

Отримано: 16 квітня 2023 р.

Прорецензовано: 01 травня 2023 р.

Прийнято до друку: 02 травня 2023 р.

e-mail: pletenytsia@ukr.net

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7986-2890>

DOI: 10.25264/2519-2558-2023-17(85)-307-311

Тхорук Р. Л. Просторові характеристики художнього світу збірки Василя Стуса "Веселий цвинтар". *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*. Острого: Вид-во НаУОА, 2023. Вип. 17(85). С. 307–311.

УДК: 821.161.2-1.09

Тхорук Раїса Леоніівна,
кандидат філологічних наук, доцент,
Рівненський державний гуманітарний університет

ПРОСТОРОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ ЗБІРКИ ВАСИЛЯ СТУСА “ВЕСЕЛИЙ ЦВИНТАР”

Стаття присвячена питанню конструювання простору у художньому світі текстів поетичної збірки Василя Стуса "Веселий цвинтар" (1971), а також з'ясування деяких особливостей поетики автора, які реалізуються при моделюванні просторових реалій (образність, жанр, композиція). Виявлені дві крайніх позиції у топографуванні та локалізації простору: повна відмова від просторових маркерів, що врешилі оприявнює міфологізований універсум ("тут" і "скрізь") та детальна розробка пейзажу чи інтер'єру, характерна для кількох автобіографічного вигляду поезії. Як результат спостережень та аналізу описані три основних моделі просторового конструювання. Перша із них представляє одновимірний світ абсурдистської радянщини, зображений у ліро-епічних творах. Друга модель показує дворівневий світ в особистісній, здебільшого, ліриці із кумулятивною композицією: фізичного існування людини (як його можливий варіант: людського тіла чи душі – "я") та внутрішній простір розмірковувань, спогадів, видінь чи мрій. Часто кумулятивні фрагменти представляють собою окремішній простір-вмістилище зі своїми локальними маркерами і заселений персонажами. За формою це алегорії-емблеми або ж сюжетні епізоди на історичні, приватні й соціально-політичні теми. Третя модель визначається як метафізичний простір із трьома локальними площинами (трьома світами), який зображає людську перспективу переміщення із одного в інший. Символіка веселого цвинтаря й людей-мерців співвідносна із одновимірним фізично-географічним простором життя-буття радянських людей, а визволення з-під його влади, контролю та гніту, збереження притомності й людського – із двома іншими просторовими моделями.

Ключові слова: поетика, простір, літературна модель, поезія Василя Стуса, тоталітарний режим, алегорія.

Raisa Tkhoruk,
candidate of philological science, lector,
Rivne state humanitarian university

SPACE CHARACTERISTICS OF FICTIONAL WORLD OF POETIC COLLECTION “JOLLY CEMETERY” BY VASYL STUS

The article deals in problem with constructing of space of fictional world in texts of collective poems *Jolly Cemetery* by Vasyl Stus (1971), and some parameters of poetics of the space modeling (imaginary, genre, composition). Radical points of interest to topography of space and local specifics of territories are: total elimination of space markers for creating mythical universal (here and everywhere) and detailed presentation of landscape or interior in some autobiographical poems. As result of research three types of space modeling are describes. The first model is one-dimensional cosmos of absurd soviet every-day life described in narrative poetry. The second ones proposes two-dimensional world in texts of accumulative composition: physical space of human existence (as variant of it: human body/soul) and inner space of meditation, or memoirs of bygone days, or visions and dreams. Sometimes accumulative fragments are constructed to be a separate locus full of things and inhabitants (subterranean reservoir). Their forms are allegorical emblems or narrative episodes on private, political or hystorical motifs. The third model is metaphysical poetic proposition of configuration of three locis planis (three worlds) and man's ability to move from one to another. Symbol of jolly cemetery and status of dead person is correspondent with one-dimentional world of soviet peoples' life; and overcoming repressions and control by power authority, preserving of self and human reactions are related with two other space models.

Keywords: poethics, space, literary model, poetry by Vasyl Stus, totalitary regime, allegory.

