

**БАРЧАН ВАЛЕНТИНА**  
(Ужгород)

## **Інтертекстуальність „Поета” Т.Осьмачки**

**Анотація:** У статті розглядається явище інтертекстуальності в поемі Т.Осьмачки „Поет”, зокрема такі її форми, як наслідування, наочна і прихована цитата, алюзія, використання епіграфів.

**Ключові слова:** інтертекстуальність, інтертекст, наслідування, цитата, алюзія, епіграф, художня модель, асоціація.

**Annotation:** The article deals with the phenomenon of intertextuality in T. Osma-  
chka's poem "Poet", mainly such forms of it as following, direct and concealed quotatio-  
n, allusion and the use of epigraphs.

**Key words:** intertextuality, intertext, following, quotation, allusions, epigraph, a-  
rtistic model, association.

### **Інтертекстуальність**

Дослідники „Поета” Т.Осьмачки безпідставно вказують на європеїзм твору [ 13, 269 ]. Ю.Шерех, наприклад, вбачає цю ознаку в образних, сюжетних збігах Осьмаччиної поеми та написаного пізніше за „Поета” твору Сартра „Непоховані мертвяки”, у виписаних у дусі сюрреалістичної поетики окремих картинах поеми. Це явище дослідник обумовлює духом доби, яка, на його думку, „народжує в різних країнах Європи подібні явища” [13, 269 ]. Разом із тим Ю.Шерех відзначає, що поема Т.Осьмачки має широкий діапазон дотику до духовного поля різних епох, зокрема українського фольклору, творчості Т.Шевченка, Данте, Шеллі, Байрона, і особливо, підкреслює дослідник, „найбільше ниток зв'язує „Поета” з тим автором, якого Осьмачка не згадав ні разу – з П.Кулішем” [13, 267 ]. Літературознавець детально розглядає типологічні паралелі у творчості обох митців.

Акцентуючи увагу на зазначених явищах, Ю.Шерех окреслює їх як проблему „батьки і вчителі”. Але на прикладах зв'язку поеми із фольклором він формулює одну з концептуальних ознак інтертекстуальності, не вживаючи цього терміна: „...Це не зв'язки наслідування, а радше зв'язки одного літературного повітря, одного клімату духовності, спільного ґрунту” [13, 266 ]. Ця думка вченого суголосна із твердженням М.Бахтіна про те, що в культурній сфері немає внутрішньої території: „Вона вся знаходиться на межах, межі проходять всюди, через кожний момент її, систематична єдність культури відображена в атомах культурного життя, як сонце відображається в кожній краплі її”[4, 25]. Висновок Ю.Шереха близький і до твердження Р.Барта, на думку якого інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів; вона являє собою спільне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих чи автоматичних цитат, поданих без лапок...[ 8 , 102].

Зважаючи на те, що Ю.Шерех лише дотично зачепив проблему літературної інтертекстуальності в „Поеті” і вона зилашається маловивченою, зробимо спробу дослідити її глибше, простежити, зокрема, її форми у творі та функціональне значення. При цьому приймаємо твердження М.Грессе про те, що

інтертекстуальність є складовою частиною культури взагалі і невід'ємною ознакою літературної діяльності зокрема, будь-яка цитатія, якого б характеру вона не була, обов'язково вводить письменника в сферу того культурного контексту „обплутує” тією „сіткою культури”, вислизнути від яких не здатен ніхто [ 8,102].

І.Льїн, посилаючись на німецьких дослідників У.Бройха, М.Пфістера, Б.Шульте-Мідделіха, редакторів колективного збірника „Интертекстуальность: формы и функции” (Intertextualität:1985), виокремлює такі форми інтертекстуальності: запозичення, переробка тем і сюжетів, явна і прихована цитатія, переклад, плагіат, алюзія, парафраза, наслідування, пародія, інсценізація, екранізація, використання епіграфів тощо. Він зазначає також, що в залежності від функціональної ролі німецькі дослідники розглядали інтертекстуальність як літературний прийом, свідомо вживаний письменниками, і, властиво для постмодернізму, як фактор своєрідного колективного позасвідомого, що визначала діяльність художника поза залежністю від його волі і свідомості” [ 8, 104].

