2004. – № 4. – С. 3-7.
188. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство : посібник / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.

189. Зборовська Н. Стильовий портрет шістдесятництва / Н. Зборовська // Слово і час. – 2001. – № 12. – С. 26-42.
190. Зварич І. Міф у генезі художнього мислення / І. Зварич. – Чернівці : Золоті литаври, 2002. – 235 с.
191. Зенкин С. Новые фигуры / С. Зенкин // НЛО. – 2002. - № 57. – С. 343-351.
192. Зелінська Г. Обраний часом / Г. Зелінська // Шлях перемоги. – 2007. – 28 берез. – С. 7.
193. Зусман В. Г. Диалог и концепт в литературе. Литература и музыка: [монографія] / Валерий Григорьевич Зусман. – Новгород.: Деком, 2001. – 168 с.
194. Іванишин П. Національно-екзистенційна методологія: герменевтична актуалізація / П. Іванишин // Слово і Час. – 2003. – № 4. – С. 33-45.
195. Иванов В. В. Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах / В. Иванов, В. Топоров // Типологические исследования по фольклору. – М., 1975. – С. 44-76.
196. Ильин И. П. Постмодернизм : словарь терминов / И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 384 с.
197. Ільницький М. Ключем метафори відімкнені вуста... : поезія Ігоря Калинця / М. Ільницький. – Париж ; Л. ; Цвікау : Зерна, 2001. – 190 с.
198. Ільницький М. Палімпсести Василя Стуса / М. Ільницький // Вітчизна. – 1990. – № 3. – С. 14-16.
199. Ільницький М. Порівняльне літературознавство : в 2 ч. Ч. I. Лекційний курс : навч. посіб / М. Ільницький, В. Будний. – Л. : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2007. – 280 с.
200. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 256 с.
201. Имелинский К. Сексология и сексопатология / К. Имелинский. – М., 1986. – 85 с.

202. Ингарден Р. Про пізнавання літературного твору / Р. Ингарден // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М.Зубрицької]. – Л. : Літопис, 1996. – С. 139-163.
203. Исмагилов М. Ф. Головная боль напряжения / М. Ф. Исмагилов, Р. А. Якупов, А. А. Якупова и др. – Казань : Медицина, 2001. – 132 с.
204. Іщенко Є. Віталізація смерті в поезії Василя Стуса / Є. Іщенко // Слово і Час. – 2006. – № 11. – С. 69-76.
205. Казарин Ю. В. Филологический анализ поэтического текста / Ю. В. Казарин. – М. : Академический Проект, 2004. – 432 с.
206. Кайда Л. Г. Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию : учеб. пособие / Л. Г. Кайда. – М. : Флинта, 2004. – 208 с.
207. Каллер Дж. Теория литературы / Дж. Каллер; [пер.с англ. А. Георгиева]. – М. : Астрель: АСТ, 2006. – 158 с.
208. Калинець І. Відчинення вертепу / І. Калинець. – Л. : ЛА «Піраміда», 2011. – 152 с.
209. Камю А. Миф о Сизифе // Камю А. Бунтующий человек / А. Камю. – М. : Изд-во политической литературы, 1990. – С. 23-100.
210. Карбачинський О. Тоталітаризм і демократія як відображення внутрішнього конфлікту людини / О. Карбачинський // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 11-12. – С. 103-108.
211. Касаткин В. Н. Теория сновидений / В. Н. Касаткин. – Ленинград: Медицина, 1972. – 328 с.
212. Кассирер Э. Понятийная форма в мифическом мышлении // Избранное: Индивид и космос / Э. Кассирер; [пер. с нем.]. – М. ; СПб. : Университетская книга, 2000. – С. 272-326.
213. Кемпбел Д. Герой із тисячею облич / Д. Кемпбел; [пер. з англ.]. – К. : Альтернативи, 1999. – 392 с.
214. Кіяновська М. Книга Адама / М. Кіяновська. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. – 96 с.

215. Ковалів Ю. І. Рух естетичної свідомості в українській поезії. Перша половина ХХ століття (генеза, контекст, перспективи) : [автореферат дисертації... доктора філологічних наук] / Ю. І. Ковалів. – К. : Ін-т літератури ім. Т. Шевченка, 1995. – 31 с.
216. Кожина Н. Заглавие художественного произведения: онтология, функция, параметры типологии / Н. Кожина // Проблемы структурной лингвистики. – М., 1988. – С. 167-183.
217. Комаров Р. В. Героїчне як реалізація національного міфу [Електронний ресурс] / Р. В. Комаров. - Режим доступу: <http://www.newacropolis.org.ua/ua/study/conference/?thesis=4944> (дата звернення 12.10.2013).
218. Кон И. С. Сексуальне девиации [Електронний ресурс] // Вкус запретного плода: сексология для всех / И. С. Кон. - Режим доступу: <http://www.neuro.net.ru/sexology//> (дата звернення 12.10.2013).
219. Кондаков Н. И. Логический квадрат / Н. И. Кондаков // Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. – М. : Наука, 1975. – С. 316.
220. Концепция суицидального поведения [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://www.psychiatry.ru/> (дата звернення 12.10.2013).
221. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова / Н. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
222. Кордун В. Земля натхненна / В. Кордун. – К. : Молодь, 1984. – 112 с.
223. Кордун В. Зимовий стук дятла / В. Кордун. – К. : Український письменник, 1999. – 127 с.
224. Кордун В. Київська школа поезії – що це таке? / В. Кордун // Українські літературні школи та групи 60-90-х рр. ХХ ст. – Л. : Піраміда, 2009. – С. 27-39.
225. Корниенко Т. Сущность и структура политического мифа / Т. Корниенко // Власть. – 2009. – № 10. – С. 49-53.
226. Коробчук П. Авалон та інші території : рецензії та статті (2000-2006) / П. Коробчук. – Луцьк : Твердиня, 2007. – 232 с.

227. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе / Е. Коссак. – М. : Изд-во политической литературы, 1980. – 359 с.
228. Костенко Л. Вибране / Л. Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.
229. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури / Л. Костенко // Дивослово. – 2001. – № 2. – С. 2-7.
230. Костенко Н. В. Поетика Павла Тичини. Особливості віршування / Н. В. Костенко. – К. : Вища школа, 1982. – 252 с.
231. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ століття / Н. В. Костенко. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2006. – 287 с.
232. Коцюбинська М. Екзистенційні мотиви у творчості Василя Стуса / М. Коцюбинська // Філософська і соціологічна думка. – 1992. – № 2. – С. 32-38.
233. Кошечая И. Название как кодированная идея текста / И. Кошечая // Иностранные языки в школе. – М., 1982. – № 2. – С. 10.
234. Кравець Л. Динаміка метафори в українській поезії ХХ ст. / Л. Кравець. – К. : Академія, 2012. – 416 с.
235. Красненкова И. П. Философский анализ суицида / И. П. Красненкова // Идея смерти в российском менталитете. – СПб : Русский гуманитарный христианский институт, 1999. – 236 с.
236. Краткая литературная энциклопедия / [гл. ред. А. А. Сурков]. – М., 1972. – Т. 7. – С. 187-195.
237. Крафт-Эбинг Р. Половая психопатия / Р. Крафт-Эбинг. – М. : Республика, 1996. – 591с.
238. Крэйхи Б. Социальная психология агрессии / Б. Крэйхи. – СПб : Питер, 2003. – 336 с.
239. Кременцов Л. П. Русская литература в ХХ веке. Обретения и утраты : учеб. пособие / Л. П. Кременцов. – М. : Флинта, 2007. – 224 с.
240. Крістева Ю. Полілог / Ю. Крістева ; [пер. з фр. П. Тарашука]. – К. : Юніверс, 2004. – 480 с.

