

СТУСОЗНАВЧИ ЗОШИТИ

Зошит перший

Простір Літератури
Вінниця — 2016

УДК 929 СТУС + 821.161.2
ББК 84.4УКР-8

С 88 Стусознавчі зошити: Науковий альманах. —
Зошит перший / за ред. Олега Солов'я й Ольги Пуніної. —
Вінниця: Простір Літератури, 2016. — 120 с.

Упорядники альманаху мають на меті створення першого в Україні спеціалізованого майданчика для обговорення різноаспектної наукової проблематики, пов'язаної з життям і творчістю Василя Стуса. Перший зошит пропонує науковій спільноті вісім статей.

Для широкого кола шанувальників модерної української літератури.

УДК 929 СТУС + 821.161.2
ББК 84.4УКР-8

Співредактори — *Олег Соловей, Ольга Пуніна*

На обкладинці:
Олександр Боргардт. «Василь Стус», туш, папір (2000).
[Приватна збірка О. Солов'я]

© Колектив авторів, тексти, 2016
© Соловей О., Пуніна О., автори проекту, 2016

СТУСОЗНАВЧИ ЗОШИТИ

Зошит перший

«Яка нестерпна рідна чужина!»

(Імагологічні аспекти поезії Василя Стуса)

Оксиморонний заголовний образ «рідної чужини», що повторюється та варіюється в поезії Василя Стуса, можна вважати своєрідним «маркером» імагологічних аспектів цієї поезії. Саме вони є наразі предметом дослідження і простежуються в становленні та розвитку, даючи продуктивне нове перечитання творчості поета. Водночас така постановка питання вимагає певних уточнень та додаткового обґрунтування. Загалом за безпосередній предмет імагологічних студій прийнято вважати насамперед «літературні образи (іміджі) інших країн та іноземців», засновані на опозиції Свого й Чужого — одній із засадничих та чільних для самої структури людської свідомості¹.

Проте стає дедалі більш очевидним, що до складу імагологічного наукового дискурсу, саме завдяки цьому архетипальному поділові світу на *свій* і *чужий* простір, із необхідністю входить також і **автообраз** — своєрідний етнокультурний «автопортрет» нації чи країни, наявний як у творчості окремих письменників, так і в цілій національній літературі. Як і образи «чужини» та «чужинця», цей автообраз також еволюціонує, причому ці зміни — взаємопов'язані та взаємозалежні. Тобто в міру зростання інтенційованості сприйняття Чужого, того визнання самотності та самоцінності його, що характерне вже для Новітнього часу і продовжує формуватися та утверджуватися, — виразно архаїчним стає колишнє протиставлення звуженого, свідомо чи несвідомо упередженого образу чужинця — ідеалізованому автообразові. Попри тривалість і характерність такої ідеалізації (як і означеного протиставлення), — уже в літературі класичної доби наявні спорадичні приклади амбівалентних, суперечливих, неоднозначних і навіть поспіль сатиричних автообразів; зокрема, В. Будний та М. Ільницький у цій якості вказують на образ Франції у «Перських листах» Ш. Монтеск'є, Англії — в комедії Г. Філдінга «Дон Кіхот в Англії», на образ рідної країни в «Німеччині» Г. Гайне². Завершується цей перелік покликанням на аналогічні образи чи бодай інвективи в Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Є. Маланюка.

¹ Див.: *Наливайко Д.* Теорія літератури й компаративістика. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — С. 91.

² Див.: *Будний В., Ільницький М.* Порівняльне літературознавство. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 371 — 372.

Звичайно, у поетичній творчості Василя Стуса — поета-дисидента, «в'язня сумління» — візія рідного краю, як і еволюція цього образу, набуває ключового значення, причому видається, що саме імагологічний підхід, на відміну від описово-емпіричного або критико-публіцистичного, обіцяє тут більш вагомий результат. Маючи на меті відстежити початкове становлення означеної теми та її чільних концептів, доцільно звернутися у першому зібранні творів Стуса³ не просто до першої авторської збірки «Зимові дерева» (1968 р. вилучена з видавничого плану попри позитивні внутрішні рецензії, 1970 р. видана за кордоном), а саме до третього її розділу, що має назву «Ранні поезії та експерименти» (автор додав його уже на етапі остаточної, після видавничої відмови, доробки і це надало збірці характеру «вибраного», що підсумовує десятилітній етап творчості).

Або ж за точку відліку можна взяти книгу другу першого тому: «Поетичні твори, що не ввійшли до збірок (1958—1971)». Чи реконструйовану упорядниками першого повного видання В. Стуса збірку «Круговерть» (I, I). Подана до видавництва «Молодь» 1964 року, вона, фактично, являла собою першу спробу автора вийти до читачів. Року 1965, після відомих подій у кінотеатрі «Україна», знята з видавничого плану; рукопис утрачено. Реконструкцію здійснено на основі «авторизованого машинопису», а також негативної внутрішньої рецензії (в ній наявні розлогі переліки творів за назвами).

У поезіях збірки «Круговерть» загалом майже ніщо не заповідає ще того, що згодом стане для поета визначальним, — у тому числі й пошукуваної імагологічної складової. Хіба що суто риторичні апеляції, як у вірші «Мандри» (I, I, с. 202):

Земле! Краю мій!
У сизуватій млі,
Там, де розтав вишиваний рукав,
Лишилось серце...

У такому контексті не менш риторично звучить навіть епіграф із Франка до поезії «Вереснева земля»: «Земле моя, всеплодючая мати!» (I, I, с. 204). Але раптом саме тут із несподіваною силою пробивається і поетичність, і щирість, провіщаючи майбутнього Стуса — той «Стусів бас-речитатив», що про нього мовив Іван Світличний у сонеті «Парнас»⁴:

...Осінь крилами в груди б'є.
О, Україно моя осіння!
Чом забракло мені уміння
Звеселити серце твоє?

³ Стус В. Твори: у 4 тт., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994 — 1997.

⁴ Світличний І. У мене — тільки слово. — Х.: Фоліо, 1994. — С. 34.

Здається, що ці чотири рядки з раннього вірша могли б існувати як окремий довершений твір поета, не потребуючи датування. І виявляється, що автор теж так вирішив: у кн. другій першого тому, на стор. 29 цей катрен подано саме як окремий, самостійний твір!..

Становлення поетичного хисту хоч і пунктирно, але виразно засвідчено в ранній творчості Стуса, — зокрема, як *долання впливів*. При цьому, якщо певні «персональні» впливи (Б. Пастернак, В. Свідзінський тощо) часом зринатимуть і пізніше, то тут відбувається насамперед додання впливу імперсонального: потужного впливу літературної доби та її характерної поетики, котра є загальною і водночас «нічиєю». Звичайно, це повною мірою стосується і теми, яка нас тут цікавить.

...Мій краю! Ти спливаєш піді мною
мелодією пісні, що з дитинства
з грудей моїх до неба проростала,
тужавіла і пружилась, мов колос,
манила мрійно в голубі світи...

Зацитований вірш «Навкруг землі мої кружляли мрії...» (I, 1, с. 141)⁵ датується 1962 роком, упізнаваність тогочасних поетичних загальників далі ще виразніша: карта півкуль, шахівниця «злотавих піль»... Варто наголосити, що ми вже часто недооцінюємо ту владу поетичних загальників доби, не цілком уявляємо, якої внутрішньої потуги вимагали ці «прориви». Адже навіть у «Палімпсестах» — творчому «пікові» поета, попри високе й вистраждане вивершення теми вітчизни, раптом стається несподіваний рецидив тієї давньої риторичності та плакатності: «Україна, Лебедина, Слава / за сином назирає з-під руки...» («Здається, чую: лопають каштани...») III, I, с. 29). Нарешті, з іншого боку, — слід брати до уваги міркування М. Коцюбинської про те, що у випадку Стуса невинуватим є наше «упереджене ставлення до поезії ангажованої», до «поетичної публіцистики» як не іманентних самій суті мистецтва слова⁶. Додамо, що це стосується й поезії Василя Симоненка, а також чільних поетів-класиків, від Шевченка починаючи. І отже важливо не плутати поетичну громадянську й протестну ангажованість із віршованою риторикою суто радянського взірця.

⁵ Всі цитати за вказаним у виноскі 3 виданням В. Стуса; перша цифра — том, друга — книга, третя — сторінка. Якщо твір датований, то дату зазначено після назви. Якщо не подається назва твору — це означає, що цитується його початок і назвою є перший рядок цитати.

⁶ *Коцюбинська М.* Феномен Стуса // *Мої обрії*. — Т. 2. — К.: Дух і Літера; Харківська правозахисна група. — С. 112.

Уже в «Зимових деревах» зафіксовано ранні спроби автора дати свою поетичну візію національної історії — саме тієї «стертої», невідомої або відомої в страхітливій перверсії. Відтоді це для Стуса одна з чільних тем — і одна з «підтем» у складі теми батьківщини. Доволі показовим є вірш «Гайдамацьке» (1964—1965, I, 1, с. 110), де широкий рядок ніби розрахований на всю глибину дихання і дає відчуття епічності. Але опір матеріалу ще завеликий, прагнення перевтілитися, перенестися в ті часи, «розчаклувати» за допомогою міфу національний історичний дискурс, а водночас говорити від себе ще не вдається цілком реалізувати...

Початок саме цієї інтенції відстежується також і в розділі «Ранні поезії та експерименти»: це вірш «Шаблюкою ворованою...», 1964, с. 142. Його образність дещо декоративна, як на батальних полотнах XIX ст., — проте прагнення прорватися до правдивої історії щире й палке. А втім, раніше за ці твори, влітку 1963 року, написане «Сто років, як сконала Січ...», (I, 1, с. 90-91), яке нині належить до широковідомих творів поета; саме тут чи не вперше так виразно заявлена Стусова історіософія, його версія національної драми, національної «травми» бездержавності, а також, у фіналі, і свідомо переємність стосовно до Шевченкової поетичної історіософії: «Тарасові провісні птиці...» останньої строфи засвідчують це неспростовно. Згодом, уже в «Палімпсестах», ці мотиви набудуть свого оптимального втілення у вірші «За літописом Самовидця» — разючій поетичній реконструкції Руїни та розбрату (...Стенаються в герці скажені сини України, / Той з ордами бродить, а той накликає москву...; III, I, с. 45), — а також у циклі «Трени М. Г. Чернишевського», про який ще буде мова.

Чимало поетичних спроб у цій царині залишилися «чернетками», до яких автор більше не повертався. Проте, як в усіх подібних випадках, надто коли йдеться про визначного поета, ці творчі «вправи» набувають самостійної цінності. Зокрема, важливі вони саме як свідчення складного опанування болючої теми національної історії.

Попід небом, листом і соломою,
під землею, в вічність завглибки,
сонною безоднею солоною
козаки ладнають байдаки.
Там Самійло Кішка й Сагайдачний,
там Небаба чорний і гіркий,
і правиці репаногарячі
скинули над лугом козаки...
I, II, с. 86

— так поет здійснює ту свою реконструкцію, виробляє власну версію чи візію історії, на той час замкненої на всі замки, затуленої непро-

никним мороком свідомо облудних тлумачень. Олюднює, наповнює живими голосами, деталями давно зниклого побуту — аби вдихнути життя в те, що умертвили умисним забуттям, заборонами, кривдою. Зокрема в цьому творі ми ніби стаємо свідками безпосередніх титанічних зусиль, що завдяки їм поет уже виходить до *свого* неповторного слова про ту невідому правдиму історію. І після відбивки завершує так:

...Вони ідуть мені в обличчя
в тій небрежливій глибині,
де воля волю тихо кличе,
де море стогне і кигиче,
і зичить дещо і мені.

Так відбувається вихід, чи радше прорив до якогось містичного безпосереднього контакту з тією давноминулою реальністю, і це дає змогу оживлювати минувшину, бути в ній — свідком, *самовидцем*. Що це настійна, невідступна тема, на яку молодий поет ніби занедужав — особливо видно саме в кн. II першого тому. Ось на тій же сторінці — вірш «Сиві могили в зеленому полі...»:

...Де ви набралися, сиві могили?
Ви Україну мою хоронили,
Щоб вам ніколи добра не було.
I, II, с. 86

Вже цитований вірш «За літописом Самовидця», як раніше «Сто років як сконала Січ...» — це не лише Стусова історіософія, його версія національної драми, його поетична реконструкція *руїни*. Вражає наявність у цьому творі також пекучого роздуму про той складний комплекс, що його сьогодні визначають як невитравний ген розбрату, братовбивчих зіткнень, роздільності і різного вибору («Той з ордами бродить, а той накликає Москву...»).

У розділі третьому збірки «Зимові дерева» маємо виразні свідчення, що починалося все — як становлення світоглядне та громадянське — ще раніше, дістаючи відповідні імпульси в тогочасній суспільній атмосфері та в її літературному відлунні. Таким свідченням є, зокрема, вірш 1960 р. «На грані», а надто його остання, заключна строфа:

...Хай тіні полум'ям лягають в синяві,
Нехай спижева осінь зринула —
Не мовкни. Борсайся в холодній піняві:
Ми не перейдемо! Не переминемо!
I, I, с. 144

Можливо, зрештою, що з погляду становлення вже суто громадянського — важливішим за певну художню незрілість тут є розуміння й оскарження перспективи розчинення нації в тому, що мало назву «нова історична спільність — радянський народ». Хай висловлено це в юного поета ще доволі риторично й декларативно, але, знов-таки, авторська збентеженість, проникливість і пристрасть — поза сумнівом.

Варто підкреслити, що це парадоксальне, «оксиморонне» поєднання риторики й широті великою мірою характерне для молодих шістдесятників, для їхніх творчих витоків. У самого Стуса це, наприклад, поезія «Не одлюби свою тривогу ранню...» (1958); або ж, серед недатованих поезій, що їх автор не включив до жодної із ним самим укладених збірок, це вірші «Моя Україна забула...», «Мене вела ти в ніжні ранки...» (I, II, с. 32, 33) та ін.

Тож цілком закономірним уявляється факт, що уже в «Зимових деревах» образ батьківщини, вітчизни, «краю» не тільки набув означеного *ключового* сенсу, а й постав у драматичній неоднозначності, у поліфонії не лише шевченківських, а й, приміром, франківських обертонів: як «*не-любов з великої любові*».

...Дотягну до краю. Хай руками
хай на ліктях, поповзом — дарма,
душу хай обшмугляю об камінь —
все одно милішої нема
за оцю утрачену й ледачу,
за байдужу, осоружну, за
землю цю, якою тільки й значу
і якою барвиться сльоза.
X. 1968
(«Присмеркові сутінки опали...» I, I, с. 62;
тут і далі курсив у цитатах із віршів мій. — Е. С.)

Ті «екстреми» та «противенства» у творчості Стуса поставали у нових, порівняно з попередниками, варіаціях: так, у армійських поезіях він мучиться неможливістю «ненавидячи любити» — країну, яку має вважати за свою, хоч відчуває непереможний спротив цьому. Закинутий на ЧУЖИНУ, тобто за межі України, не з власної волі, він особливо гостро відчуває ту неможливість як нездоланну *відчуженість*:

...Уральські гори, уральські сосни, край Кисегачу,
я межі вами — валунний камінь — лежу і трачусь.
А шкода віку, і шкода щастя, і неба шкода,
і дуже шкода тебе, прегорда чужа природо!
(«Утік з казарми, прослав шинельку, відкинув ратиці...» IX.
1969, I, I, с. 109).

Щемне відчуття відірваності від «краю», застрашливе передчуття непоправності цієї розлуки — у вірші ще 1960 року «Глухо сосни скриплять на світанні...» (VI. 1960, I, I, с. 111). Поїзд несе у якусь неймовірну далеч, і спочатку це ще «краєвиди моєї землі», а згодом — «Україно, тебе вже не видно — / Ні тополь твоїх, ні дубів...». Та експресія, якої сповнений фінал твору, знову змушує думати про передчуття та передбачення:

...Прощавай, Україно, туго моя!
Розіп'ялись темні пугі.
І сповитий димом, мов думою,
поїзд злякано стукотить.

Наскрізна повторюваність у поезіях того періоду ремінісценції зі Слова о полку Ігоревім» — «ти вже за шолом'янем» засвідчує сталість такої поетової «географії»: він жодним чином не ідентифікує себе з Радянським Союзом, його країна — Україна, хоч на той час такої країни не існує. К. Москалець саме в цьому зв'язку звернув увагу, що навіть у коментарі на вирок суду Стуса наголошує на розрізненні «землі» та «країни», тобто держави⁷. Згодом, уже в «Палімпсестах», — неначе той-таки самий поїзд застукотить: «На схід, на схід, на схід, на схід...», тобто — геть від рідного краю. Навіть удома невідворотно назривала ця драма відчуження й неприйняття, — тож на такій відстані вона загострюється максимально:

Висамітнів день. Висмоктали сили,
висотали біль.
Все тобі — чуже. Все тобі — немиле.
Все гірке тобі...

Це волення — достеменно яко «глас вопіючого в пустелі»:
...Хто б тебе почув? Хто б тебе схотів зрозуміти?

VIII. 1966, I, I, с. 112.

Отже, розглядаючи під означеним імагологічним кутом зору всю ранню творчість Стуса, — не можна не зауважити доволі містичного (що для поезії, очевидно, є свого роду «норма») передбачення й передчуття того, що чекало на нього попереду. Адже якщо, як уже зазначено, з вітчизною «номінальною» він себе жодним чином себе не ідентифікував, то натовість той край, що його поет мав за свою батьківщину, ніби й не існував! І навіть представництво радянської України в ООН не в змозі було на це

⁷ Москалець К. Людина на крижині: Літературна критика та есеїстика. — К.: Критика, 1999. — С. 216.

вплинути... Тобто, маємо тут специфічну проблематику «ушкодженої», «підмінної» ідентичності, фактично — псевдоідентичності.

Вже навіть у «Круговерті», попри ту відзначену риторичність, попри ще порівняно незначну питому вагу образу «краю», — є тривожне прозирання майбутнього, передчуття долі. Ось диптих без назви, ч. 1, «Я чую — враз зірвусь...», фінал:

...Раптом
набухле серце підійде під груди,
ти — між землею і його биттям
затиснений, і вдаришся, мов птаха,
заломив грудням рятівне крило.
Земля моя! Красо моя! Вкраїно!
Віддаленів твій обрій. Відгримів.
Ти ніби й є. Але тебе немає.
Так ніби кратер залива грозою.
Востаннє перехлюпнулась ріка
мого прощання.
I, I, с. 210-211

Загалом у пору творчого становлення Стуса як поета — тема Батьківщини вже цілком перебувала у віданні чинного тоді соцреалістичного літературного канону з усіма належними наслідками: це була сфера літературного «офіціозу», а отже й антипоетичності. Натомість Система милостиво допускала, навіть культивувала ліричні звернення до «малої батьківщини», залишаючи їх у сфері «нормального» поетичного та літературно-критичного дискурсу. Своєрідним підтвердженням цього уявляється вірш «Додому» зі збірки «Круговерть», — хоч риторика в ньому ніяк не бракує, але це риторика немовби мимовільна, — очевидно, та ж таки влада загальної й «нічиєї» поетики:

...Замріли зорі.
День гойднувсь і згас.
А ти гориш,
ти твориш, вічно поривний,
о залізобетонний
мій Донбас!
I, I, с. 211-212

Лише зрідка вдається молодому поетові пробиватися крізь цей намул до себе самого й до пошукуваного образу краю, — як-от у вірші «Спокій», датованому жовтнем 1958 року. Це образ рідної землі — ще «безконфліктний», сповнений любові і того *спокою*, що виразно нагадує окремі поезії-контемпляції Василя Мисика чи Володимира Свідзінсько-

го... Але вже це чимдалі — рідкість і розкіш; хіба що віднайдення неторканого острівця природи наводить на такі думки:

...Тут поживи — і видасться тобі,
що й досі Україна солов'їна,
і промайне за крутояром Мавка,
до вивериці руки простягне...
«Тут ніби зроду сонця не було...»
V. 1964, I, I, с. 131

Тобто — *imago* України у найбільш поширеному, розтиражованому варіанті — для поета щось реліктове, збережене хіба в отакому заповіднику. Проте його самонастанова — саме в такому місці научатися «мовчки, / по-людськи жити», а це передбачає також гармонійні стосунки із «краєм» бодай як «овидом», як «краєвидом». Стус, безперечно, уже в ранній період мусив усвідомити оцю ситуацію «лімітів» та «дозволів», — зокрема й на любов до Батьківщини чи до свого народу. Дуже промовистим є серед ранніх творів, не призначених автором для друку, той, що зветься за першим рядком «Немало люблячих тебе, народе мій!»

...Не гнівайся, коли тобі я мовлю
Синівськи чесно. І прости мені:
Анініколи. До останніх днів
Я не навчусь звірятися в любові.
1961—1964, I, II, с. 49-50

— тут не лише соромливість, цнотливість тієї любові, бажання мати її «в серці і в труді» — головне тут оце дистанціювання від усіх, хто «панегірить карамельним віршем»: автор ніби відрухово сахасться такого характерного для доби віршованого пустодзвонства, холодної риторики, страхітливої кон'юнктури.

Імовірно, що саме відштовхування молодого поета від усієї цієї практики стимулювало й прискорювало його власне творче зростання. Уже в ранній період він ставав на позви з рідним краєм, судив і звинувачував; саме тоді *роками* вже нуртували невідступні думки про долю «краю»:

О краю мій, коли тобі проститься
Крик передсмертний і важка сльоза
розстріляних, замучених, забитих
по соловках, сибірах, магаданах?
1962-64, I, II, с. 46

(Згодом варіант цього вірша відкриватиме цикл «Трени М. Г. Чернишевського»).

Перчитуючи Стуса, неможливо позбутися відчуття, що від самих витоків він накликав свою долю, і найперше відбувалося це саме на терені стосунків із рідним краєм. Адже вже в той ранній період усю навколишню країну сприймав як *тюрму*. Ось недатований двовірш (дистих), — наче побіжна поетична нотатка чи «заготовка»:

в'язниця — а не в'яжуть,
тюрма — а не беруть
I, II, с. 53

Поодинокі з цих ранніх творів таки знайшли своє місце в підсумкових щодо цілого періоду «Зимових деревах»; зокрема це — «Йдуть три циганки розцяцьковані...» (X. 1963, I, II, с. 103-104). Протиставлення циганок і злиденного колгоспного села відбувається якось «неантагоністично»: все в межах однієї реальності, це лише різні грані її... І не вина безжурних циганок, що «села навznak. Впали села»...

Тож і серед творів, які автор не призначав для друку, вже зринають саме ті думки, що згодом виявляться визначальними, — хіба що спосіб поетичного втілення чи *мира* того втілення автора не задовольняли:

...Чи я Отчизни рідної не маю?
Чи я лише ману боготворю,
Чи я намарне горлом прориваюсь,
Рвучи, як обручі, за пругом пруг.
Чи я — у горі — звернений добру,
В галюцинаціях Вітчизну проглядаю...
(«Мій час — не час. Мій рік — не рік...», I, II, с. 74)

Є тут очевидна складність додання тієї згаданої «панівної» риторики; лише згодом усе сповниться почуттям, яке нині робить автора впізнаваним і неповторним. Усередині 60-х років поетичне опанування теми збагачується також праісторичними, «протослов'янськими» візіями (Накликання дощу, 1965, Під диким сонцем, 1965); вони — як спроба «повернутися» туди, де стосунки з «краєм» неушкоджені й не пошматовані фатальними суперечностями, де ще можлива утопія, ідилія, надія.

Натомість імагологічну складову можуть крити й екскурси в не таке віддалене минуле, свідченням чого є цикл «Костомаров у Саратові» — починаючи вже від епіграфа з Василя Мисика («Але що ж робити / живій душі у цій державі смерті?») — це спроба говорити про дійсність «езопівською мовою», дати образ сучасності, позірно «захованої» в оболонку реалій попереднього століття. Лише в такий спосіб можна мовити вголос визивну крамолу вірша V з цього циклу:

...Що чуже — то наше.
А що наше — нам же й чуже.
Наша доля вража
Нас доріже — нашим ножем.
(I, I, с. 83)

Нарешті в частині VI (Не побиваюсь за минулим...) — поет ніби забуває про цей прибраний антураж або свідомо його відкидає: надто вже це він сам! Так ніби взагалі вся затія з циклом, із Костомаровим — аби лише заіснував цей, саме цей вірш. Особливо прикінцевий монолог «нужденної удови»: про Україну, про «потовч-потороччя» «синів невірних». Кого благословляє вона безстрашно йти легкою ходою — «майбутньому назустріч»? Невже Костомарова?.. Чи все-таки і Костомаров, і Скворода, і Довженко у «Зимових деревах», і згодом, уже у «Палімпсестах», Чернишевський чи Ясунарі Кавабата — лише «партитура» оркестрованого на українську історію голосу поета, що прагне бути її речником і, — як хотів, обіцяв, але не зміг інший поет, творчу драму якого першим дослідив саме Стус («Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)»), — здійснити ту обіцянку: «За всіх скажу, за всіх переболію...»?

Суттєвим для Стусового образу України в цей період («радянської України») як *ерзац-вітчизни* стає пронизливий «Останній лист Довженка» (VI. 1964, I, I, с. 92). Трагічно-абсурдна ситуація Довженка у московському «вигнанні» надто промовиста саме щодо цієї країни, «порядків» у ній — і долі митця. Чому має просити, аби «прозаїки, поети, патріоти» пустили його «до себе»? Чому «на нашій Україні» вони все вирішують — яким правом? У такий спосіб відкритий чи осягнутий — абсурдний і знелюднений, бездушний світ (ще приклад — датований червнем 1968 року вірш «Порожні мчать автомобілі...») — відтепер залишається з поетом, зокрема і найбільше — саме як атрибутивне означення тієї ерзац-вітчизни, котра невдовзі постане в гротесково-макабричних візіях збірки «Веселий цвинтар».

Середина 60-х років позначена для поета не лише безповоротністю прозрінь щодо реальної ситуації — як власної, так і «краю», — а й набуттям кола однодумців, рідних по духу людей. Втім, — Система, «режим» дбали, аби завадити їхньому спілкуванню, як про те свідчить і вірш «Не можу я без посмішки Івана...», — твір багато в чому, на момент написання, «програмовий». Є в ньому також і певні нові ознаки того постійно присутнього образу довоколишньої дійсності саме як образу «краю»: Київ, Хрещатик, наближення Різдва... І порізненість із духовно найближчими, пекельна необхідність гріти котли «в оглухлій кочегарці»... Розширеного значення й звучання таким чином набуває кода, звернена, як і весь твір, до Івана Світличного:

...Коли тебе, коханий, покарають —
Куди втечу від сорому й ганьби?
Тоді прости, прощай, проклятий краю
Вітчизно боягузів і убивць.
6.12.1965, I, I, с. 93—94

У цій ситуації загострюється й поглиблюється проблема Іншого-як-Чужого, засвідчена, зокрема, в поезіях «Розмова» («Він дивився на мене. Умовляв...», IV. 1965, I, I, с. 96) або, приміром, «Балухаті мистецтвознавці!..» (X. 1965, I, I, с. 97-98). «Розмова» тут — достеменно з «тих» розмов: ідеологічна обробка і намагання «розколоти» співбесідника. А паралельна тема голоду й маминих галушок, хоч яка не весела, становить водночас ніби рятівну альтернативу, покликану допомогти гідно витримати цю «розмову», міцніше замкнутися в собі. І сумнозвісні «мистецтвознавці в цивільному» (а це, звичайно ж, вони!) непомилково сигналізують наростання внутрішнього конфлікту; не з ними, певна річ, а з Системою, але водночас — і з ними також: відчуття несумісності, гострого неприйняття. Щоправда, поряд із такими творами як «Останній лист Довженка» або «Не можу я без посмішки Івана...» — такі вірші, як «Розмова» чи «Балухаті мистецтвознавці!..» поетично менш цікаві, дещо риторичні та прямолінійні. Проте для збірного образу «краю» теж по-своєму суттєві: в них також відбувається пошук нової, адекватної темі поетичної мови.