За нашими спостереженнями, „Поет” Т.Осьмачки, якщо розглядати його, за Р.Бартом, як Текст, є „прогресом продукування”, „підключений до інших текстів чи кодів” [ 3, 385]. Під кодом Барт розуміє „асоціативні поля, понадтекстуальну організацію системи значень, які нав'язують уявлення про певну ідею структури ... і належать до сфери культури” [3, 401]. Серед субкодів ( науковий, риторичний, хронологічний та ін.) загального культурного коду дослідник виокремлює саме *культурний* код, „код знання чи радше суспільного знання, громадської думки..., культури так, як її передають книжки, система освіти або у більш загальній та поширеній формі, усе суспільство” [3, 401].

Визначальною ознакою інтертекстуальності в поемі є позасвідоме, а часто й свідоме, як літературний прийом, звернення Осьмачки до „відголосків „чогось” „вже баченого... прочитаного... зробленого” [3, 401] для втілення художнього задуму. Найчастіше автор вдається до таких форм інтертекстуальності, як наслідування, наочна і прихована цитатія, алюзія, використання епіграфів.

Зазначимо, що вже самою назвою твору митець запрограмує читацьке сприйняття Свирида Чички як творчої особистості, як носія духовних здобутків, вироблених людством. Осьмачка ідентифікує себе з головним персонажем, про що свідчать і окремі біографічні елементи в поемі, і, особливо, ліричні відступи, у яких автор говорить сам про себе, про людину, націю, Всесвіт, сучасну йому дійсність і минуле. Його роздуми базовані на міфологічних, літературних, історичних, філософських засадах, що засвідчує зв'язок твору з духовним континуумом людства. А розмірковування Осьмачки про долю митця, завданням поезії – це невід'ємна частина творчого процесу всіх культурних епох, і особливо тих, які представлені улюбленими і шанованими автором митцями Данте, Шеллі, Байроном, Шевченком, Гоголем. Із цими геніальними особистостями Осьмачку зближують не лише духовні ідеали, але в певній мірі й життєва доля – переслідування, вигнання, самотність.

Ю.Шерех визнав „Поета” етапним і безпрецедентним у нашій поезії твором за універсальність філософської проблематики і напругу чуття, спрямованого на розгляд космічних закономірностей і зростлого на ґрунті української дійсності [13,268]. Зрозуміло, що в процесі втілення митцем цього завдання, авторська думка співпрацювала з іншими культурними полями, спираючись на духовні феномени,

які найбільш повно вписувалися в художню модель авторської ідеї, або автор звиряв власні переконання з уже виробленим духовним досвідом. Це простежується на різних структурних елементах твору. Наприклад, архітектоніка поеми Т.Осьмачки нагадує Дантову „Божественну комедію” за поділом на три частини і двадцять чотири пісні. В обох творах, як на це вказував Ю.Шерех, „рух іде від конкретного до абстрактного, від нижчих сфер до вищих” [13,255]. Як і твір італійського митця, „Поет” – досить складний перш за все через алегоричність образної системи. Але багатозначність образів, як і в Данте, не затьмарює чіткої виразності змальованих картин, не зміщує емоційно-настрійного ладу. Навпаки, за твердженням дослідників, поема Данте сприймається „не лише як розгорнута енциклопедія середньовічного світу, а насамперед як велика поезія” [12, 10], а „Поет” Осьмачки – це, може, перший твір нашої поезії ХХ сторіччя, де досягнуто такої – майже страшною – об’єктивності і який водночас є ніщо інше, як зойк доведеної до одчаю самотньої душі”, це „своєрідний український варіант загибелі богів, трагічно-філософський епос” [13, 255-256, 260]. Прикметною спільністю є й органічне переплетення в обох творах реального і трансцендентного.