241. Кто был кто в Третьем рейхе. Биографический энциклопедический словарь. – М. : АСТ, : Астрель, 2003. – 942 с.
242. Кузьмина Н. А. Культурные знаки поэтического текста / Н. А. Кузьмина // Вестник ОмГУ. – 1997. – Вып.1. – С. 74-78.
243. Кукушкин М. Л. Боль как самостоятельная форма болезни [Электронный ресурс] / М. Л. Кукушкин. - Режим доступа: <http://www.painstudy.ru/education/pain.htm> (дата звернення 12.10.2013).
244. Кульчицький В. Й. Національно-виховний потенціал повстанської творчості першої половини ХХ століття / В. Й. Кульчицький // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2011. – №55. – С. 71-74.
245. Курпатов А. В. Теория сексуальной революции [Электронный ресурс] / А. В. Курпатов . - Режим доступа: <http://www.orgonomic.narod.ru/> (дата звернення 12.10.2013).
246. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – Л. : Просвещение, 1979. – 327 с.
247. Кушнір М. Слова із книги бою: Поезії, листи, матеріали / М. Кушнір. – Л. : Поклик сумління, 1994. – 235 с.
248. Ланюк Є. Феномен політичного міфу: теоретичний аспект [Електронний ресурс] / Є. Ланюк. - Режим доступа: <http://zgroup.com.ua/print.php?articleid=4516> (дата звернення 12.10.2013).
249. Леві-Стросс К. Структурна антропологія / К. Леві-Стросс. – К. : Основи, 2000. – 391 с.
250. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра / Н. Л. Лейдерман. – Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 256 с.
251. Ленин В. И. Задачи союзов молодежи // Полн. собр. соч. – Т. 41. / В. И. Ленин. – М. : Политиздат, 1974. – С. 298-318.
252. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.

253. Лисенко В. Політичний міф як архаїзація соціокультурного простору в нових історичних умовах / В. Лисенко // Персонал. – 2007. – № 8. – С. 30-34.
254. Литературные архетипы и универсалии / [под ред. Е. Мелетинского]. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 436 с.
255. Лишега О. *Adamo et Diana* / О. Лишега // Українські літературні школи та групи 60-90-х рр. ХХ ст. – Л. : Піраміда, 2009. – С. 40-47.
256. Лишега О. Великий міст / О. Лишега. – Львів : ЛА «Піраміда», 2012. – 160 с.
257. Література. Теорія. Методологія / [упорядкув. і наук. ред. Д.Уліцької ; пер. з пол. С. Яковенка]. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 543 с.
258. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : Академія, 1997. – 752 с.
259. Лоренц К. Агрессия / К. Лоренц. – М. : Прогресс, 1994. – 272 с.
260. Лосев А. Ф. Античная философия истории / А. Ф. Лосев. – СПб : Алетейя, 2001. – 256 с.
261. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1982. – 480 с.
262. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений / А. Ф. Лосев. – М. : Правда, 1990. – С. 193-390.
263. Лосев А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1990. – С. 11-192.
264. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
265. Лотман Ю. Миф – имя – культура / Ю. Лотман. // Ю. Лотман. Избранные статьи. – В 3 т. – Т. 1. – Таллин : Александра, 1992. – С. 58-75.
266. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 14–288.

267. Лотман Ю. Текст в тексте / Ю. Лотман // Ю. Лотман. Избранные статьи. В 3 т. – Т. 1. – Таллин : Александра, 1992. – С. 58-75.
268. Луцак С. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу / С. Луцак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. – 400 с.
269. Любомирский А. Законы развития технических систем [Электронный ресурс] / А. Любомирский, С. Литвин. - Режим доступа: <http://www.gen3.ru/ru/3605/5454/> (дата звернення 12.10.2013).
270. Мазепа В. Партиїність мистецтва як методологічний принцип ленінської естетики / В. Мазепа // Радянське літературознавство. – 1981. – № 2. – С. 15-26.
271. Мазепа Н. Р. Поэзия мысли: (О современной философской лирике) / Н. Р. Мазепа. – К. : Наук. думка, 1968. – 124 с.
272. Майоров Ф. Нервный механизм сновидений / Ф. Майоров. – Ленинград : Наука, 1970. – 148 с.
273. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво / А. Макаров. – К. : Рад. письменник, 1990. – 285 с.
274. Максимов В. В. Анормативный текст: поэтика и дидактика / В. В. Максимов // Критика и семиотика. – Вып. 7. – 2004. – С. 142-152.
275. Малахів В. Парадокс поцейбічності: Марксова концепція людини в світлі радянського досвіду / В. Малахів // Філософська і соціологічна думка. – 1993. – № 2. – С. 114-131.
276. Малиновский Б. Магия, наука и религия / Б. Малиновский. – М. : Рефл-бук, 1998. – 304 с.
277. Мамардашвили М. К. Литературная критика как акт чтения : [виступ у рамках дискусії] Литература и литературно-художественная критика в контексте философии и обществоведения : круглый стол «Вопросов философии» / М. К. Мамардашвили // Вопросы философии. – 1984. – № 2. – С. 98-102.
278. Мамардашвили М. К. Мысль под запретом / М. К. Мамардашвили // Вопросы философии. – 1992. – № 4. – С. 70-78.