Певною мірою поетика саме цих творів провіщає третю, недруковану за життя збірку Стуса *«Веселий цвинтар»* як вельми своєрідний етап його творчості — і як цілком самобутній варіант поетичної розробки теми «краю». М. Коцюбинська визначила цю збірку як «поетичний документ протесту проти інтелектуальної задухи, параду абсурду, імітації живого життя»⁸. Цю збірку автор не призначав для друку: у 1970 році вже не мав підстав для таких надій, тож уклав її поза будь-яким впливом цензури як зовнішньої, так і внутрішньої, — саме для кола найближчих друзів, і виготовив 12 саморобних копій, з яких заціліло тільки дві. Взаємозалежність такої творчої історії та характеру збірки вже неодноразово відзначена дослідниками. І ті характерні інтонації гіркої сарказму та болю позначили тут як цілий поетичний світообраз, так і образ батьківщини.

...Протрухлий український материк
росте, як гриб. Вже навіть немовлятко
й те обіцяє стати нашим катом

⁸ Коцюбинська М. «Страсті по Вітчизні» (Післяслово упорядника) // Стус В. Дорога болю. — К.: Рад. письменник, 1990. — С. 205.

і порубати віковий поріг,
дідівським вимшілий патріотизмом...
«Порідшала земна тужава твердь...», I, I, с. 156

Хто ж населяє цей материк, поки росте «немовлятко»? «Їх було двоє — прибиральниця і двірник...» — так зветься за першим рядком наступний твір, що ніби відповідає на це питання. І це вже справді «веселий цвинтар»: ці двоє, сидячи на Володимирській гірці (ще непошкодженій: музей Леніна, здається, почали будувати згодом) —

...жваво обговорювали замацану статтю
«Як ми готуємо пленум райкому».

Якщо це гумор, то найчорніший, якщо іронія, то безмежно гірка. Проте емоційна палітра збірки далека від одновимірності: про це свідчить уже зачин вірша «Ярій, душе. Ярій, а не ридай...» (із присвятою «Пам'яті А. Г.» — Алли Горської). Він звучить як органний акорд чи хорал, і це звучання зберігається й далі, а образ набуває емблематичності старовинних клейнодів:

...У білій стужі сонце України.
А ти шукай — червону тіль каліни
На чорних водах — тіль її шукай...
I, I, с. 163

Тепер, зі зміною поетики, дещо інакше вписуються в цей контекст і картини історичної минувшини: персоналіфікуються, як-от у вірші «У Прохорівці сни, мов ріки...»:

...то Максимович і Тарас
бредуть Михайловим узвозом
угору й гору — аж до хмар...
I, I, с. 179

Натомість до поетики гротеску й абсурду як визначальної повертає нас вірш «Я знав майже напевно...» (с. 165-166). Це *образ ворога*. Не в тому сенсі, як його потребувала й культивувала Система — у власному сенсі, з власного гіркого досвіду. Одчайдушна спроба поквитатися. Але це ворог невловний, безликий, він вислизає, «він там, де його немає». Власне, це сама Система. Однак попри всю безнадію та марність, — «повторюй і повторюй до безкінця / все, що хочеш йому сказати» — очевидно, щоби засвідчувати й утривалювати свою незгоду та опір, свою *інішність*.

Ще одну спробу дати образ країни-монстра у «Веселому цвинтарі» становить вірш «Колеса глухо стукотять...» із присвятою «Пам'яті М. К. Зерова». Напевно, ця спроба не належить до найбільш вдалих: «Рад-соц-конц-таборів союз» — радше намір, збирання ознак, ще не злютованих у цілість. Але вражає, знову-таки, той «комплекс Касандри» і те «прирошення змісту», що відбувається вже у теперішньому сприйнятті: поет ніби лаштується й собі повторити мученицький шлях Зерова...

Отже, вже від початку можна вирізнити щонайменше два *imago*:

- країни-монстра, «радянської батьківщини», ерзац-вітчизни;
- сплюндрованої та поневаженої і все ж не до кінця відібраної, справжньої, питомої, «утопічної» вітчизни-України.

Стосовно одна-одної вони перебувають у жорсткій опозиції: адже країна-монстр, ерзац-вітчизна існує лише як противага уявній Україні, втраченій у трагічних історичних перипетіях, — тій країні, якої немає, хоч із цим не може змиритися поет.

Важливим струменем у складі цієї другої залишаються вже відзначені вище образи національної історії, — поетична версія тієї історії, інспірована прагненням пробитися крізь табу, відновити правду. Героїзація — і дегероїзація: свої, звільнені від нав'язаних стереотипів, герої та антигерої, своя візія подій, перемог і поразок.

Також очевидним є особистісний аспект цієї проблематики: живі, з власного досвіду знані образи *чужинця*, адепта імперії і наглядача за виконанням її уставу, стукачів, суддів та інших представників каральних органів, наглядачів уже тюремних і табірних, а також «свого», «рідного» перевертня, конформіста і пристосуванця, просто обивателя тощо.

Один із варіантів символізації країни-монстра — макабричний корабель із людських тіл («Цей корабель виготовили з людських тіл...» I, I, с. 179) — образ, що нагадує окремі живописні візії Пітера Брейгеля-старшого та Ієроніма Босха. Максималіст Стус у свій позов до країни-монстра включив, здається, все, навіть кампанію реабілітацій: адже і репресії, і реабілітації були справою рук тієї ж таки Системи:

Спочатку вони вбивали людину,
потому вбитого оживляли...

I, I, с. 182

Загалом якраз макабричне в поезиці «Веселого цвинтаря» і є «відповідником» країни-монстра: ніхто, наприклад, не вірить чоловікові, який знайшов своє ім'я в меморіалі полеглих за Вітчизну.

...Якщо ти живий — тим гірше для тебе:
вшановуєм тільки мертвих.

Весь клопіт скінчився, коли видали довідку:
«Пред'явника вважати за мерця».
I, I, с. 180

Про пересиченість довколишнім безглуздяма має свідчити і відтворення офіційної абракадабри, тієї «новомови», що була ніби лінгвістичним відповідником Системи:

Рятуючись од сумнівів,
б'ю телеграму собі самому:
вчасколивесьрадянськийнарод...
.....
...ось уже тридцять років
ти живеш у найщасливішій у світі країні.
I, I, с. 176

Аналогічне — і в іншому вірші:
«Вперіодрозгорнутогобудівни-
цтвакомунізмунавсьомуфронті
я вийшов уранці за ворота
I, I, с. 192

Об'єктом особливого сарказму стають тут радянські свята («Напередодні свята...», «Сьогодні свято...»; дещо згодом вірш «Марко Безсмертний» (I, I, с. 188) починається словами «Напередодні всенародного свята...» і, як з'ясовується насамкінець, — то «...100-літній ювілей / Володимира Ілліча Леніна».

...Спереду трамвая
Вчепили шмат полотна з написом:
«Хай живе рідна КПРС»...
«Сьогодні свято...»
I, I, с. 178

І позаду натовпу, що ломиться в трамвай — «старий чоловік, / геть обвішаний медалями, п'яний ще зранку...»

Ця нова «оптика» дає, наприклад, змогу на явище духовно споріднене подивитися очима оцього святкового юрмиська обивателів... Тоді «якийсь дивак, озутий в модні черевики», що «облився чортівнею / і підпалив себе» — виглядатиме лише досадним непорозумінням, не вартим співчуття... Натомість те, що вони сприймають усерйоз, своєю чергою виглядає для поета безглуздим і диким. Або анекдотичним, як «Всесоюзний науково-дослідний центр / по акліматизації картоплі на Марсі» — щось у дусі фантастики таких популярних тоді братів Стругацьких («— Громадяни, дотримуйтеся тиші...», I, I, с. 185—186).

Захворівши на цю особливу алієнацію, цей ескапізм, — людина наче випадає з багатьох соціальних зв'язків, з будь-якої ситуації шукає можливість утечі. І лише нечисельне коло однодумців («малесенька щопта») рятує від цього.

Сидимо біля погаслого вогнища,
перетрушуємо в долонях попіл...

I, I, с. 181

Втім, імовірно тут видається як автологічне, так і метафоричне прочитання цих рядків... Чим не метафора стосунків із національною історією такої людини як Стус, а також його однодумців? У кожному разі це справді алієнація, це відчуття екстериторіальності у ворожому чи індіферентному оточенні, незатребуваності, непричетності до життя сучасників, де панує суцільна, наскрізна облудність, цинізм, брехня, яку не дуже-то й ховають. Не дивно, що саме у «Веселому цвинтарі» вперше з'являється те оксиморонне словосполучення «рідна чужина», що концентрує в собі означену проблематику цього дослідження:

...Ні. Вистояти. Вистояти. Ні —
стояти. Тільки тут. У цьому полі,
що наче льон. І власної неволі
спізнати тут, на рідній чужині.
«У цьому полі, синьому, як льон...» I, I, с. 184—185

Загалом, як підтверджує спеціальне дослідження, основу оксиморона неодмінно становить протилежність, суперечність; залежно від її характеру, співвідносними з оксимороном поняттями виявляються іронія, парадокс, абсурд, нонсенс⁹. І саме в колі цих понять часто формується Стусове *imago* Вітчизни як «рідної чужини». Двоїста, амбівалентна, суперечлива природа того «краю», що дістався поетові, засвідчена порізному, але суть її при цьому незмінна:

О благісний, о клятий край,
пораї, як бути бідоласі.
Як скласти голову на пласі —
тобі — помстись, тоді пораї.
О благісний, о клятий край...
«Страшні твої нурти печерні...», I, II, с. 53

Ця суперечність невідступна, вона переслідує й мучить, повторюється в різних варіаціях:

⁹ Див.: Шестакова Э. Оксиморон как категория поэтики. — Донецк: Норд-Пресс, 2009.

...І те — померти ачи жить —
однаковісінько, їй-богу ж
однаково. Чи ти чи ні,
а помремо на чужині,
шукавши отчого порогу.

«Один лиш час і має совість...», I, I, с. 190

Підвищено значимий в цьому аспекті вірш «Чого ти ждеш? Скажи — чого ти ждеш?..»: «гостра» поетика «Веселого цвинтаря» уможливорює поєднання лірико-патетичної та саркастично-глузливої образності; «вибухова суміш» їхня позначена винятковою експресією, але репрезентативною тут буде лише цитата доволі розлога:

...Тамтого світу закуток глухий,
а в ньому жінка, здумана зигзиця,
шепоче спрагло: Боже, най святиться,
о най святиться край проклятий мій.
Ще видиться: чужий далекий край
і серед степу, де горить калина —
могила. Там ридає Україна
над головою сина: прощай.
І плачуть там, видушуючи з себе
сльозу навмисну, двоє ворогів,
радіючи, що син той не любив
ні України, ні землі, ні неба,
і все хилиться висока тінь
чужого болю. Пустинь України
безмежнішає в цьому голосінні,
аж перемерзла луниться глибінь
опівнічна...

I, I, с. 187

Тому не дивно, що навіть у відбракованих автором поезіях час від часу зближують образи сильні й виразні: пошук не припиняється; зокрема, вже тут виразно заявляє себе властивий поетові потяг до нещадної «національної самокритики»:

...Минає все, лиш наше не минає,
одним займаємось, що ставимо свічки
і гордо плачемо та «Заповіт» співаєм,
співаєм тяжко так, що наче залюбки...

«Ти бачиш — попід часом, попід віком...» I, II, с. 88—89

Тобто — у пошукуваній етнокультурній ідентичності не все, однак, поета влаштовує, не все «наше» для нього прийнятне. Або, інакше ка-

жучи, не все «наше» для нього є достоту «своїм». Увага до цих текстів явить дослідникові всю глибину поетового вболівання за долю народу, життя якого він знає не з газет:

...Безпашпортний і закріпачений
сліпий, колгоспний мій народ!

I, II, с. 91

...Село! Колгоспна вігчина
знедоленої України
ще спить. Воно не йде до нас,
а тільки шле за сином сина
від золотих пшеничних піль,
від трудовнів і від кріпацтва... —

I, II, с. 92

Це неймовірна гіркота повного розуміння, що діється, що зробили з тим селом, і з тими синами, які йдуть до міста, де також не матимуть нічого доброго, а будуть давитися «глевкими куснями» «щасливих сталінських законів»... Тут виробляється те гнівне глузування з радянської демагогії, з гасел доби. І вже невдовзі поет знайде оптимальну міру цієї іронії, — міру, яка не робитиме поезію надто публіцистичною. Показовим у цьому сенсі є вірш «Оці жовті будинки...» (I, II, с. 101—102). У ньому ніби заховано глибинний перегук із широковідомим тепер, від того уже афористичним висловлюванням із передмови «Двоє слів читачеві», що «якби було краще жити, я б віршів не писав, а — робив би коло землі»¹⁰. Та дилема, обернена навспак у вірші «Оці жовті будинки...», але фактично та сама, залишається нерозв'язною, і теж має прямий стосунок до теми «краю», батьківщини. Бо попри принадність Києва, попри мрію жити в ньому і щодня зустрічатися з Дніпром — наздоганяє несподіваний спогад. Про —

... татом зроблений стіл,
кривий на одну ніжку,
а на столі чотири руки —
мамині й тата...

І той спогад усе міняє: «Жовті будинки! Я не лишуся біля вас...». За цим постає невідворотно проблематика автентичного буття, дуже суттєва в лірико-філософському спектрі Стуса¹¹, у її безпосередньому стосунку і до «малої батьківщини» — і до «великої» також... Згодом, уже у

¹⁰ Цит. за: Стус В. Дорога болю. — С. 8.

¹¹ Докладніше див.: Соловей Е. Українська філософська лірика. — К.: Юніверс, 1999. — С. 253—290.

збірці «Час творчості», Стус ще повернеться до топосу Києва («Мое життя, мій Києве, прощай! II, с. 174); місто тут постане втіленням «краю», а разом і «дому»; водночас — як жива і рідна істота, прощатися з якою щемно й гірко. Власне, тут слід було б говорити про виняткову вагомість у шістдесятництві *метафори Дому*: Шевченко як Дім, Україна як Дім. А означений драматизм у самому сприйнятті поетом тогочасної України (роздвоєність, неприйняття нав'язуваної «підмінної» ідентичності чи псевдо-ідентичності) обертається для нього *бездомністю*, безнастанним і безуспішним шуканням «отчого порогу».

Наступний етап і наступний рівень поетичного осягнення теми «краю» дає збірка В. Стуса «*Час творчості*», — точніше її оригінальна частина, позаяк вона складається з оригінальних поезій та перекладів. Це потужний творчий спалах у «межовому стані» від арешту до суду, результатом якого стали не просто нові тексти, а *нова поетична мова*, осягнення й становлення буття за допомогою слова. Це збірка-щоденник, у якій джерелом основного тексту є чистовий автограф — саморобний зшиток. Хронологія — від 18 січня до 30 вересня 1972 р. Саме 18 січня датований перший вірш («Мені зоря сіяла нині вранці...»); це п'ятий день ув'язнення; закінчується ж цей період датою суду. За дев'ять місяців Стус написав близько 300 і переклав близько 150 поетичних текстів; знаменно, що приблизно третина оригінальних віршів цієї збірки у пізніших варіантах перейшла до збірки «Палімпсести».

Такі обставини каталізували, прискорили синтез усіх пережитих впливів, усього попереднього досвіду (студії творчості Тичини й Свідзінського, поезія Гете, Рільке й Пастернака, філософські ідеї Ортегі-і-Гассета, Сартра, Камю, Юнга, Платона й Сквороди). Самопізнання у межовій ситуації як відстеження змін у собі самому фіксує вірш «Оце твоє народження нове...» (II, с. 13) — датований знову тим-таки 18 січня... Сенс його становить намагання одігнати «гідку почвару», — тінь, яка зачаїлася й пильнує, «шукає шпари у твоїй натурі»... Так, це юнгівська *тінь* — зворотний, тіньовий, нижчий бік свідомої особистості, все те, що особистість сама в собі заперечує, не визнає, силкується витіснити. Для цілої проблематики ідентичності це тим важливіше, що, за Юнгом, існує і «колективна тінь»: соціуму, нації. Прагнучи гідно зустріти випробування, поет перевіряє себе за максимальним, максималістським рахунком. «Як добре те, що смерті не боюсь я...» (II, с. 15) — таке зізнання, буквально через день, уможлиблює й наступне:

...Народе мій, до тебе я ще верну,
І в смерті обернуся до життя...

Ув'язнення, брутальність та безкарність «органів» (самі ж-бо — карні!) спрямувало поетові думки у загальнофілософські, «вселенські» обшири, загострило переживання кардинальної буттєвої опозиції *життя — смерть*:

...Життя і смерть лежать на рівновагах
спокійних шалах — тільки доторкнися...
«В вікні тюремнім ранок забринів...», 29. [5], II, с. 114

...Життя і смерть — оце і вся вистава...
«Стань збоку, подивляючи вертеп...», 29. 6, II, с. 137

Тоді розширюється сенс засадничих понять, як той-таки «край», або «натхнення», яке тепер саме здатне промовляти до поета:

...і каже: віщий обрїй назирай —
де ані радості, ані надії.
То — твій правдивий край. Ото — твій край.
«Бальзаку, заздри: ось вона, сутана...», 20. I, II, с. 17

Тепер дилему Свого — Чужого максимально загострює вірш «Невже ти народився, чоловіче...» (II, с. 27); це звертання до вартового по той бік дверей камери. Вартовому належить регулярно заглядати у вічко, спостерігати за в'язнем, — і це також стає випробуванням. З'ясувати й розгорнути імагологічний аспект цього звертання до антипода, цю ширу скорботу над нещасним, несвідомим свого нещастя видається важливим у контексті нашої студії.

...Ти ж — за мене
нещасніший. Я — сам. А ти — лиш тїнь.
Я є добро, а ти — труха і тлїнь,
а спільне в нас — що в'язні ми обоє
дверей обабоки...

Одне з можливих потрактувань цього твору полягає в тому, що він свідчить «недвозначно ясно»: поет «уміє прощати» і паче того — «посідає такі християнські чесноти, що межують із святістю»¹². Потужна сакральна складова Стусової поезії — поза сумнівом, однак рівночасно цей твір містить у собі також і позов Системі, здатній зробити з людини,

¹² *Волянська Л.* «Прощай, Україно, моя Україно, чужа Україно, навіки прощай!» // Василь Стус: В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. — Балтимор — Торонто, Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1987. — С. 419.

за словом тієї ж авторки, «таку ось креатуру, людську потвору»¹³. Згодом, у «Палімпсестах», цей мотив дістав продовження, постав у нових наświetленнях: той, хто стежить за ним у вічко дверей камери, остаточно стає уособленням чужого, ворожого — Чужого як Ворога, як Зла:

...І щохвилини в вічко зазирає
іскрадлива, як кицька, сатана,
мов дірочку під серцем назначає...
«Вже цілий місяць обживаю хату...», III, I, с. 49

І невдовзі про це ж — у фіналі вірша «Як моторошний сон — ці дні і ночі...»: навіть на тяжке безсоння тюремних ночей «у вертикальний трумні» посягає та зловорожа безлика істота:

...О, кружні кроки — скрадливі й безшумні.
III, I, с. 54

Так Система з її винаходами засобів тиску, з її мстивістю та зазіханнями на людську гідність заступала собою «край», ставала його знущальною «підміною»...

Я непомітно перейшов межу
самого себе. І лежу на споді
вітчизни, пам'яті, жаги, свободи,
не знаючи, що Богові скажу
за цю міграцію душі та тіла... —
9.3. II, с. 56

Прикметним є тут самий цей РЯД у підкресленому рядку, а також першість у ньому саме *вітчизни*. Йдеться, напевно, про миті цієї муки, цієї межової ситуації, коли все набуває космічних масштабів: «...Як на твоїх очах твоя планета / Подаленіла й зникла на очах!...» — це з вірша «Миттєве й вічне — то одне і те ж...» (II.3 II, с. 59), де вже від початку заявлено нові тотожності, інші співвідношення... Тут поготів зростає вже відзначена раніше здатність накликати в поетичному слові майбутнє, прозирати й передбачати його в усій невідворотності, — ця здатність поезії, а через неї й поета, — не знаючи — знати, що буде згодом, колись.

..Загомонить тоді уся округа,
лиш я себе нікому не віддам.
Лише землі. І — тільки їй.
І їй. І тільки. Цій землі коханій,

¹³ Там само.

котра не любить, не завдавши рани —
смертельної, глибокої...
«Росте гора, і доли утікають...» 15. 4, II, с. 86

Втім, власних прозрінь він часом ніби не помічав чи не усвідомлював: залишалося також палке бажання зазирнути в те майбутнє, відслонити завісу невідомого:

...Ти, краю мій, мене впізнаєш?
Признаєш сина у мені?
Котрого любиш і караш,
і спопеляєш на вогні? —
«Коли я роки перебуду...» 26.9, II, с. 182

а те пророче знання майбутнього, те прозріння його — ще лише уявлялося як щось, що може статися...

...Дивись і жди високого зрідіння
душі і тіла, неба і землі,
як на пружкому піднесе крилі
тебе Вітчизна до висот прозріння.
«Моє ім'я зникай. А тіло — чезни...» 15.9, II, с. 178

Тепер виявляється, що є ще *інший* образ *краю*, глибоко прихований, надзвичайно інтимний, — ніби частина самого автора, його ества і суті. Причому цей образ перебуває в русі й розвитку, змінюється разом із поетом. Чи слід дивуватися, що в умовах ув'язнення та муки це образ похмурий і безвідрадний?

Безмежне, чорне, вигоріле поле
пооране, у вирвах і ярах.
Куди не глянеш — порожньо і голо:
оце крайобраз твій, мій вічний шлях...
27. 4, II, с. 100

І чи дивно, що домінує в цих «крайобразах» больове начало, біль?

Ізбоку ставши, тільки споглядай —
і світ тобі одміниться раптово,
і вилагідніє суворе слово,
і між долонь тріпнеться рідний край,
немов мале пташа, гаряче з туги,
живе — лише бідою...
28. 4, II, с. 100

Ув'язнення — ініціація, тому зміна координат, вимірів і масштабів є ніби неодмінною умовою, нескасовною даністю. Все — в інакшому світі, все інше.

І вимінилось небо і земля
дорослому. І стала невпізнанна
уся моя батьківщина кохана,
що знаною здавалася здаля...

27. [5]. II, с. 111

Ті метаморфози по-новому єднують «малу» і «велику» батьківщину: відбувається розширення й перехід однієї в іншу («Світ повен милих тамниць...», 29.9. II, с. 187); тоді виявляється, що рідна Рахнівка — це і є Україна, що «Вітчизна пресвята» — теж вона...

Загалом у збірці «Час творчості» відбулася певна *переакцентація* тих топосів, що нас тут цікавлять. На перший план вийшли проблеми людської екзистенції (означувані саме так, саме цим словом та похідними від нього¹⁴):

...Навіщо
переінакшувати родовід
і річище пролитих екзистенцій
змстити, ніби серця перестук?
«Є дві надії. Перша: білий світ...»
II, с. 119

Проте все це не означає відмови від сповідуваних цінностей, за які й ніс покару. Час ув'язнення став часом напруженої духовної роботи, ревізії всього духовного набутку, здійснюваної з нещадним максималізмом. Засадничі поняття залишилися нескасовні, хоч і увійшли почасти до інших контекстів, зазнали певних одмін — парадоксальним чином залишившись незмінними:

...і сниш явою: мати, жінка й син.
І тільки Україна, ставши тінню,
ще творить весь світ з вікових руїн.
«Синочок спить, порозмітавши ручки...», 19.6. II, с. 129

З волі обставин «Час творчості» стає водночас часом прощання, приготуванням до можливої розлуки — чи то з «краєм», чи то взагалі із життям. Останній вірш у збірці підтверджує це особливо виразно:

¹⁴ Тяжіння Стуса до філософії екзистенціалізму на сьогодні вже досліджене доволі ґрунтовно. Див., зокрема: *Кралюк П.* «...Бенкет смерті в образі життя»: Василь Стус як філософ-екзистенціаліст // *День*. — 2010. — № 192–193, 22–23 жовт.

Де свінула Софія світанкова,
упав каштан, немов морений дуб.
О рідна стороно! Бувай здорова,
ти щонайтяжча із моїх загуб...

П, с. 190, 30.9. 69 р.

Вивершується тема «рідної чужини», як і всі провідні теми творчості поета, — у «*Палімпсестах*». Оминаючи надзвичайно складні текстологічні проблеми як усього корпусу творів Стуса, так і особливо — саме «Палімпсестів», відзначимо лише найпосутніші риси цього *вивершення* теми.

Сам поет свідомий того, що перейдено якийсь найважливіший рубіж, що сягнув не просто зрілості, а остаточного розуміння життя й себе самого:

...Сосна пливе із ночі і росте,
як положке вітрило всечекання.
А ти — уже по той бік, ти — за гранню,
де видиво гойдається хистке.
Там — Україна. За межею. Там.
Лівіше серця...

«Сосна із ночі виплила, мов щогла...», III, I, с. 31—32

Тепер він домігся особливої, латентної і наскрізної присутності образу батьківщини: виразно відчутної та неспростовної — хоч іноді не так просто і довести її, ту безсумнівну присутність! Ось приклад:

...А з безгоміння, з тлуму світового,
напружена підноситься рука
і пісня витикається тонка,
як віть оливи у долоні Бога,
і сподіванням встелиться дорога,
і в серці зірка заболить жалка.

«Стань і вдивляйся, скільки тих облич...», III, I, с. 34

Цю наскрізність відзначив і Ю. Шевельов у передмові до першого, закордонного видання «Палімпсестів»: «Чи поет каже про свою дружину й сина, про себе й свою самоту й німоту, про дроти Мордовії чи сопки Колими, про життя і смерть, — завжди і скрізь, названа чи не названа, стоїть за цим постать утраченої батьківщини, — і в плані особистому утраченої, і в плані національному»¹⁵.

Здебільшого підважують у «Палімпсестах» цю домінуючу тему живі і сповнені життя конкретні спогади. Може йтися про щось ніби «часткове» («...узлісся, / Святошин. Тиша. Свято...») — вірш «Цей білий

¹⁵ Шевельов Ю. Вибрані праці: У двох книгах. Кн. II. — К.: Вид. дім «Києво-Могиланська академія», 2008. — С. 1040.

грім снігів грудневих...», III, I, с. 36), — проте кожен такий образ долучається до збірного образу «краю», як квадратик смальти до великої мозаїки. Щоправда, реальність поетового життя робила навіть спогади загроженими, зазіхала навіть на них, як про те свідчить фінал вірша «Хлющить вода. І сутінь за вікном...»:

... Від спогадів — самі чорніють вирви.
Дорогу розміновано — рушай!
Благословенні сходження і прірви
і славен рідний і нищівний край! III, I, с. 39

Парадоксальне, оксиморонне поєднання означень, як можна було бачити ще в попередніх збірках, становить важливу, кореневу рису Стусової поетики. Свого часу про це проникливо й точно мовив Кость Москалець: про «нарваний, майже всуціль оксиморонний стиль» перших збірок, у яких поет осмислює «оксюморонність» самого свого існування¹⁶. Ніби шукаючи спільного знаменника для взаємовиключних понять, — у такий спосіб він викрешує іскри живої пристрасті, дає відчуті і пережити разом із ним також і всю цю драму стосунків із рідним краєм...

... ще *обрадїє із печалї*
твій обоюдожалий край.
«Як тихо на землі! Як тихо!..», III, I, с. 36

Власне, тут градаційно підсилюються навзаєм оксиморон «обрадїє із печалї» — і метафоричний епітет, що ним визначено «край» — «обоюдожалий». Або, в іншому вірші, — «Благословенні сходження і прірви / і славен рідний і нищівний край!» («Хлющить вода. І сутінь за вікном...» III, I, с. 39)

Така напруга полярностей, таке палахкотіння у контексті «Палімпсестів» є зрозумілим, природним, закономірним — так само, як «надто кругле небо краю» в поетичному спогаді «Посоловів од співу сад...» (III, I, 39). Спогади, саму пам'ять у тій новій реальності ув'язнення треба боронити, щоразу ніби відвойовувати, кликати, повертати («Верни до мене, пам'яте моя!» — назва вірша за першим рядком, III, I, с. 40). «Край» як рідне й *своє* далеко, натомість довкола все *чуже*, — це завдає непогамовного болю.

