

кретних вказівок на місця, де відбуваються події, у такий спосіб натякаючи на їх усезагальність.

Література

1. Мосендз Л. Людина покірна: оповіді. Вінніпег: Клуб приятелів української книжки, 1951. 142 с.
2. Мосендз Л. Птах високого лету. Київ: УВС, 2025. 360 с.
3. Просалова В. Текст у світі текстів Празької літературної школи. Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. 344 с.
4. Радзівський В. А. Мала проза Леоніда Мосендза і дискурс вісниківського неоромантизму: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Вінниця, 2019. 196 с.
5. Сварник Г. Листи Леоніда Мосендза до Дмитра Донцова за 1931–1934 рр. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Том ССXXXIX. Праці філологічної секції. Львів, 2000. С. 479–541.

Галина Райбедюк
(*м. Ізмаїл*)

ПЕРСПЕКТИВИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДИСИДЕНТСЬКОГО ТЕКСТУ КРИЗЬ ПРИЗМУ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

Знаковим суспільно-громадським і культурно-мистецьким явищем в Україні доби політичної стагнації кінця 1960–1970-х рр., як відомо, постав рух опору нон-конформістської інтелігенції. Відособившись ідеологічно й естетично від офіційно толерованого державою шістдесятництва, його представники сформували літературне дисидентство, репрезентоване поетами «індивідуальних духовних зусиль» (Е. Соловей). У цьому ряду знакові постаті, як-от Василь Стус, Іван Світличний, Ігор та Ірина Калинці, Тарас Мельничук, Микола Руденко, Степан Сапеляк, Іван Сокульський та ін. Вони протиставили особисту й національну свободу задушливій атмосфері тоталітарного режиму з його численними табу, генерували духовну опозицію соцреалізмівській літературі, розхитували її ідеологічний моноліт, зміцнюючи в такий спосіб неофіційний культуропростір. Наслідком цієї позиції стали арешти й тривале ув'язнення у радянських політичних таборах і засланнях. В умовах «загратованої волі» (І. Світличний) були створені унікальні тексти, що засвідчують тяглість традиції української в'язничної поезії – від Т. Шевченка та П. Грабовського й до трагічного покоління «розстріляного відродження». З огляду на інтелектуальну та духовну єдність його представників і контекстуальність їхньої поезії, типологічні збіжності світоглядно-естетичних пріоритетів, а також багатьох аспектів творчості можна достеменно вести мову про дисидентський текст і його спільні типодиференційні абриси.

Конститутивну ознаку дисидентського тексту закономірно визначила соціальна ангажованість. Проте ця ангажованість далека від будь-яких стереотипних моделей ідеологічного плану. Входячи в поле художньої модальності, ідеологічний

код подібного ліричного нарративу природно й послідовно трансформується у явище естетичного гатунку. Відтак виразна громадянська риторика тексту не заступає в ньому естетичних якостей, універсалізуючи водночас художньо втілювані екзистенційні проблеми, пов'язані з амбівалентною суттю світобудови, що розгорнулася у межах новітнього есхатологічного міфу – особистого й національного. Опинившись «за межею, за ріллею» (В. Стус), в'язні сумління в умовах фізичного та екзистенційного виживання стоїчно долають концтабірне позасвіття. Гранична ситуація буття спричинила «загостреність рецепторів сприймання, попри страшний біль і хапливі пошуки нового опертя, пришвидшила народження нової поетичної мови, нових текстів» [14, с. 6]. У прагненні дисидентів налагодити зв'язок із тривіальним світом і виповісти особисті інтенції їм тепер недостатньо власне поетичної мови. Тож цілком сподіваною для віршів, написаних у застінках в'язниць, карцерів і засланських таборів, стає поліфонія вербалізованих сигналів (аудіальних, оптико-візуальних, тактильних), що формують ґрунт для синестезійної образності на стику *слово / музика / живопис*.