279. Маркс К. Манифест коммунистической партии / К. Маркс, Ф. Энгельс // Маркс К. Полное собрание сочинений. – Т.4. – М. : Гос. изд-во политической литературы, 1955. – С. 419-459.
280. Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти / Н. В. Мафтин. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпат. нац. ун-ту імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.
281. Мафтин Н. В. Мала проза Ірини Вільде: неповторність індивідуального голосу / Н. В. Мафтин. – Івано-Франківськ : Плай, 1998. – 116 с.
282. Мафтин Н. У пошуках «Grand» стилю / Н. Мафтин. – Івано-Франківськ: ЛІК, 2011. – 336 с.
283. Мейзерский В. М. Философия и неориторика / В. Мейзерский. – К. : Лыбидь, 1991. – 192 с.
284. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. Мелетинский. – М. : Восточная литература, 1995. – 408 с.
285. Мелетинский Е. Предки Прометея (Культурный герой в мифе и эпосе) / Е. Мелетинский // Вестник истории мировой культуры. – 1958. – май-июнь, № 3 (9). – С. 114-132.
286. Менде Г. Мировая литература и философия / Г. Менде ; [пер. с нем]. – М. : Прогресс, 1969. – 176 с.
287. Менделевич В. Д. Психология девиантного поведения : учеб. пособие / В. Д. Менделевич. – СПб : Речь, 2005. – 445 с.
288. Меннигер К. Война с самим собой [Електронний ресурс] / К. Меннигер. - Режим доступу: <http://alis6.narod.ru> (дата звернення 12.10.2013).
289. Метельова Т. Метаморфози філософії: ідеологія, наука, гра... / Т. Метельова // Генеза. – 1996. – № 1 (4). – С. 24-38.
290. Мильдон В. Мед и молоко. Судьба художника в современной эстетике / В. Мильдон // Вопросы философии. – 2004. – № 1. – С. 97-112.
291. Мисик В. Твори : в 2-х т. / В. Мисик. – К. : Дніпро, 1983. – Т. 1. Поезії. – 335 с.
292. Мідянка П. Луйтра в небо / П. Мідянка. – К. : Темпора, 2010. – 392 с.

293. Мірчук І. Історія української культури / І. Мірчук. – Мюнхен ; Л., 1994. – С. 243-374.
294. Митюшин А. А. Рефлексія / А. А. Матюшин // Философский энциклопедический словарь / [редкол. : С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичёв и др.]. – 2-е изд. – М. : Сов. Энциклопедия, 1989. – С. 555-556.
295. Мойсієнко А. К. Слово в аперцепційній системі поетичного тексту. Декодування Шевченкового вірша / А. К. Мойсієнко. – К. : Сталь, 2006. – 304 с.
296. Моклиця М. Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика / М. Моклиця. – Луцьк : Вежа, 2002. – 390 с.
297. Моренець В. Василь Симоненко: філософія почуття / В. Моренець // Вітчизна. – 1981. – № 11. – С. 173-181.
298. Моренець В. Ефект високої башти / В. Моренець // Слово і час. – 2016. – № 1. – С. 19-35.
299. Моренець В. Ефект високої башти / В. Моренець // Слово і час. – 2016. – № 2. – С. 28-39.
300. Моренець В. Свобода поезії і поезія свободи / В. Моренець // Дивослово. – 1996. – № 11. – С. 10-14.
301. Моренець В. Слово, що випало з мовчання філософів (Київська школа поетів: Михайло Григорів) / В. Моренець // Українські літературні школи та групи 60-90-х рр. ХХ ст. – Л. : Піраміда, 2009. – С. 67-93.
302. Моренець В. Сучасна українська лірика: модель жанру / В. Моренець // Сучасність. – 1996. – Ч. 6. – С. 90-100.
303. Моренець В. Хранитель променів і ожини / В. Моренець // Українські літературні школи та групи 60-90-х рр. ХХ ст. – Л. : Піраміда, 2009. – С. 105-106.
304. Москаленко М. Віктор Кордун: поезія епічних першоструктур / М. Москаленко // Українські літературні школи та групи 60-90-х рр. ХХ ст. – Л. : Піраміда, 2009. – С. 113-114.

305. Москаленко М. До феномену Михайла Григоріва / М. Москаленко // Світовид. – 1995. – Ч. 3. – С. 115-119.
306. Москалець В. П. Психологія суїциду / В. П. Москалець, Л. Е. Орбан-Лембрик, М. В. Миколайський та ін. – К. ; Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 249 с.
307. Москалець К. Людина на крижині: літературна критика та есеїстика / К. Москалець. – К. : Критика, 1999. – 255 с.
308. Москалець К. Нічні пастухи буття / Москалець К. – Львів : Кальварія, 2001. – 56 с.
309. Москалець К. Різноманітні форми мовчання / К. Москалець // Сучасність. – 1996. – Ч. 6. – С. 150-153.
310. Муратов І. Твори : в 4-х т. / І. Муратов. – К. : Дніпро, 1982. – Т. 1. – 415 с.
311. Наєнко М. Про поезію В. Стуса / М. Наєнко // Слово і Час. – 1998. – № 6. – С. 26-28.
312. Наливайко Д. Замітки щодо генези й типології соціалістичного реалізму / Д. Наливайко // Слово і Час. – 2008. – № 9. – С. 46-52.
313. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1980. – 288 с.
314. Наливайко Д. Про своєрідність генези й типології соціалістичного реалізму в українській літературі / Д. Наливайко // Рад. літературознавство. – 1987. – № 3. – С. 24-33.
315. Наливайко Д. Стиль поезії Шевченка / Д. Наливайко // Слово і час. – 2007. – № 1. – С. 27-36.
316. Нарівська В. Д. Мистецтво жити як проблема культурної самоідентичності в епістоляріях Василя Стуса / В. Д. Нарівська // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Сер. : Філологічні науки. - 2013. - № 2. - С. 18-28.

317. Нахлік О. Письменник – Нація – Універсум: світоглядні та художні шукання в літературі XIX-XX ст. / О. Нахлік, відп. ред. І. В. Лучук. – Л. : ЛВІЛШ НАНУ, 1999. – 236 с.
318. Некрасова Е .С. Мифологические структуры в советской культуре и искусстве / Е. С. Некрасова // *Studia culturae*. Альманах кафедры философии культуры и культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Вып. 2. – СПб : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 179-188.
319. Ненастьяев А. Н. Самоубийство как девиантное поведение [Электронный ресурс] / А. Н. Ненастьяев. - Режим доступа: <http://alis6.narod.ru/nenactev.htm> (дата звернення 12.10.2013).
320. Нечаенко Д. А. Сон, заветных исполненный знаков / Д. А. Нечаенко. – М. : Юрид. литература, 1991. – 304 с.
321. Нечерда Б. Вибрані твори / Б. Нечерда. – Одеса: Маяк, 2004. – 608 с.
322. Нова дегенерація : поезії. – Івано-Франківськ : Бібліотека журналу «Перевал», 1992. – 104 с.
323. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського / Л. Новиченко. – К. : Наук. думка, 1980. – 406 с.
324. Нуллер Ю.Л. Аффективные психозы [Электронный ресурс] / Ю. Л. Нуллер, И. Н. Михайленко. - Режим доступа: <http://www.psychiatry.ru/library/lib/article.php4> (дата звернення 12.10.2013).
325. Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов / А. Нямцу. – Черновцы : Рута, 1999. – 176 с.
326. Олійник Б. Основи / Б. Олійник. – К. : Дніпро, 2005. – 456 с.
327. Опанасюк О. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм / О. Опанасюк. – Дрогобич : Коло, 2004. – 236 с.
328. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : АСТ, 2008. – 348 с.