... Обабіч — чужаниця-чужина.
Під кожним під крилом — чужа чужина.
І даленіє дальня Україна —
ошукана, оспала, навісна...
«Неначе стріли, випущені в безліг...» III, I, 44

¹⁶ Москалець К. Людина на крижині. — С. 214.

І тому навіть повернення не здатне зарадити, адже «край» зазнав не-
повправної шкоди: він *той* і *не той* водночас:

Яка нестерпна рідна чужина,
цей погар раю, храм, зазналий скверни!
Ти повернувся, але край — не верне... III, I, 32

Розв'язкою, катарсисом, примиренням уявляється лише смерть:

...і чесно гляну в чесні твої вічі
і в смерть із рідним краєм поріднюсь.
«Як добре те, що смерті не боюсь я...» III, I, 45

На докладний аналіз в аспекті імагології заслугоує вірш «За читан-
ням Ясунарі Кавабати», що перейшов із «Часу творчості» до «Палімп-
сестів», набувши свого остаточного варіанту. Тоді справді вийшов ро-
сійською мовою одностомник цього письменника¹⁷, всі його читали (то
взагалі був «час книжок і читання»; кожне помітне видання неодмін-
но ставало подією і в колі дисидентів). І саме цей екзотично-самобут-
ній японський письменник, відзначений 1968 р. Нобелівською премією
за «майстерну передачу самої суті японської свідомості», саме ця різю-
че відмінна реальність в умовах ув'язнення загострювали відчуття своєї
власної ідентичності, належності «краєві», своєї самопосвяти, безпово-
ротності долі. Ощадливість «екзотичного» відлуння («на чотири тата-
мі» — єдина така деталь) лише загострює, підсилює «печальні думи» та
«жалі», тим читанням збурені:

...Як то сниться мені земля,
на якій лиш ночую!
Як мені небеса болять,
Коли їх я не чую.
Як постав ув очах моїх край,
Наче стовп осіяний.
Каже: синку, ступай. Ступай,
ти для мене коханий...
III, I, с. 46

У цей час граничних випробувань самий ракурс і спосіб бачення дій-
сності, зокрема і «краю», показово фіксують поезії «Уже моє життя в
інвентарі...» «Мені зоря сіяла нині вранці...», де в першому —

¹⁷ *Ясунари Кавабата*. Тысячекрылый журавль (Серия «Мастера современной прозы»). — М.: Прогресс, 1971.

...Над цей тюремний мур, над цю журу
і над Софіївську дзвіницю зносить
мене мій дух...

III, I, 47

— а в наступному творі відстань до зорі — то «відстань справедливості», отже знову-таки — *вивищення* над усім — на висоту зорі, котра є «вістунка твого шляху, / хреста і долі...»

Загалом апеляції, звертання, відозви, інвективи до краю у «Палімпсестах» вражають як зрослою частотністю, так і неослабною емоційною напругою.

...Покірні тузі, образи пливуть,
тремтять, мов струни, кроплені сльозою.
Промов же, Україно, за котрою
із загород відкриється нам путь?..
«Немов крізь шиби, кроплені дощами...», III, I, 61

Одним із вершинних втілень цієї невідступної болючої теми у «Палімпсестах», безумовно, є цикл «Трени М. Г. Чернишевського». Складні полемічні сенси самого вибору героя-речника циклу цікаво схарактеризував Валерій Бабенко у студії «Традиція і новаторство філософсько-світоглядних аспектів творчості В. Стуса»¹⁸. Для нас важить коментар цього автора до початкових рядків із заключного, п'ятого вірша циклу:

Зрадлива, зраджена Вітчизна в серці дзвонить
і там росте, нам пригнітивши дух...
III, I, 65

«І дійсно, — твердить Валерій Бабенко, — у радянську добу для всіх мешканців радянської імперії СРСР був подвійною Вітчизною: зрадливою «великою» та водночас й «зрадженою» малою, яка, як матрешка, містилась усередині першої. Перехрестя цих двох світів, двох Вітчизн були у серці людини»¹⁹.

¹⁸ Молода нація. — 2006. — №1 (38). — С. 13-43.

¹⁹ Там само. — С. 42.

Василь Стус і адекватність літератури

(До постановки проблеми)

Поза всякими сумнівами, на часі є актуальним усвідомлення того факту, що сума векторів Стусового «самособоюнаповнення» є значно складнішою, ніж собі уявляє більшість шанувальників або й фахівців — дослідників його творчості. Сучасне стусознавство можна і навіть варто розподілити на кілька стратегічних напрямків, кожний з яких охопить певну частину доробку письменника і уможливить ґрунтовне й предметне занурення в етику, естетику, поетику та психологію цієї непересічної та багатогранної творчої особистості. *Випадок Василя Стуса* цікавий зокрема тим, що наукові або, виразніше, — науково-теоретичні — зацікавлення цієї людини значною мірою визначили шляхи розвитку його власної оригінальної художньої творчості.

Аналогічно з перекладами, корпус яких виразно сигналізує про зацікавлення Стуса-перекладача передовсім західними мистцями *експресіоністичної* (в найширшому значенні) *конвенції*. Окрім невеличкої добірки названої самим автором «3 німецьких експресіоністів» (В. Клемм, А. Еренштайн, Г. Бенн), В.Стус уперто та зацікавлено перекладає Р. Рільке, Б. Брехта, П. Целяна, Е. Кестлера, Г. Енценсбергера, Д. Унгаретті, Ф. І. Лорку, М. Валека, — письменників, кожен з яких тією чи іншою мірою віддав належне естетиці та етиці світового експресіонізму. Як слушно зауважив М. Гончарук, «в полі зору українського поета опинилися твори найбільш „крайніх» німецьких експресіоністів першої половини ХХ ст., з їхнім вкрай суб'єктивним баченням світу, загостреною емоційністю та ірраціональністю художніх образів, різкою контрастністю засобів вираження — і в цьому відчувається якийсь перегук з власними творчими шуканнями Стуса кінця 60-х — поч. 70-х років. Існують й інші, непрямі, вказівки саме на творче зацікавлення поезією експресіоністів»¹. Говорячи про «інші, непрямі, вказівки», автор приміток до тому перекладів має на увазі літературознавчі статті та шкіци В. Стуса й зокрема статтю присвячену послідовному та переконаному експресіоністові Г. Белю («Очима гуманіста»), гуманістична етика якого надзвичайно імпонувала В. Стусові.

Зазвичай, увагу дослідників привертає поетична творчість В. Стуса і, дещо меншою мірою, епістолярій. Але в цих численних на сьогодні

¹ *Гончарук М.* Примітки // Стус В. Твори. — Львів.: Просвіта, 1998. — Т. 5 (додатковий): Переклади. — С. 364.

стусознавчих статтях, за незначними винятками², домінує підкреслено утилітарний, прагматично-прикладний або, часом, і відверто мітинговий підхід, продиктований цілком зрозумілим фактором постколоніального статусу української літератури³. За подібних розкладів, як правило, забувають, що Василь Стус є поетом складним, неелементарним, достатньо герметичним або й вишукано-елітарним; поетом, що є не для всіх доступним через кричущу необізнаність широкого українського читацького загалу з модерною світовою літературою, яка не так давно почала входити до вітчизняного гуманітарного дискурсу.

Художня проза, літературно-критичні статті та літературознавчі розвідки В. Стуса залишаються, фактично, поза увагою як читачів, так і дослідників, хоча вони і складають четвертий том найповнішого на сьогодні видання творів письменника⁴. Канонізуючи образ поета-патріота, поета-борця і активного учасника правозахисного українського руху, ми автоматично відсуваємо на маргінеси Стуса-науковця. А тим часом, від початку студій з теорії літератури в аспірантурі Інституту літератури

² Див. напр.: *Павлишин М.* Квадратура круга: пролегомени до оцінки Василя Стуса // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. — К: Видавництво «Час», 1997. — С. 157 — 175.; Див. також збірник: *Стус як текст.* — Мельбурн: Університет ім. Монаша, 1992. — XI + 93 с.; *Махно В.* Елементи сюрреалізму в текстах Василя Стуса // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Вип. 2. — Донецьк, 1998. — С. 31 — 34.; *Москалець К.* Страсті по Вітчизні // Критика. — 1999. — Число 6. — С. 4 — 14.; *Рябчук М.* „Небіж Рільке» і „син Тараса» // Критика. — 1999. — Число 6. — С. 14 — 19.; *Стус Д.* Василь Стус: Життя як творчість. — К.: Факт, 2004. — 368 с.

³ Слушно указує саме на цю проблему дослідник з діаспори М.Павлишин: „Бо, як реакція на режимне приховування поезій і на вбивство самого поета, з'явилися нові шаблони сприймання Стуса: Стус — приклад людської нескорености перед тоталітаризмом, символ національної гідности, Стус — мученик, Стус — „син Тараса». Усі ці загальні місця висловлюють щирю правду, але вони обмежені кутом зору колонізованої та пригніченої культури, яка примушена оцінювати кожне явище як зброю в боротьбі за виживання. А при цьому випадає з поля зору те, що може мати резонанс поза парадигмою колоніалізму і, навіть, здатне співдіяти в побудові постколоніальної культури» // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. — К: Видавництво «Час», 1997. — С. 172.

⁴ Про недостатню увагу до наукового доробку В. Стуса свідчить зокрема й відсутність вступної статті та ґрунтовних приміток до розділу «Літературна критика» у відповідному 4-му томі «Творів» В. Стуса. Показовим є також той факт, що у двох фахових збірниках студій, спеціально присвячених різножанровій творчості В. Стуса, присутити лише одна стаття, що торкається літературознавчих зацікавлень письменника. — Див.: Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Вип. 2. — Донецьк, 1998. — 216 с.; Василь Стус в контексті європейської літератури (специвипуск наукового збірника Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Вип. 6). — Донецьк, 2001. — 302 с.

ім. Т. Шевченка і аж до арешту в 1972 році, В. Стус вважав себе передовсім літературознавцем і аж потім, чи не в останню чергу, — поетом, про що сам він недвозначно повідомляє в тексті «Двоє слів читачеві», який є передмовою до поетичної збірки «Зимові дерева», що вперше з'явилася 1970-го року в Брюсселі: «Ненавиджу слово «поезія». Поетом себе не вважаю. Маю себе за людину, що пише вірші»⁵.

Про серйозність намірів В. Стуса як науковця свідчать ґрунтовні розвідки 1970-71 років — студії над білими плямами в історії української радянської літератури, що присвячені ранній творчості Павла Тичини (що був доступний радянському читачеві лише у відчутно спотвореному вигляді) та зовсім несправедливо й ґрунтовно забутій поетичній творчості Володимира Свідзінського. Літературознавчий і літературно-критичний доробок Василя Стуса, на перший погляд, є не надто великим за обсягом, а проте, навіть ті праці, що представлені у 4-му томі «Творів», дозволяють збагнути, якої потенційної ваги науковця втратила українська наука через його переслідування, арешти і, зрештою, остаточне фізичне знищення у вересні 1985-го року. Не маючи жодної змоги в умовах таборів і заслання працювати в царині літературознавства, В. Стус, тим не менш, постійно артикулював свої наукові зацікавлення та пріоритети у листах до рідних і друзів, у записах «З таборового зошита» і навіть у листах до офіційних речників⁶ і установ радянського режиму. Рефлексії автора, розсіпані по листах і нотатках, указують на те, що гостра аналітична думка науковця продовжувала працювати навіть в абсолютно неможливих умовах, як їх сам у «Таборовому зошиті» промовисто окреслив В. Стус: «Займатися творчістю тут неможливо абсолютно: кожний віршований запис відбирається при першому ж обшуку» (4, с. 495).

Естетичні смаки художника та зацікавлення науковця розвиваються і за ґратами, аж до останніх хвилин життя, хоча, за великим рахунком, В. Стус сформувався в основних своїх мистецьких і громадянських переконаннях ще до першого арешту. Про що свідчить науковий, прозовий і поетичний доробок, уже створений на початку 1970-х років. В умовах зони В. Стус, наскільки це було можливо, стежив за новинами у вітчизняній та світовій літературі, літературній науці, філософії, постійно рефлектуючи з цього приводу та зіставляючи стан світової літератури з українською радянською, причому завше не на користь останньої, про що свідчить хоча б і розлогий лист до дружини (листопад-грудень 1984

⁵ *Стус В. Двоє слів читачеві // Стус В. Твори.* — Львів.: Просвіта, 1994. — Т. 1, кн. 1. — С. 42. — Далі, посилаючись на це видання, будемо в тексті зазначати лише том, книгу й сторінку.

⁶ Див. відомі листи до П. Шелеста, написані В. Стусом невдовзі після ув'язнення. Вміщені в 4-му томі «Творів».

року), який у певному сенсі є показовим за густотою Стусової наукової та мистецької рефлексії.

У цьому листі письменник гостро й упевнено препарує сучасну йому українську літературу, зокрема порівнює українську художню прозу з латиноамериканською: «Сміх і гріх, коли конкурентом Гарсія Маркеса називають Василя Земляка, а «кортасарівський» Яворівський пише, що курка несе яйця, літаючи з Одеси в Хацапетівку! На фоні латиноамериканців тубільна проза «Киева» видається екзерсисами дитсадка» (т. 1, кн. 1, с. 478). У одному лише листі, заочно спілкуючись із дружиною й сином, письменник згадує, даючи лаконічні, але дуже виразні, „фактурні» характеристики десяткам вітчизняних і зарубіжних письменників. Панорамність і глибина Стусового занурення в історію літератури насправду вражає. Зазвичай прямо, не звертаючись до езопової мови підтекстів, алюзій і алегорій, В. Стус відверто потерпає за українську літературу, водночас указуючи на причини такого її становища. Ось запис сьомий із «Таборового зошиту»: «<...> в українській — нема нічого абсолютно. Культ бездарних Яворівських — їхній час, їхня година. Талановиті автори або мовчать (як Андріяшик), або займаються бозна-чим (скажімо, Дрозд чи Шевчук)» (4, с. 495). І, як це часто буває в цього мислителя, від конкретики фактів у своїх роздумах він одразу звертається до широких узагальнень, що можуть слугувати підставою для характеристики всієї доби: «Час визначає кожного митця на волячий терпець, на опір. Коли почали тягнути жили — найперші упокорилися талановиті» (4, с. 495).

Василь Стус ніколи не шукав простих шляхів — ні в житті, ні у творчості. Так само було й з наукою. Обидві літературознавчі розвідки Стуса присвячені творчості (або — частині творчості, як у випадку з П. Тичиною) письменників, ґрунтовно викреслених із історії української літератури. Це «Феномен доби», що присвячена ранній (1918 — 1924) творчості Тичини і стаття «Зникоме розцвітання» — відповідно присвячена поезії В. Свідзінського, спаленого живцем енкаведистами восени 1941-го року. У зв'язку з цими двома дослідженнями В. Стуса, фактично можна і треба говорити про самотужки (і то не завдяки, а швидше — виключно всупереч соціальним обставинам) розпочатий молодим ще тоді науковцем, процес ґрунтовної реінтерпретації та моральної реабілітації розстріляної української літератури 1920-х років. У розвідці «Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)» В. Стус, як видається, ставить перед собою два основні завдання. Перше, — це повернення ранньої творчості П. Тичини, успішно сфальсифікованої офіційними «літературознавцями», а часом і забороненої, як от третя поетова збірка «Замість сонетів і октав», що не перевидавалася з 1920-го року (вперше без купюр вона буде ви-

друкувана лише у виданні 1990-го року⁷). Себто, одна з центральних для розуміння гуманістичної творчості Тичини збірка була невідома українському читачеві впродовж усієї радянської історії. То чи можна за таких обставин говорити про щонайменші успіхи радянських тичинознавців, хай би скільки дисертацій вони не захистили? Крім цього, В. Стус у праці про П. Тичину робить успішну спробу дослідження природи стосунків тоталітарної влади й мистця, про що промовисто промовляють уже рядки з А. Камю, взяті в якості motto до «Феномену доби». Проблема покарання мистця державним визнанням обходила В. Стуса, очевидно, не лише в історичному сенсі, але й у зв'язку з реаліями його часу. Так, він напише у листі до дружини й сина: «Драчеві вірші в Літ[ературній] Україні — то не шедеври. Прочитав я — і гірко стало за поета. Він, мабуть, уже потерпає перед читачем, бо сам знає, що його лодія — розсохлась, відколи він її витягнув із болота шістдесятництва. Доля його дописується трагічно. Боляче мені за нього, як боляче» (т. 6, кн. 1, с. 483).

Висновки В. Стуса про неможливість співпрацювати з політичним режимом і водночас лишатись художником співпадають із думкою іншого мистця, розіп'ятого все тим же злочинним режимом, О. Довженка: «Спитай себе, в чому твоя пошлість, якщо ти сьогодні догодив всім смакам у своєму мистецтві»⁸. Зрештою, має рацію Юрій Шерех, який завершує свою статтю про „Палімпсести» В. Стуса таким зауваженням: «Чи був би Стус щасливий в іншому суспільстві, поза колючими дротами малої й великої зони? Мабуть, ні. Звичайно, він не був би запроторений до „виправно-трудоxв колоній», ніхто не конфіскував би його поезій, не наглядали б кожний його крок. Але досконалих суспільств нема, і поетове серце кровоточило б на коxну особисто-людську й національну несправедливість і будувало б пекло для самого себе. Така вже Стусова вдача, така, можливо, й місія поета, кожного справжнього поета»⁹.

В. Стус як молодий і талановитий науковець дуже добре усвідомлював необхідність реінтерпретації або навіть і ґрунтовної ревізії історії української літератури з наступним створенням її нового, модернізованого й, головне, — *мистецьки чесного* канону. Канону, що ґрунтувався б передусім на засадах естетичної та національної притомности. Він відверто ставить питання з цього приводу у листі до Петра Шелеста,

⁷ Тичина П. Сонячні кларнети: Поезії. — К.: Дніпро, 1990. — 400 с.

⁸ Довженко О. Щоденник // Довженко О. Зачарована Десна. Україна в огні. Щоденник. — К.: Веселка, 1995. — С. 544.

⁹ Шерех Ю. Трунок і трутизна. Про «Палімпсести» Василя Стуса // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. — Т. 2. — Харків: Фоліо, 1998. — С. 135.

згадуючи крамольні, як на радянське вухо, імена М. Хвильового, В. Підмогильного, М. Йогансена, М. Семенка, Г. Косинки, Є. Плужника, М. Зєрова та інших (4, с. 417 — 418). Про це ж мають свідчити його роздуми або часом і різкі судження про творчість І. Котляревського, І. Франка, Лесі Українки — визнаних (і водночас сфальсифікованих) радянським офіціозом клясиків української літератури. У своїй власній літературознавчій практиці В. Стус фактично розпочинає цей непростий, але конче необхідний процес повернення українській літературі її найбільш цінних сфальсифікованих письменників і їх творчих доробків.

Науковець встиг зробити, на жаль, небагато, але й зроблене ним викликає, щонайменше, повагу або і правдиве захоплення. За умови відсутності вільного доступу до потрібних матеріалів вражає обізнаність В. Стуса з історичним та історико-літературним контекстом на тлі якого, приміром, вибухає геній Павла Тичини. В. Стус у праці „Феномен доби» демонструє розкутість власного мислення, широку ерудицію та наукову сумлінність. У поетичній творчості Тичини дослідник відзначає передусім таку провідну рису як гуманізм, яку пізніша доба повністю витравить із поезії мистця, облакавши натомість всенародною любов'ю й ненавистю. «Творити — чути в клінічній ситуації», — напише В. Стус у статті про В. Свідзінського. Справжній мистець чужий будь-якому режимові. Навіть нейтральна щодо режиму поетика Свідзінського була потрактована як ворожа, а сам поет і його твори будуть знищені й на довгі роки викреслені з історії української літератури¹⁰. В. Стус у двох своїх розвідках першим з вітчизняних науковців зробив крок у напрямку відновлення історичної справедливості, в одному випадку повертаючи надійно призабуту спадщину В. Свідзінського, а в іншому — ґрунтовно переосмислюючи найбільш яскравий період творчості П. Тичини, розставляючи посутні й не зайві навіть для початку ХХІ століття акценти.

Не випадково, саме ці дві, суто наукового характеру праці, а не крамольні віршовані рядки про гебістів, що також були вилучені під час обшуку, будуть фігурувати у судовому звинуваченні В. Стуса 1972-го року, нібито даючи підстави звинувачувати їх автора в націоналізмі та злочин-

¹⁰ Лише в останнє десятиліття з'явилися як видання творів, так і ґрунтовні інтерпретації творчості В. Свідзінського, зокрема й монографічного жанру. Див. напр.: *Свідзінський В.* Твори: У 2 тт. / Упорядкування, підготування текстів, стаття та коментарі Е.Соловей. — К.: Критика, 2004; *Мандрівник і риболов: Природа у творчості Володимира Свідзінського й Максима Рильського* / Упорядник І.Андрусак. — К.: Факт, 2003. — 352 с.; *Соловей Е.* Невпізнаний гість: Доля і спадщина Володимира Свідзінського: Монографія. — К.: Наук. думка, 2006. — 224 с.; *Москалець К.* Тихий модернізм Свідзінського // *Москалець К.* Гра триває: Літературна критика та есеїстика. — К.: Факт, 2006. — С. 23 — 37.

ній антирадянській діяльності¹¹. Лише на початку 1990-х років ці твори нарешті стали фактом літературного життя в Україні, актуалізуючи непересічні, можливо світового значення, поетичні доробки П. Тичини й В. Свідзінського та даючи неабиякий поштовх новим дослідженням. Стосовно ж концептуальних положень наукових розвідок В. Стуса, то за півтора десятки років з часу їх першого видруку, сучасна наука майже не просунулася вперед у порівнянні з цими, відносно давніми працями вченого.

Хочеться також наголосити на цілності та органічності того вузла життєтворчості, який разом утворюють оригінальні поетичний і прозовий, перекладацький, епістолярний і науковий складники діяльності В. Стуса. Цілісність цієї творчої палітри спонукає до виділення ідейно-стильової домінанти, що безпомилково маркує цю постать на тлі ХХ століття і дозволяє зокрема глибше зрозуміти феномен письменника в контексті його епохи. Трансгресивність інтенцій митця полягає у беззастережному бажанні вийти поза межі суто української офіційної літератури, водночас актуалізуючи призабуте чи пак ґрунтовно винищене в українській літературі в криваву сталінську та пізнішу тоталітарну добу.

Говорячи більш конкретно, варто звернути якнайпильнішу увагу на *експресіоністичний дух* у творчості В. Стуса, що аж надто виразно виявився як у житті цієї людини, так і у різножанровій творчості. На жаль, вітчизняна наука до сьогодні спромоглася підняти лише один шар, здавалося б, очевидного, а саме — екзистенціалізм як сума ідей і реакцій на зовнішній світ, проблема автентичного буття, чи — словами самого письменника, — «самособоюнаповнення»¹². Тим часом про поєднання елементів експресіонізму та сюрреалізму в творчості Стуса писав ще понад двадцять років тому Ю. Шерех. Учений висловився в тому сенсі, що поет і мислитель В. Стус цілковито знайшов себе на притомному синкретичному перехресті, в системі координат експресіонізму та сюрреалізму, що й зумовлює стильову та стилістичну оригінальність і неповторність цього поета¹³.

¹¹ Тут цікаво пригадати слушний висновок Ю. Шереха з приводу мотивів знищення радянським режимом драматурга М. Куліша: «Єдино значущий був Куліш без політики. І тому радянський режим його знищив». — *Шерех Ю.* Шоста симфонія Миколи Куліша // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. — Т. 1. — Харків: Фоліо, 1998. — С. 80.

¹² Див.: *Соловей Е.* Проблема автентичного буття (В. Стус) // Соловей Е. Українська філософська лірика. — К.: Юніверс, 1998. — С. 253 — 290.; *Коцюбинська М.* Поетове «самособоюнаповнення»: із роздумів над поезією і листами Василя Стуса // Коцюбинська М. Мої обрії: В 2 т. — Т. 2. — К.: Дух і літера, 2004. — С. 152 — 162;

¹³ *Шерех Ю.* Трунок і трутизна. Про «Палімпсести» Василя Стуса // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. — Т. 2. — Харків: Фоліо, 1998. — С. 123 — 124.

Розуміння психології творчості й ставлення до природи мистецтва зраджують у випадку В. Стуса *суто експресіоністичний* спосіб життя та творчості. Говорячи про естетику страждання в статті «Зникне розцвітання», В. Стус — і це очевидно — має на увазі не суто українські реалії, а естетику ХХ століття в планетарних масштабах: «Творчість — то тільки гримаса індивідуального болю, а наша естетика — то естетика страждання, трохи потамованої муки. В культурі страждання — вся філософія мистецтва і вся його велич з таємничими феноменами катарсису <...>» (4, с. 347). І майже поруч чуємо напівіронічний висновок: «Релігія — опіум для народу, казав Маркс. Мистецтво — це теж релігія і теж — опіум» (4, с. 347).

Як не дивно, В. Стус, хоч і перебуває в континуумі фальшивого та безглузкого соціалістичного реалізму, виступає в цій статті проти пріоритету розуму й навіть проти прогресу: «Розум перетворився на ракову пухлину нашої духовної конституції. Це найдовершеніший орган нашого духовного атрофування і нівеляції, універсальне знаряддя нашого самозасліплення, він наш самополон і наше самознищення» (4, с. 352); «Ця облудлива віра в рух як панацею од смертельної недуги, зветься прогресом. А прогрес фактично є тільки нашим самопроминанням, само спустошенням» (4, с. 353). Вже попередні висновки науковця мають присмак відверто песимістичний, і стосуються вони, знов-таки, усього людства: «Дисгармонійна, з гіпертрофією інтелекту, наша людська свідомість тільки світає в нас — світає, розпливаючись жовтою плямою божевілля. А світання показує, що сподіваний день наш буде дуже нерадісний» (4, с. 353). Профетизм цих висловлювань В. Стуса, знов-таки, зраджує апокаліптичний світогляд експресіоніста. Можна лише дивуватися високому рівню аналітики та прогностики ще доволі молодого мистця й науковця: «Інерційний рух, безмежно більший за нас, хоч і витворений нами, поймає нас своїми плесами, мов непотрібну тріску. Так ми стаємо жертвами своєї історії, своїх діянь, жертвами самих себе. Ми — жертви і водночас — кати. Обоє обезволнені, обоє — нещасні. А розпад духовності, призбираної для нас природою, процес згасання людини в людині ми боягузливо звемо історією людського суспільства. Ми ще удаємо, ніби етика нам непотрібна. Але при цьому — бодай деякі з нас — чують за собою кучугури екзистенціального страху, провини, гріха. Позаду — вікові злочини, яких уже й не спокутувати. А що — попереду?» (4, с. 354). Загалом, одна невеличка стаття В.Стуса про В. Свідзінського своєю науковою густотою, концентрацією думки, високим рівнем прогностики та сугестивністю здатна забезпечити матеріалом декілька дисертацій. У цьому — увесь Василь Стус. Грунтовність і чесність — безпомилково маркують цей особливий етико-естетичний простір В. Стуса, життя для якого ставало творчістю, а творчість — відповідно, — життям.

Друга половина 1960-х років для В. Стуса — це наполегливі пошуки самого себе в собі — передовсім. А ще — це був час пошуків гуманізму та гуманістичних орієнтирів у світі культури. Не випадково він з такою надією вдвляється в суть майже непоміченої сучасниками творчості В. Свідзінського: «Коли відшукувати композиційний центр поетичної світобудови Свідзінського, то він — у любові до світу. В такій любові, яка стала синонімом існування, його другою назвою. Жити — любити» (4; с. 354). Або — не менш пильне та запитальне вглядування в очі німецького письменника-гуманіста Г. Беля: «А генеральна тема Беля — це тема маленької людини, малої, передусім, у силу того, що обставини, в яких вона живе, залишають для цієї людини дуже невеликі можливості існування. Точніше було б сказати, що це людина з великої літери, яку убгали в затісну коробку дозволеної тоталітарним режимом екзистенції» (4; с. 202). Відтак, виникає чітке усвідомлення пріоритетів у мистецькій діяльності: «Від протоколювання трагічного життя індивідуальності до усвідомлення трагедії суспільства — ось параметри Бельової історіософії доби» («Очима гуманіста», 4; с. 202).