Маємо, вочевидь, приклад міжмистецьких контактів у межах індивідуального художнього світу лірики дисидентів, свідчення міжтекстових зв'язків слова зі структурними компонентами інших семіотичних систем, що спонукає до її інтерпретації в інтермедіальному аспекті. Адже методологічні принципи інтермедіальності, як зазначає В. Просалова, дають змогу «виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень» [6, с. 27]. Отже, йдеться про *актуалізацію* важливої щодо дисидентської поезії проблеми виявлення та конкретизації іманентних аспектів її естетичної природи. Помежівний принцип структурування синестезійної образності у творчій практиці в'язнів сумління увиразнює національну мистецьку традицію інтегрувати етичний та естетичний ідеали письменника.

Мистецьке прикордоння в дисидентському тексті може бути потрактоване, з одного боку, як засіб пониження публіцистичної стилістики вірша й употужнення його естетичного та комунікативного потенціалу. Водночас його можна вважати оптимальним шляхом структурування віртуального гармонійного світу, не співмірного з дисгармонійною тюремною дійсністю та задушливими реаліями «великої зони», що її в інтермедіальному ракурсі відтворив у поемі «Курбас» І. Світличний: «*Трубить органний реквієм, виє погребний хор. / Мерзнуть бушлати сірі у каламуті сірій...*» [10, с. 85]. Тож означена якість творчої самототожності поетів-дисидентів варта дослідницької уваги. У вагомому натепер корпусі присвячених їм різножанрових праць спеціальних наукових розвідок щодо інтермедіального коду авторського тексту поки недостатньо для повного, об'єктивного й цілісного уявлення про його природу. Окремі аспекти інтермедіального дискурсу в'язничної лірики розглядаємо у спеціальних студіях про Ігоря [8] та Ірину [7] Калинців.

Літературно-мистецькі кореляції (літературно-музичні та літературно-живописні) є невід'ємним формально-змістовим компонентом синергії дисидентського тексту. Взаємопроникність на його різних рівнях іномистецької та поетичної семіотичних систем засвідчує *музична / живописна* фактура багатьох віршів, структурованих синестезійною образністю амбівалентного змісту на кшталт: «чорна нота»,

«увертюрна тиша», «оркестрові півні», «тьмавий альт». «голосники атлантових музик» (В. Стус); «терпка мелодія», «космічний оркестр – могутній», «криваво-чорний вік», «тиша – сіра, нежива» (І. Світличний); «мого чекання сині ноти», «музика сонця й яворів», «чорне сонце тюрми», «біла пісня снігу» (Т. Мельничук); «рапсодія болю», «вертепні менестрелі», «сузір'я сурм», «сіра пелена на перламутрі сліз» (С. Сапеляк); «неба мелодія небна», «струна життя», «світло золоте» (І. Сокульський).

Мистецьки довершеною з погляду інтермедіальності в поезії в'язнів сумління є «матеріалізована музика» (Є. Маланюк) як вельми істотний засіб виражальності й смислотворення. Вразливі на звуки і чутливі до акустичного різноголосся світу, в'язні сумління наділяють засоби музичної виразності формальними та естетичними функціями, що підпорядковують собі інші аспекти образотворення, в такий спосіб універсалізуючи зображально-виражальні можливості художнього слова щодо оприявлення авторського «Я»: «*Я світ беру – я музику люблю, / вбираючи її усім еством своїм!*» [11, с. 62]; «*Я слухаю романс кларнетами смерек*» [9, с. 252]. На особливий статус щодо омузичення дисидентського тексту претендує лексика зі сфери музики, завперш – аудіальні метафори. Задля потвердження наведемо розмаїту низку індивідуально-авторських тропів В. Стуса: «бринить мелодія»; «заспіває душа»; «грає зоря»; «вітри тонкоголосять»; «співають клени понад муром»; «розспіваний сніг уривається в вирві німій»; «усміх сумний / затріпоче, заграє».