Болісні спостереження В. Стуса за нищівним вкоріненням радянщини у повсякдення, спотворенням рідної землі й культури, нівеченням духу й душі вражають кожного, хто читає збірку "Веселий цвинтар" (1971). Надривні рількеніанські інтонації (Б. Рубчак) сусідять із гіркою іронією, вказуючи на безвихідь, розпач і крихітну надію вберегти притомність та духовність. На мою думку, кожна із перспектив реалізується через інакше сконструювану просторову модель. Координати світів-монад та їх картографування, адже кожна окрема поезія – це цілісний оригінальний окремий космос, уводять читачів на території своєрідної конфігурації: бачимо впізнавано-реалістичні картини, внутрішній мислительний процес-простір чи візію, уявлюване майбутнє позамежся.

Звуження матеріалу спостережень до третьої збірки Василя Стуса зумовлене кількома причинами: по-перше, тематичним діапазоном; по-друге, вона містить значне число поетичних текстів епічного характеру, які, власне, за своєю природою повинні мати чіткі й виразні для сприйняття просторові маркери; по-третє, М. Коцюбинська, аналізуючи її [Коцюбинська, 2004], відзначила її особливий стиль, що був згодом почасти знехтуваний, або ж трансформований, і зафіксував один із складних періодів творчості й біографії. Завдання статті – встановити й описати деякі закономірності й тенденції в моделюванні простору, що визначають жанрово-стильові групи текстів у збірці (філософська, любовна, епічні абсурдистські образки, сюрреалістичні та ін.), а також описати поетикальні характеристики феномену простору. Опираємося на розроблені методики Г. Башляра («Поетика простору») та Ю. Лотмана («Семіосфера»).

Кілька конференцій у Донецьку (із 1990р.) та Острозі (із 2010р.) засвідчили інтерес до осмислення поетики окремих етапів творчості, один із яких визначається появою у 1971 році збірки «Веселий цвинтар», що довгий час вважалася автором

утраченою, тому деякі поезії із неї були вміщені до наступних, інколи в іншій редакції. Тематико-стилістичні характеристики, що виявляють проникливе осмислення кількох повторюваних підходів до формування художнього світу, представляють роботи М. Коцюбинської, В. Моренця, Б. Рубчака, Ю. Шереха, Г. Яструбецької. У працях В. Моренця, Л.Тарнашинської, Б. Рубчака, та Г. Яструбецької описані параметри та роль спогаду, співвіднесення категорії часу й простору, доповнення просторових горизонтальних маркерів вертикальними. Семантика наскрізних символів творчості, таких, як топоси води, хати, свічки, вікна, дороги й безодні описані Г. Віват, Х. Семерин, Ю. Шерех, Б. Рубчак, Г. Яструбецька.

Лише дві поезії збірки засвідчують монументальну манеру представлення території, позначенням географічних реалій. Загалом це мало характерний поетові спосіб. Один із віршів – картина радянського “рад-соц-конц-таборів союз[у]”; у цій поезії зімітований рух поїзда ув’язнених і депортованих поза батьківщину у чужу накинута отчизну (“Москва, гора Ведмежа, Кем, / І Попів острів – шлях”, “І знову В’ятка, Котлас, Усть- / Вим, далі – до Чиб’ю” (“Колеса глухо стугонять”; Стус, 1971)). Інша – внутрішній простір спогаду ліричного героя, пейзажі рідної землі (“Так явно світ тобі належать став”).

На противагу попередньо представленій, наявна ще й тенденція до елімінації просторової складової тексту, крайнім проявом якої вважаю відсутність будь-якого відповідного маркування у тексті: оповідь ведеться так, ніби усе відбувається “десь” і “скрізь” (міфологізація простору).

– Досить крові, – продекламував кат,
коли ще ніж, загнаний мені попід ребра,
стримів у спині.

А я подумав, весь скривившись од болю:
що як він заходиться,
ще й лікувати мене? (“Досить крові”; Стус, 1971).

Простір, який стає полем діяльності ката, розуче обмежується до “тіла” людини, наразі ліричного персонажа.