Як уже відзначалося в одному з наших досліджень [5], Осьмачку з Данте зближував особливий духовний зв’язок. Тож і в розвитку сюжету „Поета”, в моделюванні образу головного героя можна помітити збіги з Дантовою біографією. Як юний Данте закохався в Беатріче і почав присвячувати їй свої поетичні твори, так і Свирид, врятувавши Вустю, відчув незнані до того душевні поривання, які й розбудили в ньому поетичне чуття. Потрясіння, яке переживав після смерті Беатріче Данте, загрожувало його життю. В Осьмачки Свирид теж переживає тяжку недугу після розлуки з Вустею. Та, зрештою, й у самому ідейному задумі „Поета” – доля митця у роз’єднаній, сплюндрованій Вітчизні – у великій мірі звучить відлуння ідейного заряду творчості Данте.

Характерною ознакою, яка засвідчує інтертекстуальність „Поета” як твору модерністського, є неоміфологізм. Художній текст поеми зітканий із міфологічних структур, трансформованих і глибоко індивідуалізованих. Творча уява автора моделює героїчний міф з його культурним героєм, який на шляху до мети піддається різним випробуванням і здійснює героїчний вчинок. У модуляції автора таким героєм постає поет Свирид Чичка. У креативній моделі його духовного зростання головними чинниками виступають зв’язок з героїчним минулим свого народу – „луни” літ, відчуття єдності з Космосом, усвідомлена відповідальність за долю України, випробування межевою ситуацією, здатність сприймати найдовершеніший вияв Творця – красу.

У неоміфологічному Тексті „Поета” трансформовано не лише структури архаїчного міфу, але й євангельського. Так, для втілення в образі Свирида ідеї божественного обдарування творчої особистості і її покликання виконувати волю Всевишнього автор вдається до асоціації героя з Ісусом Христом. Поет в Осьмачки теж усвідомлює магічну силу слова, є втіленням високої моралі й стійкості, носієм істини, від якої не відрікається навіть перед погрозами кесаря. Для відтворення найвищих чеснот героя під час його дійсної чи уявної зустрічі зі Сталіном у Кремлі автор вдається до асоціації з біблійним сюжетом, де йдеться про зустріч Христа з Пилатом. У такій виразно екзистенційній ситуації динаміка діалогу, логіка й переконливість доказів, безпосередність і прямота висловлених Свиридом думок

підносять його як поета і громадянина, як володаря дум народу, носія духу нації над кесарем, над владою, над насильницькою системою.

Зазначимо, що інтертекстуальність в поемі Осьмачки виражається у відсутності прямих наслідувань євангельських структур чи їх авторських інтерпретації. Вони з'являються як перегук, посилання, відгомін, що, за Р.Бартом, і є „засобом висловлювання культури”. [2, 382]. Наприклад, щоб відтворити усвідомлення героєм-месником, який зазнавав „мук в чеці під катом / на цементі у дикій самоті”, необхідність святої жертвовності заради „правди в світі”, бо свіча погасла в націй”, поет вдається до алюзії з картиною розп'яття Христа: зазнаючи нестерпних катувань, герой поеми називав братом розбійника, біля якого був розп'ятий Христос. Чітко уявлювана картина розп'яття доповнюється голосом, що передає і святість, і смисл буття месника-розбійника: „Сьогодні будеш рядом / зі мною в ангельським святім гурті”. Ці слова утверджували героя Осьмачки як праведника, що віддав себе у жертву заради всіх:

*Бо той шахрай, що дався умирати  
на людських неоплаканих кістках,  
аби лише людині мрію дати,  
що подоланий буде смертний жах, –  
могутніший над сурми і гармати  
і вчора, і сьогодні, і в віках... [10, 45].*

Відтворити деспотичний радянський режим Осьмачці допомагає лише згадка образу Пилата, і це передає дух епохи без будь-яких сюжетних моделей.