Власне, ці наполегливі пошуки гуманізму в світі культури й приводять В. Стуса до експресіоністичної конвенції, як такої, що чи не єдина лише й обстоює права людини на власну самість у сьогоденні, відкриваючи водночас перспективу майбутнього для всього людства. Для експресіоніста, як писав ще 1911-го року Курт Хіллер, «вагомим було ствердити передовсім особисте, власну тематику, жадання творчості, власну етику»¹⁴. Як зауважує сучасний дослідник експресіонізму, «все-таки головним у експресіонізмі було в максималістський спосіб поставлене питання «як жити?». Цей ухил в бік «життєвого» був продиктований загостреним відчуттям самотності, по-ніцшеанському відчуттю богопоставленістю, протестом проти, з його погляду, всепроникаючої музейності цивілізації, а також суспільного насильства над людиною у Великому місті»¹⁵. Хоча, справедливості ради, варто зауважити, що якихось особливих ілюзій щодо спроможності мистецтва й культури на шляху порятунку людини ХХ століття В. Стус, можливо, й не мав: «Є чимало підстав сумніватися в моральності мистецтва. Всі його чесноти держаться на нереальній основі. Навіювана мистецтвом добра соціальна етика виводиться з позиції нашої повної безсилості перед життям, нашої, вже успокоєної, капітуляції перед труднощами існування» (4; с. 346 — 347).

¹⁴ Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. / Л. Ришар; Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев. — М.: Республика, 2003. — С. 181.

¹⁵ Толмачев В. Экспрессионизм: Конец фаустовского человека // Энциклопедия экспрессионизма... — С. 399.

Втім, ці сумніви долалися невичерпною пристрасстю¹⁶; той, у кому, за власним визнанням, позбавленим жодних ознак блюзнірства, «вже народжувався Бог», — не міг бути інакшим. Відтак, органічно приєднавшись до того мистецького дискурсу, в якому давно уже не говорять, бо місце розмови і бесіди остаточно заступив собою зойк ураженої цивілізацією людини. Свинська егалітарність радянського соціуму лише якнайкраще відтінює шляхетну поставу Василя Стуса — послідовного й мужнього у своєму безнадійно-індивідуальному бунті мистця-експресіоніста.

А завершити ці попередні міркування про місце експресіонізму в поезії В.Стуса хочу словами іншого бунтаря проти людської захланності, американського експресіоніста Генрі Міллера, з його блискучої розвідки «Час убивць» (1955), присвяченої *життєтворчості* Артюра Рембо (яким, до речі, неабияк зацікавився В. Стус на початку 1980-х років, коли зрікся силабо-тоніки, активно працюючи з вільним віршем): «Тлумачте його творчість як завгодно, пояснюйте його життя як собі надумаете, все одно нам не спокутувати своєї провини перед ним. Майбутнє повністю належить йому, хай навіть і не буде ніякого майбутнього»¹⁷.

2006 р., м. Донецьк

¹⁶ *Квіт С.* Між етикою і пристрасстю // *Квіт С.* Основи герменевтики: Навч. посібник. — К.: Вид. дім «КМ Академія», 2003. — С. 148 — 155.

¹⁷ *Міллер Г.* Время убийц: Повести. — М.: Б.С.Г. — Пресс, 2000. — С. 163.

**Субстрат «театрального дійства» і надсубстратна
конфігурація в поезіях збірки Василя Стуса
«Веселий цвинтар»**

(Варіант естетичної рецепції)

Цвинтарем був світ нашої культури...
Герман Гессе. «Степовий вовк»

Поштовхом до обрання проблеми зі сфери стусознавства слугують чинники об'єктивного гатунку (зокрема, сформовані теоретиками та істориками літератури термінологічні комплекси й питання, які вимагають деталізації), де вдячним матеріалом для розв'язання стають документи «реальної» доби — першо-збірки, рукописи, автографи, таборові записки, епістолярій, спогади тощо. Утім, сучасному досліднику творчості поета варто наблизитися упритул як до заялжених, так й абсолютно не схоплених науковим овидом питань, але враховуючи момент «свіжого» споглядання, себто — врешті-решт продемонструвати прагнення українського літературознавства ввійти до царини іншопрочитань (долати кризу методологічної застарілості й вичерпаності). У зв'язку із цим у статті робиться спроба залучення принципів естетичної рецепції щодо поетичного доробку В. Стуса із використанням термінологічного апарату Константської школи критики (а саме теоретичний багаж Вольфганга Ізера) та застосуванням суб'єктивного поняття «субстрату» в поезії.

Заявлена для дослідження тактика обумовлюється рядом причин, що витікають з проблеми, зазначеної чи то, принаймні, тільки накресленої М. Коцюбинською у передмові до повного зібрання творів В. Стуса («Поет»). Дозволимо собі розкіш розлогого цитування: «1970 року без будь-якої надії на опублікування Стус підготував для самвидаву друку свою збірку під промовистою назвою «Веселий цвинтар» — цікавий поетичний документ протесту проти інтелектуального застою (*курсив наш.* — О. П.), парад абсурдів і порожніх слів, проти імітації живого життя. ... Борсання людини з чистою душею і прямим хребтом у неправому світі. *Дійсність — як театр абсурду*, в якому немає місця тому, хто не хоче й не може бути слухняним виконавцем злої волі. ... У «Веселому цвинтарі» перед нами — низка поетичних сатир, сюрреалістичних портретів і колажів, гротескових притч, зміст яких — поетичне перевтілення у фантасмагоричних формах *реальних абсурдів дій-*

сності. Своєрідний Стусів *театр абсурду*. Загалом відчуття *світу як театру* органічно властиве зрілому Стусові. ... Подекуди він органічно переростає в *театр жахів*» (*курсив наш.* — О. П.) [15, с. 14-15]. Надзвичайно промовистим є й уривок з листа В. Стуса до дружини В. Попелюх від 22-30 вересня 1976 року: «Все частіше виникає видіння перенаселених, ущільнених *галактик театрального світу, світу-театру*, де на *гігантській авансцені багатопверховій іде дійство* — в оточенні *придійств* (*курсив наш.* — О. П.), замкнених ув овал своєї квазі-окремішної достатності» [29, с. 239-240]. Повернутися до змісту цього листа ще матимемо нагоду. Наразі ж обмежимося як ілюстрацією до питання (постановки проблеми), а радше — способу можливого прочитання збірки «Веселий цвинтар». Магістральними звучать поняття (плюс надалі предметом прочитання ставатимуть поезії зі збірки В. Стуса) — *парад абсурдів, театр абсурду, фантазмагорійні форми, абсурди дійсності, театр жахів, галактики театрального світу, світ-театр, дійство, придійства*, що, скоріше за все, засвідчує наявність єдиного тла, «основи єдності» — субстрату, об'єктивної реальності в аспекті внутрішньої єдності всіх форм її саморозвитку, те, що існує в самому собі і завдяки самому собі, а не в іншому і не завдяки іншому, першооснова, одне нескінченне [31], [32], [33], — **субстрату «театрального дійства»**. Дійства, що лягатиме в основу певних різнорідних властивостей та ознак неоднакових за формою одиниць (основний і додатковий текст, сценічний час, поведінка персонажів / героїв, дія, композиція, сцена / декорації, світло, звук, актори тощо), де різнорідні властивості підлягатимуть під визначення «**надсубстратної конфігурації**». Подібне бачення ніскільки не претендує на вичерпність і вимагає серйозного аргументування. Із цим йтимемо до «живого» матеріялу. Зокрема, виникають небезпідставні претензії дослідника до самого себе, адже такий суб'єктивізм цілком доречно може призвести до помилкового ходу думок. Тож, наукове схиляння на бік естетичної рецепції обумовлене тим, що рецептивна естетика надає читачеві привілей у парадигмі «текст / читач» і наділяє його когнітивною та афективною здатністю творити з цього тексту власний текст [9, с. 347], іманентна багатозначність змісту, який насичує текст, реалізується на рівні індивідуального сприйняття цього тексту [36, с. 4], а відтак імпліцитний читач в процесі рецепції відбуває процес «заповнення» тексту за допомогою трансформації в ньому великої кількості значень [9, с. 348]. За В. Ізером, «літературний твір має два полюси... художній стосується тексту, створеного автором, а естетичний вказує на його реалізацію, яку здійснює читач», слушно: «літературний текст повинен бути задуманий так, щоб заангажувати уяву читача до процесу творення речей, що знаходяться поза

ним, заради нього самого, заради читання, яке приємне тільки тоді, коли активне і творче» [10, с. 349-350]. Відповідно, запропонований варіант бачення творів має право на існування та змістове поповнення.

Вдамося ще до одного пояснення, яке стосуватиметься обраної назви — «Три маски». Не становить таїни факт написання замітки під цим заголовком Ігорем Костецьким у 2 пол. 40-х рр. ХХ ст. (Ігор Костецький. Три маски // Театр. — 1946. — № 1. — С. 13-16.) та оприлюднення в журналі «Кур'єр Кривбасу» за 2007 р. у №206-207 [14]. За великим рахунком, статті І. Костецького були передумовою формування концепції субстрату «театрального дійства» (зокрема, Юрій Корибут. Театр площинний і театр об'ємний // Кур'єр Кривбасу. — 2007. — № 206-207. — С. 232-245.) і поштовхом до створення тривимірного підходу до Стусової збірки («Три маски» [14]), про що йтиметься нижче. Свідоме наслідування в назві коментуємо з приємністю тим, що так влучно зауважує І. Костецький: «маска як кристалізація трагедійних первнів, маска як спосіб переключення душевних станів, маска як знаряддя містифікації, маска як втілення алегорії, ідеї або сонного марева, маска як привід для веселої гри, жартів та витівок і т. д., і т. д.» [14, с. 231]. Себто — в поезіях «Веселого цвинтаря» вбачаємо можливість схожого сприйняття, усвідомлення — маски як принципу гриму, елементу театрального дійства або самого театрального дійства з тілесно близьким ефектом «маски експресіоністичної» як «зброї протесту» [14, с. 230]. Чи не до цього спрямовує М. Коцюбинська, говорячи про «Веселий цвинтар» як *«поетичний документ протесту проти інтелектуального застою»* [15, с. 14]? «Маска експресіоністичного актора на сцені — це зброя естетична, зброя когось, хто має своє Я» [14, с. 230]. Тож, тривимірний підхід у кожному зі спектрів обов'язково утримуватиме на авансцені чи то якомусь придійстві таку собі «маску експресіоністичного актора». Таким чином, поняття «трьох масок» співвідносимо з трьома ширшими структурними формами, що підлягають теоретичному називанню «гештальти» можливого виміру (зразки елементів, об'єднані у цілісність під впливом психічних структур) — трьома театральними одиницями з відхилом у бік «об'ємного театру» (йдемо за Ю. Корибутом) — «не тільки зримає, але й незримає, не тільки вхопне, але й невхопне, не тільки випнуте, але й приховане, не тільки вицвічене, але й затінене, все те, що дається поглибити в трьох вимірах. ...те, що потребує тяжкої, ускладненої мандрівки по суперечностях підтекстів...» [13, с. 236] — **вертепом, «театром жорстокости» і «театром абсурду»**. Такі міркування підштовхують безпосередньо до процесу інтеракції, взаємодії із текстом.

За умови сприйняття текстового кортежу «Веселого цвинтаря» як єдиного цілісного полотна, що видається цілком доречним через якісне компонування автором кількох словесних начал (В. Стус: «Тільки синтезування ліричного, епічного і драматичного начал може дати справжнього поета» [26, с. 32], або за словами Ю. Шевельова: «В певному сенсі Стус пише в більшості своїх поезій... одну, свою, власну симфонію» [37, с. 372]), вибудовуємо семантичні зв'язки між «поетистичними» та «антипоетистичними» (Ю. Шерех) складовими з урахуванням полісемантичної природи тексту, а звідси — можливості «мігрування» їх спектрами «театральних дійств». Та деталь, що В. Стус «уперто» йде у ногу зі своєю епохою (європейської стильово-версифікаційної пошуковості), виявляється надзвичайно промовистою: «Вирізняє його й прокладає міст між двома його манерами його підкреслено, виразно відчутна напруга, екстатичність. Тому його поетистичний стиль веде до молитви, його антипоетистичний стиль до химерного гротеску» [37, с. 388]. Приналежність В. Стуса до нової хвилі «депоетизації поезії», «поетизації позірно непоетичного» (Ю. Шевельов), напругу якої беруть на себе сміливці 60-х [5], [18], [37], але при цьому відстоювання своїх постулатів «збереження власної мистецької широти» [26, с. 48], що висвічується крізь скло змістового навантаження, звернемося до слів М. Хейфеца: «Поза змістом для нього немає поезії. Відмова від змісту — капітуляція перед «темним кутом», перед страхом, перемога слабкості — ба гірше, перемога боягузтва перед страхіттям життя в поетовій душі. Для Василевої вдачі — це позиція, неприйнятна з огляду на саму структуру його особистості» [35, с. 245], свідчить про неабиякий мистецький хист поета, «виняткову виразність і стали структурованість духовного стану» [18, с. 301].

I

Перед вами (без перебільшень) — саме життя!
Аркадій Любченко. «Вертеп»

До тлумачення Стусівського **вертепу** українське літературознавство вдавалося неодноразово в контексті аналізу, як правило, збірки «Палімпсести», про що свідчать дослідження Ю. Шевельова [37], С. Мишанича [17], В. Махна [16], численні статті у наукових збірниках [18]. Утім, дошулює, що в більшості випадків вертеп постає в іпостасі традиційній — образом або символом, хоча чітко і не звучить поняття алегорії, яке є найбільш доречним, дослідники роблять спробу зробити акцент саме на цьому, зокрема в Ю. Шевельова знаходимо: «Це фантазмагорія життя, це

образ марноти світу, це великий табір, що зветься СРСР...» [37, с. 383], або у В. Махна — «У цій вертепній веремії поет угледів модель тодішнього суспільства» [16, с. 34]. Зрештою, не погодитись із цими твердженнями не можна, але заповнюють пам'ять і просвердлюють скроні опуси з Вироку у справі Василя Стуса (1972 р.) та Коментаря Василя Стуса на вирок суду (1972 р.): «В цих віршах робиться спроба довести читачеві викривлене уявлення про радянське соціалістичне суспільство, зводиться наклеп на заходи КПРС і радянського уряду... на умови життя радянських людей і радянську соціалістичну демократію» [2, с. 138-139], на що власне: «Про збірку «Веселий цвентар» Каспрук пише: «Радянські люди за Стусом це бездушні автомати, люди без голови, манекени, що механічно розігрують заданий за схемою безглуздий спектакль». «З художнього боку вірші Стуса це якась маячня, злоблिवе белькотіння, а з громадського, політичного — це свідомий наклеп, очорнювання і оббріхування нашої дійсності»... Одне слово, *на руках цього доктора філології — моя кров...*» (*курсив наш. — О. П.*) [11, с. 144]. До подібного пояснення, отже, могли податись і до офіційних документів: *люди як автомати, манекени* тощо. Але, зупиняє єдина фраза, виділена курсивом. І, як не банально, торувати шлях тими ж методами і для того ж результату наразі видається недоречним.

Звідси логічним був би перехід до нашого бачення «вертепного дійства» в поезіях «Веселого цвентаря». Не обійти так і «Вертепу» А. Любченка, де «людська істота зазнала великого поступу» та «можемо собі дозволити, щоб за лицедіїв правили почуття, думки, окремі слова, окремі образи або й самі живі істоти...», і «Містерійного театру» Ю.Корибута, який твердить, що «...живі істоти, дійові особи, оживлені новим мистецьким життям. Якщо сьогодні на повний розмах постає проблема неповторного в мистецтві, то саме народне мистецтво є відвічним джерелом індивідуального. Вертепний театр, як кожне традиційне мистецтво, — понадтипівий... Творення нових мистецьких цінностей відбувається завжди з доглибного вчування в споконвічну традицію» [12, с. 252], задля формування для початку «голої» надсубстратної конфігурації. Тож, беручи на озброєння твердження Ю. Корибута, відтворимо також загальну картину вертепу XVI — XVIII ст. Важливим є фактаж штибу: Рождественська містерія, картонні маріонетки, кукли костюмовані, подвійна форма театрального дійства (поважний текст різдвяної драми і весела сатирично-побутова інтермедія) — звідси двоповерхові покази (наверху — сцени набожні зі сталим текстом, внизу — дія фігур з живої дійсності із оригінальним текстовим наповненням) [3], [4], [6], [17], [34] — «...містерія — це вище дійство, дійство понад часом і простором, святкове торжество віри, мрії, сну, візії над подоланою в душі людини природою... Це був театр антиілюзійний,

антиперспективний, антинатуралістичний. Це був театр високого театрального мистецтва... це не було наподоблення дійсності, це була власна дійсність, проєктована на глядачів, на весь край, на цілий український космос» [12, с. 251]. І ще один важливий штрих — елементи драматичного дійства, що з часом увійшли до складу тих чи інших театральних форм, вертепу зокрема, мають зароди «від непам'ятних часів» і, будучи невід'ємною складовою людського життя, виконували сакральні (священні) функції, в обряді поховання в тому числі [34], до ж XVI ст. ними пройдено шлях, приміром, щодо вертепного дійства, від вертепу-обряду до популярного народного видовища [6]. Щодо обов'язкового атрибуту містерійного дійства, а саме — сатирично-побутової його частини — сміху, то варто відзначити, що «сміх володіє одночасно руйнівними і творчими можливостями... породжує існуючі в житті зв'язки та значення і демонструє безглуздість і нісенітність існуючих у соціальному світі відносин та умовностей людської поведінки... «обезглузджує», «виявляє», «викривляє», «оголює»... крає світ надвоє... створює сміхову «тінь» дійсності...» [20, с. 14-15], від сього легким бачиться семантичне декодування назви збірки В. Стуса як включно першо-значення (місце дії сакрального ґатунку).

Скерування текстового комплексу на умовно створену надсубстратну конфігурацію через читацьку ілюзію вможливорює намацування «ґешталту» виміру — вертеп. На цьому і зупинимось. Перед нами стусівська містерія як створення власної дійсності не без урахування досвіду попередників (вертепні елементи як джерело індивідуального): «На першому поверсі — двоє людей / на другому — їхні тіні» [28, с. 154], поява зовнішнього подразника (*вправний оператор, що освітлює кадр*) не може лишитися непоміченою, через що «не добереш, / де люди, а де лиш тіні» [с. 154]; окрім цього — абсолютно невідповідні ролі на кожному з поверхів, мало би бути навспак: внизу — «нам з тобою / жити в любові й радості» [с. 154], вгорі — «зарівав би як собаку» [с. 154]; ще один подразник у вигляді «когось третього», що змішує й без того зворохоблених глядачів із виконавцями; сценічне оформлення — «порожня небесна твердь, де чути янгольські співи» [с. 154], авансцена — *чорт*, руки якого «приростають до землі, / а ноги зависають в повітрі» [с. 154] — веде до думки про дочасну деформацію поверхні на субстраті «дійства» у вертепному збіговиську. Картонних маріонеток альбо костюмованих ляльок змінено на «зручних» (комфортних) істот (*люди, їхні тіні*), словесні мазки (*янгольські співи*), почуття, що виникають миттєво [7, с. 546] (*порожнечи, безберегости*); зверху — відсутній, той, що володіє театральною «правдивістю», унизу — ті, хто її значно перебільшує, але наявні, фізично позначені. Один з подраз-

ників (не-актор, не-глядач, *режисер*) упевнено переступає хитку межу між двома світами (дійствами), небесним і земним, хапаючи вертепну функціональність — *смертю перемогти смерть*, у пошуках інакшої (ідеальнішої?) реальності, плутаючи віднині себе з виконавцями, спостерігачами, часом, дією тощо; ковтає шмати задушливого сценічного повітря, витворюючи на сцені на протигагу сталому і незмінному тексту власний монолог: *«А білий світ — без кольору і звуку, / ні форми, ні ваги, ані смаку — / розлився безберегою водою»*, що конденсується в фігурі *«бенкету смерті в образі життя»* [с. 163]. Утім, можливість існування двоповерхового театального майданчика-сцени ще не втрачена, коли на місце відсутнього того, що володіє театальною «правдивістю», претендує подразник-режисер (*«маленький бог»*, *«шалений бог»*, *«Бог»*), здатний впаковувати тельбухи свого існування до вертепного кістяка: бог-режисер тільки фіксує об'єктів-акторів на нижній сцені: *«Вони сидять за столом, / поклавши перед себе жиливі руки... сидить сестра... сидить мій син...»* [с. 164], статика здатна зруйнуватись лишень під впливом торжества *маленького бога-режисера*, певного в такій само-здатності: *«Я насолоджуюсь набутою певністю, / адже протягом трьох годин чекання / я можу бути певним, / що світ ще не збожеволів»* [с. 165]. І вже — *«Я з ним удвох живу. Удвох існую, / коли нікого... Він опорятунок, / я ж білоусто мовлю: порятуй, / мій Господи... Прагне, / рятуючи, донищити мене, / аби... я вийшов сам із себе...»* [с. 195]. Стан «із-богом-перебування» в якомусь сенсі нагадує містерію Різдва, як народження Бога-Христа, Бога, що торує земний, а не небесний шлях, відтак повертається до нижнього театального майданчика: *«Ти ще на кінчику пера / возносишся увись. / А вже пора? Давно — пора. / Спадаючи, молись»* [с. 172]. Місія? Бачити і розтуляти зіниці — собі, іншим. «Лише коли перший біль пройшов, коли притлумлена гостра чуттєвість, коли катастрофа далека, — душа отримує спокій, пам'ять та уява вступають у союз: перша — щоби викликати спогад, друга — щоби збільшити солодкість минулих днів» [7, с. 558] — твердить Д. Дідро, передуючи нашій думці про панування «першого болю» та «гострої чуттєвості» в тенетах земної сцени, випускаючи для виконання головної ролі колишнього бога-режисера-подразника, сучасну так звану «експресіоністичну маску», ту, що має своє Я: *«А ти ще довго сатаній, ще довго сатаній, допоки / помреш, відчувши власні кроки / на сивій голові своїй»* [с. 183]. Од сього — подвійна вертепна форма театального дійства із збереженням поодиноких ферментів, на зразок, «гіркового» сміху, первісної священності, переростає в «гештальт» більш в'язкої консистенції — умовно «театру жорстокости».

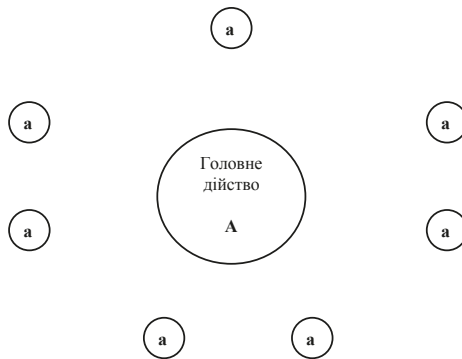
II

Сцена має вселити жах,
обиватель має навчитись кричати...
Іван Голль

Вписування поетичного доробку з «Веселого цвинтаря» у театральну оболонку не змушує вишукувати цілком відповідної сюжетної в антипоетистичних віршах чи то безсюжетної в поетистичних схожості. Головне — ухопити струмись, через який можливий тісний контакт із творами як цілісністю або винайдення порожньої заглибини в семантичному полі поетичних текстів і, при можливості, заповнення цієї лакуни. Звернення до елементарних принципів «театру жорстокости» Антонена Арто та винайдення точок перетину в поезіях В. Стуса в такий спосіб, наближує до кінцевого пункту розв'язання проблеми — театру абсурду «Веселого цвинтаря», до субстрату якого, припускаємо, вкорінені як вертепний компонент (традиційний), так і театральне дійство за зразком А. Арто (зокрема, про це свідчить історія розвитку авангардних течій у Західній Європі від 20-х рр. ХХ ст. [21], [22]).

Передовсім відзначимо, що розуміється під декларуванням цієї «жорстокости», до чого мають йти режисер і актори подібного дійства. Для теоретика «театру жорстокости» А. Арто йшлося найперше про «незворотне вміння наважитися», для постановника — «бачити можливість звільнення людини від ірраціональної влади зла шляхом оголення жорстокости, виведенням її на поверхню» [21, с. 196], акторові — максимально наблизившись до глядача витворити ефект «метафізичного чуття» (Створення, Становлення, Хаос), і все — за допомогою експресивних сцен (причому експресія вищого ступеню, коли сон, то лишень кошмар тощо), шуму, музики, крику, модуляцій голосу, звідси — значна символіка кольору і звуку, що мають «дратувати», показ межової оголености почуттів і вчинків, ідентичність зовнішнього і внутрішнього вигляду персонажів [21]. І, що досить важливо, вистава такого розкладу зобов'язана примусити свідомість людини звернутися до першоджерел всіх конфліктів, щоб виконати «терапевтичну» функцію (наголосимо, на кшталт тієї, що й експресіоністичні твори), плюс додамо: для «театру жорстокости», за А. Арто, маска є недоречною через всю ту «межову оголеність почуттів», але, висловимо, при намаганні вписати в контекст «театру жорстокости» накреслену І. Костецьким «експресіоністичну маску», ніяким способом не виходимо за межі розуміння театру самим А. Арто, бо ж «Маска як обличчя людини, що живе законами самотворними» [14, с. 230], відтак у саморобному (само-створеному) світі так

звана «експресіоністична маска» маскою зовсім не є. В якомуś сенсі, варто відзначити, актор «театру жорстокости» (в паралелі з маскою) актором «традиційного» розуміння не є через принцип «ідентичности зовнішнього і внутрішнього вигляду», отож «справжній» актор Д. Дідро, для якого «чуттєвість — завжди ознака загальної слабкости», той, що є холодним і спокійним спостерігачем, «все чи ніщо» [7] поступається місцем в «театрі жорстокости» актору-всьому, віднині дійство «тягне», грає, виконує ролі не лише актор, впливає весь антураж, все, що заполює сцену, в тому числі й глядач. Звідси доречним видається перехід до Стусової збірки і продовження цитованого на початку листа до дружини, зокрема відтвореного в ньому макету світового театру:



«Всі а-кола — придійства, творять фон, пригашують світло головного дійства, обговорюють навіть абсурдність цілого макету чи логіку дійств і придійств... Додати музику — стихій самих краще... додати гру барв, інтенсивність світла... — і абсурд буде уречевлено... є що монтувати і перед чим відчувати пострах: великий макрокосм, кастрований на ляльковий вертеп збожеволілої галактики. А-дії можуть бути повторювані, складаючись із 2-3 рухів чи реплік. Це був би, може, вихід театру в космос і сама боязкість виходу і самий вихід, як шукання глухого кутика, аби не паморочила безодня і стереометрія — додавало б свого шарму, унаочнювало б відчуття краю і за крайових світів. Це й композиція світового абсурду» [29, с. 240]. Схема авансцени і придійств мимоволі нагадує принцип Г. Аполлінера, перетягнений А. Арто до «театру жорстокости», за яким театр має бути «в формі кола з двома сценами: / Одна в центрі, інша — у вигляді кільця, / Що оточує глядачів... об'єднуючи без видимого зв'язку, як у житті, / Звуки, жести, кольори, крики, шуми, музику...» [21, с. 205]. Саме пояснення В. Стусом поданого макету є віддзеркаленням думок Г. Аполлінера (музика, гра барв, інтенсивність світла...). Ціл-

ком доречним буде твердження про відповідність макету радше **«театру жорстокости»**, де під **а**-колами розуміти глядацький шар, що бере участь у виставі і який ще має можливість опору / вибору — оволодіти вмінням наважитись чи то остаточно піддатись «побиттю» розуму і злитися з головним **А**-дійством, від чого (злившись) остаточно ввійти до сфери абсурдного перебування.

Робимо спробу відтворити «реальність» сцени:

1. декорації: *чорний став, антрацит видінь, вороння, що криваво рветься, п'янке бездоння, протрухлий український материк, чорна вода, чорна пуца...*

2. світло: *очі Люципера, утла синь, тьма і тьмуца тьма, «Чорна гатка / в темені. Питьмою — хоч залийсь»* [с. 196]...