Як відзначає Г. Яструбецька, “номінативний часопростір В. Стуса обмежений уламками, фрагментами географічного й епічного простору” (Яструбецька, 2013: 202). Загалом – це так; все ж, як бачимо, спостерігається трансформація одного із вміщених об’єктів до повноцінного простору й елімінація географічного маркеру.

Найбагатша, що очікувано, просторова презентація у віршах явно автобіографічного й сповідального характеру (“Вечірній сон”, “Тато молиться”, “Вони сидять за столом”, “Зазираю в завтра”). При помітній налаштованості на “втрату географії”, мінімальності речей та об’єктів, які визначають просторові характеристики, В. Стусові притаманне недбале розосереджене прописування біографічних реалій. Наприклад, в поезії “Зазираю в завтра”, яка завершує збірку, натрапляємо на картографування міста: Святошино, “чорна пуща”, – і навіть виписування інтимніших локусів квартири. Домашній моделюється через зображення хати й двору іззовні чи усередині; серед повторюваних об’єктів, окрім вікна, варто назвати стіл. Сам феномен дому схоплюється як ледь доступний (сльота, дощ); це не рятівна схованка, а простір, що втрачає чи втратив своїх пожилців (“Тато молиться”).

Вірші із найбагатше представленою топографією дають можливість описати одну із моделей просторування, характерну для письма поета, яку В. Моренець назвав вписуванням вертикалі до горизонталі фізичного існування (Моренець, 2010: 102–108).

Детальний опис донецьких реалій у вірші “Вдається чи ні цього разу повернутись додому” (“старий терикон шахти 10-біс ... обріс чотирма новими”, садок із яблунь, вулиця, ставок) позбавлений ресентименту, позаяк до міметичного малюнку одразу додається уявне – зі спогаду, так що саме цей зсув й виявляється акцентований:

... Давні стежки переорано,
дороги дитинства
засаджені кукурудзою... (Стус, 1971)

Презентовані реалії – сад, гавкіт собак, вулиця, небо й зорі – корегуються: сад без птахів, “хатка – без вікон і без дверей”, “карликовий вишняк”, “потемнілий став”, дощ. За видимим проглядає недосяжне (небо, зорі); так закладається метафоризація просторових маркерів. Батьківщина ледь впізнається героєм, бачене оком постає як оманливе, уже не-своє. Інтенсивніше працює метафора у вірші “Вертання”: тут простір спогаду моделюється завдяки таким реаліям, як шосе, кукурудзиння під лісом, терикон, смердюча річка, ставок, а на противагу йому – вікно вулиці. Вертикальна координата – небо – одразу спрямовує переключитися із міметичної картини міської/сільської вулиці на метафорично-міфологізований наратив “драбини Якова”, світлової дороги на небеса. Як бачимо, значним потенціалом наділяється саме формат спогаду.

У текстах збірки визначили три моделі просторування із кількома переходовими формами, форми яких описали вище.

Одна із продуктивних моделей просторування – інтеріоризація конкретизованих міметичних описів із мінімальним маркуванням просторих реалій на дві-три подробиці, але із чіткою вказівкою на спогад чи мрію. Тому й простір – уявний, фентезійний, зведений до “я”/душі/тіла – до точки.

У філософських та особистісних поезіях цієї збірки людська плоть, чи душа (“в мені”), часто зображається вмістилищем іншого простору:

То все не так. Бо ти не ти
і не живий. А тільки
згадка минулих літ (“То все не так”; Стус, 1971).

Неодноразово цей “минулий світ” розпросторюється усередині тіла, таким чином часовий зсув – це й просторове нашарування (кумуляція), що на змістовому рівні визначається спогадом, чи сном, чи медитацією. Як відзначав Б. Рубчак, одним із принципів поетового стилю стало поєднання “принципу розсівання” із центральністю “я”: “Спогади шматують, рвуть, розсівають – не менше, ніж надії. Вони ж бо насильно шарпають нас назад, розчиняють нас у різних темпоральних царинах, що в них ми тепер мусимо жити одночасно ... спогади заслоняють нашу і так уже фрагментовану сучасність” (Рубчак, 1983: 64).