Багаторазове звернення Осьмачки до Євангелія, яке було в активі його читань, як сам митець зазначає в „Поеті”, зумовлює ту обставину, що найпродуктивнішим способом передачі процесів, дій, характеристик, образів для нього є відсилання читача до Євангелія у розрахунку на його достатню обізнаність з її текстом. Тому національне відродження в художній свідомості митця асоціюється з істиною Христовою, що засіяла з Галілеї, а „Голгофська старовина” – із самопожертвою заради загальної справи, усвідомлення митця як Богообраного – з картиною перебування Христа у Гетсиманії і з образом Христа взагалі, трагічний розбрат серед українців – із братовбивством Каїна Авелем, і ін. Показово, що митець при цьому не моделює власні сюжети, а лише натяком на відомий сюжет чи образ створює експресивну візію сучасності:

*А я з сіней дивився, як брати  
На місяці каралися без ліку,  
І кров на землю не текла ніяк,  
хоч вила й мліли в ребрах по держак [10,26].*

Отже, поле перетину авторської свідомості з духовним полем Євангелія у „Поеті” досить широке.

Показовою ознакою інтертекстуальності „Поета” є „підключення” суб'єкта сприйняття твору до етнонаціональних традицій та культури. Описи обрядів Різдва та Великодня, основних культових предметів, речей хатнього вжитку часто з їх характеристикою вражають достовірністю й глибоким знанням народної обрядової творчості. Етнонаціональні ознаки українського суспільства, незнищенність етносу в просторі й часі відтворено шляхом наближення сучасників до світосприйняття

предків через язичницькі образи Сварога, Перуна, Дажбога, що ввійшли в національну символіку. Отже, образи богів у поемі втілюють ідеал, мрію митця про Україну як „країну високого традиціоналізму – християнського і ще поганського” [13, 258].

Культурно-історичне поле національної духовності представлене у творі досить широко. Найчастіше воно пов'язане з іменем Тараса Шевченка та його творами „Причинна”, „Гайдамаки”. Зокрема, Осьмачка вдається до цитації з творів Кобзаря, що у формі епіграфа втілює ідейний зміст дев'ятої пісні першої частини поеми. Шевченка поет трактує як образ незнищеного національного „духа, / з яким змагалися всі сили злі”; через образ Кобзаря поет осмислює екзистенційний стан самотності митця та необхідність творчості як способу буття:

*І наш Кобзар звертався теж до стін,  
щоб часом не пропасти від зневіри,  
і, залишаючись самотнім, він  
схилявся нишком до святої ліри,  
яка гуде й мені, неначе в дзвін [10, 9].*

Алюзія з Шевченкової балади „Причинна” обрана Осьмачкою як засіб відтворення фізичного й психологічного стану Свирида під час його хвороби, а згадкою про Ярему з „Гайдамаків” поет передає думку про громадянський обов'язок митця.

Національне літературне поле переткане в „Поеті” іменами Руданського, Франка, Гоголя, що створюють відповідні асоціативні кола. Воно органічно доповнюється згадкою про Нарбута, визначного українського художника-графіка, знавця українського стародавнього мистецтва й геральдики, автора безлічі гербів, професора графіки, а потім ректора створеної у 1917 році в Києві Української академії мистецтв. Це ім'я автор використав як глибоко асоціативний образ для вираження думки про красу – відвічне осердя української національної духовності, одну із форм національної ідентичності. Психологічний стан юнака, враженого Вустиною „дивезно-дивною” красою, Осьмачка передає через прийом ліричного відступу, у якому й згадує Нарбута, але для обізнаного читача цей образ передає світ творчої душі і її співвіднесеність зі світом краси, виявленої у національних формах:

*Колись і Нарбут задивлявся так  
на знайдену мережку біля броду  
і чув розпуканий у серці мак  
назустріч сонцю з рідного вже сходу [10, 14].*

Художня свідомість Т.Осьмачки оперувала надбаннями світової літератури, а тому вираження авторської думки часто здійснювалося через образне відтворення ідейної суті уже існуючої тези чи сентенції інших митців або ж творче мислення митця апелювало до якоїсь дуже значимої події в житті чи творчості поетів – Гомера, Данте, Бодлера, Байрона, Шеллі, Шекспіра, музиканта Паганіні, скульптора Растреллі.