Поети-дисиденти використовують широкий спектр титулів, рівнобіжних із музичним мистецтвом. Скориставшись запропонованою О. Фрайт класифікацією [15, с. 51], їх умовно можна об'єднати в такі групи: *іменні*, котрі містять біографічні маркери митців-музикантів – композиторів, виконавців («Раз Бетховен зайшов у гості» В. Стуса; «Артемій Ведель» С. Сапеляка); *тотожні* – ті, що містять назви конкретних музичних композицій («Меса сі мінор Й. Баха» І. Сокульського); *атрибутивно-номінаційні*, пов'язані з назвами музичних жанрів («Пісня» В. Стуса; цикл «Український рекієм» С. Сапеляка; «Гратовані коломийки» Т. Мельничука; «Рондо» І. Сокульського), *характеристичні*, що відсилають реципієнта до музичної лексики, музичних засобів виразності й смислового сенсу твору («Деся музика лунає...» В. Стуса; «Співати – себе відкривати» І. Сокульського; «Мелодійне відлуння» С. Сапеляка; «Я чув, як співають мамині руки» Т. Мельничука).

Літературно-музичні співвіднесення в художньому тексті зазвичай «збагачують діалог поетів із читачами, надають йому відтінків недовомовленості й багатозначності, ірраціональної глибини і неодновимірності» [6, с. 50]. У ліриці дисидентів, що лягає на котурни означеної стильової парадигми, перекодовані на вербальний рівень музичні компоненти виступають важливим об'єктивним джерелом інформації щодо психоемоційного стану кожного з поетів-в'язнів. У ситуації загратованого світу в музиці вони відшукують душевний відповідник своїм споминам, почуттям, снам, враженням тощо. Так, В. Стусові «*між співами тюремних горобців / причулося – синичка заспівала / і тонко-тонко прясти почала / синеньку цівку болю*» [12, с. 85]. В уяві І. Сокульського «*крайсвітній сум далекі вірші пише, / і грає тугу осені скрипаль*» [11, с. 178]. С. Сапеляку «*стіни сняться казематами / без скрипки й бандури / без горя*» [9, с. 125]. Світ музики у віршах І. Світличного наділений широким спектром значень – від універсальної гармонії і до її антитези.

Суб'єкт його таборової лірики, психологічно наближений до емпіричного автора, живе у протилежних світах: у реальному, що його символізує *«забутий сферами і Богом / Облуплений тюремний мур»*, та у віртуальному, в якому в патетичних інтонаціях постають *«хорали Баха! На висотах, / На рівні Божих партитур»* [10, с. 26]. Музичні аналогії, що ними рясніє палітра лірики Т. Мельничука, актуалізують його неவில்ничий хронотоп: *«вчуся в таборі / ґрати на бандурі <...> струни з-під пальців / тікають на Україну»* [5, с. 87].

У «ритмі двобою» (І. Світличний) світлих і темних сил своє екзистенційне буттетривання поети-в'язні виражають ресурсами синкретичної образності, структурованої синтезом слова і музики, що його метафорично інтенсифікують візуально-живописні маркери. М. Ільницький у своїх спостереженнях над поетикою Б.-І. Антонича подібну синестезійну тропіку кваліфікує як *«звуково-кольористичну гібридність»*, котра дає змогу передавати через слово *«опластичення звукового начала»* [2, с. 66], а відтак повніше інтегрувати в художньому тексті полісенсорний досвід сприйняття й осмислення світу. Означений аспект інтермедіальності рельєфно прочитується у казематній збірці В. Стуса *«Час творчості»*. Для потвердження наведемо кілька з багатьох можливих ілюстрацій: *«бринить мелодія, мов чорна кров із вен...»* [12, с. 321]; *«з кожним днем глухішає сопілка, / вижовкає калинова гілка»* [12, с. 324]. Драматизм зображення увиразнюють характерні для манери поета оксиморонні образні структури: *«...горе грає-виграває / од радісної німоти»* [12, с. 81]. Іманентним засобом підсилення емоційних імпульсів нерідко виступають фоностилістичні прийоми музичної виражальності. З-посеред них вирізняються алітерації, що виступають не тільки частотними музичними резонаторами у віршах В. Стуса, але й утривають його експресію та акцентують смислові асоціації: *«Ще й до жнив не дожив, / ані жита не жвав, / не згубив, не лишив. / І не жив. І не жаль. / Тьмавих протобажань / заповітна межа: / ці напасті зі щастям / давно на ножках»* [12, с. 15].