3. музика, звуки: *креміль крику, лаконічний крик усесвіту, човгання чобіт, шурхоти і шепоти і щемі...*

4. сценічний час: *«те, що було 1968 року нової ери, / віддзеркалює, ніби в мертвій воді, / події 1968 року перед Христом»* [с. 160], *«недозволений простір живого духу»* [с. 173]...

5. композиція: *«Композиція багатьох голів, / поставлених одна на одну...»* [с. 160]...

6. дія: іншого — *«Підійшов, побачив, збагнув. / Збагнув, підійшов, побачив. / Все вже збагнуте / підійшов побачив / ні греця не збагнуть»* [с. 160], Я — *«вийшов сам із себе»* [с. 195]...

7. основний текст: *«Ти ждеш іще народження для себе, / а смерть ввійшла у тебе вже давно»* [с. 155], *«Протягни руку попереду — / схололими пальцями / відчуєш самого себе»* [с. 159], *«Ні страху, ні болю, ні вагання / перед смертю»* [с. 196]...

8. додатковий текст: *«Бо де там син? Де Бог? Нема обох...»* [с. 194]...

9. експресіоністична маска (подразник): інший (*подоба, тіло, плоть, чуже існування*) і Я (*кавалок болю, самозамкнений, перехожий, той, що завше є кимось іншим*), *«мертвий ти єси / у мертвім світі... Ти тільки сам. І — мрець єси»* [с. 173], *«Як страшно зізнаватись, що людина / іще не вмерла в нас»* [с. 177]...

10. «вражаючий» образ: *«лялечка німа... аж біла з самоболю, / як цятка пекла»* [с. 155].

Незворотне вміння наважитись — зізнатись (*«поневажаю індивідуальність — / справіковий набуток лихоліть. / Отож — бреди назад. Бо тільки там життя — ще до народження... простуй назад — в народження вертайся...»* [с. 173], *«Самопізнання — самозгасання»* [с. 174]), розкривши в такий спосіб загтверділий міт, що оточує людське існування. «З першої дії — штовхнути глядача до пекла», за А. Арто, в Стуса: в пеклі глядач-актор-режисер — *«Кого ж ти, демон зла, / кленеш, кленеш,*

кленеш і проклінаєси? / ...Невже сподієшся колись дожити, щоб мовити чеканню. Все ми квити» [с. 187]. Урешті, «вміння наважитись» притаманне лишень одному (тому, що є «сам на сам»): «Хто еси? Живий чи мрець? Чи, може, / і живий і мрець? І сам на сам?» [с. 193], глядацький шар-оточення хибить, остаточно піддаючись «побиттю» розуму: «...то вистава, / де кожен, власну сутність загубивши, / і дивиться, і грає. Не живе» [с. 167].

III

— 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?

Василь Стус

Занадто густа консистенція третього окресленого гештальту («театру абсурду») збірки «Веселий цвинтар» за рахунок «окупації» території, нарощених на субстрат «театрального дійства» вертепу і «театру жорстокости», особливих елементів (сакральність, сміх — вертеп; крик, максимальна експресія, «чуттєва» оголеність — «театр жорстокости») формує власний надсубстратний (нашарування) склад: коли сміх, то — гірка іронія («Громадяни, дотримуйтесь тиші, — / вимагають чотири щити навколо високої вежі, / де великими літерами зазначено / «Всесоюзний науково-дослідний центр / по акліматизації картоплі на Марсі» [с. 185]), сміх трагічного, макабричного, гротескового характеру, «чорний гумор» («Напередодні свята, / коли люди метнулися по крамницях, / вносячи звідти шпроти, смажену рибу, / шинку й горілку з перцем, / якийсь дивак, озутий у модні черевики... облився чортівнею / і підпалив себе. / О, він горів, як поросся...» [с. 177-178]) чи то первісний, який демонструє безглуздість, той, що «обезглуджує» («Ми сиділи за пляшкою шампанського / в тихенькому прокуреному кафе, / і вона відчувала себе царицею, / Афродітою, що проминувши рибалок / (за столиками забивали козла), / алкоголіків... щойно зайшла в таверну... А коли ми вийшли / на знелюдний вечірній берег, / і я, не ждучи нагоди, спробував її взяти, / хвиля відбігла, наче сторожовий пес, / якого чекає попереду / чорна робота» [с. 191]); коли крик, то — німий, коли експресія — то надмірна («Цей корабель виготовили з людських тіл. / Геть усе...» [с. 179]). Причина для подібного формування: «Людина частіше за все не здатна пояснити свідомістю обставин дійсності, в яких перебуває... відповідно не розуміє

і власного життя, і самої себе» [8], у В. Стуса: «*То можеш називатись / як заманеться. Тут усе одно: / герой, актор, глядач, суфлер і автор — / усі живуть одне чуже життя...*» [с. 170]. Вистава виглядає анемічною: непослідовна, зруйнована, хаотична, мотивація «фрагментарних» мовчань-викриків відсутня, в центрі — агонія людської свідомості: «*Ти граєш несповна розуму... мені б сміятись — / я плачу. Груди розпирає гнів... а я радію. Рушив катафалк — / а я втішаюсь*» [с. 168]; дія, діалог, система персонажів — анульовані: «*Отож мені найщасливіша роль / дісталася в цій незнайомій п'єсі, / в якій я слова жодного не чвив... Автор теж лишається інкогніто. Актори / чи є чи ні — не знаю. / Монолог? / Але без слів? Бо промовляють жести / непевні*» [с. 167-168]. Відчай або повна непереконаність у «реальності» того, що наразі: «*Скінчилося. Вистава щезла. / Завіса впала. Я вже не актор — глядач. А скільки покотом у залі / лежить живих мерців, старих акторів, / обпалених вогнем шалених рамп*» [с. 168]? На голому субстраті «театрального дійства» під завалою німої трагічності — рухи «штампованих», безголосих тілес («*І всі вони до мене простягають / осклілі руки*» [с. 168]), без місця і призначення в світі. Не має бути ніяких паралелей із життям, лишень інакша (мистецька) реальність, в якій, бачимо, не німує й не спігне меншість, одиниці (експресіоністично масковані?), бо ж «Мистецтво — не ілюстрація постульованих істин, в кращому разі воно, художньо відбиваючи дійсність, може мати з ним дотичні точки» [25, с. 22]. Маска як не учасник, щонайбільше — спостерігач, що вивільнив себе від можливості бути повністю відірваним від «життєвих» джерел» завдяки наявному вмінню «наважитись». Маска-спостерігач фіксує «летальні» випадки, «сіру реальність патологій, маразм щоденного існування» [30, с. 231]: «*Двірничка вибирає з чавунних урн / накиданий мотлох... А сьогодні, напередодні свята, / вона вбрала найкращу спідницю... Усмішка і задума на її обличчі / творить рівновагу щастя*» [с. 156] або — «*Коли вам захочеться відпочити — розучуйте цікаву гру про війну... стріляйте, кидайтесь на амбразури, / падайте під танки. / Тільки не розбігайтесь... - Благодійнику наш, / кому хочеться тікати з раю... загукали в одне горло (чотириногі)*» [с. 162, с. 320 (вар.)]. «Композиція світового абсурду», «лялькового вертепу збожеволілої галактики» довершена: «*Спочатку вони вбивали людину, / тому вбитого оживляли. / Реанімацією займалися / в косметичних кабінетах / (малярі — замість лікарів). / Справі оживлення / віддавали життя / цілі династії майстрів пензля. / Зате відрізнути живого од мертвого / було неможливо*» [с. 182], повнить найменші чуттєві лакуни, «обезчуттєвує». За маскою — висновок, об'єктивне бачення? Маска як обличчя людини, звідси — навряд чи висновок, об'єктивне бачення. Завіса опускається навіть для абсурдистських п'єс, лишаючи за глядачем-

співучасником задачу — подолання бар'єру, осмислення, передовсім — навчитися свободі власного вибору. Отож-бо, власного вибору, допоки режисер-бог-маска в силі втручатися і корегувати: «*А Господь рече: / відшукай навпомац давню кладку, / походи і виспокійся в нім, у забутім віці. Тепла згадка / ще придасться на суді страшнім*» [с. 196], зрештою, за режисером-богом-маскою — «*а я ще тую свічку посвічу, / аби мені не смеркло передчасно*» [с. 195].

Р. С. За процесом заповнювання порожніх місць у тексті (радше — занадто глибоких, аби дошукатися суті) стоять «приховані» можливості читацької уяви. Не відхиляємо. При цьому знехтувати можливістю випробування подібних дослідницьких тактик з боку пошуковості було би негідним, відтак маємо, за В. Ізером, шанс «о-мовити ще не-омовлене», чого й прагнулось.

Узявши до уваги основи методи естетичної рецепції, наголошуємо на можливості розуміння поетичної збірки В. Стуса «Веселий цвинтар» через «три маски» (спектри, що в процесі семантичного наповнення тієї чи іншої конфігурації, отримують статус «гештальтів» можливого виміру): вертеп, «театр жорстокости» і «театр абсурду», побудованих на єдиному субстраті «театрального дійства», при чому надсубстратний склад «театру абсурду» в поезіях «Веселого цвинтаря» виявляє компоненти як вертепу (сакральність, сміх), так і «театру жорстокости» («чуттєва» оголеність), охоплюючи найбільшу смислову площу і лишаючись «завершальним» етапом у поступовій зміні надсубстратної конфігурації попередніх «гештальтів».

Література

1. Василь Стус: В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників / Упор. Осип Зінкевич і Микола Французенко. — Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987. — 463 с.
2. Вирок у справі Василя Стуса (1972 рік) // Василь Стус. В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. — Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987. — С. 135 — 142.
3. *Возняк М.* Історія української літератури. У двох книгах: Навч. вид. — 2-ге., випр. — Львів: Світ, 1994. — Кн. 2. — 560 с.
4. *Воропай О.* Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. — Харків: Фоліо, 2004. — 508 с.
5. *Голобородько В.* Летюче віконце: Вибрані поезії. / Вступ. ст. І. М. Дзюби. — К.: Укр. письменник, 2005. — 463 с.
6. *Грицай М.* Українська драматургія XVII — XVIII ст. — К.: Вища школа, 1974. — 198 с.

7. Дидро Д. Парадокс об актере // Дидро Д. Эстетика и литературная критика. — М., 1980. — С. 539 — 588.
8. Дюшен И. Театр парадокса // Театр парадокса. — М.: Искусство, 1990. — С. 5 — 21.
9. Зубрицька М. Школа рецептивної естетики // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 2001. — С. 247 — 348.
10. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів: Літопис, 2001. — С. 349 — 368.
11. Коментар Василя Стуса на вирок суду // Василь Стус. В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. — Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987. — С. 143 — 147.
12. Корибут Ю. Наш містерійний театр // Кур'єр Кривбасу. — 2007. — №№ 206-207. — С. 250 — 252.
13. Корибут Ю. Театр площинний і театр об'ємний // Кур'єр Кривбасу. — 2007. — №№ 206-207. — С. 232 — 245.
14. Костецький І. Три маски // Кур'єр Кривбасу. — 2007. — №№ 206-207. — С. 228 — 231.
15. Коцюбинська М. Поет // Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. — Т. 1 у 2 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Кн. 1. — С. 7 — 39.
16. Махно В. Елементи сюрреалізму в текстах Василя Стуса // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. — Вип. 2. — Донецьк: Кассіопея, 1998. — С. 31 — 34.
17. Мишанич С. Народнопоетична стихія в творчості Василя Стуса // Мишанич С. Фольклористичні та літературознавчі праці: Том 2. — Донецьк: Дон НУ, 2003. — С. 30 — 95.
18. Моренець В. До питання модерності лірики Василя Стуса (художньо-філософські аспекти індивідуального стилю) // Молода нація. Альманах. Василь Стус. Двадцять років після смерті: сучасне сприйняття і переосмислення. — 2006. — № 1. — С. 295 — 315.
19. Нецензурний Стус. Книга у 2-х частинах. Частина 1 / Упор. Б. Підгірного. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. — 336 с.
20. Нога Г. Звичаї тієї з давніх школярів бували... (Український святковий бурлеск XVII — XVIII століть). — К.: Стило, 2001. — 187 с.
21. Проскурникова Т. Антонен Арто — теоретик «Театра жестокости» // Современное западное искусство XX в. Проблемы и тенденции. — М.: Наука, 1982.
22. Проскурникова Т. Французская антидрама. — М.: Высш. школа, 1968.
23. Расширенный терминологический словарь к курсу «История зарубежной литературы: XX век». — Донецк: Дон НУ, 2005. — 127 с.

24. *Рубчак Б.* Перемога над прірвою (Про поезію Василя Стуса) // Василь Стус. В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. — Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987. — С. 315 — 351.
25. *Стус В.* На поетичному турнірі // Василь Стус. В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. — Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987. — С. 21 — 28.
26. *Стус В.* Най будем щирі... // Василь Стус. В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. — Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987. — С. 29 — 48.
27. *Стус В.* Таборові записки // Василь Стус. В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. — Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987. — С. 107 — 134.
28. *Стус В.* Твори: У 4 т., 6 кн. — Т. 1 у 2 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Кн.1. — 431 с.
29. *Стус В.* Твори: У 4 т., 6 кн. — Т. 6 (додатковий) у 2 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Кн. 1. — 494 с.
30. *Стус Д.* Василь Стус: життя як творчість. — К.: Факт, 2005. — 368 с.
31. *Философская энциклопедия / Под ред. Ф. Р. Константинова.* — М.: Сов. энциклопедия, 1970. — С. 151 — 154.
32. *Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова.* — 4-е изд. — М.: Политиздат, 1981. — 445 с.
33. *Философский словарь / Под ред. Г. Шмидта.* — М.: Республика, 2003. — С. 428 — 429.
34. *Франко І.* Русько-український театр (Історичні обриси) // Франко І. Збір. творів: В 50 т. — К.: Наукова думка, 1981. — Т. 29. — С. 293 — 336.
35. *Хейфец М.* «В українській поезії тепер більшого нема...» // Василь Стус. В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. — Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987. — С. 201 — 276.
36. *Червінська О.* Рецептивна поетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. посібник. — Чернівці: Рута, 2001. — 56 с.
37. *Шевельов Ю.* Трунок і трутизна (Про «Палімпсести» Василя Стуса) // Василь Стус. В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. — Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987. — С. 368 — 401.

2007 р., м. Донецьк

**Спроба міфологічного тлумачення герметичної поезії
В. Стуса «Стелили білі обруси»**

Деякі вірші Василя Стуса дають цікавий матеріал для міркувань над питанням тлумачення герметичної поезії. Брак досліджень у цій сфері є очевидним. У цьому аспекті нас зацікавив поетичний текст «Стелили білі обруси», що належить до збірки «Палімпсести», до якої ввійшли твори 1971-1979 рр. Дослідники творчості поета відзначали «сміслову багатозаровість» і «глибину» даних текстів [6, с. 15]. Зауважимо, що ця збірка є досить проблемною частиною доробку поета, адже вона не має «стабільного змісту» [6, 15]. Для зручності сприйняття наших міркувань наведемо текст поезії «Стелили білі обруси» в доступній нам редакції:

Стелили білі обруси,
і сновигали в безгомінні
три хлопці, три душі, три тіні,
усі сподобані краси.
І даленів брунатний світ,
і морок даленів луною —
і радісною походою
благословляв на труд і піт
нас Пан-Господь. А ми були
у затінку такої туги,
з котрою не зазнати вдруге
ні радості, ані хули.
Мій краю, матере моя,
мене ти вийми із неволі
або сподоб своєї долі
під басаманню нагая.
Премудра бавиться змія,
світ тихо добирає барви,
а смерть свої лаштує мари,
о доле-доленько моя!
[13, 350]

Необхідно зазначити, чому ми відходимо від загального для українського стусознавства принципу біографізму. По-перше, збірка «Палімпсести» містить далеко менше біографічного: «Тексти «Палімпсестів» будуть вже зовсім іншими: в ім'я майстерності й текстової довершеності

поет приносить в жертву живу матерію особистого болю, розливаючи віршем лише численні відлуння перейденого шляху» [12, с. 693]. По-друге, ми змушені визнати, що біхеовіристичний принцип «стимул-реакція» трансформований у примітивну формулу «побачив — описав — прикрасив», до якої, на жаль, зводиться біографічний метод, в літературі скасовується владою Тексту-що-промовляє-до-всіх над текстом-однієї-особи, тобто владою Поезії. По-третє, не варто забувати й того, і це ще З. Фрейд зазначав, що психологічна дійсність, а саме її продуктом є література, і фізична дійсності не співпадають.

Крім того, ми будемо відштовхуватись не від певного визначеного абстрактного порядку аналізу структури поетичного твору, а від чогось такого, що може бути пізнаним виходячи з нашого досвіду — позапознанийного знання про дійсність. Ми шукаємо «урипки сенсу», досяжного нашому досвіду, і намагаємося навести між ними «містки» відношень. Це пояснення виключно необхідне для розкриття логіки нашого дослідження. В принципі, такий підхід лягає в основу будь-якого літературознавчого дослідження, якщо воно не ставить собі за мету підкорити тлумачення тексту вже наперед визначеній ідеї дослідника. Наступним етапом є раціональне осмислення емпіричного матеріалу, в даному випадку — факту спільного буття літератури і міфології. Ці поняття ми розуміємо у ключі понятійного апарату теорії «абсолютної міфології» Олексія Лосева, викладений в його «Діалектиці міфа». Щоправда, змушені визнати, що варто зробити серйозну поправку на певні, можливо, навіть, несвідомі, інтенції деконструктивізму, що сприймаємо як вимушений «багаж часу».

Скажімо, як перший такий «острівець» розглядаємо образ премудрої змії, що бавиться. На наше переконання, в наступних словах: «Премудра бавиться змія», — міститься натяк на можливість споглядання чи навіть перебування у вічності. Змія мудрості, змія вічності чи змія-райдуга, що тримає землю і небо, одне з імен якої Айдо-Хведо — надзвичайно популярний міфологічний символ [8, с. 52]. Змія або змій, ми не надаємо цьому особливого значення, «бавиться». Її «гра» являє собою вічне і змінне, часове, іноді й позачасове. Змію мудрості і вічності зображували таким чином, наче вона пожирає власний хвіст. Форма цього зображення — коло, тобто досконалість, і в той же час це — космос. Змія — символ досконалого таємного знання, інакше мудрості. Голова, пашека — це вхід, початок. Хвіст — кінець, завершення. Початок і кінець — ніби різняться у плані статичному, але вони стають єдиним у становленні. У різних міфологічних комплексах цей архаїчний персонаж виступає деміургом на рівні з першими людьми, хоча іноді з'являється до появи всього суцього. Вічність, як досконала мудрість, володіє часом і подіями. Таке тлумачен-

ня дає нам можливість виділити сенс з наступного образу: «Світ тихо добирає барви». Світобудова, космос виступає одночасно творцем і творивом самого себе. Але світ є не лише життям, це — народження, розквіт, смерть, Творення і Апокаліпсис. Проте, зауважимо, що образ Премудрої змії, що бавиться, можна прочитати також трохи інакше, як образ Янгола Світла, що явився першим людям в тілі змія, і який «був хитріший над усю польову звірину, яку Господь Бог учинив» [1 М., 3.1]. Тоді цей змій — ворог людський і цар світу цього, що протистоїть Сину Людському: «Я покладаю ворожнечу між тобою і жінкою, між насінням твоїм і насінням її. Воно зітре тобі голову, а ти будеш жалити його в п'яту» [1 М., 3.1]. Премудрість — також і хитрість, але також і досконале виконання своєї ролі. Тобто, «шпетний янгол» апокрифу «Про бунт Люципера і Янголів» бавлячись, виконує свою призначену роль у триванні світу, що в космічній тиші «добирає свої барви»: «Ніт там світа, ніт там покоя, ніт там радості» [10]. У такому разі слово «добирає» можна тлумачити як виконання апокаліптичної «Чаші Гніву» або конкретних подій пов'язаних із спілкуванням Бога і людства: Потоп, небесний вогонь, затемнення сонця і землетрус під час страчення Ісуса Христа, «труси, війни, глади, мори» тощо. Тлумачення цього рядка поезії може бути надзвичайно широким. І слово «тихо», що тут вжито («тихо добирає»), не тільки не заперечує, але й підтримує наше прочитання. Всі людські страждання, всі земні катаклізми для стороннього спостерігача, до того ж у космічному масштабі, є не більш голоснішими, не більш відчутнішими, ніж тиша. Така собі, скажімо, тотальна відсосередженість космічної «німої сцени» [16, с. 103]. У будь-якому разі, подані нами інтерпретації образу змія, важливого архетипу переважної більшості відомих міфологій, певним чином між собою корелюють, бо йдеться про майже ідентичну роль цього образу відносно людей: деміургічна діяльність, наука статевої близькості, перші знання, зокрема про добро і зло, володіння матеріальним світом, конфліктні відношення між людиною і космосом, людиною і Богом тощо. Міфопоетична семантика цього образу поза всяким сумнівом, адже відбувається промовляння до таємного знання: даний текст має дуже малу міру будь-якої міметичності, немає «радості наслідування» [3, с. 273].

Образ смерті і образ змії пов'язані між собою, але не є тотожними. Це підтверджує інформація, яку ми виділяємо із граматичної структури наступного рядка. Сполучник протиставлення *a* використаний поетом на початку рядка («а смерть свої лаштує мари») вказує на те, що поняття «смерть» набуває більш самостійного значення, частково виходить поза межі світу, якому вона протиставляється. Смерть стає чимось невідворотнім, бо вона вже «свої лаштує мари». На перший погляд здається, що смерть виступає індивідуально і персоніфіковано, але вона, насправді,

в тій же мірі символічна, що й «змія вічності». Але якщо ідея вічності виражена через натяк на зоровий образ — емблему, то ідея смерті виражається дещо інакше. Смерть, що «свої лаштує мари» дуже нагадує класичне «Сѣдя на санех...». Проте, слово «мари», інакше «ноші», позбавлене того чітко вираженого ритуального значення пов'язаного із смертю, що мають слова «сані», «віз», «човен» чи «лодія». Інша справа, що фонетично слово «мари» маскує в собі такі «похмурі» асоціації плану паронімії: «мара» («Мара» — ім'я смертоносного, злого демона нічного жаху), «марення», «смерть» тощо. Зв'язок образів зі смертю більш конкретний, якщо не сказати і менш поетичний. Фактично, йдеться про реальний засіб перенесення вже нерухомого тіла людини хворої чи вже мертвої. В даному разі неможливо стверджувати, що ці образи більшою мірою абстрактні, ніж тілесні. Абстрактна ідея вічності втілилася через конкретний „зоровий” образ: «Премудра бавиться змія». Саме таким чином ідея смерті наближається до власної персоніфікації, але цього не відбувається вповні. Власне, абсолютно закономірним виявляється перехід від ідей вічності і світу до ідей смерті і долі. І це ми бачимо в останньому рядку поезії: «...о доле-доленько моя!» Визнання ідеї долі, апеляція до неї не може бути випадковою. Це специфічна світоглядна позиція, яку ми обов'язково розглянемо пізніше. Але звернемо увагу на граматичну форму реалізації даної ідеї: «о доле-доленько моя». Пестливе звертання і займенник *моя* вказує на особисте, чуттєве ставлення до «долі». Доля перестає бути умоглядним абстрактом, вона стає реальним випробуванням особистості через прийняття ідеї «терпіння», власне тому і сказано: «моя». Вноситься характерний для особистісного переживання емоційний елемент: терпіння, розпач, біль, любов. В реченні «Премудра бавиться змія, / світ тихо добирає барви, / а смерть свої лаштує мари, / о доле-доленько моя!» ми виділяємо такий логічний ряд: «вічність» — «світ», «світ» — «смерть», «смерть» — «доля», «доля» — «я». Відношення «долі» і «особи» проходить під знаком «терпіння», тоді як відношення «світу» і «вічності» полягає у «грі» «творення» і «вмирання». Ідея не виходить із тіла, навпаки вони є одним, тому всі дані категорії стосуються фізичної і духовної цілості «я» поета. Відзначимо також, що «смерть», особли-во в наслідок «терпіння», у жодному разі не є «небуттям», бо «душа» є безсмертною. Це вищий уділ, але і доля мученика. Постає питання: яка основа цього мучеництва?

На нашу думку, ключ до відповіді на це питання ховається у наступному рядкові: «Мій краю, матере моя, / мене ти вийми із неволі / або сподоб своєї долі / під басаманню нагая». Цікаво те, що перед нами дещо трансформований христологічний мотив: «Отче Мій, як ця чаша не може минути Мене, щоб пити її, — нехай станеться воля Твоя!» [Матв. 26:

42]. Але Отець Небесний і поетове «мій краю, матере моя» — далеко нетотожні надособистісні «об'єкти» (в даному випадку буде неправильно говорити про об'єкти, речі, ідеї тощо без лапок, бо йдеться про щось значно більше). Перший етап трансформації полягає у тому, що поет робить свідомий вибір і віддається на волю «краю», а не Отцеві. Другий етап трансформації полягає у зміні Отця на «матір». В Старому Завіті «край» часто називається «домом», «наметом», «дочкою», що може мати своїх «синів» і «дочок», але дуже рідко називається «матір'ю», і, найчастіше, в негативному контексті «розведеної», «зганьбленої», «покараної». Історики релігії цей факт пояснюють тотальною війною монотеїстичного культу проти жіночих культів родючості. Але в світовій літературній традиції „край» часто стає «матір'ю» всього живого, корелюючи із культом Діви Марії чи Богородиці, що асимілювали і сублімували емоцію розмаїтих культів прадавньої богині землі — «Великої Матері» [5, с. 46-49; 7, с. 664-665]. Чимось подібне спрямування на ожіночнення і заземлення Бога, аж до несвідомих кореляцій із «матір'ю» має також культ Софії, культ Шекіні (Премудрості) Господньої [1, с. 322]. Третій етап — ідентифікаційний. З ким асоціює себе поет? Припустимо, що з Христом. Побиття («під басаманню нагая») і знущання перед смертю, а про таку згадується в передостанньому рядкові, — один із сигналів, що свідчить про таку подібність: «Підставив Я спину Свою тим, хто б'є, а щоки Свої — щипачам, обличчя Свого не сховав від ганьби й плювання» [Ісаї, 50:6]. Але придивимось уважніше до тексту. В поезії це звучить так: «Мій краю, матере моя... сподоб своєї долі під басаманню нагая». Виходить, що з Христом ототожнюється розп'ятий «край». Згадаємо шевченкове: «За що тебе розпинають, за що мамо гинеш»? Або «Чистила мати картоплю» Павла Тичини. Але «край» же стає Спасителем: «...мене ти вийми із неволі». Свідомо готуючись сподобитись (адже так і є «сподоб») страстей Господніх долі свого розп'ятого краю поет йде до того, щоб стати тим «плодом», про який сказано: «Він через муки Своєї душі буде бачити плід, та й насититься» [Іс., 53.11]. Отже, ми знову стикаємося з ідеєю смерті та ідеєю воскресіння.