Осьмачка актуалізує проблеми свого часу, звертаючись до інших історичних епох, теж асоціюючи їх з історично значимими особистостями. Так, показати Україну як Руїну нової епохи, увиразнити ідею історичної пам'яті, виразити думку про те, що національні почуття співвідносяться з високим громадянським

обов'язком і ведуть на самопожертву, допомагають поетові імена історичних постатей Полуботка й Павлюка. Перший, як відомо, наказний гетьман Лівобережної України, що вимагав від Петра I відновлення гетьманства та ліквідації Малоросійської колегії, був ув'язнений в Петропавловській фортеці й загинув у Росії. Інший – Павлюк (Бут) – козацький гетьман, керівник національно-визвольного повстання 1637 року в Україні, був страчений у Варшаві.

Спосіб вираження авторських думок через імена видатних діячів – один із найпоширеніших прийомів художнього мислення письменника і одна з найбільш показових форм інтертекстуальності в „Поеті”. До речі, до такого інтертекстуального прийому вдавався Байрон. Він часто посилається на ім'я чи прізвище видатної особи, географічну назву і т. п., створюючи картину, образ, але не переповідає події, пов'язані з ними.

Таке явище цілком обумовлене з точки зору висунутої Гадамером ідеї світового горизонту. Розгортаючи думку Ніцше про різноманітність історичних горизонтів, він зазначає: „Коли наша історична свідомість переноситься до історичних горизонтів, то йдеться зовсім не про відхід у якісь чужі світи, нічим не пов'язані з нашим власним: ні, всі вони, разом узяті, складають один великий, внутрішньо рухомий горизонт, що, виходячи за рамки сучасності, охоплює історичні глибини нашої сучасності. Отже, насправді існує лише один обрій, що обіймає собою все те, що містить у собі історична свідомість. Наше власне й чуже нам минуле, до якого звернена наша історична свідомість, бере участь у побудові такого рухомого горизонту, яким завжди живе людське життя й який визначає його як різновид передання” [7, 283 ].

Характерно, що Осьмачка активізує не лише національно означені епохи. Наприклад, ім'ям Сарданапала – асирійського царя кінця 15-початку 14 століття до нашої ери, якого ніби мимохіть згадав поет, він перетинає сучасну йому епоху з давноминулим часом та подіями, що відбувалися в інонаціональному просторі. На нашу думку, про Сарданапала Осьмачка дізнався з однойменної поеми Байрона, присвяченої Гете. Образ асирійського царя, про якого існували суперечливі дані, Байрон створив відповідно до свідчень давньогрецького історика (I ст. до н.е.) Діодора Сицилійського, котрий, у свою чергу, використовував праці істориків більш ранніх часів, зокрема Ктесія Кнідського. Як зазначено в „Коментарях” до Байронової поеми, судження про Сарданапала (Ашурбаніпала) як про розпусного, жорстокого, оточеного неймовірними розкошами царязмінилися завдяки археологічним розкопкам: історичний Ашурбаніпал був сміливим воїном, чудовим стрільцем, тонким поціновувачем культури, він створив багатющу Ніневійську бібліотеку [ 9, 530]. Байрон відтворив суперечливий образ царя, акцентувавши більше на його позитивних якостях і показав як сильну особистість, здатну, керуючись совістю та вищими чеснотами, в межовій ситуації зробити вибір: коли в місто вдерлися вороги, цар, зраджений близьким оточенням, позбавлений підмоги, спалює себе на вогнищі серед міста.