329. Осипова А. А. Концепт «Смерть» в русской языковой картине мира и его вербализация в творчестве В. П. Астафьева 1980-1990-х гг... : дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / А. А. Осипова. – Магнитогорск, 2005. – 250 с.
330. Охрімович А. Замкнутый простір / А. Охрімович. – Л. : Кальварія, 2002. – 148 с.
331. Павленко Ю. Ідеологічний дискурс і проблема ідентичності / Ю. Павленко // Філософська думка. – 2009. – № 5. – С. 105-113.
332. Павлишин М. Канон та іконостас : літературно-критичні статті / М. Павлишин. – К. : Час, 1997. – 447 с.
333. Павловский А. И. Современная философская поэзия : очерки / А. И. Павленко. – Ленинград : Наука, 1984. – 180 с.
334. Панченко В. Не убійна література : дослідницькі етюди / В. Панченко. – К. : Твім інтер, 2007. – 440 с.
335. Парандовский Я. Алхимия слова / Я. Парандовский. – Москва : Правда, 1990. – 656 с.
336. Пастух Т. Герметична поезія та київська школа / Т. Пастух // Парадигма : зб. наук. праць. – Вип. 3. – Л. : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2008. – С. 271-272.
337. Пастух Т. Київська школа та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років) / Т. Пастух. – Л. : ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – 700 с.
338. Пастух Т. Модерна пропозиція поетів Київської школи / Т. Пастух // Вісник Львівського університету. Сер. філол. – 2004. – Вип. 33. Ч. 1. – С. 72-76.
339. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту / О. Пахльовська // Сучасність. – 2000. – № 4. – С. 65-84.
340. Первомайський Л. Твори : в 7-ми т. Т. 1 : поезії / Л. Первомайський. – К. : Дніпро, 1985. – 533 с.

341. Петрова О. Український живопис 60-80-х років ХХ століття: еволюція, тенденції, імена / О. Петрова // Кур'єр Кривбасу. – 2007. – № 216-217. – С. 326-358.
342. Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі: історія ідеї комунікації / пер. з англ. А. Іщенко. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 302 с.
343. Погребенник Ф. Олег Ольжич і поезія українського резистансу / Ф. Погребенник // Визвольний шлях. – 1995. – № 9. – С. 8-9.
344. Поети «витісненого покоління». – Х. : Ранок, 2009. – 256 с.
345. Поети Чумацького Шляху. – Мюнхен, 1962. – 84 с.
346. Поліщук Я. О. Література як геокультурний проект / Я. О. Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – 304 с.
347. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : літературознавчі студії / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 392 с.
348. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики / М. Я. Поляков. – М. : Сов. писатель, 1986. – 479 с.
349. Поспелов Г. Н. Лирика: Среди литературных родов / Г. Н. Поспелов. – М. : Изд. Моск. ун-та, 1976. – 208 с.
350. Потебня О. О. Естетика і поетика слова : збірник / пер з рос. / упоряд., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с.
351. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – К. : СИНТО, 1993. – 192 с.
352. Почепцов Г. Люди як медіа: шістдесятники й альтернативні інформаційні потоки [Електронний ресурс] / Г. Почепцов. - Режим доступу: <http://osvita.telekritika.ua/material/2069> (дата звернення 12.10.2014).
353. Почепцов Г. Семиотика / Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук, 2002. – 432 с.

354. Пригожин И. Самоорганизация в неравновесных системах: От диссипативных структур к упорядоченности через флуктуации / И. Пригожин, Г. Николис. – М. : Мир, 1979. – 512 с.
355. Пригожин И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М.: Прогресс, 1986. – 432 с.
356. Присяга вояка Української Повстанчої Армії // Повстанець. – 1944. – Листопад. – С. 1.
357. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Пропп. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 364 с.
358. Процюк С. Апологетика на світанку / С. Процюк. – Ужгород : Гражда, 1995. – 108 с.
359. Психология Фрейда и постфрейдисты. – М. : Рефл-бук ; К. : Ваклер, 1997. – 304 с.
360. Райбедюк Г. Метафізичний концепт у творчості Василя Стуса / Г. Райбедюк // Сучасний погляд на літературу : зб. наук. праць. – Вип. 11. – К. : Інформаційно-аналітичне агентство, 2007. – С. 271-281.
361. Райх В. Сексуальная революция / В. Райх. – СПб ; М. : Универ. книга. АСТ, 1997. – С. 28.
362. Райхерт К. Логический и семиотический квадраты: изоморфизм / К. Райхерт // Докса. – 2010. – Вип. 15. – С. 231-239.
363. Реан А. А. Агрессия и агрессивность личности / А. А. Реан // Психологический журнал. – 1996. – № 5. – С. 3-18.
364. Рибо Т. Болезни личности. Опыт исследования / Т. Рибо. – Минск : Харвест ; М. : АСТ, 2001. – 400 с.
365. Рильський М. Вибрані твори / М. Рильський. – К. : Дніпро, 1977. – 352 с.
366. Римарук І. Бермудський трикутник / І. Римарук. – Київ: Брама, 2007. – 112 с.
367. Рікер П. Міт як посланець інших світів [Електронний ресурс] / П. Рікер // «І» (незалежний культурологічний часопис). – 2003. – № 30. - Режим

- доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n30texts/riker.htm> (дата звернення 12.10.2013).
368. Рікер П. Сам як інший / П. Рікер ; пер. із фр. – К. : Дух і Літера, 2002. – 458 с.
369. Роздольська І. В. Українська поезія резистансу 40-50-х років ХХ століття: генетичний контекст і естетична природа : [автореф. дис...канд. філол. наук: 10.01.01] / І. В. Роздольська. – Л. : Львівський нац. ун-т ім. І. Франка, 2000. – 19 с.
370. Романенко Ю. Витязь молоді української поезії / Ю. Романенко // Дивослово. – 2010. – № 1. – С. 11-17.
371. Росінська О. А. Хронотоп як символічна категорія / О. А. Росінська // Поетика художнього твору та проблеми його інтерпретації. – Донецьк-Дрогобич, 2002. – С. 170-176.
372. Росінська О. А. Символічне взаємопроникнення «я» – «світ» у поезії В. Стуса / О. А. Росінська // Категорія символу та проблеми художньої комунікації. – Дрогобич : Коло, 2004. – С. 151-160.
373. Росінська О. А. Самота як вияв екзистенційної природи ліричного героя / О. А. Росінська // Вісник Запорізь. держ. ун-ту. Філол. науки. – 2004. – № 3. – С. 181-184.
374. Росінська О. А. Розуміння життя і смерті у філософсько-естетичній системі В. Стуса / О. А. Росінська // Літературознавчі студії : зб. наук. ст. – Донецьк, 2005. – С. 157-166.
375. Рубан В. Київська школа / В. Рубан // Українські літературні школи та групи 60-90-х рр. ХХ ст. – Л. : Піраміда, 2009. – С. 27-39.
376. Румянцева Т. Г. Агрессия и контроль / Т. Г. Румянцева // Вопросы психологии. – 1992. – № 5-6. – С. 35-40.
377. Руссова С. Н. Автор и лирический текст / С. Н. Руссова. – М. : Знак, 2005. – 312 с.