Просторові характеристики фрагментів-складових варіюються в діапазоні від міметичної картини до метафорично-візійної. Конкретика просторових визначень у художньому світі деяких поезій зберігає природу міметичної картини, що

завдяки операції спрощення до кількох речей-деталей за фактурою нагадує емблему, й отримує маркери, що спрямовують на відчитування на рівні алегорії (апологічної епіграми).

...сидимо біля погаслого вогнища –

століття, друге, третє,

жар не стухає, не гасне (“Сидимо біля погаслого вогнища”; Стус, 1971).

Повтор першого рядка поезії усередині тексту чітко відділяє дві частини – буквальну й алегоричну, провокуючи й підтримуючи необхідний канал для осмислення теми. Наразі В. Стус зафіксував обидва рівні відчитування: буквальний та алегоричний. Думаю, що автором закладається можливість переростання образів-подробиць із міметичної картини у символі – і відтак відчитування емблеми як символічного позначення історичного глухого кута, безвиході, розпачу.

Розмірковуючи про природу символічного на протигагу апологу, М. Зеров відзначав потужний “емоціональний набій” символічних картин і конструктивну складову-фрагмент “поучення, науки” в аполозі, призначення якого “зафіксувати і сформулювати його єдиний сенс” (Зеров, 2003: 921). Смыслова межа між цими різними жанрами рухома. У поета більш важлива схема-емблема, у яку “вловлені” образи із значним, традицією заданим смысловим потенціалом символу. Та змінюється читач, різною стає буттєва підснова читання, що така важлива для алегоричного рівня відчитування, втрачається й можливість критикувати і поучати; а символічний емоційний потенціал навпаки зростає.

Емблематична картинка із виразними просторовими окресленнями (й власним наративом-сюжетом) почасти стає складовою частиною складнішої композиції, однією із тез у медитації. Подана нижче цитата привертає увагу виразними ніщенськими коннотаціями:

... жовті сходяться леви

у присмерковий гай.

У воду зазирнуть ставка

й свічадо п'ють.

Їм шерсть полискує шоретка,

мов пелехата лють (“Змагай, знеможений життям”; Стус, 1971).

Наразі картина бляжча до емблеми-схеми. Інколи такі картини прибирають макабричних форм та зловіщо-знущального тону (“Як страшно відкриватися добру”). Речі й відношення специфікують простір.

Фрагмент-емблема, уведений у текст як кумулятивна складова, просторові ж характеристики вміщуючого, поверхневого, фрагменту – тіло, тіло/душа, “я”. Відтак речі й предмети чи реалії картини-емблеми у цьому внутрішньому просторі можуть сприйматися як символи (або ж творитися як колаж символів, що імітують міметичну картину):

... чужий далекий край

і серед степу, де горить калина –

могила. Там ридає Україна

над головою сина: прощавай (“Чого ж ти ждеш?”; Стус, 1971)

У збірці “Веселий цвинтар” чимала кількість поезій оповідно-повістувального гатунку із побутовим антуражем. У частині із них читач і слухач потрапляє в явно фантастичний сюрреалістичний світ; в іншій – у радянський світ абсурдистського стибу.

Радянсько-абсурдистські тексти презентують побутові й ландшафтно-інтер'єрні реалії, які в сюрреалістичному дискурсі навіть маркуються словом “рай”. Акцент, звісно, падає на дивовижі, дивні збіги. Але це світ густо заселений, персонажний. Перед нами каталог “мерців”; або ж фіксується момент занурення ліричного героя у життя-буття, від якого можна тільки жаятися; тут саме відчуття моторошного заціпеніння прописується як процес. Причому сусідство таких колоритних персонажів, як Мумія й Марко Безсмертний, який щойно “виграбався в світ”, кроти, які “раз на тиждень ... викопуються з землі”, гості на весіллі чи відвідувачі виставки собак – вказує на їх однакову людську природу – позбавлених духовного первня, власне, життя. Інфернальність, навіть будучи ословлена, містить потенціал метафори й гротеску.