На нашу думку, увагу Осьмачки привернув акт самоспалення як особливо жорстокий спосіб покарання. Саме з цим і асоціюється образ Сарданапала в уривку:

*Якби з'явився деспот войовничий  
і взяв бібліотекарів на паль,*

*а книги всі і справи видавничі  
геть повивозив у степи на спал,  
і друкарів проклятих може й тричі  
попик, немов себе Сарданапал... [10,117].*

Не варто скидати з уваги й те, що ім'я Сарданапала Осьмачка міг почерпнути й із поезії „О думи мої! о славо злая!” Т.Шевченка. Щоправда, воно лише згадується в контексті тих, кого привітала слава, – поруч з Нероном, Іродом, Каїном, Христом, Сократом, – і кого обійшла: убогого поета з його піснею-думою. З негативною конотацією цей образ постає і в поемі Шевченка „Юродивий”: „ а бивий / Фельдфебель ваш, Сарданапал, / Послав на каторгу святого; / А до побитого старого / Сатрапа „навсегда оставсь / Преблагосклонним”. Думаємо все ж, що поема Байрона дала Осьмачці більше для розуміння образу Сарданапала.

Слід зазначити, що творчість Шевченка була якщо не прямим джерелом, то у всякому разі спонукальним фактором інтертекстуальності Осьмачки. Як і Шевченко, Осьмачка реактуалізує глибоко асоціативні образи Ісуса, Пилата, Брута, Нерона, Данте, вслід за Кобзарем („О думи мої! о славо злая!”) створює образ кесаря-ката, вдається до поширеного в Шевченка прийому сатиричного викриття російського царату через імена царських чиновників, до прикладу, хоча б у поемі „Юродивий”.

Теоретики інтертекстуальності виходячи із міркувань структуралістів і постструктуралістів (Р.Барта, Ж.Лакана, М.Фуко, Ж.Дерриди та ін.) про панмовний характер мислення, вважають що свідомість людини найбільш достовірно зафіксована в письмовому тексті. Тому під текстом розуміють літературу, культуру, суспільство, історію і саму людину. На думку І.Львіна, „твердження, що історія і суспільство є тим, що може бути „прочитано” як текст, призвело до сприйняття людської культури як єдиного „інтертексту”, який в свою чергу служить ніби передтекстом будь-якого нового тексту”[8, 101]. Дослідниця Крістева, підкреслюючи позасвідомий характер інтертекстуальної гри, вважає, що текст народжується сам по собі, поза свідомою вольовою діяльністю індивіда, а тому він наділяється практично автономним існуванням і здатністю „прочитувати історію” [8, 101].

Невипадково поема Осьмачки насичена історичними фактами, вихідні конотації яких для сучасного читача вже втрачені. Автор, таким чином, перевідкриває їх в контексті нового часу та власної художньої ідеї, а тому їх треба розгадувати, розшифровувати.

Історична свідомість поета збагачує його візійний світ яскравими, асоціативно насиченими образами, здатними замінити у творі описи та характеристики. Такі образи водночас мають досить виразні збіги в характеристиках персонажа Осьмачки і прототипу. Наприклад, вдаючись до прийому самохарактеристики, автор вкладає в уста персонажа найповнішу оцінку і цим досягає незвичайного ефекту. Так, кесар у вихвалюючих власною силою та могутністю, заперечує перед поетом з України свою схожість із Тамерланом чи Кіром. Осьмачка, виявляється, не випадково обирає саме ці прізвиська. Адже Тамерлан (1336-1405) – середньоазіатський полководець, емір, – після жорстоких завойовницьких воєн одноосібно управляв державою від імені потомків Чингісхана, здійснив спустошуючі походи в Іран, Закавказзя та інші держави і відзначався

незвичайною жорстокістю до їх населення. А ще зі Сталіном-кесарем його єднала й портретна деталь: Тамерлана називали Тимурленг „Тимур-культавий”. До речі, це ім’я називає і Т.Шевченко у посланні „І мертвим, і живим, і ненарожденим землякам моїм...”.

Не менш жорстоким завойовником був і Кір II Великий, цар Стародавньої Персії, який захопив Мідію, Лідію, грецькі міста Малої Азії, пізніше – значну частину її самої, а також Вавилонію. Таким чином, двома іменами Осьмачка дав найвлучнішу, найповнішу і одночасно найкоротшу характеристику вождеві країни більшовизму.