378. Рябчук М. Вода догоряє під кленом / М. Рябчук // Українські літературні школи та групи 60-90-х рр. ХХ ст. – Л. : Піраміда, 2009. – С. 107-112.
379. Савельєв А. Н. Образ врага / А. Н. Савельєв. – М. : Книжный мир, 2010. – 665 с.
380. Салига Т. Воздвиження храму / Т. Салига. – Л. : Світ, 2008. – 504 с.
381. Салига Т. Вокатив / Т. Салига. – Л., 2002. – 244 с.
382. Салига Т. Муза і меч: літературно-критичні нотатки про упівську поезію / Т. Салига // Дзвін. – 1999. – № 5/6 – С. 140-150.
383. Салига Т. Поезія вояків УПА / Т. Салига // Історія української літератури ХХ століття ; [за ред. В. Г. Дончика]. – Кн. 2, Ч. 1. – К., 1994. – С. 49.
384. Саржевський С. Практика духовного тривання і прориву в поезії Василя Стуса / С. Саржевський // Стус як текст. – Мельбурн, 1992. – С. 63-78.
385. Сарнов Б. Сталин и писатель / Б. Сарнов. – М. : ЭКСМО, 2008. – 832 с.
386. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто / Ж.-П. Сартр. – М. : Республика, 2000. – 639 с.
387. Сверстюк Є. Блудні сини України / Є. Сверстюк. – К : Знання, 1993. – 256 с.
388. Сверстюк Є. Українська література: християнська традиція / Є. Сверстюк // Сучасність. – 1992. – № 12. – С. 137-145.
389. Світличний І. М. Джерела / І. М. Світличний. – К. : Дніпро, 1984. – 102 с.
390. Світличний І. На калині клином світ зійшовся / І. Світличний // Українське слово. – Т. 3. – К. : Рось, 1994. – С. 408-416.
391. Світличний І. О. Поезія і філософія / І. Світличний // Світличний І. О. Серце для куль і для рим : Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті / передне слово І. М. Дзюби. – К. : Рад. письменник, 1990. – С. 271-283.

392. Світличний І. О. Серце для куль і для рим : Поезії. Поетичні переклади. Літературно-критичні статті / І. Світличний ; передне слово І. М. Дзюби. – К. : Рад. письменник, 1990. – 581 с.
393. Сегал Х. Функція сновидень / Х. Сегал // Современная теория сновидений : сб. ст. – М. : АСТ, Рефл-бук, 1999. – С. 147-159.
394. Симоненко В. Берег чекань / В. Симоненко. – К. : Наук. думка, 2001. – 248 с.
395. Симоненко В. Окрайці думок / В. Симоненко // Симоненко В. Півні на рушниках : оповідання, щоденник / упоряд. та автор вступ. ст. М. Ільницький. – Л. : Каменяр, 1992. – С. 81-88.
396. Симоненко В. Ти знаєш, що ти – людина / В. Симоненко. – К. : Наук. думка, 2001. – 296 с.
397. Сіверс В. Національна ідея як особистісний міф / В. Сіверс // Українознавство. – 2003. – № 1. – С. 81-88.
398. Слапчук В. Птах з обпаленим крилом / В. Слапчук. – Луцьк : Волин. обл. друкарня, 2002. – 304 с.
399. Словарь иностранных слов. – М. : Русский язык, 1989. – 624 с.
400. Слышкин Г. Г. Лингвокультурный концепт как системное образование / Г. Г. Слышкин // Вестник ВГУ. Сер. «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2004. – № 1. – С. 29-34.
401. Слышкин Г. Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Г. Г. Слышкин. – М. : Academia, 2000. – 128 с.
402. Смирнов И. Смысл как таковой / И. Смирнов. – СПб: Академический проект, 2001. – 352 с.
403. Смілянська В. Стиль поезії Шевченка (суб'єктна організація) / В. Смілянська. – Київ : Наукова думка, 1981 . – 253 с.
404. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / Е. Д. Сміт ; пер. з англ. – К. : Основи, 1994. – 224 с.

405. Смолененкова В. В. Понятие риторической критики / В. Смолененкова // Современные вопросы общественно-речевой практики. – М. : Макс Пресс, 2005. – С. 97-119.
406. Советский простой человек. Опыт социального портрета на рубеже 90-х. – М. : Мировой океан, 1993. – 300 с.
407. Соколенко Г. Поезії [Електронний ресурс] / Г. Соколенко. - Режим доступу: <http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Lit/S/Sokolenko> (дата звернення 12.10.2013).
408. Соколов О. М. Теория стиля / О. М. Соколов. – М., 1968. – 223 с.
409. Соловей Е. С. Українська філософська лірика : навч. посіб. / Е. С. Соловей. – К. : Юніверс, 1998. – 368 с.
410. Соловей О. Аль Катик : [книга інтимної лірики] / Олег Соловей. – К. : Факт, 2004. – 168 с.
411. Соловей О. Конуси і дирижаблі / Олег Соловей. – Донецьк : OST, 2006. – 56 с.
412. Соловьев В. Вера, разум, опыт / В. Соловьев // Вопросы философии. – 1994. – № 1. – С. 113-128.
413. Сосюра В. Червона зима / Володимир Сосюра. – К. : Веселка, 1982. – 167 с.
414. Спивак Р. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Р. Спивак. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. – 140 с.
415. Старун В. Душа Змії / В. Старун. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2009. – 192 с.
416. Степанов Ю. В мире семиотики / Ю. Степанов // Семиотика: [Антология]. – М. : Академический проект, 2001. – С. 5-42.
417. Степанов Ю. С. „Интертекст”, „интернет”, „интерсубъект” (к основаниям сравнительной концептологии) / Ю. С. Степанов // Известия АН. Серия литературы и языка. – 2001. – Т. 60. – № 1. – С. 3-11.