Світ зображається одновимірним; легко надається картографуванню. Простір цих поезій – міметичний. Це міські картини: “біля метро «Хрещатик»”, сквер із каштанів, Володимирська гірка, із якої видно Труханів острів, крамниця у Києві, черга до цвинтаря чи до універмагу, вулиця, зупинка трамваю, “тихеньке прокурене кафе”, берег, напевно, річки, вулиця із парканом-штахетником, обеліски й меморіали. Якщо конструюється інтер'єр, то бачимо стіл-бенкет-весілля, музейну залу. Здебільшого показується межова, порогова зона: світ незайманої природи розміщується звіддалік.

Все ж, по суті, це світ зімтованої природи, удосконалюваної чи удосконаленої людськими; особливо моторошно такі людські зусилля представлені в сюрреалістичних текстах (“Посади дерево”, “Ось вам сонце”, “Ця п'єса почалася вже давно”). Відчуття імітації, як і сам момент розпізнавання подробиць чи пристосування до новостворюваних реалій, забезпечується часовими характеристиками: весілля, свято, відвідування меморіалів, дозвілля, побачення, театральна вистава, суботники у концентраційному таборі – так звана культурна програма радянського життя-буття.

Із цього погляду набагато складніше сконструйований художній світ сюрреалістичних (гротескних) віршів і поезій казкового чи фентезійного гатунку. У цьому випадку простір – це місце дії, яке певним чином означається і забезпечує, докладно чи ні, розгортання сюжету. Рух, наприклад, Марка Безсмертного такий: цвинтар – райком партії – універмаг – вулиця святкового міста. А ліричного персонажа вірша «Я знав майже напевно»: великий зал із високою стелею, що ледь затримує утікаючого ворога, – дорога, яка не згадується, – поріг власного дому (спрацьовує елімінація до міфічного). У цих міні-космосах значення має загальне означення простору-світу й імена персонажів, які протистоять ліричному оповідачеві: конвоїри, кроти, кат, суфлер, театральне приміщення (сцена, зал), косметичні кабінети. Усе це метафори-маркери, які не надто детально розроблюються (не відволікають увагу на об'єкти зображеного; радше концентрують на одному слові-символі) і забезпечують можливість розпізнати суть та стан його мешканців-персонажів.

У поезії “Ця п'єса почалася вже давно” “тут” вміщає сцену із лаштунками, “підвішеним сонцем”, транспарантом-розпорядженням; локус із залом, стільцями, які скриплять, бідними Йориками, які відпочивають у ньому; та – будкою глухонімого суфлера, лабораторією десь поруч. Простір чітко розділений, та найважливіше, що він заселений, тому це ієрархізований

соціальний космос із визначеними місцями існування кожного персонажа: ув'язнені – знизу, конвоїри – збоку, влада – десь далеко. Протяжність космосу поза ослівленим місцем дії буде припущенням, але воно має підстави, адже звідкись “колись / був завітав до нас найголовніший суфлер. Велику раду був зібрав...”. Отож, у картині цього художнього світу існує ще й “там”. Але простір можна визначити як географічний та однорівневий.

На просторове картографування цих поезій легко накласти політично-адміністративний розподіл, зрозумілі сучасникам поета: радянська країна й ГУЛАГ, таборіві локуси місця тюремної праці, бараку, поза зоною. Навіть при зосередженості на житті-бутті у замкненому просторі усередині країни, наприклад, у тексті “Цей корабель виготовили з людських тіл”, прописується локус поза цією країною, поза цією політичною системою у ширшому земному вимірі, адже корабель мислиться як конструкція посеред моря. Слід враховувати, що, моделюючи макабричну картину як простір, що вміщує речі й людей, автор стоїть ближче до пропозиції емблеми, яка прочитуватиметься на рівні алегорії та з уваги до самих цих речей, а не до просторових маркерів. Тому – символічний та алегоричний рівні відчитування стають рівноправними пропозиціями.