Власне, такий спосіб характеристики державотворця, що, зрозуміло, проектується й на політичну систему країни більшовизму, окреслює історіософський мотив твору. Він розгортається й через інші прізвища, співвідносні з певною епохою в Росії та подіями, означеними їхньою діяльністю. Так, наприклад, шлях, по якому їде герой поеми після відвідин Кремля, пробуджує в його історичній пам’яті ім’я Скуратова Малюти, який „з опричиною... опівночі „крамолу” мчав ловити”. Цей образ покликаний відтворити в свідомості реципієнта разуючі історичні факти другої половини ХУІ ст., пов’язані з діяльністю Скуратова-Бельського ( Малюти), наближеного Івана ІУ, главу опричного терору в Росії.

Подібним прийомом викриття колишньої й сучасної поетові Росії є й прізвище Аракчєєва, військового міністра за часів Олександра І. Поет вдається до прийому сарказму у творенні образу: у сюрреалістичному ключі постає візія незмірено великого монумента „дивно мусянжової” людини, що „у центрі степу і небес стоїть”, а навколо „з краю в край простору світового” „лежать жовніри, в шату чорну вбрані, / обличчям звернені в небесні грані”. Створюючи образ аракчєєвської епохи, поет малює її відсвіт у сучасності:

*Від гудзика, що місяцем росте,  
при боці в кожного блищать багнети;  
на монументі ворон жде гостей,  
не кваплячися мертвих дзьобом дерти,  
а сумно, сумно кряче на весь степ,  
що має рівність і братерство жертви...  
А хто ж то дивний чорний монумент?  
То „Аракчєєв” – рівності поет [10,120].*

Як бачимо, художній світ Осьмачки демонструє теоретичну думку Гадамера про історичні світи, виражені в певній мовній традиції, „що змінюють один одного в ході історії, відмінні і один від одного, і від сучасного світу. І все ж, – продовжує філософ, – хоч би в якій традиції він набув вираження, скрізь то буде вираження людського світу, тобто світу, що має мовну природу... Такий світ спроможний до пізнання іншого, тобто й до розширення свого власного образу світу, відповідно він приступний і для інших світів”[7, 413 ].

Цікаво, що поет проектував на свою епоху, на її проблеми художні твори, митців, події далекі одні від одних у часі й просторі. Власне, він знаходив там те, що було співзвучне його світогляду, мисленню, допомагало пізнавати самого себе, породжувало нові образи, збуджувало уяву. З точки зору психоаналізу – це закономірність творчого процесу, що зумовлює і явище інтертекстуальності. Адже, як зазначав Анрі Бергсон, „існує одна дійсність, яку всі розуміємо ізсередини,



розуміємо інтуїтивно, а не аналітично. Це наша особа у своєму часовому перебігу. Це наше „Я”, що триває. Можемо інтелектуально не співпереживати з якоюсь річчю, але певним чином співпереживаємо самих себе ... Життя полягає в тому, що ми старіємо. Але воно водночас є неперервним намотуванням, як намотування нитки на клубок, бо наше минуле йде за нами, постійно збільшується над теперішнім, яке забирає дорогою, і свідомість тоді означає пам'ять” [ 6, 57]. Таким чином, проникнення в культурні світи інших епох – це своєрідне „співпереживання самого себе”, це наша пам'ять.

Одним із інтертекстуальних знаків у „Поеті” є цитати із творів Данте, Байрона, Гоголя, Шевченка, вжиті автором як епіграфи до частин поеми. Так, до першої частини Осьмачка подає аж два епіграфи: „Тут кінчається твоя надія...” (Данте „ Божественна комедія”) і „ Чи знаєте ви українську ніч?.. Ох, ви не знаєте української ночі! ” (Гоголь „Майська ніч, или утопленица”). До другої – слова Шевченка із подражання „Осії глава ХІУ” – „Мій любий краю неповинний! / За що тебе Господь кара? / Карає тяжко... За Богдана, / Чи за скаженого Петра?”; до третьої – із Байрона: „Я відчуваю на душі вагу щоденного / і непо-рушність думки... / Навколо бачу я жорстокий світ, / в якому видаюся за ніщо...”.