418. Степанов Ю. Концепт / Ю. Степанов // Константы : словарь русской культуры. – М. : Академический проект, 2004. – С. 42-67.
419. Стоян С. П. Відродження міфу в літературі ХХ століття. Логіка уявлення / С. П. Стоян // Вісник ХНУ імені В. Каразіна. – 2001. – № 531. – С. 217-221.
420. Стоян С. Міф в контексті культури / С. П. Стоян // Вісник ХНУ імені В. Каразіна. – 2001. – № 507. – С. 142-148.
421. Стратегии ориентации в постсовременности / под ред. Ф. Штегмайера, Х. Франка, Б. В. Маркова. – СПб, 1996. – 180 с.
422. Стус В. Палімпсест : вибране / В. Стус. – К. : Факт, 2003. – 432 с.
423. Стус В. Твори : у 4 т. 6 кн. / В. Стус. – Л., 1994. – Т. 1. – Кн. 1. – С. 42.
424. Суицид [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://www.exit.ru/gloss.php?id=759> (дата звернення 12.10.2013).
425. Суть: з якою метою? («За круглим столом» – Віталій Дончик, Володимир Панченко, Лукаш Скупейко) // Слово і час. – 2012. - № 12. – С. 3-20.
426. Тamarченко Н. Д. Теоретическая поэтика : введение в курс / Н. Д. Тamarченко. – Москва : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2006. – 208 с.
427. Тарасова И. А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения / И. А. Тарасова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевс-кого. – 2010. – № 4 (2). – С. 742-745.
428. Тарнашинська Л. Василь Стус: художньо-екзистенційний вимір межової свідомості / Л. Тарнашинська // Слово і час. – 2016. - № 3. – С. 44-52.
429. Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології / Л. Тарнашинська. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 534 с.
430. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління / Л. Тарнашинська. – К. : Смолоскип, 2010. – 632 с.

431. Теорія літератури / за ред. В. Ф. Воробйова, Г. А. В'язовського. – К. : Вища школа, 1975. – 340 с.
432. Тичина П. Юності непереможний дух / П. Тичина. – К. : Молодь, 1974. – 260 с.
433. Тілліх П. Мужність буття. Небуття і тривога [Електронний ресурс] / П. Тілліх // «І» (незалежний культурологічний часопис). – 2005. – № 37. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n37texts/tillich.htm> (дата звернення 12.10.2013).
434. Ткаченко А. Поезія осягнення : [рец. на кн. : Соловей Е. С. Поезія пізнання: (Філософська лірика в сучасній літературі). – К. : Дніпро, 1991. – 271 с.] // Слово і Час. – 1991. – № 11. – С. 93-96.
435. Тодоров Ц. Семиотика літератури / Ц. Тодоров // Семиотика. – М. : Радуга, 1983. – С. 350-354.
436. Томпсон Е. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм / Е. Томпсон ; [пер. з англ. М. Корчинської]. – К. : Основи, 2006. – 367 с.
437. Торчинов Е. А. Религии мира. Опыт запредельного. Трансперсональные состояния и психотехника / Е. А. Торчинов. – СПб, 1997. – 544 с.
438. Третьяков Р. С. Меридіани крізь серце / Р. С. Третьяков. – К. : Дніпро, 1975. – 174 с.
439. Третьяков Р. Осіннє скресання / Р. С. Третьяков. – Х. : Прапор, 1980. – 63 с.
440. Українські літературні школи та групи 60-90-х рр. ХХ ст. – Л. : Піраміда, 2009. – 620 с.
441. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – СПб : Азбука, 2000. – 352 с.
442. Устюгова Е. Н. Культура и стили / Е. Н. Устюгова // Метафизические исследования. – Вып. 5. Культура, 1997. – С. 32-45.
443. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н. А. Фатеева // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1997. – Т. 56. – № 5. – С. 12-21.

444. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н. А. Фатеева // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1997. – Т. 56. – № 5. – С. 18.
445. Фесенко Э. Я. Теория литературы / Э. Я. Фесенко. – М. : Едиториал УРСС, 2005. – 336 с.
446. Филиппов Г. В. Русская советская философская поэзия: Человек и природа / Г. В. Филиппов. – Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1984. – 208 с.
447. Фізер Дж. Філософія чи філо-софія Тараса Шевченка? // Слово і Час. – 1990. – № 5. – С. 33-40.
448. Фирсов С. Перевернутая религия: советская мифология и коммунистический культ [Электронный ресурс] / С. Фирсов. - Режим доступа: <http://orthodoxia.org/lib/1/1/15/4.aspx> (дата звернення 12.10.2013).
449. Флакер А. Предпосылки социалистического реализма / А. Флакер // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 62-71.
450. Форманова С. В. Функціональна семантика заголовка як ключ до розуміння художнього твору (на матеріалі роману Василя Шкляра „Ключ”) / С. В. Форманова // Культура народів Причорномор'я. – 2002. – № 32. – С. 370-372.
451. Фохт У. Лермонтов. Логика творчества / У. Фохт. – М. : Наука, 1975. – 189 с.
452. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Франко І. Я. Зібрання творів у 50 томах. – Т. 31. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 45-119.
453. Фрейд З. Печаль и меланхолия / З. Фрейд // Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа. – Спб : Алетейя, 1998. – С. 211-231.
454. Фрейд З. Толкование сновидений / З. Фрейд. – К. : Здоровье, 1991. – 384 с.

455. Фрейд З. Три очерка по теории сексуальности / З. Фрейд // Фрейд З. Психология бессознательного. – СПб. : Питер, 2004. – С. 113-180.
456. Фройд З. Вступ до психоанализу / З. Фройд. – К. Основи, 1998. – 392 с.
457. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности / Э. Фромм. – М. : АСТ/Астрель, 1998. – С. 551.
458. Фромм Э. Душа человека / Э. Фромм. – М. : Республика, 1992. – 430 с.
459. Фромм Э. Человек для себя / Э. Фромм. – Минск : Коллегиум, 1992. – 253 с.
460. Хабибуллина Л. Ф. Национальный миф в английской литературе второй половины XX века : автореф. дисс. на соискание ученой степени доктора филол. наук / Л. Ф. Хабибуллина. – Самара, 2010.
461. Хайдеггер М. Разговор на просёлочной дороге : избранные статьи позднего периода творчества / М. Хайдеггер. – М. : Высш. школа, 1991. – 192 с.
462. Хализев В. Теория литературы / В. Хализев. – М. : Высш. школа, 2002. – 436 с.
463. Хархун В. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації / В. П. Хархун. – Ніжин : Гідромас. – 508 с.
464. Хекхаузен Х. Агрессия / Х. Хекхаузен // Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность. – Т.1. – М. : Педагогика, 1986. – С. 365-405.
465. Хитарова С. М. Стилиевые поиски и взаимодействие литератур / С. М. Хитарова. – М. : Наука, 1976. – 192 с.
466. Хорни К. Невротическая личность нашего времени. Самоанализ / К. Хорни. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 464 с.
467. Хорунжий С. С. Исихазм и история / С. С. Хорунжий // Человек. 4. – 1991. – С. 73-86.
468. Хюбнер К. Истина мифа / К. Хюбнер ; [пер. с нем.]. – М. : Республика, 1996. – 448 с.
469. Цветаева М. Об искусстве / М. Цветаева. – М. : Искусство, 1991. – 479 с.