В цьому пророчому рядку, що сповнений пафосу мучеництва — не чути голосу караючого Бога, а лише зойк Людини в Гетсиманському саду, що страждає, боїться. Це є чи не найкоротшим шляхом, щоб знайти у собі вічне, що відповідає Єдиному Принципу, і протиставити це матеріальному, змінному і профанічному [4, с. 7]. Протилежним цьому є підхід, що полягає в уникненні будь-якого дискурсу, в тому числі і страждання і болю, запереченні вічного, що є характерним для деяких відомих східних практик. Проте, у даному випадку це якнайменше стосується нашого предмета розмови. Куди більше нас цікавить проблема

співвідношення досконалої мудрості вічності і свідомого вибору страдницького шляху, що на перший погляд мало пов'язані між собою, хоча ідеї «долі», «душі», «страждання», «смерті» в європейській філософії, а особливо в християнських її течіях, майже неодмінно поєднуються з ідеєю «вибору», а відтак «свободи». Щоправда, різні дослідники в різні часи неодноразово підкреслювали залежність митця від європейської філософії, але в даному разі навряд чи про це необхідно говорити, як і про будь-які банальні впливи. Не так європейська філософія, як християнська теологія допомагає тепер зрозуміти нам зміст всього іншого масиву тексту. Спершу ми не були схильні тлумачити поезію Василя Стуса через християнське, тим більш православне, розумування: «Не люблю християнства. Ні» [15, с. 343]. Проте, ідеологія тут не може протиставитись абсолютній домінанті міфології, поет кодує своє послання у прихованій християнській символіці. Емоційно травматичне і надзвичайно жорстоке усвідомлення свого трагічного призначення і свого мученицького дару перед «взяттям» криється у словах: «А ми були / у затінку такої туги, / з котрою не зазнати вдруге / ні радості, ані хули». І ключовим словом тут є слово «туга», синонімами якого є такі слова як «сум», «смуток», «журба», «печаль», «жаль», «жалоші», «зажура» *поет.*, «сухота» *фольк.*, «журбота» *розм.*, [...] «жалоба», «скорбота», «скорб» *уроч.* (перев. за померлим) [11]. «Затінок такої туги» це вища міра перебування у владі зла, що має призвести до розп'яття, і тут є велика спокуса пояснити слово «туга» через неканонічну християнську концепцію «Світової скорботи». Достатньо поверхового прочитання тексту «Немає Господа на цій землі», де є слова: «В краю потворнім є потворний бог», і навіть «Пан-Бог — помер». Останнє можна тлумачити і як ніцшеанське боговідступництво і як христологічну богозоставленість. Отже в словах: «І даленів брунатний світ, / і морок даленів луною — / і радісною походою / благословляв на труд і піт / нас Пан-Господь» — криється «служіння», «спокушення», і оптимістична телеологія обов'язкового винагородження у вигляді «воскресіння». Ідея «воскресіння» дуже важлива для творчості поета: «Народе мій, до тебе я ще верну, / і в смерті обернуся до життя / своїм стражданням і не злим обличчям ...» («Як добре те, що смерті не боюсь я», 20. 01. 1972 р.) [14, с. 13]. Йдеться про «воскресіння» супроти «брунатного світу» і «мороку», що «даленів луною», проклятої Богом за гріх людей землі [1 М., 3.17]. Відтак, зрозуміло до чого тут «білі обруси», що їх «стелили» і «снівигали в безгомінні» ті «три хлопці, три душі, три тіні». Білі обруси призначені для святкового столу (*діал.* «обрус» — скатертина) — своєрідний натяк на Таємну Вечерю. Сама тиша чи «безгоміння» передує святу, як єднанню всіх з усіма, це — важливий елемент композиції урочистого, піднесеного до межі, вираження «радості» — діалектичної

протилежності «страждання».

Сенс повідомлення вірша, ймовірно, закодований у трансформованих христологічних формулах, що виявляються в ототожненні себе і краю із Христом, і в той же час у відстороненні, опосередкуванні такої тотожності. Таємна Вечеря, Скорбота, страстотерпство, Гетсиманський сад, благословення Отцем Сина, ганебна смерть, Янгол Світла чи Диявол у Святому Письмі, і «білі обруси», «брунатний світ», «затінок такої туги», молитва до краю, «радісний Пан-Господь», молитва до краю, «Премудра бавиться змія» у поетичному тексті. Телеологічне підґрунтя цих образів майже спільне. І, одночасно, ця спільність є гіпотетичною. Велику роль грає опір культурі попередніх текстів, напр. Св. Письму, бо діалектика полягає в тому, що попри цей опір, текст передбачає здатність бути впізнаним. Саме тут криється загадка герметизму: ключ від тексту ховається так, що при певній витраті інтелектуальних зусиль і залученні досвіду спілкування з певною поетичною культурою, читач отримує ілюзію потрапляння в середину.

Нерозгаданим лишається такий образ: «три хлопці, три душі, три тіні». Більш-менш природно, виходячи з наших установок, говорити про якусь «заземлену» екстраполяцію функцій Святої Трійці небесної у символічну, але, в той же час, і тілесну трійцю людську, до того ж, позбавлену іманентних ієрархічних зв'язків. Відтак, дещо спрощена теологічна формула «три дорівнює одному» реалізується у переході від множинності «три хлопці» до єдиної особи «о доле-доленько, моя».

Література

1. *Аверинцев С.* Софія-Логос. Словник. 3-е видання. — К.: Дух і Літера, 2007. — 650 с.
2. *Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Завіту.* Із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. — К.: Біблійні товариства, 1995. — Книги Старого Завіту — 959 с. — Книги Нового Завіту — 296 с.
3. *Гадамер Г.-Г.* Герменевтика і поетика. Вибрані твори / Пер. з нім. — К.: „Юніверс“, 2001. — 288 с.
4. *Генон Р.* Духовное владычество и мирская власть // Режим доступа: http://www.traditionalLib.narod.ru/duhovnoe_vladichestvo_i_mirskaya_vlast.zip
5. *Гуменна Д.* Благослови, Мати!: Казка-есеї. — Препринт. вид. — К.: Вид. дім „КМ Academia“, 1994. — 288 с.
6. *Коцюбинська М.* Поет. / В. Стус. Твори в 4 Т. 6 Кн. — Львів: Просвіта, 1994 — Т. 1, книга 1. — С. 7 — 42.
7. *Крістева Ю.* Stabat mater // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. — 2-е вид., доп. —

- Львів: Літопис, 2001. — С. 662 — 667 с.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. — М.: Сов. Энциклопедия, 1991. — Т.1: А. — К. — 671 с.
 9. *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. — К.: Видавництво Соломії Павличко „Основа», 2001. — 327 с.
 10. Оповідання про бунт Люципера і ангелів. Апокрифи // Українська література ХІV-ХVІ століть. Антологія // Режим доступу: http://www.izbornik.ua/Українська%20література%20ХІV,ХVІ%20ст/old14_01.htm#ар2
 11. Словники України — інтегрована лексикографічна система / НАН України / В. А. Широков та ін. / Disk CD. — Український мовно-інформаційний фонд, 2001.
 12. *Стус В.* Зібрання творів у 12 т. / Редкол. Д. Стус (голова) та ін. — К.: Факт, 2008 (Бібліотека журналу „Київська Русь»). — Т. 3. / Час творчості / Dichtenzeit. — 752 с.
 13. *Стус В.* Палімпсест: Вибране. — К.: Факт, 2003. — 432 с.
 14. *Стус В.* Твори в 4 Т. 6 Кн. / Упор. Г. Бурлака (ориг. тв.), О. Дворко (перекл.). Передм. Д. Стуса. — Львів: Просвіта, 1995. — Т. 2 — 429 с.
 15. *Стус Д.* Василь Стус: життя як творчість. — К.: Факт, 2005. — 368 с.
 16. *Успенский Б.* Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. — М.: Искусство, 1970. — 252 с.

Образ Тичини у працях Григорія Грабовича і Василя Стуса

Задля демонстрації «стратегічного» характеру пропонованої до розгляду дихотомії розпочнімо з кількох у цілому поетичних, але від того не менш теоретичних міркувань.

У Ганса Зедльмайра, одного з плеяди мистецтвознавців, чие вчення, відштовхуючись від вельфлінської методології, розвиваючи та заперечуючи її, стало ґрунтом зародження одного з найвпливовіших напрямків новітнього мистецтвознавства, зустрічається поняття «естетичної особистости» — образу мистця, витвореного ним самим та такого, що впливає на сприйняття стилю доби взагалі. Ця естетична особистість, за Зедльмайром, може зашкодити історії мистецтва як науці, що претендує на точність, оскільки «немає жодної гарантії, що емпірична особистість буде також і естетичною особистістю, що властиве творам того чи іншого митця буде суттєвим і для мистецтва» [9, с. 108]. Представники того напрямку, який постав як реакція на вельфлінську концепцію «історії мистецтва без історії митців»¹ — Панофські, Зедльмайр, Гомбріх — уважали, що Вельфлін позбавляв стиль його іманентності життю і через це доходив неправильних висновків, як це сталося зі з'ясуванням причин «революції» Мікеланжело. Буцімто, «перше, що необхідно для того, щоб виник твір мистецтва, це зовсім не те, що відбувається всередині художника, не його почуття і т. ін., але те, що певною мірою перебуває поза ним, хоча і вловлюється його почуттями, що витає перед ним як щось предметне, хоча й у зовсім нерозчленованому вигляді (оточене, ймовірно, «хмарою» або «ореолом» туманних споглядань)» [9, с. 166].

Останнім часом проблема людини-стилю, що стає одним із джерел експресіоністичної поетики, активно досліджується О. Солов'єм. «І. Костецький, — пише вчений про одного з чільних представників повоєнного експресіонізму, — у літературі української еміграції другої половини ХХ століття є письменником, що своєю поставою просто-таки уособлює поняття *стилю* [...]. Костецький, беручись за розробку відверто ангажованої теми (роману «Урочиста хода героїв». — М. Ж.), все одно залишається *людиною стилю*, причому, стилю незмінного й невідмінюваного — *експресіоністичного стилю* з виразними небароковими рисами»

¹ У нашому літературознавстві аналогією є *mutatis mutandis* історія стилів Дмитра Чижевського.

[22, с. 359]. Тотожність образу поета та його поезії афористично віддав ще Д. Дідро: «Руссо зробив те, що й мав зробити, тому що він — Руссо. Я ж на його місці не зробив би нічого або зробив би щось цілковито інше, тому що я — це я» [6, с. 350].

Як би не хотілося нам увести до своїх інтерпретацій таку ефемерну, але й таку привабливу метафору (людина-стиль!), відчуваємо, що наражаємося не небезпеку ненауковості. У найгіршому разі ризикуємо геть втратити поета з-перед свого дослідницького погляду — і вийде оповідь про його біографію, інтимну чи соціальну. Така собі сублімація нездійсненого бажання². Найкращий варіант — витворення естетизованої, вкрай суб'єктивної історії поетової душі й душі його стилю. У першому випадку ми втрачаємо об'єкт. У другому — метод. Перший випадок назвемо детерміністським, другий — «романтичним» (або «ідеалістичним»).

Цей другий випадок не є строго науковим. На підтвердження його недостатньої науковості можна навести відомий методологічний постулат Гегеля. Хоча даючи практичну пораду, продиктовану його філософськими поглядами, Гегель нерідко й творив певний недосяжний взірць, ніхто ще його не заперечив. Говорячи про «королівський шлях до науки», філософ був категоричним: «...ці глибини [«оригінальні ідеї і спалахи піднесеної думки». — М. Ж.] не відкривають джерел сутності, і так само й ті феєрверки — ще не емпіреї. Істинні думки й наукові погляди можна здобути тільки працею поняття [Begriff]. Тільки поняття може забезпечити універсальність знання, — універсальність, що не буде звичайною невизначеністю та вбогістю пересічного людського глузду, а стане розвиненим і довершеним пізнанням...» [2, с. 64].

Важко уявити, що методологія науки про літературу, тим більше — про її історію і тим більше — про її творців, колись ці слова Гегеля зробить своїм прапором. У нашому ж випадку — аналізу аналізів еволюції творчості Тичини — це й зовсім неймовірно. Причин цього безліч. Більшість із них є ледь чи не очевидними для представника української нації. Ось хоч би одна: поки що Тичина — це частка нашого організму. Тяжко аналізувати страх темряви й давати йому оцінку, перебуваючи в темному льосі.

² Відчуття жахливої фатальності й агностики інколи супроводжують вершинні вияви біографічного позитивізму. Дмитро Стус писав: «Сучасні формальні методики [- очевидно, мається на увазі аналіз поезії як автономного феномену. — М. Ж.] мало освітлять зміст Стусових віршів, які стають прозорими й зрозумілими лише тоді, коли корелюють з реальним епізодом його життя чи настрою [25, с. 398]. Фактично тут міститься вирок науці про літературу як такій. З іншого боку, цим твердженням Дмитро Стус заперечує метод Василя Стуса, який, авжеж, не міг знати кожного поруху душі Тичини — автора, наприклад, «Сталі і ніжності».

Сегмент національного організму (або радше темний льох), виділений історією нашої нації для Тичини, Олег Соловей символічно обмежив трьома лініями, точками перетину яких є імена самого Тичини, а також Свідзінського і Стуса: «Цікаво, що потрапляючи до своєрідного етико-естетичного трикутника «Свідзінський — Тичина — Стус», сучасні науковці, незалежно від того, про кого першого з цих трьох вони починали писати, неодмінно звертаються і до інших кутів цього трикутника» [23, с. 221]. Поява цього трикутника в нашій науці може видатися результатом дотепного спостереження О. Солов'я, якби не очевидна неможливість вийти за його межі³. Трикутник — фігура проста й асоціюється в нас зі шкільним (Евклідовим) його різновидом. Стереометричний смисл трикутника в Евкліда влучно означив Шпенглер: «Евклід, що жив у третьому столітті й привів усю систему до завершення, говорячи про трикутник, з внутрішньою необхідністю уявляє поверхню, що *обмежує тіло*, але в жадному разі не систему трьох прямих ліній чи групу трьох точок у просторі трьох вимірів» [— курсив наш. — М. Ж.] [28, с. 120]. Цей трикутний льох є абсолютно непроникним у межах звичної для нас геометрії. Інша геометрія, у якій образ Тичини виконує цілком відмінну функцію і посідає геть інше місце, — це тичинознавство Григорія Грабовича. Цей тип нарації ми й вважаємо за ілюстрацію цікавого випадку детермінізму.

Два Тичини — Тичина Василя Стуса і Тичина Григорія Грабовича — різні поети, різні долі, зрештою різні історії наукового чуття. Перше враження (і, може статися, найбільш виправдане): Тичина Стуса — поганий, але свій, Тичина Грабовича — гарний, але в чомусь чужий. Парадоксальним є вже той факт, що обидва науковці розпочинають своє занурення в предмет в однаковий спосіб. Г. Грабович відштовхується від необхідного рецептивній теорії опису «задоволеного очікування», коли збірка «В серці у моїм», яка з'явилася «майже без відгомону» [3, с. 306], породжує «перший безпосередній ефект», що полягає в «поглибленні нашого розуміння найранішого періоду творчості Тичини» [3, с. 312]. З опису першого ж, безпосереднього ефекту (чи, радше, афекту) починає свою велику статтю й В. Стус: «...Я зрозумів, що фізична смерть тільки наблизилася поета до життя, що тепер він куди натуральніший за того манекена, якого я бачив у 64 (65?) році» [24, с. 5]. Від самого початку обидва дослідники достеменно знають, яким є предмет їхніх розвідок: для Г. Грабовича — це текст поета, через який ми можемо уявити «діахронічний» його портрет; для В. Стуса — його мертве обличчя (краще,

³ Слід зауважити, що сам винахідник «трикутника» О. Соловей пояснює його існування належністю ключових постатей до експресіоністичного дискурсу, «цілісна унікальна єдність» якого й формується всередині символічної фігури [23, с. 221].

либонь, старослов'янською — лик), враження про яке неодмінно супроводжує думки про текст та їхню тональність. Патосом Грабовичевого дослідження є виправдання Тичини та відбілення його генія від численних образливих наліпок, подарованих поетові політично заангажованою критикою: «Ті самі історичні й літературні сили, що сформували самого поета, породили поемічно загострені напівправди, які досі ще заважають об'єктивній критиці» [3, с. 329]⁴. Оскаржуючи звинувачення щодо «ворожості» «Феномену доби», В. Стус, зі свого боку, протиставляє їм дійсну мету свого дослідження: «Мені йшлося про трагедію геніального митця, позбавленого таланту в роки сталінського масованого наступу на творчу інтелігенцію» [цит. за: 25, с. 300]. У будь-якому разі, перед обома дослідниками стояло ідентичне надзавдання — з-посеред купи брехні, накиданої нечистоплотною критикою, виявити Тичину істинного, або ж принаймні здійснити до цього перший принциповий крок.

Г. Грабович заперечує присутність у творчій біографії Тичини кардинального «зламу», спростовує «аісторичну й, по суті, некритичну теорію абсолютного перериву в його поезії» [3, с. 319], після якого з геніального поета той перетворюється на банального співця радянського ладу. Наявність такої зміни можна визнати лише в разі переорієнтації на зовнішній щодо власне поезії ідеологічний контекст. Якщо ж цей контекст (а він «є, радше, царинною політичної історії» [3, с. 326]) редукувати до необхідного мінімуму згадувань про жорстку цензуру й не менш небезпечну самоцензуру, то виявиться, що слід говорити, скоріше, «про поступовий і органічний процес поетичного розвитку Тичини», адже «не існує чіткої демаркаційної лінії, часового моменту, коли можна виділити абсолютний стилістичний або тематичний розрив» [3, с. 326]. Зі слів самого Г. Грабовича, однак, ясно, що «розрив» таки був, прецінь, потенційний, зокрема в драматичному поєднанні вже в найраніших віршах «чистої поезії» та моралізаторської й сатиричної риторики: «Але вся рання творчість Тичини і, як ми тепер бачимо, його найраніша поезія, що передувала «Сонячним кларнетам», свідчать про існування обох тенденцій» [3,

⁴ Так, саме «об'єктивній критиці!» Цей патос виправдання має полярно протилежні моральні підстави, аніж ті, які ми відчуваємо в сповіді М. Коцюбинської: «Власне, переконувати мене не було потреби — я визнавала рацію його концепції [— концепції Стусового «Феномену доби». — М. Ж.]. І водночас щось у мені поставало проти категоричности висновків, прямої звинувачувальности — я воліла гнучкішого аналізу суперечностей, знаходила якісь позитивні приклади, гарячково шукала пом'якшувальні обставини [...]. Так, на роль обвинувача в цьому сюжеті я явно не надавалася, надто мені все це боліло, надто особисто була я перейнята темою, надто близьким був для мене предмет розмови» [14, с. 284]. Та й не ходить Грабовичу про етику: він має цілковиту рацію — етики за багато у вітчизняних науках про дух.

с. 327 — 328]. Перманентна боротьба між «раннім» і «пізнім» Тичинами доволі ясно ілюструється на матеріалі творів, які належать до всіх періодів творчості, і найяскравіше експліфікується якраз у посмертній збірці «В серці у моїм». Саме це дає підстави дослідникові звеличувати «невгамовну творчу здатність Тичини відкривати нові форми» [3, с. 355].

Але до прикладів, завдяки яким учений стверджує вірність поета собі, можна поставити деякі запитання, що проливають світло, зокрема, й на наявність у розвідці таких нелогічних вкраплень, як: «тією мірою, якою Тичина прийняв такий припис [мається на увазі «прагнення стати зрозумілим — зрозумілим настільки, щоб задовольнити [...] гіпотетичного пролетаря». — М. Ж.], він знівечився як поет» [3, с. 327]; «після «Чернігова» й спричиненої ним реакції спостерігається відхід від формального експериментаторства; поетичний вислів прилаштовується до необхідного найнижчого спільного знаменника» [3, с. 320]; «попри наявність інших елементів культурно-політичного середовища, Тичинина ортодоксальність, а відтак і неминучі негативні наслідки, остаточно формуються в післявоєнну епоху й тривають аж до середини 60-х років» [3, с. 324] тощо.

Отже, Г. Грабович, хоч і не надаючи цьому особливої уваги (другорядний чинник), усе ж таки визнає вплив певного, зовнішнього щодо конкретної літературної продукції «припису»⁵. Навіть більше: цей «припис» нерідко таки формовано культурно-політичним середовищем і безпосередньо пов'язаним із проблемою свободи в мистецтві явищем

⁵ Яка б обмежувальна настанова не передувала вибору того чи іншого типу детермінізму (Грабович обирає обумовленість поетичної творчості внутрішньостильовою динамікою), як методологія він мусить розширювати діапазон свого застосування. Причина цього — неможливість ігнорування нових фактів, які так чи інакше впливають на поетичну творчість. Зрозуміло, що остання (хоче чи не хоче зважати на це дослідник) є частиною глобальніших цивілізаційних процесів і зрештою посідає своє місце у їхній загальній історії. Скажімо, чи можна заперечувати факт цілком добровільної участі Тичини у відродженні традиції *придворних поетичних гуртків* з цілком кодифікованою жанровою (ода, панегірик, висока трагедія чи сатирична публіцистика у віршах тощо) системою? Гуртків, які здійснили вирішальний внесок у розвиток культу особи, що в основному вивершився до 1935 року [30, с. 146]. На заперечення, щодо «зовнішнього» примусу до цього і політизованості подібних оцінок можемо покликатись на чудові міркування В. Живова і Б. Успенського про українські джерела ідеології «обоження царя», згідно з якими зародження цієї ідеології обумовлене «прочитанням барокових текстів», принесених українськими й білоруськими книжниками, «небароковою аудиторією, тобто буквально тлумаченням того, що первісно має лише умовний, переносний, іграшковий смисл» [8, с. 142]. І можливість розуміння «зламу» у творчості Тичини під таким кутом зору є цілком аполітичною, зосередженою на глибинних зсувах культури. Це розширення можливостей внутрішньокультурного детермінізму.

ортодоксальності поета. І тут постає питання: наскільки ці чинники є стилетвірними, тобто яким чином і якою мірою вони формують стиль? Г. Грабович твердить, що обниження інтенсивності лексико-фразеологічного рівня поезії 30-х років є наслідком очікуваного проростання вкорінених в ідіостилі вже найранішого Тичини прагнень до фольклорного примітиву та барокового гротеску [див. зокр.: 3, с. 326], і завдання партії тут ні до чого. Але ж є й досвід поетичного «мейнстріму» ХХ століття, практики поетів, не настільки вражених гнітом режиму. Г.-Г. Гадамер, скажімо, вважає за прикметні риси новітньої, зокрема й «примітивної», поезії «багатозначність і «затемнення» тексту», які «можуть викликати в інтерпретаторів відчай, що є структурним елементом такої поезії» [5, с. 122]. *Зовнішньою* детермінантою цього *стилю* є визнання того, що «герметичний характер такої лірики у вік засобів масової комунікації стає очевидною необхідністю. Яким іншим способом можна вивільнити слово з потоків інформації? Як іще воно може сконцентруватись на собі, якщо не шляхом відчуження від надміру звичних мовленнєвих закономірностей?» [5, с. 123].

Отже, спрощення зовнішньої форми, незважаючи на аномальність такої техніки щодо загальних тенденцій у ліриці (поезія авангарду, як відомо, за позірною примітивізацією намагалася заховати надглибокі смисли — тут якраз доречнішим буде приклад збірки «В космічному оркестрі»), за Г. Грабовичем, стає нормальним етапом у межах внутрішньої еволюції ідіостилю П. Тичини. Дослідник справедливо не бачить можливості проводити паралель між цим спрощенням і кларистичними тенденціями в «неокласиків» чи російських адамістів з їхнім «мужньо твердим і ясним поглядом на життя» [4, с. 410] бодай через відсутність в останніх вульгаризації мовного матеріалу.

Г. Грабович, натомість, убачає в цьому процесі прикмети подальшого розвитку стилю власне тичинівського, обумовленого майже виключно незгаслою енергією експериментаторства, тому, скажімо, «Чернігів» «перебуває аж ніяк не на манівцях, а в найголовнішому руслі поетичного розвитку Тичини [...]. «Чернігів», тобто, яскраво висвітлює різні зміни, що відбуваються в поезії Тичини, — в тематиці, в просодичних і лінгвістичних засобах, в ідеології поета та його ставленні до представленого світу» [3, с. 332 — 333]. Учений у дивовижний спосіб наслідує думку заяложеного Арсена Іщука про усвідомлений і органічний шлях Тичини до стилю «Чернігова»: «Поет, осмисливши логіку подій, збагнувши суть процесів, що відбувалися в рік великого перелому, шукає таку нову форму художнього зображення, яка б найбільш відповідала цим подіям і процесам [...]. Чисто формалістичні міркування спонукали поета і до штучного утворення нових слів. [...] Сила таланту Павла Тичини в

«Чернігові» виявилася в умінні піднести буденну, так би мовити, лексику до висот поетичного звучання» [11, с. 82, с. 86, с. 88].

Дивовижним також є й те, що головні генерологічні ознаки «Чернігова», що їхня поява, за Г. Грабовичем, ніби компенсує свідомий «вишкіл» системи образів, і які, напевно, мали б обумовлювати й виправдовувати примітивізацію естетики Тичини, — «форма літературного репортажу» та «драматичний портрет» — є винаходом радянського літературознавства: від Л. Новиченка та О. Білецького до А. Іщука та С. Тельнюка. А такі слова, як: «Сутнісною, визначальною рисою того драматичного портрета, яким є «Чернігів», служить його зосередженість на народі й супровідне використання форм і засобів популярної літератури» [3, с. 335], — навіть своєю тональністю нагадує радянське тичинознавство. Остаточне ж визначення жанру «Чернігова» — «візія, квінтесенція народної України в перехідному стані» — є занадто сумнівним і непереконливо доведеним у дослідженні.

Але ж названі жанрові ознаки лише в межах радянського літературознавства й мають сенс! Тобто — та царина слова, що, за Гадамером, становила загрозу для поезії ХХ століття — «потоки інформації» — для радянської поезії (могутнього джерела «правильної» інформації) є винятково бажаною. «Чернігів» стає гіперактуальним — це така драма, така злободенність, до якої слід повертатися ще й ще раз, не втрачаючи до неї інтересу, повсякчас переживаючи її задля здобуття більшої насаги. «Обравши форму літературного репортажу, — пише А. Іщук, — Павло Тичина на матеріялі життя одного з обласних центрів України — м. Чернігова — показав ряд яскравих фактів нечуваного в історії людства зростання народного господарства і зростання самих радянських людей» [Підкр. наші. — М. Ж.] [11, с. 83]. Для того, аби пересвідчитися, що це правда (власне, Г. Грабович і не спростовує відвертості Тичини, коли той вдається до такого патосу), достатньо перечитати про історію душевної праці поета перед створенням «Чернігова» у доволі чесній біографії С. Тельнюка [26, с. 193 — 194]. Це був шлях лірика Тичини до *епосу* з «готовим» (у цьому випадку — фольклорним і псевдофольклорним) словом, а не до драми: «Ніде в усій своїй творчості Тичина не використовує так широко мову газет, партійних гасел і закликів, повсякденних зворотів, популярного гумору й «агітпропівських» ідіом» [3, с. 350]! Недаремно в цей же час він працює над «Сковородою», перетворюючи головного героя з того, ким він був, на того, ким він «міг би бути», тобто на епічного героя. Невідомо, чому тогочасна критика не сприйняла «Чернігів»: можливо, література нового ладу ще не була готова до такої епізації довоколишньої дійсності, можливо (скоріше за все), недобру послугу відіграло Тичинине експериментування з пунк-

туацією, про що не забуто в жодній радянській розвідці, присвяченій «Чернігову».

Тяжіння до епосу — це вже набагато радикальніший злам, аніж «драматизація» лірики. Г. Грабович годен був не помітити цього процесу (хоча подеколи до його розуміння він наближається впритул: «Він [— автор. — М. Ж.] стає всього лише глядачем, чия присутність згадується або передбачається тільки у «сценічних ремарках», тобто у назвах віршів» [3, с. 337]), як проминув він і всі його непрямі обґрунтування, подані в Л. Новиченка та А. Іщука, вибірково узявши на озброєння лише типологічну схожість нового тичинівського риторизму з «традиціями українського вертепу та інтермедії XVII і XVIII ст.» [3, с. 336] і провівши паралель з оказіональним явищем «Літературного ярмарку», хоча адекватнішим було б зіставлення з показовими намаганнями перейти до «величної» тематики і новорозроблюваної техніки тих поетів, які вже відчували загрозу знищення (Рильський, Первомайський, Сосюра — «творчість цих поетів наочно показувала Тичині, який шлях заохочується партією, яка поезія сприймається читачем» [26, с. 197]).

Дещо коригуючи вищенаведене своє твердження про первісний синтез двох тенденцій у раннього Тичини та їхній рівнобіжний вияв у пізнішій поезії, Г. Грабович зазначає, «що від самого початку творчого шляху поета легко простежується співіснування інтимних і трибунних елементів [...]. Визначальною різницею є, радше, ступінь домінування тієї або тієї тенденції, а також цілковите прийняття офіційної лінії у пізній «громадянській» поезії» [3, с. 337]. Невідомо, що було головним «ідейним двигуном» Г. Грабовича, коли він писав свій «Диптих». Крім гуманного бажання започаткувати нову, справедливішу традицію вивчення пізньої спадщини П. Тичини, цілком вірогідним є й популярне серед тогочасних західних славістів прагнення створити привід для «скандалу», вдячним ґрунтом для якого є демітологізація давно освячених і, на їхню думку, політичних концептів (згадаймо відому спробу Е. Кінана переосмислити генезу й роль листів А. Курбського чи «Слова о полку Ігоревім», суспільний резонанс якої відлунював до недавнього часу).