Третя модель конструювання простору, як одна із тенденцій письма В. Стуса, найвизрашніше проявляє себе у поезіях-медитаціях, філософського та особистісного змісту. Здебільшого спостерігаємо постійну, – більш-менш означену, – модель із просторовими картинками-площинами, що визначаються трьома світами-космосами. У цій метафізичній моделі кожна із складових може називатися “світом”; це тривірневий простір. Йдеться про значущість розмежування світу реальності й географічного картографування (поза тілом, як вмістилище тіла); світу людини (тіло й інтеріоризований простір міркувань, спогадів, снів; та світу, куди мандрує якась частка людського “я” (“я вийшов сам із себе, наче шабля виходить з піхов” (“В мені уже народжується Бог”; Стус, 1971); “небо корчиться в тобі” (“То все не так”; Стус, 1971)).

У творі “Мені здається, що живу не я”, зокрема, акценти поета проставленні все-таки на структуризації людського тіла/душі (розгортається дослідження людського ества). І робиться це завдяки просторовим маркерам. Тіло/душа (чи ество людини) зображається як простір співіснування “німої лялечки” та його подобизни. Складність розщеплення й розпізнавання імітується множенням імен: “німа лялечка”, цятка пекла, маленький шротик сонця, лаконічний крик усесвіту. (Ця операція й етап пізнання названий метафорично в іншому тексті “Сто дзеркал спрямовані на мене”: переміститися “в самоту мою і німоту”). Саме “кавалок болу”, – це “я”, яке водночас “не-я”, – отримує статус та ім’я перехожого межисвітів. Наразі важливо, що вказано на цей потенційний світ, у який прагнуть увійти чи куди повертаються.

Метафізична модель простору тривірневого світу співвідносна із розробленими уже в літературі формами. На мою думку, йдеться не про три світи Гр. Сковороди, шанованого й коментованого В. Стусом поета, а про картину буття, що зафіксована у пісні гностика Валентина про душу-перлину, закинута у хаос земного буття.

Конструкція сюжету переходу спонукає, через специфіку і функцію самої конструкції, акцентувати на часових характеристиках. “У творчості В. Стуса час “розташовується нібито всередині” його власного буття”, звідси й “просторова сугестивізація фактури часу” (Тарнашинська, 2016: 46).

“Межисвіття”, якщо її сприймати як метафору-опис, окреслює локус чи переходовий простір, що завершується певною територією. Вислів “перехожий межисвіттів” не дозволяє саму рухому точку-тіло уважати межисвіттям, адже говориться про вмістилище, простір, у якому можлива дорога.

У багатьох текстах зб. “Веселий цвинтар” при вказівці на рух чи дорогу потрапляємо на простір-воду (став, ріка, море), або ж ліричний герой/оповідач перебуває побіля неї; основна характеристика цієї території – потік, плінність:

...А змучений повторами, натрудиш
з’ятрілу душу. І нема тобі рятунку:
прохромити твердь змертвілу
і в море неспокійне увійти, щоб
борсатися...

...пливи

і погинай, заблукане човенце (“Людина флюгер”; Стус, 1971).

І тоді “білий світ” (здебільшого географічно картографована реальність, але не у цій поезії) постає таким, що “розлився безберегою водою” (“Попереду нарешті порожнеча”), з-поза якої чи крізь яку ліричний герой прагне переміститися іще кудись (третій із визначених світів). У багатьох віршах є дощ, чорні води, почорнілий став, ріки. Припускаю, що у такий спосіб позначається легкість та швидкість переміщення у поза-свіття, або ж зацентрована потенційна їх доступність. Людина вважається такою, що, пройшовши “крізь воду”, має можливість потрапити в утопічний бажаний простір.

Смислова значущість символіки води багатьма зауважена й описана (Віват, 2014: 79–81; Яструбецька, 2013: 203). Її легко відстежити й історизувати. Це метафори біблійного походження (людина посеред житейського моря), або ж романтична традиція зображення людини як корабля чи некерованого човна, що ним грається доля. До речі, згадаю іще мотив сковородинівського Наркіса, що його долучає В. Стус (“Мумія”).