Органічний перехід із однієї знакової системи (музика) в іншу (поезія) і навпаки передбачає додаткові можливості виражати *«апріорність прекрасного»* (В. Моренець), спонукає суб'єкта неவில்ничої лірики вивищуватись над профанним тюремним буттям. Засобом смислотворення в цьому разі виступають наділені символічним змістом музичні образи. Це передовсім вербально реалізовані назви музичних інструментів та їх частин, що поглиблюють виражальні спромоги та сугестивний потенціал тексту: *«Шарлатовою скрипкою скригне раптове світання»* (В. Стус); *«Сопілкою слухаю мудрість...»* (С. Сапеляк); *«Мов струна, тече-говорить тиша»* (І. Сокульський); *«...нерви струнами, й терпуг / Замість смичка»* (І. Світличний). Тож дисиденти вельми часто апелюють до сфери музики як до символу гармонійного світу, в якому *«бринять бандури лук і сині флейти рік, / Цвіркун на срібній скрипці щось весняне гра»* [4, с. 133]. У здраматизованому до трагізму бутті в'язень сумління все ж залишається вільним, проявляє себе внутрішньо суверенною особистістю. В цих «координатах „ізомплена душа” визріває до духовних максим» [3, с. 161]. Носієм семантичних повідомлень про них нерідко стають саме музичні релікти, насамперед пісня: *«Там пісня, витвір висоти, / Свободи й пружного простору, / Шугнула вільним птахом вгору, / У вир! У небо! У світи»* [10, с. 65]; *«Свободу слухать: серце пісня волі стереже»* [4, с. 132];

«...і животворилася сила / і пісню в слові поцілував...» [9, с. 135]. Сакральний світ музики, вступаючи у взаємодію зі словом, набуває онтологічного смислу, стає тієї живильною субстанцією, що дає змогу в'язневі сумління вистояти в ситуації «вертикальної труни» (В. Стус), зберігши внутрішню рівновагу: «Дорога до Бога – ламка і витка. / Коли ж нас поймає, долає знемога – / підноситься пісня – і віща й щемка!» [13, с. 164].

Отже, своїм словом «із-за ґрат» (назва збірки Т. Мельничука) дисиденти оприявнили зафіксоване «вчування непересічних і обдарованих українців у музику й гармонію Всесвіту, що їх здатні почути не всі й не завжди, а лише обрані, які зберегли й оптимізували у своїх внутрішніх структурах колективну пам'ять, що міцно тримає знання про довершене, вміють відчувати красиве, прадавнє, відчувати його доцільність і відгукуватися на колективне несвідоме часткою своєї душі, попри нестерпно складні життєві обставини» [1, с. 136].

Запропонований у статті напрям інтерпретації творчого доробку в'язнів сумління не претендує на вичерпне висвітлення означеної проблеми. «Написаний на тюремній стіні» (М. Руденко) текст, структурно-функціональним рівнем якого є інтермедіальна фактура, потребує багатоаспектних досліджень. Детальний розгляд іномістецьких складників поезики в'язничної лірики (живописних, скульптурних, кінематографічних тощо) може стати одним із перспективних методологічних векторів декодування явища літературного дисидентства як естетичного феномену.