470. Чегодаева М. А. Соцреализм. Мифы и реальность / М. А. Чегодаева. М. : Захаров, 2003. – 216 с.
471. Червоне і чорне: Сто українських поеток ХХ століття». - Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 1344 с.
472. Чернухина И. Общие особенности поэтического текста: Лирика / И. Чернухина. – Воронеж, Воронежский университет, 1987. – 157 с.
473. Чоран Э. М. Встречи с самоубийством [Электронный ресурс] / Э. М. Чоран. - Режим доступа: <http://mysuicide.ru> (дата звернення 12.10.2013).
474. Чорне і червоне: 100 українських поетів ХХ сторіччя: Антологія. – Тернопіль : Богдан, 2011. – 1376 с.
475. Чувакин А. А. Теория текста: объект и предмет исследования / А. А. Чувакин // Критика и семиотика. – 2004. – Вып. 7. – С. 88-97.
476. Шатин Ю. Политический миф и его художественная деконструкция / Ю. Шатин // Критика и семиотика. – 2003. – Вып. 6. – С. 67-78.
477. Шаф О. В. Еволюція жанрів української лірики рубежу ХХ-ХХІ століть : навч. посіб. / О. В. Шаф. – К. : Просвіта, 2012. – 272 с.
478. Шевельов Ю. Вибрані праці : У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / Ю. Шевельов. – К. : Києво-Могилянська академія, 2009. – 1151 с.
479. Шевченко Л. Л. Що за однослівним заголовком? / Л. Л. Шевченко // Культура слова. – 1989. – № 36. – С. 29-32.
480. Шеллинг Ф. В. Введение в философию мифологии / Ф. В. Шеллинг // Шеллинг Ф. В. Сочинения : в 2-х т. / пер. с нем. М. И. Левиной, А. В. Михайлова. – М. : Мысль, 1989. – Т. 2. – 159-374.
481. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг ; под общ. ред. М. Ф. Овсянникова ; пер. с нем. П. С. Попова. – М. : Мысль, 1999. – 608 с.
482. Шенкао М. А. Смерть как социокультурный феномен / М. А. Шенкао. – К. : Ника-Центр, Эльга ; М. : Старклайт, 2003. – 320 с.

483. Шерех Ю. Не для дітей : літературно-критичні статті й есеї / Ю. Шерех. – Нью-Йорк : Пролог, 1964. – 414 с.
484. Шпильова О. Активність поетичної думки / О. Шпильова. – К. : Дніпро, 1973. – 264 с.
485. Щербак-Жуков А. Древний миф и современная фантастика, или Использование мифологических структур в драматургии жанрового кино / А. Щербак-Жуков. – М. : Изд-во Независимая газета, 2010. – 168 с.
486. Щербаков В. Миф в психоанализе [Электронный ресурс] / В. Щербаков // Серия «Мыслители», Смыслы мифа: мифология в истории и культуре. / Сборник в честь 90-летия профессора М. И. Шахновича. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Вып. 8. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/scherbakov/misl8_61.html (дата звернення 12.10.2010).
487. Щербатых Ю.В. Психология страха / Ю. В. Щербатых. – М. : ЭКСМО, 2006. – 512 с.
488. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – СПб : Ренесанс, 1991. – 304 с.
489. Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления / К. Г. Юнг ; пер. с нем. – М. : АСТ-ЛТД, Л. : Инициатива, 1998. – 480 с.
490. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг. – М. – К. : Совершенство-Port-Royal, 1997. – 384 с.
491. Юнг К. Г. Матрица безумия / К. Г. Юнг, М. Фуко. – М. : Алгоритм, Эксмо, 2006. – 384 с.
492. Ющишин О. І. Поняття національного характеру, ментальності і національної свідомості як інструмент культурологічного аналізу [Електронний ресурс] / О. І. Ющишин. - Режим доступу: http://www.iai.donetsk.ua/_u/iai/dtp/CONF/4_2004/articles//stat410.html (дата звернення 12.10.2013).
493. «Я воскрес, щоб із вами жити» // Київ. – 2006. – № 7-8. – С. 172-178.

494. Яремчук І. Поміж «стилетом і стилосом»: ідейно-естетична взаємодія упівської і «вістниківської» поетичних генерацій [Електронний ресурс] / І. Яремчук. - Режим доступу: <http://dontsovnico.org.ua/index.php?m=content&d=view&cid=242> (дата звернення 12.10.2013).
495. Яструбецька Г. І. Динаміка українського літературного експресіонізму : монографія / Г. І. Яструбецька. - Луцьк : Твердиня, 2013. - 379 с.
496. Яструбецька Г. І. Експресіонізм - імпресіонізм: стильова опозиція чи дифузія? / Г. Яструбецька // Слово і Час. – 2006. – № 2. – С. 39-45.
497. Яструбецька Г. І. Міф Сізіфа, або епістемологічна відвертість / Г. І. Яструбецька // Слово і час. – 2016. - № 5. – С. 61-68.
498. Яструбецька Г. І. Концепт "Україна" в поезотворчості Василя Стуса / Г. І. Яструбецька // Слово і час. – 2004. – № 10. – С. 37-43.
499. Ященко И. В. Парадоксы теории множеств / И. В. Ященко. – М. : Изд-во Москов. центра непрерыв. математ. образования, 2002. – 40 с.
500. Ящук Ж. М. Екзистенційність як художньо-естетичний метод в українській літературі ХХ ст. : дис... канд. філос. наук: 09.00.08. / Ящук Ж. М. ; Київ. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К, 1998. – 17 с.
501. Arquilla J., Ronfeldt D. Looking ahead: preparing for information-age conflict / J. Arquilla, D. Ronfeldt // In Athena's camp. Preparing for conflict in the information age / Ed. by J. Arquilla, D. Ronfeldt. – Santa Monica, 1997. – P. 439-501.
502. Bandura A. Aggression: A Social Learning Analysis / A. Bandura. – Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1973. – 390 p.
503. Bertalanffy L. The History and Status of General System Theory / L. Bertalanffy // The Academy of management Journal. – 1972. – Vol. 15. – № 4. – P. 407-426.
504. Boticci C. A Philosophy of Political Myth / C. Boticci. – Cambridge University Press, 2007. – 294 p.