Кожна з цитат функціонально навантажена: конденсує найвагомішу думку, що художньо розгортається в подальшому авторському тексті, у певній мірі моделює рух авторської ідеї в сюжеті. Варто звернути увагу й на те, що їх послідовність теж не випадкова: вона, на нашу думку, відтворює перебіг настрою, конденсацію почуття, психологічну напругу митця, що зумовлена усвідомленням реальності суспільного буття, непорушності законів світового універсуму і, врешті, місця людини в ньому. Слова Данте виписані перед входом у пекло. Справді, Осьмачка сприймав сучасність як пекло. Він втратив надію на повернення України патріархальної, зідеалізованої, романтично піднесеної, образ якої неперевірено виписаний у „Майській ночі”. Шевченкові слова з „Осії...” передають і любов, і біль, і боротьбу, і моління, і протест, і відчай поета, для якого Україна – то саме життя і сутність високої духовної краси. Цитата з Байрона ніби замикає коло духовного поривання поета, який намагався знайти довершеність у Всесвіті, але відчув перед ним своє „ніщо”. Ці слова логічно долучаються до першої цитати – думки Данте про кінець надій. Як слушно відзначав В.Руднєв, цитата в поезиці інтертексту перестав відігравати роль просто додаткової інформації, посилення на інший текст, цитата стає запорукою самозростання змісту тексту [11, 155].

У підсумку зазначимо, що „Поет” Т.Осьмачки є інтертекстом. Інтертекстуальність у поемі є як свідомим прийомом автора для створення певних асоціацій, так і позасвідомою співпрацею художньої думки митця з найрізноманітнішими культурними кодами. Це своєрідна „ехокамера”(Р.Барт), у якій відгукуються різні асоціативні поля, і яка підключає суб'єкта сприйняття твору до світової культури, етнонаціональних традицій.

## Література

1. Байрон Д. Г. Сочинения: В 3-х т. – М.: Худож. лит., 1974.– Т. 2: Поэмы и трагедии. Из публицистики. – 544 с.

2. Барт Р. Від твору до тексту //Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – с.380-384.
3. Барт Р. Текстуальний аналіз „Вальдемара” Е.По //Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – с.385-405.
4. Бахтин М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975. – С. 6-71.
5. Барчан В. Данте в художній рецепції Т.Осьмачки („Містерія”, „Данте” // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства.– Вип.5. Міжнародна наукова конференція „ Українська література в загальноєвропейському контексті”.– Ужгород: Ліра, 2002. – С. 21-30.
6. Бергсон А. Вступ до метафізики // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької.– Львів:Літопис, 1966. – С. 55-65.
7. Гадамер Г. – г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики. – К.: Юніверс, 2000. – Т. 1. – 458 с.
8. Ильин И. Постмодернизм.Словарь терминов. – М.: ИНИОНРАН (отдел литературоведения) – INTRADA,2001. – 384 с.
9. Комментарии // Байрон Д. Сочинения: В 3-х т. – М.: Худ.Лит., 1974. – Т. 2.:Поэмы и трагедии. Публицистика. – 529-530 с.
10. Осьмачка Т. Поет.– Видавництво „Українське слово”. – 155 с.
11. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры ХХ века. – М.: Аграф, 2003. – 600 с.
12. Стріха М. Данте Аліґ'єрі та його „Божественна комедія” // Здолавши пів шляху життя земного...: „Божественна комедія” Данте та її українське відлуння / Пер.та упоряд.М.Стріха. – К.: Факт,2001. – 136с.
13. Шерех Ю. „Поет” Т.Осьмачки // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3-х т. – Харків:Фоліо, 1998. – Т.1. – С. 248-269.