У будь-якому разі Тичина не став головним героєм розвідки Грабовича. Не став таким, як ми побачили, і стиль, оскільки останній було зредуковано дослідником до деяких непослідовно відібраних і обумовлених винятково зв'язком з ранньою творчістю елементів чи рудиментами популярного донедавна авангарду. Головним героєм «Диптиху» стає певна інтенція самого Г. Грабовича («відбронзування взірцевого громадянина й урядовця» [3, с. 319] — і, прагнучи будь-що, перебувати в її полоні, дослідник припускається великої методологічної помилки, хоч і оформлює її метафорично. Тож, на найбільше й «кореневе» наше питання, яке

може стосуватися творчості П. Тичини, про *умови й причини* коливання «ступеню домінування тієї або тієї тенденції, а також цілковитого прийняття офіційної лінії у пізній «громадянській» поезії», Г. Грабович дає непрямую, але дуже показову для його методу відповідь: «У певному сенсі це можна вважати перехідним етапом між ранньою імпресіоністичною, символічною й здебільшого «суб'єктивною» фазою та пізньою «об'єктивною», де він відкрито прибирає поставу квазіофіційного речника нації» [Там само].

Відносна самототожність ідіостилю (а розв'язання цієї проблеми є основним щодо питання про поступовість еволюції Тичини-поета), безумовно, визначається якістю поетичного слова. Г. Грабович влучно відзначив деякі приклади потенційної різноспрямованості шляхів подальшого розвитку цього слова в раннього Тичини. Це стосується, передовсім, висновку з цікавого дедуктивного аналізу вірша «Встав на розвідку місяць повний...», у якому «феномени втрачають свої чіткі обриси, існуючи водночас у двох вимірах: місяць, уже не романтичний свідок закоханих, стає розвідником, тополі шелестять бойові накази. Ці два виміри такі ж близькі, як і рима «сади — сиди»» [3, с. 315]. Маються на увазі рядки:

Встав на розвідку місяць повний,
Цвітуть сади.
Поставили біля кулемета —
сиди.
Схожим є й приклад з мініатюри 1920 року:
*Хоч любить вона серцем —
все розумом звіря.*

«Останній рядок побудований на грі слів «звіря-звіря(є)», і, вводячи парадоксальне пов'язання розуму і звірства, переносить центральні нерозв'язні проблеми історичного моменту [...] із теоретичної політичної сфери в інтимну й загальнолюдську» [3, с. 318]. Прикро, але Г. Грабович ці приклади використовує лише задля ілюстрації первинного тичинівського симбіозу — інтимності й трибунності. Стиль, відтак, втрачається з поля обсервації, натомість, такий метод призводить до характеристики, яка не набагато відрізняється від донцовського «мармелядно-комуністичного» Тичини, де маємо химерне поєднання «мармелядного» стилю та «комуністичного» світогляду («інтимність» і «трибунність»!).

Якби Г. Грабович лишався в межах тичинівського слова, він би міг побачити якраз у цих прикладах не лише «гру слів», а нездійснені потенції саморозвитку *стилю*, боротьбу не між двома світоглядами, а між двома принципово відмінними способами входження слова в поетичний текст, коли стара символістська парадигматика, вертикальні

та ієрархічні відношення між словом та ідеєю (*сади — місяць — тіні — самотня душа*), усередині одного вірша поборюється новим синтагматичним, горизонтальним, співкладеним функціонуванням слова, де факт зовнішньої чи внутрішньої суміжності слів є набагато важливішим від їхньої символічної валентності (*сади — сиди, звіря*). Ця базисна трансформація, що «викликає ланцюг вторинних перетворень, є стійкою впродовж усієї трансформаційної історії нового стану літератури й обов'язковою для всіх підсистем, що входять у цей цикл» [21, с. 21]. Рідко, коли в новітній українській поезії можна відшукати приклад додання української символістської та псевдосимволістської поетики більш послідовний, драматичний і «внутрішній», як у ранній творчості П. Тичини.

Американський учений, виявляється, дослідив *двох* Тичин: раннього та пізнього. Тяглість поетичного «саморозвитку» забезпечується намаганням останнього наслідувати себе самого «раннього» в деяких, спонтанно обраних аспектах творчості, а також зберігати тяжіння до експерименту. Нам доводиться погодитися, швидше, з вироком Василя Стуса: «В разі ж «змістового перевантаження граціозної форми або ще точніше — використання форми не за призначенням, коли поет пробує дати «музичну» інтерпретацію абстрактно логічних тем, маємо тільки цікаві музичні мотиви в посередніх або й дуже посередніх віршах. У таких випадках музичність стає *істотною* вадю поетичного тексту» [24, с. 70 — 71].

Зовнішня щодо певного культурного феномену точка зору лише тоді може вважатися науковою, коли відбувається своєрідне занурення в предмет дослідження, намагання відчувати його «серцем». У такому разі навряд чи є можливими прикрі помилки на кшталт: «Тичина, по суті, доволі прозоро натякає на Сталіна терміном «залізно» — «Клянемо клятвою залізно!»» [3, с. 350] (відтак, і хрестоматійне «*железно!*») Елочки Людожерки з роману Ільфа й Петрова також можна вважати якимось хитрим натяком). Можливістю внутрішньої позиції вповні — і дискурсивно, і інтуїтивно, і естетично — скористався Василь Стус.

На перший погляд, своєю ідеєю його розвідка про Тичину стоїть в одному шерезі з об'єктом обструкції Грабовича — націоналістичною критикою діяспори. Справді, для ригориста Стуса дуже близькими мають бути етичні вирокі на кшталт: «Він її таки поцілував — пантофлю червоного папи, як Гоголь білого. Коли ж «своє рушниця в нас забила», то спів, на чужий голос, звучав вже фальшиво... Тичина, як поет, вмер» [7, с. 73], — або ж Маланюкове:

*Поет стомився і заслаб —
В нім зворушився давній раб
(«Посланиє»), —*

чи Ольжичеве: «З Тичини стає один із придворних скоморохів, що мусять складати «вірші» на палацові події з приводу удушення червоного троцькістського візиря або на славу «найдемократичнішої у світі конституції» [19, с. 175 — 176] тощо.

Ясно, що всі ці означення є схемою, де «часткове має на меті лише показати загальне, *голе* загальне, яке за смислом своїм є чужим будь-якому частковому» [17, с. 66], де образ Тичини та його поезії втрачається, слугуючи, натомість, лише вказівкою на загальні соціально-ідеологічні тенденції в материковому літературному та суспільному житті. Ця схема була відомою й Стусовим сучасникам: «Трагічна еволюція Тичини-поета — то не просто поодинокий прикрий випадок, а типологічно викінчене явище, класичний приклад внутрішньої корозії геніяльної творчої індивідуальності» [15, с. 281]. В. Стус, авжеж, знав про це; знав він і про те, що й ширше коло українських інтелектуалів усвідомлює чи здогадується про той трагічний злам, після якого талант Тичини продовжував своє існування у вегетативний спосіб. Задля цього достатньо було критично сприймати тих самих А. Іщука та Л. Новиченка. Доказом цього є хоча б лист С. Тельнюка до В. Стуса, у якому той скаржиться на те, що «нація на 99 відсотків не знає й войовничо не сприймає свого найбільш національного поета! Нація не приймає його, немовби він — чужорідне тіло в ній» [цит. за: 25, с. 48].

Про те, що головною метою Стуса не було чергове винайдення відомої схеми, ми дізнаємося опосередковано через уведений ним самим засіб антиципації на початку «Феномена доби», включно з епіграфом з А. Камю. Прочитовані на початку нашої статті слова В. Стуса про фізичну смерть як «наближення поета до життя», а також фраза: «Йому судилася доля генія» [24, с. 6], — функціонально дуже нагадують «дзеркальну» антиципацію, що в ній для того, аби «пом'якшити враження від розповіді про поразку головного героя, спочатку показано його перемогу, яка виявляється, однак, недостатньою» [13, с. 77 — 78]. Такий тип провіщення є типологічно спільним з епосеєю, де фабула є від початку відомою рецепієнтам. Показово, що, завершуючи дослідження, В. Стус нібито дублює початок: «Двадцять століття заправило від митця такого характеру, який здатен витримувати і понадлюдські перевантаження. Тичина такого характеру не мав. Він був занадто ніжний для цього, може, найжорстокішого віку. І тому помер живцем, десь за десятьма замками своєї прихованої надії, сподіваючись, що його жива смерть колись обернеться на живе безсмертя».

Уводячи таке обрамлення до композиції своєї розвідки, В. Стус, безсумнівно, естетизує її. Пізнавальний момент поступається прагненню досягти певного завершеного цілого, дати викінчений естетично й психологічно портрет Павла Тичини. Не слід забувати, що Стус був, передусім, поетом — поетом, що, прибираючи роль критика, максимально синтезував дві своїх іпостасі, начебто дотримуючись маніфестованого Т. С. Еліотом положення про необхідність спільної рушійної сили, інтенції критичних статей поета та його поетичних творів. Цього симбіозу потребує ситуація, коли «час від часу, кожні сто років чи біля цього, виникає необхідність у появі критика, що переглянув би минуле нашої літератури й вишикував би поетів і поетичні твори в новому порядку» («Метью Арнольд») [29, с. 111].

Коли В. Стус, як і Г. Грабович, говорить про ембріональну нерозділеність у раннього Тичини різних поетичних світоглядів, різних зародків стилю, то вдається до, на перший погляд, суперечливих і аж надто нетермінологічних метафор, які, радше, затемнюють, аніж прояснюють, і підвалини методології Стуса, і його визначення природи досліджуваного синтезу: «І коли об'єктивний світ існує в одній, більш-менш визначеній і сталій рожевуватій музичній сфері, то внутрішній світ самого Тичини, сказати б точніше, його дух витає в просторі трьох, майже означених у собі сфер. Кожна з цих сфер — завтрашня гіпотетична авторова подоба».

«Що це за понятійна система? Що за «дух у сферах»?», — може спитати представник академічного літературознавства.

Дмитро Стус пише, що на момент закінчення роботи над «Феноменом доби» до царини науково-літературних зацікавлень Василя Стуса входили, зокрема, Юнг і Платон [25, с. 254]. Дослідник максимально зосереджується саме на *особистості* поета, перебуваючи в полі дії її енергії під час досягнення всіх своїх умовиводів: «"Соняшні кларнети" засвідчили психологічний стан людини, повної сподіваної радості, більше чутої, аніж осмисленої, радості перед звершенням. Це стан розкошування людської особистості на розгородженій території існування, особистості, вивільненої від старих канонів, особистості в час первотворення і особистості передовсім». Про вплив К. Г. Юнга на світогляд В. Стуса достатньо багато сказав К. Москалець, і вплив цей особливо сильно дається взнаки в «Зникому розцвітанні», основним об'єктом якого є психологічні глибини індивідуалізованого поетичного існування: «Лікуючись на заспокійливих пігулках мистецтва, людина в поетові ніби самокомпенсується, але ця компенсація — всього лиш уявна. Духовне здоров'я, яке нам дарує творчість, є свідченням нашої недуги: ми призвичаюємось до наркотика». Як би глибоко не занурювався В. Стус у псіхе поета, вона ані втрачає своєї цілісності, ані індивідуальності.

У випадку раннього Тичини Стус зовсім інакше ставиться до проблеми особистості. Об'єктивуючись у творчості, розтікаючись у ній і довколишньому світі, вона (разом і парадоксально, і діалектично) знеособлюється. Імперсоналізація досягається поступово або шляхом знецінення й заперечення індивідуальної біографії поета, яку заступає символічний життєпис: «По 13-літньому перебуванню вийшовши із семінарійного мороку, Тичина одержав кілька щасливих літ для перечування свого дитинства у дорослому віці. По суті, Тичина одержав життя удруге. І в цьому другому житті було знайомство зі світом уперше (чисто по-платонівськи: життя — як пригадування), було нове дитинство і нова молодість», — або через констатацію цілковитої рівнобіжності збурень навколишнього світу з напрямними розвитку Тичининого таланту: «Для молодого Тичини, навіть автора "Соняшних кларнетів", цей початковий період революції був своєрідною самопроекцією на широкий екран українського степу» (тут Стус удається до різкого контрасту, перед цим подаючи звичний тип українського інтелігента, усе існування якого присвячене опору чужорідній і ворожій реальності).

Слід наголосити, що у В. Стуса — саме імперсоналізація, а не деперсоналізація, яка ставала наслідком перетворення Тичини на схему в попередніх критиків, адже йдеться про «надсферну космічну музику, єдиний справжній суб'єкт поезій цього циклу. Бо сам Тичина — тільки продукт її звучання. Світ сфери в такій же мірі підпорядкований поетові, в якій поет підпорядкований сфері». Думка про розчиненість поета у своїй творчості та світі свого максимального вираження набуває якраз у прозорих алюзіях на платонічний міт, де повноти буття душа може бути через досвід причетності до незвіданих «занебесних» просторів.

За Платоном, людська душа, подібна до «з'єднаної сили крилатого парного упряжу й візника», на відміну від шляхетних упряжів богів, має коней змішаного походження, тож «правити ними — справа тяжка й докучлива». «Будь-яка душа відає про все бездушне, розпросторується ж вона по всьому небі, набуваючи часом різних образів. Якщо вона є досконалою й окриленою, вона ширяє у високостях і керує світом, якщо ж вона губить крила, то носить, поки не нашттовхнеться на щось тверде, — тоді вона вселяється туди, доставши земне тіло, яке завдяки її силі здається таким, що рухається саме собою». Людська душа не витримує шляху «піднебесними сферами», приступного богам, оскільки «кінь, причетний до зла, усією вагою тягне до землі й засмучує свого візника, якщо той погано його виростив. Від цього душі доводиться мучитися й сильно напружуватися». Якщо душа бога, досягнувши «занебесної царини» й зупинившись, «споглядає власне справедливість, споглядає розсудливість, споглядає знання», а «насолодившись спогля-

данням усього, що є істинне буття, [...] знову спускається до внутрішньої області неба й приходить додому», то в смертного — лише в тієї душі, що «найліпше слідувала богові й уподібнилася до нього, голова візника піднімається до занебесної області й мчить у колоподібному русі небесним склепінням; але їй не дають спокою кони, і вона важко споглядає буття. Інша душа то піднімається, то спускається — кони рвуть так сильно, що вона одне бачить, а інше ні. Слідом за ними решта душ жадібно прагнуть до верху, але їм це не до снаги, і вони мчать колом у глибині, топчуть одна одну, натискають, намагаючись випередити одна одну. І ось виникає сум'яття, боротьба, від напруги їх кидає в піт. Візникам з ними не впоратися, багато хто калічиться, у багатьох часто ламаються крила» [20, с. 801 — 804].

Прозорий натяк на античний міт (тут також слід згадати про «панування діонісійської стихії, що не знає полярностей: і радість, і горе — майже тотожні речі, бо кожна із них виявляє тільки надмір вітальних сил» [24, с. 13]), окрім виразної експресивної функції, пропонує ще й унікальне розв'язання питання про «історію мандрівок» душі поета. Ясно, що Платон уведенням до свого діалогу міту про наближення-віддалення душі від Істини, позбавляє цей процес будь-якої зовнішньої обумовленості, «замикає» джерело цього руху в самій душі, саме їй атрибутуючи й «божественну одержимість», і «провину», або ж, за О. Лосевим: «Платон конструює таку причину, яка вже не потребує нічого іншого, що на неї впливало б, і яка, отже, є причина самої себе, тобто саморух». «Дух ангела, що досяг землі, сповнений суперечностей», — пише В. Стус про «обземлення» поетового таланту. Таке вирішення проблеми «триєдиного» Тичини — здається, єдиний спосіб уберегти уявлення про справжню міру його таланту, навіть зважаючи на пізніші «інкарнації».

Уже було з'ясовано, що Грабовичеве положення про творче самозбереження Тичини шляхом наслідування себе самого, як і набагато раніше висловлене твердження М. Зерова: «Нічого дивного немає, коли й Тичина в останній книзі [— «Вітер з України». — М. Ж.] не спроможен стягти з себе «ветхого Адама», великою ще мірою застаючись під владою тих образів і засобів стилістичних, що визначили його як поета в передреволюційні роки» [10, с. 499], — не можуть уповні замирити результати пізньої творчості та масштаб таланту раннього Тичини. Міт дозволяє Стусові відмовитися від уявлення про першорядність вольових імпульсів поета в процесі його творчої еволюції, властивого інтерпретації і Зерова (у першу чергу, адже Тичина для нього не такий уже й «стихийний» талант, принаймні в царині версифікаторській), і Грабовича.

Повністю узгоджується з таким поглядом на феномен творчості Тичини («макрокосм — то душа поета, а мікрокосм — світ зовнішній» [24,

с. 12]) і цікава характеристика, що «відповідає вимогам української музи, яка вводить у сонм своїх лицарів переважно тільки інфантильну душу з усіма її химерами почуттів і уявлень» [24, с. 10].

Якщо душа поета, обертаючись у мітологічних сферах, сама є причиною свого руху, тобто його первнем, тоді для чого Стусові потрібні розлогі екскурси в суспільну й національну історіографію, які подеколи через свою зумисну довідковість «збивають» ритм оповіді про «історію душі»?

Пояснення можуть бути найрізноманітнішими, проте всі вони — від звичайного бажання, викликаного плідною архівною працею, проінформувати читача про «небажані» історичні факти до методологічної настанови на жорсткий історичний детермінізм (те, чого жоден радянський дослідник уникнути не міг попри все бажання) — не дають змоги належним чином інтерпретувати позірний еkleктизм у поєднанні «рентгеноскопії душі» [24, с. 59], даної в аналізі творчості, та «історії країни». «У цій книзі, — згадував М. Хейфец про захоплення поета «Грою в бісер», — були ніби власні Стусові роздуми про найголовніше в його бутті — про поезію й життя, про їх відповідність і несполучність».

Найрізкіше межу між світом Тичини та реальністю проведено під час аналізу його «Фуґи», де йдеться про те, що «Тичині важко за зачиненими дверима дозволеного до споглядання світу» [24, с. 57]. Стусова думка про «закиненість людини у світ», що лежить ув основі подібних суджень, дозволяє згадати про його захоплення філософією екзистенціалізму. Авжеж, важко погодитися зі словами М. Коцюбинської про те, що «феномен Стуса чітко окреслюється через постулати екзистенціалістської філософії, яку знав і яка була йому близькою» [24, с. 110], хоча б тому, що не відомо для чого тоді, власне, зродився цей феномен. З обережнішою позицією Ю. Шевельова: «Екзистенціалізм у розмовах на філософські теми між ним [— М. Хейфецом. — М. Ж.] і Стусом не приходить до голосу, і не можна сказати, якою мірою Стус був знайомий з писаннями Гайдеггера, Сартра, а надто найближчого до його світогляду Габрієля Марселя. Але наявність збігів не підлягає сумніву» [27, с. 1048], — ми можемо погодитися, оскільки йдеться, скоріше, про деякі наслідки спільного для тієї доби світовідчужання. Зв'язок між екзистенціалізмом і поезією Стуса не є беззаперечним через власне теоретичні труднощі узгодження цих двох форм творчості. Зате наукова рефлексія таку можливість, безсумнівно, передбачає.

Отже, там, де Г. Грабович застерігає від виходу тичинознавства за межі безпосереднього предмету, виходу, пов'язаного з «ідеологізацією» дослідження, він виявляє, по суті, «страх перед еkleктизмом і підміною», який пояснюється «наївним переконанням, що специфічність і своєрід-

ність якоїсь області можна зберегти тільки шляхом її абсолютної ізоляції, шляхом заплющування очей на все, що лежить поза нею» [18, с. 20]. При цьому створюється уявлення про певну циклізовану внутрішню історію творчості Тичини, яка повністю підпорядковує творця своїм законам. Василь Стус же, як і екзистенціалісти, принципово співвідносить людину з живим тілом історії, із тим, зовнішнім щодо її екзистенції, з яким людині доводиться повсякчас мати справу, і яке — у перспективі — людина мусить подолати, аби вповні стати собою. Саме про дивовижну специфіку відносин між душею поета та історією, перемогу останньої над цією душею і йдеться у Стуса.

Увесь сенс і напрямок розвитку історії — у її подоланні. Карл Ясперс говорить, що «ми переступаємо межі історії, коли бачимо людину в її найвищих творіннях, у яких вона зуміла б уловити буття й зробити його приступним іншим» [30, с. 279]. Шлях Тичини, як відомо, був інший: «Той Тичина, що дивним сяйвом спалахнув у «Кримському циклі», мусив був відступити перед небезпечним для нього життям. Він помер, так і не встигнувши народитись» [24, с. 80]. Окремі спалахи опору поета історичній необхідності, як правило, свідчили про більш-менш усвідомлене самоусунення, на кшталт того, яке Стус спостерігав у творчій біографії В. Свідзінського. Про це є буквально свідчення у «Феномені доби»: «Думаю, що в Тичині намічався новий етап — поглибленої, схожої до сучасного живопису, пейзажності, етап розкошування власного ества хай і на обмеженій території існування: щось схоже до герметизованої «екологічної ніші» прекрасного Володимира Свідзінського» [24, с. 79].

Але такий шлях — це результат усе того ж тяжіння душі до земного; для екзистенціалізму — це страх перед світом, перед історією, адже «основний парадокс нашої екзистенції, який полягає в тому, що лише у світі ми здобуваємо можливість піднятися над світом, повторюється в нашій історичній свідомості, що піднімається над історією» [30, с. 280]. Віднайдення своєї «ніші» поза межами свідомості, прагнення несвідомого як сущого, яке виявляється «у творенні символів, у мові, у поезії, зображенні та самозображенні, у рефлексії» [30, с. 279], насправді, є «не подоланням історії, а спробою ухилитися від неї та від свого існування в ній» [Там само].

Можемо припустити, що первісна ідея дослідження, яке в підзаголовку мало слова «Голгофа слави», під час його завершення змінилася. Справді, слово «Голгофа» начебто передбачає *свідому* смерть як єдиний спосіб перемоги над світом, передбачає перемогу над собою, якій передують ситуація складного *вибору*. Геній Тичини, його третя «душа», спустившись до землі, знову злетіти не змогла. Історія, життя цілком прибрали до себе його творчість (іще в «Замість сонетів і октав»), а

згодом і душу. Не ставши «лицарем абсурду», людиною, яка, «заперечуючи не зрікається», яка повстає «проти своєї долі й проти всього світоустрою» [12, с. 127, с. 135], Тичина не лише застається вірним своєму стилеві, цією вірністю виправдовуючись, як думав Г. Грабович, — він опиняється *ззовні* щодо стилю, стаючи тільки його рабом, як герой давньогрецької трагедії стає рабом Фатуму. Але й «трагедія», про яку говорив Стус, не стала тією трагедією, що на неї він очікував і, можливо, намагався спроектувати на свою власну долю, — трагедією Сізіфа чи Дон Кіхота (згадаймо слова Ю. Шереха про те, що Стусів ідеал полягав у тому, що «не твори виступають як дія творця, а творець самотвориться і як поет і як людина власною поезією» [27, 1045]). Трагедія Тичини є дуже схожою на ту, що її розглядав Арістотель, де герой ні дуже хороший, ані дуже поганий; де, оскільки «трагедія є зображення не людей, а дій та недолі життя» [1, с. 1073], вчинок Тичини (його творчість) виходить з-під «влади» поета — вони, як це не затерто звучить, стають фактом історичної необхідності.

Метод Стуса (якщо цей спосіб осягнення Тичини можна пов'язати з якимось методом як передумовою будь-якої епістемології) ми умовно назвали «романтичним»⁶. Справа тут не лише в тому, що герой творчої біографії Тичини — це не тільки історичний персонаж як факт, і не лише тому, що (як неодноразово зазначалося) Стус вимірює самого себе Тичиною. А й тому, що головною в Стусовому аналізі становлення/відмирання стилю пізнього Тичини є певна, важко схоплювана, але всеосяжна вища ідея — ідея висока і прекрасна, ідея яка (як її бачив Шеллінг) сама перебуває в процесі безперервного становлення і опромінює своєю значущістю всі історичні частковості. Тут трикутник знову замикається. Г. Грабович і позитивна наука, яку він представляє, не можуть сприйняти поезію цієї фатальної замкненості. «Поезія є тією ж філософією, але вона мусить бути сором'язливою і не дозволяти висловлюватися лиш одному суб'єктові. Нехай буде вона якоюсь внутрішньою подією, притаманною предметові, як музика сферам. Спершу поезія самих речей, і тільки після неї поезія слів», — цей вислів Шеллінга стисло означає те, чим було життя Тичини для Стуса.

Література

1. *Аристотель*. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. — Минск: Литература, 1998. — С. 1064 — 1112.
2. *Герель Г.* Феноменология духу / [З нім. пер. П. Тарашук]. — К.: Основи, 2004. — 548 с.

⁶ «Зникоме розцвітаннтя» — це маніфест романтика. Проблема романтики у Стуса і Стуса-романтика — окремих, величезний предмет дослідження.

3. *Грабович Г.* Диптих про Тичину // До історії української літератури (Дослідження, есеї, полеміка). — К.: Критика, 2003. — С. 306 — 355.
4. *Гумилев Н.* Наследие символизма и акмеизм // Гумилев Н. Стихи. Письма о русской поэзии. — М.: Худож. лит., 1989. — С. 409 — 413.
5. *Гадамер Г.-Г.* Філософія і поезія // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори / [Пер. з нім]. — К.: Юніверс, 2001. — С. 119 — 126.
6. *Дидро Д.* Сочинения: в 2 т. — Т. 2. — М.: Мысль, 1991. — 665 с.
7. *Донцов Д.* Дві літератури нашої доби. — Торонто: Гомін України, 1958. — 296 с.
8. *Живов В., Успенский Б.* Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости: [сб. науч. тр. / отв. ред. Б. Успенский]. — М.: Наука, 1987. — С. 47 — 153.
9. *Зедльмайр Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / [перевод с нем. Ю. Н. Попова; послесловие В. В. Библихина]. — СПб.: Аxioma, 2000. — 272 с.
10. *Зеров М.* «Вітер з України»: третя книжка Тичини // Зеров М. Твори в двох томах. — Київ: Дніпро, 1990. — Том 2. Історико-літературні та літературознавчі праці — С. 497 — 506.
11. *Ицук А.* Павло Тичина: Критико-біографічний нарис. — К.: Держ. вид-во худ. літ., 1954. — 163 с.
12. *Камю А.* Бунтующий человек. Философия, Политика. Искусство / [Пер. с фр.]. — М.: Политиздат, 1990. — 415 с. — (Мыслители XX века).
13. *Качуровський І.* Генерика і архітектоніка. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — Кн. II. — 376 с.
14. *Коцюбинська М.* З любов'ю і болем: Павло Тичина // Коцюбинська М. Мої обрії: В 2 т. — Т.2. — К.: Дух і літера, 2004. — С. 277 — 290.
15. *Коцюбинська М.* Корозія таланту: болючі роздуми про поезію Павла Тичини і не тільки про неї // Коцюбинська М. Мої обрії: В 2 т. — Т.1. — К.: Дух і літера, 2004. — С. 262 — 284.
16. *Коцюбинська М.* Феномен Стуса // Коцюбинська М. Мої обрії: В 2 т. — Т.2. — К.: Дух і літера, 2004. — С. 109 — 118.
17. *Лосев А.* Диалектика мифа. — М.: Академический Проект, 2008. — 303 с. — (Философские технологии).
18. *Медведев П.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. — М.: Наука, 1987. — 262 с.
19. *Ольжич О.* Сучасна українська поезія // Ольжич О. Незнаному воякові: Заповідане живим / Упор., післямова і прим. Л. Череватенка. — К.: Дніпро; Фондація ім. О. Ольжича, 1994. — С. 173 — 185.
20. *Платон.* Федр // Диалоги. Книга первая / Пер. с древнегреч. — М.: Эксмо, 2008. — С. 777 — 842.