505. Burkot S. Literatura polska po 1939 roku / S. Burkot. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 2007. – 506 s.
506. Can personality predict risk of coronary heart disease? [Electronic resource].
- Mode of access: <http://www.jr2.ox.ac.uk/bandolier/booth/hliving/personHD.html> (viewed on June 13, 2013). – Title from the screen.
507. Compagon A. Demon teorii / A. Compagon. – Gdansk, 2010. – 278 s.
508. Crystal D. The Cambridge Encyclopedia / D. Crystal. – Cambridge University Press, 1987. – 472 p.
509. Debray R. Transmitting culture / R. Debray. – New York : Columbia University Press, 1997. – 224 p.
510. Derkachova O. The National Concepts in the Modern Ukrainian Poetry (on the material of V. Slapchuk's poetry) / O. Derkachova // V Tarptatinės konferencijos "Pasaulio vaizdas kalboje". – Šiauliai, 2008. – S. 25-26.
511. Derkachova O. Tradycja wykorzystania mitu w liryce referencyjnej / O. Derkachova // Tradycja współcześnie – repetycja czy innowacja? / Uniwersytet Jagiellonski, Kraków 20-21.01.2012. – Krakow, 2012.
512. Die Jugend und der Krieg. Ansprache zur Eröffnung der Jugendfilmstunden in Berlin, «*Die Zeit ohne Beispiel*». – Munich : Zentralverlag der NSDAP, 1941. – P. 324-330.
513. Dugan Máire A. Aggression [Electronic resource] / A. Dugan Máire. - Mode of access:
<http://www.beyondintractability.org/m/aggression.jsp> (viewed on August 10, 2010). – Title from the screen.
514. Egerton G. Collective Security as Political Myth / G. Egerton // International History Review, 1983. – № 5. – P. 496-524.
515. Ellis H. Love and Pain [Electronic resource] / H. Ellis // Studies in the Psychology. – Vol. 3. - Mode of access: <http://www.gutenberg.org/> (viewed on August 10, 2010). – Title from the screen.
516. Fitzpatrick S. The Russian revolution / S. Fitzpatrick. – Oxford : Oxford University Press, 1994. – 181 p.

517. Heusden B. Why literature? : an inquiry into the nature of literary semiosis / B. Heusden. – Groningen : Rijksuniversiteit, 1994. – 275 p.
518. Klein N. Shock doctrine. The Rise of Disaster Capitalism / N. Klein. – New York : Metropolitan Books, 2007. – 672 p.
519. Koch W. Poetry and Science: Semiogenetical Twins / W. Koch. – Tübingen: Narr, 1983. – 609 p.
520. Kotkin S. Magnetic mountain. Stalinism as a civilization / S. Kotkin. – Berkley- Los Angeles : University of California Press, 1995. – 728 p.
521. Krawczyk A. Dwudziestolecie międzywojenne / A. Krawczyk. – Kraków: Zielona Sowa, 2002. – 192 s.
522. Levin S. Metaphoric Worlds / S. Levin. – New Haven, London: Yale University Press, 1988. – 251 p.
523. List of literary movements [Electronic resource]. - Mode of access: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_literary_movements (viewed on June 13, 2013). – Title from the screen.
524. Literatura, głupce! Laboratoria nowocześniejszej kultury literackiej. – Kraków: Universitas, 2009. – 250 s.
525. Macmillan English Dictionary for Advanced Learners. – Oxford, 2006. – 1692 p.
526. Markiewich H. Utracki i perswazje 1947-2006 / H. Markiewich/ - Kraków, 2007. – 224 s.
527. Mimesis w dyskursie literackim / pod red. Czesława Niedzielskiego i Jerzego Speiny. - Toruń : Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 1996. – 247 s.
528. Mitosek Z. Mimesis : zjawisko i problem / Z. Mitosek. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997. – 342 s.
529. Moretti F. Wykresy, mapy, drzewa / F. Moretti – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. – 136 s.
530. Nosowska D. Słownik motywów literackich / D. Nosowska. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 2008. – 628 s.
531. Pisarz i Psychoanalityk. - Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1999. – 103 s.

532. Pound E. A Retrospect / E. Pound // Perspectives on Modern Literature. – Illinois ; New York : Row, Peterson and Company, 1962. – P. 70-80.
533. Rosner K. Semiotyka strukturalna w badaniach nad literaturą : jej osiągnięcia, perspektywy, ograniczenia / K. Rosner. – Kraków : Wydaw. Literackie, 1981. – 290 s.
534. Sabri Hamiti: Albanian literary schools [Electronic resource] / Hamiti Sabri. - Mode of access: <http://Kosova.com> (viewed on June 13, 2013). – Title from the screen.
535. Sadism and masochism [Electronic resource]. - Mode of access: <http://en.wikipedia.org/wiki/Sadism//> (viewed on June 13, 2013). – Title from the screen.
536. Scholes R. Semiotics and Interpretation / R. Scholes. – Yale University Press, 1983. – 162 p.
537. Skubalanska T. O stylu poetyckim i innych stylach języka: Studia i szkice teoretyczne / T. Skubalanska. – Lublin: Wydawn. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1995. - 235 s.
538. Sławiński J. Miejsce interpretacji / J. Sławiński. – Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2006. – 130 s.
539. Słownik języka polskiego. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983. – T. 1. – A-K. – 1104 s.
540. Słownik języka polskiego. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985. – T. 3. – R-Ż. – 1104 s.
541. Słownik terminów literackich / pod red. Janusza Sławinskiego. – Wrocław-Warszawa... : Łódź zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1988. – 656 s.
542. Sontag S. Against Interpretation and Other Essays / S. Sontag. – New York : Anchor Books Edition, 1990. – 304 p.
543. Teksty i interpretacje. – Warszawa: LEXEM, 2013. – 348 s.
544. The Columbia Electronic Encyclopedia [Electronic resource]. – 6th ed., 2007. - Mode of access: <http://www.infoplease.com/encyclopedia/> (viewed on June 13, 2013). – Title from the screen.

545. *The Codes of Culture: interaction, transformation, synergy* – Wrocław: Sutoris, 2009. – 540 s.
546. *The construction of social identity in Soviet Russia* / S. Fitzpatrick // *Stalinism: new directions*. Ed. by S. Fitzpatrick. – New York, 2000. – 377 p.
547. Tyszczyk A. *Od strony wartości* / A. Tyszczyk. – Lublin: Wydawnictwo KUL, 2007. – 220 s.
548. Verdonk P. *Stylistics* / P. Verdonk. – Oxford : Oxford University Press, 2002. – 124 p.
549. Wierzbicka A. *Emotional Universals* / A. Wierzbicka // *Language Design*. – 1999. – №2. – P. 23-69.
550. Wysłouch S. *Literatura i semiotyka* / S. Wysłouch. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001. – 190 s.
551. Wysłouch S. *Wyprzedaż semiotyki* / S. Wysłouch. – Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2011. – 413 s.
552. *Znak - Tekst – Fikcja*. - Katowice: Wydawnictwo UŚ, 1987. – 143 s.
553. *Znaki, tropy, mgławice: księga pamiątkowa w sześćdziesiątą rocznicę urodzin Profesora Wojciecha Kalagi*. – Katowice: Wydawn. Uniwersytetu Śląskiego, 2009 – 190 s.