Збірка «Веселий цвинтар» дала можливість відстежити, як формуються три просторові моделі, і побачити способи, як вони трансформуються одна в одну. Таким чином складається загальна картина, в якій сумісні виявляються різні способи духовного буття, людської діяльності, владної політики та опір їй. Цвинтарна тема у збірці – це послідовна каталогізація “живих” та “мертвих” станів людини, облудності присвоєння цих статусів у щоденній культурно-політичній практиці (оксиморон, обернення, іронія); та дослідження марних чи успішних духовних зусиль уникнути “цвинтаря душ”. Остання теза підтверджується моделями просторового конструювання тривірневого світу із фіксацією точки-простору тіла-душі (інтеріоризація).

Література:

1. Віват Г. Семантика художніх символів у поетичному просторі Василя Стуса : монографія. Одеса : ФОП Бондаренко “Апрель”, 2014. 264 с.
2. Зеров М. Аполлог в українській літературі XIX-XX вв. Українське письменство / упорядник М. Сулима. Київ : Основи, 2003. С. 918–967.

3. Коцюбинська М. “На цвинтарі розстріляних ілюзій...” : Про поетичну збірку Василя Стуса “Веселий цвинтар”. *Мої обрії*. Київ : Дух і Літера, 2004. Т. 2. С. 119–135.
4. Моренець В. Оксиморон : Літературознавчі статті, дослідження, есеї. Київ : Аграр Медіа Груп, 2010. С. 92–118.
5. Рубчак Б. Перемога над прірвою : Про поезію Василя Стуса. *Сучасність*. 1983. Ч. 10. С. 52–83.
6. Стус В. Веселий цвинтар (1971). URL: <http://stus.centre/veselii-tsvintar-105018>.
7. Тарнашинська Л. Василь Стус : художньо-екзистенційний вимір межової свідомості. *Слово і Час*. 2016. № 3. С. 44–52.
8. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму : монографія. Луцьк : Твердиня, 2013. 380 с.

References:

1. Vivat H. (2014) Semantyka khudozhnikh symboliv u poetychnomu prostori Vasylya Stusa : monohrafiya. [Semantics of fictional symbols in poetical space by Vasyl Stus : monography] Odesa : FOP Bondarenko “Aprel”. 264 s.
2. Zerov M. (2003) Apoloh v ukrayinskiy literaturi XIX-XX vv. [in the Ukrainian literature og XIX-XX senturies] *Ukrayinske pyshmenstvo [The Ukrainian Literature] / Uporyadnyk M. Sulyma*. Kyiv : Osnovy. [] 918–967 [in Ukrainian]
3. Kotsyubynska M. (2004) “Na tsvyntari rozstrilyanykh ilyuziy...” : Pro poetychnu zbirkku Vasylya Stusa “Veselyy tsvyntar” [“On the cemetary of shot illusions” : About poetic collection by Vasyl Stus “Jolly Cemetary”]. *Moyi obriyi [My horizons]*. Kyiv : Dukh i Litera. T. 2. 119–135 [in Ukrainian]
4. Morenetz V. (2010) Oksymoron : Literaturoznachchi statti, doslidzhennya, esseyi [Oxymoron : literary criticism articles, researchers, essays]. Kyiv : Agrar Media Grup. 92–118 [in Ukrainian]
5. Rubchak B. (1983) Peremoga nad prirvoyu : Pro poeziyu Vasylya Stusa [Victory over abyss : About poetry by Vasyl Stus]. *Suchasnist [Modernity]*. 10. 52–83 [in Ukrainian]
6. Stus V. (1971) Veselyy tsvyntar [Jolly Cemetary]. URL <http://stus.centre/veselii-tsvintar-105018> [in Ukrainian]
7. Tarnashynska L. (2016) Vasyl Stus : khudozhnyo-ekzyshtentziynny vymir mezhovoyi svidomosti [Vasyl Stus : a fictional-existential dimation of liminal consciousness]. *Slovo i Chas [Word and Time]*. 3. 44–52 [in Ukrainian]
8. Yastrubetska H. (2013) Dynamika ukrayinskoho literaturnoho ekspresionizmu : monografiya [Dynamics of the Ukrainian literature expressionism : monography]. Lutsk : Tverdunya. 308 s. [in Ukrainian]