Література

1. Горболіс Л. М. Міжмістецькі контакти українського тексту: монографія. Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2021. 312 с.
2. Ільницький М. М. «Концерт» Б.-І. Антонича: виміри музичної структури поетичного тексту. *Слово і Час*. 2008. № 9. С. 64–69.
3. Кодак М. П. Поет – орудна іпостась життя. Читаючи «Час творчості» Василя Стуса. Кодак М. П. Вибране: статті, рецензії, питання/проблеми теоретичні: у 2 т. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2015. Т. 2. С. 158–176.
4. Мельничук Т. Ю. Твори: у 3 т. Коломия: Вік, 2003. Т. 1: Поезії. 256 с.
5. Мельничук Т. Ю. Твори: у 3 т. Коломия: Вік, 2003. Т. 2: Поезії. 256 с.
6. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури: монографія. Донецьк: ДонНУ, 2015. 154 с.
7. Райбедюк Г. Б. Інтермедіальна матриця лірики Ірини Калинець. *Лінгво-літературознавчі студії: інтерфілологічний аспект*: матеріали міжнародної наукової конференції / упоряд. С. Маценка. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2025. С. 167–174.
8. Райбедюк Г. Б. Інтермедіальний код лірики Ігоря Калинця. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*. 2025. Вип. XXIV. С. 139–149.
9. Сапеляк С. Є. І каміння те стало хлібами...: у 3 т. Харків: Майдан, 2011. Т. 1: Поезії. 336 с.
10. Світличний І. О. Серце для куль і для рим. Київ: Радянський письменник, 1990. 581 с.
11. Сокульський І. Г. Лірика: вибрані поезії. Дніпропетровськ: Ліра, 2010. 316 с.

12. Стус В. С. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Факт, 2008. Т. 3. 752 с.
 13. Стус В. С. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Факт, 2009. Т. 5. 768 с.
 14. Стус Д. В. Час поезії. Стус В. С. Твори: у 4 т. 6 кн. Львів: Просвіта, 1995. Т. 3. С. 6–10.
 15. Фрайт О. В. Музична номеносфера як індикатор еміненності літературних текстів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 45(2). С. 49–54.

Олег Соловей
 (м. Вінниця)

ПРО ДЕБЮТНУ ЗБІРКУ ПОЕЗІЙ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

That thereby beauty's rose might never die.
William Shakespeare. «Sonnet 1»

Дебютна збірка поезій Емми Андієвської «Поезії» [1] прикметна кількома цікавими та важливими рисами. Щось подібне щодо назви, аж настільки відчужено-безособове, в українській поезії дозволяв собі хіба що Володимир Сосюра у найгірші для нього позачасові роки сталінізму. (І на те були поважні причини, поготів, – опісля появи збірки «Серце», 1931). Володимир Свідзінський у 1940-му р. з аналогічних причин не міг видати свій «Медобір», – лише часткові висмики під нейтральною назвою «Поезії». У назві зазвичай відбивається концептуальний авторський задум, його естетичні та ідеологічні інтенції. Але згадані приклади стосувалися країни-концтабору, ситуація двадцятирічної Андієвської, здавалося б, радикально інша. Випустити у світ першу збірку поезій, не надавши їй принципового та неповторного імени, поготів, мешкаючи у ФРН, у вільному світі, – як таке може бути? Рання молодість – складний і небезпечний період у людському житті, отже – може бути й таке; не варто дивуватися: численні сумніви, суперечності, субверсивність і турбулентність свідомості. Я не буду пояснювати, чому збірка «Порічок гроно» втратила своє автентичне ім'я і вийшла друком лише із жанрово-родовим маркером на обкладинці. Люди, зацікавлені темою, давно уже знають про цю історію, втім бракує остаточної верифікації. Хотілося б почути пояснення від самої авторки, попри те, що це аж надто давня історія. Підозрюю, у щоденниках 1950–51-го рр. Емма Андієвська багато та емоційно з приводу цього рефлексувала, і колись ми це все прочитаємо. Хоча, звісно, нічого такого не гарантовано, – треба знати темперамент і східну затягість пані Емми. Я особисто анітрохи не здивуюся, якщо колись дізнаюся, що згадані щоденники та епістолярій відповідного періоду, – давно уже нею знищені, – можливо, ще того ж 1951-го вікопомного року.

Дебютувавши збіркою віршів із такою дивною (власне, *відсутньою*) назвою, Емма Андієвська, тим не менше, отримала найвищу оцінку від метра тогочасної української критики у вільному світі, Ігоря Костецького [2]. Він визнав її геній, ледве не голослівно наголосивши на цьому факті та майже нічого нікому не по-