21. *Смирнов И.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. — М.: Наука, 1977. — 202 с.
22. *Соловей О.* Павло Тичина і Володимир Свідзінський в науковій рецепції Василя Стуса // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб. — Вип. 21 — 22. — Донецьк: ДонНУ, 2014. — С. 212 — 225.
23. *Соловей О.* Урочиста хода героїв [Про роман І. Костецького «Мертвих більше нема»] // Кур'єр Кривбасу. — 2011. — № 260 — 261 (липень-серпень). — С. 354 — 364.
24. *Стус В.* Феномен доби (сходження на Голгофу слави). — К.: Товариство «Знання» України, Видавничо-поліграфічний центр «Знання», 1993. — 96 с.
25. *Стус Д.* Василь Стус: життя як творчість. — К.: Факт, 2004. — 368 с.
26. *Тельнюк С. В.* Павло Тичина. — К.: Молодь, 1979. — 336 с.
27. *Шевельов Ю.* Трунок і трутизна (Про «Палімпсести» Василя Стуса) // Шевельов Ю. Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II. Літературознавство; упор. І. Дзюба. — К.: Вид. дім. «Києво-Могилянська академія», 2009. — С. 1040 — 1075.
28. *Шпенглер О.* Закат Европы / Авт. вступит, статті А.П. Дубнов, авт. коментарієв Ю.П. Бубенков, А.П. Дубнов. — Новосибирск: ВО «Наука», Сибирская издательская фирма, 1993. — 592 с.
29. *Элиот Т. С.* Назначение поэзии. Статьи о литературе / [Перевод с английского]. — К.: AirLand, 1996. — (Citadelle).
30. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории / Пер. с нем. — М.: Республика, 1994. — 527 с.
31. *Arch Getty J., Naumov O.* The Road to the Terror: Stalin and the Self-Destruction of the Bolsheviks. — Yale, New Haven and London, 1999. — pp. 140.

**«За читанням Ясунарі Кавабати»
Василя Стуса: Досвід осяяння**

...смерть у нас за плечима...

Я. Кавабата «Тисячокрилий журавель»

Пристрасне воїнство душ потойбічного світу
і світу земного повсякчас б'ється, намагаючись
знищити межі між цими двома світами, намагаючись
перекинути місток між життям і смертю та позбавити
тих, хто живе, гіркоти смертного розставання.

Я. Кавабата «Елегія»

У листі Василя Стуса до Миколи Плахотнюка¹ від 26 грудня 1978 року в контексті іномовлення психіатричного закладу («Твоя установа», символ «як термін клінічних ситуацій», «синонім театру абсурду»), в якому на час написання перебував адресат на примусовому лікуванні, згадується ім'я японського прозаїка Кавабати (1899-1972): «Ясунарі — читав у перші дні давньої ізоляції. Писав вірші про те: розпросторся, душе моя, на чотири татамі і не кулься од нагая і не крийся руками (що згадав із більшого вірша)» [1, с. 159]. Паралель відбудовується на основі опосередкованого зв'язку — через згадку про письменника: «давня ізоляція» розпочала розгортання (наповнення) *клінічної ситуації* самого Василя Стуса. Чому ж Кавабата? Знаковими для відповіді на питання (одне з припущень!) в обширах цієї епістоли видається Стусове переконання, повторюване двічі: «...наш оптимізм — у нас самих, в нашій поставі» [1, с. 159]. Подібний постулат, настільки співзвучний сформульованим у формі висловлення-підтримки В. Стусом, чи не провідний у буддійському вченні: спасіння можливе лише через власне зусилля [2, с. 104], на засадах одного з напрямів якого — дзен (V-VI століття зародження) — і випростовується світ художньої прози Ясунарі Кавабата² [3; 4]. Подана, відтак, В. Стусом автоцитата з поезії 1972 року «За читанням Ясунарі Кавабати» інспірує до пошуку безпосередніх зв'язків — (можливого!) увібраного поетом чужого / нового (чи пак, оновленого, побаченого по-новому) досвіду. Тож, досвіду якого?

¹ Лікар-фтізіатр, що був запроторений унаслідок участі в русі національного відродження до спецпсихлікарні (у таких закладах провів близько десяти років).

² Звертається передовсім до дзенської поезії XIII століття (Доген), прості образи якої передають суть японської душі [3, с. 7].

На інтересі В. Стуса до філософії дзен-буддизму в перебігу інтерпретації поезій раних рукописних текстів у передмові «Поет» наголошує М. Коцюбинська: зразки подібності (відгомону) до форми японської класичної поезії — хокку — вона простежує у «Зимових деревах». Увагу привертає примітка, в якій переконливість дослідниці щодо зацікавленості В. Стуса східною філософією підкріплена спогадом: «Так, свого часу, десь на початку 70-х, він рекомендував мені вельми цікаву книжку Е. Завадської «Восток на западе» (М.: Наука, 1970), якою тоді захоплювався» [5, с. 28]. На жаль, доступні (нааявні) джерела не вказують, яке ж з існуючих на той час видань доробку японського прозаїка³ стало інтенцією до появи у камері попереднього ув'язнення Київського КДБ 21 січня 1972 року «За читанням Ясунарі Кавабати», тому віднаходити конкретні впливи не видається за доцільне, радше слід мовити про *імпульс* — спонуку [див.: 6, с. 68]. На нашу думку, таким поштовхом постають не стільки тектонічні властивості неосенсуалістської [7, с. 198-199] прози Я. Кавабати, скільки архітектонічний ґрунт — первні естетики дзен⁴, до тлумачення яких плідно докладається автор передмови до видання 1971 року «Тисячокрилий журавель» К. Рехо [3] (саме це й могло привернути увагу В. Стуса передовсім).

Знаково, що впродовж подальших років, років заслання, В. Стус не кидає перейматись прочитанням японського тексту (в широкому розумінні — «японської Японії», услід Я. Кавабати⁵). Включно із творами Ясунарі Кавабати (у листі до дружини від 19 листопада 1973 року нааявна згадка про читання роману прозаїка) його захоплюють твори Кендзабуро Ое, Кобо Абе (лист до дружини й сина від 15 січня 1984 року містить серед рекомендацій того, що годилося б прочитати синові, зокрема, й перелік цих імен). В епістолі до батьків від 7-10 грудня 1975 року знаходить місце відгук на вдруге прочитаний роман К. Ое «Футбол, 1860». Не меншою увагою наділений і філософський підтекст японського письма (і не лише) — дзен-буддійська основа (вже згадуваний лист від 15 січня закликає й до читання філософії дзен, а в листі від 1 лютого 1985 року вже в «примусовій» формі у зв'язку із зацікавленням сина театром постає питання про знання

³ Доступними на початок 70-х років були видання «Японская новелла» (М., 1961), до якої й увійшло кілька творів Кавабати, і вибране Ясунарі Кавабати «Тысячекрылый журавль» (М., 1971).

⁴ Японські модерністи, на думку І. Бороніної, шукають у минулому витоки своїх концепцій, звідси — «екскурси у філософію езотеричного буддизму, і особливо в дзен-буддизм, адаптований японською культурою XII-XV ст., з його ідеями внутрішнього споглядання і бездієвості...» [8, с. 243].

⁵ Йдеться про твір із такою основою, як самобутнє розуміння прекрасного, вкорінене у глибини давньої національної культури [див.: 3, с. 5].

дзен-буддизму [9]). Показовим стає той самий відгук на «Футбол, 1860», в якому Стус вишукує «всілякі рештки дзен-буддизму»⁶ після прочитання монографії-брошури І. Галинської про Дж. Селінджера: «Натяки й натяки, символи й назнаки (дерево, тінь його, спогад про дерево і про тінь його; перший, другий, третій спогад, що існує, як живий і всевимінливий дух, бо цей спогад живе з нами і наповнюється нашим життям, він теж виростає, мов дерево, — і має такі ж кружала наших літ на зрізах)» [9]. (Дивує, з якою чіткістю віддзеркалений в такому міні аналізі часопростір «За читанням Ясунарі Кавабати» — тінь, дерево, спогад!! — написаний кількома роками раніше.) В. Стусові вдається зробити влучні карби і виявити сутність японського прозового письма⁷, що маркують поняття натяку, локальної символіки, асоціації («йдуть цілою вервечкою, вибірково чи однією найдостеменнішою тональністю, барвою, смаком, запахом» [9]), антиномії, й що ґрунтується на «потайній структуральній ідеї», «пратворі» (чим не тотожні ознаки до суті так званої «герметичної» поезії?). Звідси й висновок про особливість японської вдачі та подібність світів японських прозаїків, «поліфонію, обтяжену пам'яттю століть» японської культури (В. Стус пише про відмінність українських церков від японських пагод — гармонізована й гармонізуюча конструкція «як дві галактики, вставлені одна в одну, але з двома, хай і спорідненими, серцями» [9], але й не буде за помилку наше узагальнення). Струмінь цікавості японським проточить і в листуванні 1976 року. У березневому листі до дружини В. Стус звертається до Світлани Кириченко: «Японської новели, Світлано, не одержав, бо *згортаю свої попити читачькі перед великим стрибком — у безодню сходу*» (курсив наш. — О. П.) [9]. Попри не отримані твори, таке формулювання думки лише свідчить на користь справжньої спраги до пізнання «сходу». Так, сфера пізнання не обмежується літературними (а чого прагнулося ще!) зразками, у Стусовий кругозір потрапляють праці з проблем історії та культури країн Заходу та Сходу («Схід і Захід») відомого сходознавця М. Конрада (лист до дружини від 5 липня 1976 року); за свідченнями М. Хейфеца, В. Стус студіював статті про японську і загалом східну філософію в журналі «Иностранная литература» [див.: 10].

⁶ Ще один показовий епізод вишукування: у листі до дружини від 2 грудня 1976 року звучить побажання прочитати у 1977 році «Степового вовка» Г. Гессе, якому «дзен-буддизм чи що додав [...] чару» [9]. Міркування В. Стуса цілком доречні: окрім Г. Гессе, до адептів дзен зараховують і Вінсента ван Гога, К.-Г. Юнга, Е. Фромма [2, с. 238-239].

⁷ За есе М. Федоренка «Ясунарі Кавабата. Кольори часу» ці ознаки, про які пише В. Стус, лягають в основу естетичних принципів дзен [4, с. 182-183].

Таким чином, вже наприкінці 1975 року приходиться досвід інструментальності, виходу за межі цілісності японського тексту (розуміємо тут японський текст у цілому, як сукупність окремих творів) з метою аналізувати: членувати, виявляти складові, узагальнювати. На відміну від досвіду такого типу, поява 1972 року «За читанням Ясунарі Кавабати» — практика синтезування шляхом творення поверхнево-площинних конструкцій (словесно-художнього образу [див.: 11, с. 85-87]) на основі наочного уявлення.

Ця практика синтезування на сьогодні існує в кількох версіях. По-перше, як складова збірки «Час творчості» у формі основного тексту і варіанта основного тексту; по-друге, — корпусу першої частини «Палімпсестів» (поданої у листі до дружини від 9 квітня 1973 року) зі значними текстологічними змінами як чистового автографа, так і варіанта чистового автографа аж до редукції чотирьох рядків⁸. У процесі розгляду ядерним поставатиме основний текст поезії зі збірки із «застиглим у тексті болем правдивого вибору, який понадсило і свідомо робить ліричний герой» [14, с. 693], «Час творчості» як первинний (пригадаємо лист до М. Плахотнюка, зокрема згадку про читання Я. Кавабати), проте його варіанти й подальші текстологічні зміни враховуватимуться з метою простежити, чим їх аберації зумовлені, які за їх появи відбуваються змістові зміщення. До того ж більшість наявних на сьогодні наукових прочитань поезії «За читанням Ясунарі Кавабати» здійснене в контексті «Палімпсестів», а відтак інтерпретований *інший* вірш (у примітках до третього тому «Зібраних творів» В. Стуса зазначається, що включені з «Часу творчості» до «Палімпсестів» поезії — «то вже зовсім інші вірші, можливо (при всій текстовій подібності) навіть не варіанти творів з "Часу творчості"» [14, с. 693]).

Цей *інший*, вірш періоду «Палімпсестів» трактований передовсім у біографічному ключі: контекст табірної неволі (М. Павлишин [15], О. Рарицький [16, с. 142]); традиційній «тюремній» образності: йдеться про реалізацію себе в умовах «труни вертикальної» (М. Коцюбинська [17]), «об'єктивізацію» поетом муки (Е. Соловей [18, с. 280]), вибір у муках самопізнання (М. Жулинський [19, с. 6]). Літературознавчий підхід до «За читанням Ясунарі Кавабати» з «Часу творчості» часто тотожний —

⁸ Корпус «Палімпсестів», попри включення значної кількості віршів із «Часу творчості» (з-поміж 300 менше половини), — окремий художній світ, із власним тільки йому змістовим наповненням. За словами Д. Стуса, у «Палімпсестах» «...природно послаблюється особистісний ліричний струмінь віршів. Поет відсторонюється, старанно ховаючи сліди переживань, сліди радості, похибок та прозрінь» [12, с. 17]. Див. про «Палімпсести» як «цілковито новий період у творчості Василя Стуса» детальніше: [13, с. 242-320].

це пошук паралелей між реальною особистістю й ліричним суб'єктом як в'язнем між двох світів (М. Васьків [20, с. 28-29]), як націоналістом зі здатністю підтримувати в собі високість духу (В. Півень [21, с. 131-132]). Але інтерпретація палімпсестового варіанта здійснюється й не без наближення до баченої нами суті поезії 1972 року — увібрання чужого естетичного досвіду, приміром, при зосередженні на образі прірви (Б. Рубчак [22]), при спробі проявів контактування біблійних реалій із буддизмом (М. Балаклицький [23, с. 96]), при аналізі духовної єдності із японською класичною поетичною традицією (В. Бабенко [24, с. 19-20]), при виявленні трансцендентної спрямованості вірша (В. Моренець [25, с. 308]) або за введення поняття «духовної практики», в якій вірші постають за духовні вправи (С. Саржевський⁹ [26]; [27, с. 314]), що долучатимемо надалі.

У напрямку до розкриття вже омовленого дзен-буддійського начала ведуть міркування М. Коцюбинської¹⁰ над «За читанням Ясунарі Кавабати» про Стусівського Бога¹¹ як філософсько-етичної категорії та реалізації цієї категорії в ліричному творі при переплетенні духовних (християнської і буддійської) площин: «...в наближенні до Бога відчуваються виразні відгомони східної філософії (якомога повніше *оволодіти своїми духовними силами, розвинути здатність споглядання, згадування, аналізу своїх почуттів — своєрідне післяпочування, безоглядний примат духу, чуття міри*)» (курсив наш. — О. П.) [5, с. 17]. Фіксування таких маркерів художнього світу поезії якнайточніше наближають до вчення дзен — медитації, що ґрунтується на миттевому¹² осяянні, «миттевому осягненні істини» [2, с. 235], потаємної сутності речей інтуїтивним шляхом [3, с. 7]. Невипадково Л. Плющ у «Вбивстві поета Василя Стуса» цитує за приклад процесу медитування («поет медитує») рядки із «За читанням Ясунарі Кавабати» [див.: 28], а М. Коцюбинська в «Поеті», вже подавши ряд доречних думок про цей ліричний твір, повертається до нього, аби

⁹ Стаття «Практика духовного тривання і прориву в поезії Василя Стуса».

¹⁰ Слід зазначити, що передмова М. Коцюбинської до першого академічного видання творів В. Стуса містить величезний потенціал: трохи не кожне висловлювання щодо доробку поета може лягати в основу окремого дослідження. Це свідчить про кропітку працю дослідниці, реальне вміння «вхопити» найсуттєвіше.

¹¹ Бог у В. Стуса, за М. Коцюбинською, постає як «втілення висоти й потуги духу, прагнення небес» [5, с. 16].

¹² Мить — «початковий образ» дзенської поезії, поширений у класичній японській літературі. Див., приміром, у «Давній столиці» Я. Кавабати: «Пора квітування досить швидка, проте в цій швидкоплинній миті — вся повнота життя» [39, с. 373]. Унікальність кожної миті, твердить Т. Григор'єва, — це закон Цілого у японців [36].

влучити спробою жанрового називання¹³ й визначення компонента змісту — «розважливо-прозорі медитації» із тональністю «вистражданої розважливості» [5, с. 26] — у саму ціль. Ще одним немаловажним штрихом стає міркування Ю. Шевельова про поетистичний стиль В. Стуса, що веде до молитви [32, с. 1061]. Молитва і медитація — чи знаходять ці дві дії за значенням «молитися» й «медитувати» точки перетину? Чи є це за тотожне у поетичному світі «За читанням Ясунарі Кавабати»? Маємо ствердну відповідь. Молитва як звернення із глибини «я» до вищого начала, молитва як первинна поезія із музичним (ритмічним) ґрунтом цілком співвідносна із буддійською формою осягнення істини — медитацією. Недаремно Стусовий вірш настільки вміло лягає на музику (музика до поезії «За читанням Ясунарі Кавабати» — Л. Тельнюк, композиція виконується сестрами Тельнюк [33]), з чого виникає не так його існування у новій формі, як твориться новий твір мистецтва.

Провідним у дзен (медитації) постає створення умов для виникнення «саторі» (осіяння). Знаковим у нашому випадку відтак стає і твердження К. Москальця щодо збірки «Час творчості». У ній наявне «зникання перед тим, що відбувається в надрах поетової особистості, і відповідальність за нього», — переконує літературознавець, — «Людина, яка переживає таке тривале релігійне осяяння (або згадаємо призабутий термін — *обоження*), з якою Преображення здійснюється в тюремних мурах, а наскрізь атеїстичному ХХ столітті, описує ці події як щось природне, як те, що може (й повинно) статися з кожним...» (курсив наш. — О. П.) [34, с. 24]. Тож, ліричний суб'єкт «Часу творчості» переживає осяяння — осяяння під знаком релігійності, але К. Москалець не робить упереджених висновків, в його міркуваннях релігійність не отримує ярлика (!). А звідси й виникає питання: який шлях подоланий до здобуття такого необхідного саторі, яких дотримано умов? (Зрештою, найголовніші з умов виконано: по-перше, творчий акт сам по собі має характер миттєвості; по-друге, поезія як така виключає наявність логічних конструкцій — того, від чого має відмовитися учень дзен, щоб досягти необхідного стану; але в такому випадку йтиметься про біографічну, конкретну особу, а не суб'єкта ліричного твору.)

Вчення дзен за своєю суттю є практичним, звідси — стан просвітлення (саторі) досягається осягненням істини через внутрішню пробу-

¹³ «За читанням Ясунарі Кавабати» належить до феноменологічного метажанру, зокрема сугестивної лірики з елементами медитації із духовною сферою як предметом зображення й образним ладом у формі асоціативних зв'язків [29, с. 663], [30, с. 290]. Для японської літератури прийом поетичні асоціації (енго) є характерним [31, с. 27].

дження («істина робить нас вільними» [4, с. 137]) — шляхом «дзадзен»: сидіти мовчки, нерухомо в позі дзен зі схрещеними ногами, заплющеними очима, поки не приходить стан повної відчуженості (не-думання, нерозмірковування) [4, с. 100; 35]. Тоді щезає «я» і починається «Ніщо» — «всесвіт душі, порожнеча, де всі речі набувають самоти, де немає жодних перепон, обмежень, де є вільне спілкування всього з усім» [4, с. 100-101]; щезання «я» тотожне виходу в межі «не-я» — виявленню всіх духовних сил, переживанню цілісності світу [4, с. 181]. Дзенське «Ніщо» (незаповненість, порожнеча) тлумачиться як повнота, як звільнення від обмежень існуючої форми людського буття — це безмежний Всесвіт душі [35].

На цих принципах і розбудовується художній світ, в якому діє ліричний суб'єкт «За читанням Ясунарі Кавабати». Початковий імпульс-вимога в середину себе ліричного суб'єкта до миттєвого осягнення істини (виходу за межі «я») — «*Розпросторся, душе моя, / на чотири татамі...*» [37, с. 18] (заповнити весь існуючий простір¹⁴ і розкритися у вищому) — стикається з перепорою: не ставши на шлях «дзадзен», не здійснивши відповідних внутрішніх маніпуляцій, не можливо пережити цілісності світу, адже замість синномії (спів-законня) думок ліричний суб'єкт знаходиться в позиції антиномії (або, або): «*...або кулься від нагая, / чи прикрійся руками*» [37, с. 18]. Вибір між розпросторенням-поширенням себе (а відтак і зникненням «я») до Універсального (Бог, Всесвіт, Ніщо) та зіщуленням («кулься»), схованкою у власному космосі (нехай начебто й ідеальному — кулеподібному) викреслиться наприкінці із перевагою першого: «*Тож просторся, душе моя, / на чотири татамі, / і не кулься від нагая, / і не крийся руками*» [37, с. 19], — або поступається і: сумнів — переконанню, відсутність істини — істині, а відтак і стану бути вільним. Розгортання ліричного сюжету в «За читанням Ясунарі Кавабати» з «Часу творчості» поступове, воно дорівнює неспішному процесові медитації, його етапам: внутрішнє пробудження передчувається, здійснюється і констатується. Варіант поезії періоду «Палімпсестів» починається і закінчується вже остаточною метою — і («*просторся*») і («*не кулься*») [38, с. 46]: осяяння вже здійснене, залишається його відновлення в пам'яті, спогад.

Прихід до осяяння в поетичному сконденсованому¹⁵ світі просякнутий необхідним для цього станом мовчання чи пак німоти. На думку

¹⁴ На татамі в Японії вимірюють площу приміщень, одне татамі дорівнює півтора метри квадратних. Тобто вимога до свого внутрішнього колосальна (!) — поширитися в завчасно обмеженому просторі, «пробити» цю обмеженість.

¹⁵ Поетика «За читанням Ясунарі Кавабати», як стверджує В. Моренець, подана в конденсованому, ущільненому вигляді [25, с. 308].

Ю. Шевельова, поезія В. Стуса «...обмежена до мінімуму тематичного матеріалу, спрямована сама в себе, гримить тим дужче в цій своїй німоті» (курсив наш. — О. П.) [32, с. 1045]. Цей мінімум матеріалу корегується віддзеркаленням наступної ліричної події в попередній (характерний прийом у дзен), адже духовні сили ліричного суб'єкта зосереджені на одному — пробудженні, досягається істина одна апіорі. Тому початкова вимога в позиції антиномії набуває нової зображальності: «Хай у тебе є дві межі...»¹⁶ [37, с. 18], проте вже на цьому етапі ця антиномія руйнується серединою: «...та середина — справжня, / марно, невіре, ворожить — / молода чи поважна. / Посередині — стовбур літ, / а обоабоки — крона. / Посередині — вічний слід / (тінь ворушиться сонна)» [37, с. 18]. Доцільно зауважує Б. Рубчак, пов'язавши Стусові «дві межі» із поверхнево-площинною конструкцією прірви-порожнечі: «Прірва, отже, стає тепер не тим, що роз'єднує два береги, а енергією середини, себто плододайною порожнечею, яка ці береги єднає» [22, с. 339]. Вагомим тут постає означення «плододайна» порожнеча — така, що дає життя (!). Межі скріплені образом слов'янського міфологічного світотворення — деревом. У японській поезиці дерево — давній символ людини, своїм корінням воно пов'язане із життям і смертю; дерево здатне рухатися, міняти місцерозташування [4, с. 53]. У художньому світі «За читанням Ясунарі Кавабати» здатність дерева (стовбура, сліду) до руху передається його тіні (символ прихованого поетичного світу [40, с. 50]) — ліричному суб'єктові, стан якого ближчий до нового просторового виміру — із заплющеними очима («сонна»). Варіант рядка «... (тінь ворушиться сонна)» у Палімпсестах — «...від коліски до скону» [38, с. 46] — лише віддзеркалює попередню подію «двох меж».

Наближення до стану повного відчуження супроводжується миттю «зависання» у просторі й відречення від непотрібних почувань: «Ні до неба, ні до землі — / не сягнути нікуди. / Не будіте мої жалі, / лицемірні іуди!»¹⁷ [37, с. 18]. Конститується цей момент відречення спогадом (післяпочування): «Чи не мріяв я повсякчас, / чи не праг, як покути, / щоб заквітнути проміж вас, / як барвінок між рути»¹⁸ [37, с. 18], — колишньою невдалою спробою досягти одного з ідеалу дзен єдинобуття зі світом (в цьому образному ланцюжку — єдинобуття зі світом природи за умови

¹⁶ Варіант основного тексту «За читанням Ясунарі Кавабати» з «Часу творчості» такий: «Замість тебе є дві межі...» [37, с. 613]. Внутрішнє ліричного суб'єкта за такого розкладу нівелюється, його місце посідають категорії життя й смерті.

¹⁷ Варіант основного тексту з «Часу творчості»: «Чи у мене ви замалі, / хорі добрістю груди?» [37, с. 613], й палімпсестні рядки: «Жаль — ні неба, ані землі / в цій труні вертикальній, / і заврунилися жалі, / думи всіли печальні» [38, с. 46], — створюють ефект аналізу почуттів.

¹⁸ У варіанті поезії періоду «Палімпсестів» ці рядки відсутні.

постійного перевтілення і розвитку, символом чого в японській поезії виступає квітка [4, с. 174]). Натомість — «*Як то сниться мені земля, / на якій лиш ночую, / як мені небеса болять, / коли їх я не чуюю*» [37, с. 18]. З позицій дзен небо не володіє здатністю бачити й чути, воно отримує цю здібність завдяки людському серцю [4, с. 46]. Ліричний суб'єкт поезії, будучи тим, хто наділяє небеса здатністю почувань, може бути з ними ототожнений, відтак не чути себе — виходити нарешті за межі «я» й рухатися в напрямку просвітлення, початку Ніщо. Осяяння виникає як спалах: «*Як постав ув очах мій край, / ніби стовп осяяний*» [37, с. 18]. Голос Всесвіту («*край*») виявляє найвищу з духовних сил ліричного суб'єкта — здатність стати на смерть і саме так пережити цілісність світу: «*Каже — сину, на смерть ставай — / ти для мене коханий*»¹⁹ [37, с. 19]. Або й, якщо за варіантом основного тексту з «Часу творчості», досягнути істину відлучившись од найдорожчого: «*Каже — сина бери, карай. Він для мене коханий*» [37, с. 613].

Відтак, ліричний суб'єкт поезії «За читанням Ясунарі Кавабати» отримує власний досвід осяяння шляхом виходу за межі «я» через становлення на смерть. Із метою стати частиною Всесвіту-Ніщо, «плододайної» порожнечі ним здійснено вибір на користь поширення себе до вищого (Бога-Універсального), подавлена дія до кулеподібної схованки. І чим, останнє, щоправда риторичне, питання, «японська Японія» Ясунарі Кавабати не моделюється на «українську Україну» Василя Стуса?

Література

1. Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. / [Ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.]. — Львів: Просвіта, 1994-1999 — Т. 6 (додатковий). Кн. 2: Листи до друзів та знайомих. — 1997. — 264 с.
2. Буддизм / Автор-сост. Л. А. Сурженко. — Мн.: Книжный Дом, 2006. — 384 с. — (Религии мира).
3. Рехо К. Ясунари Кавабата // Кавабата Я. Тысячекрылый журавль: [Повесть]; Снежная страна: [Повесть]; [Новеллы, рассказы, эссе]. — М.: Прогресс, 1971. — С. 5 — 15.
4. Федоренко Н. Т. Кавабата Ясунари. Краски времени: [Очерки]. — М.: Советский писатель, 1982. — 464 с.
5. Коцюбинська М. Поет // Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. / [Ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.]. — Львів: Просвіта, 1994-1999 — Т. 1. Кн.1: Зимові дерева. Веселий цвинтар. Круговерть. — 1994. — С. 7 — 39.

¹⁹ У «За читанням Ясунарі Кавабати» з «Палімпсестів» цей рядок такий: «*Каже: синку, ступай, ступай, / ти для мене коханий*» [38, с. 46]. До філософії дзен найближчий: ступати за межі «я».

6. Будний В., Гльницький М. Порівняльне літературознавство. — К.: Видавничий дім «Киево-Могилянська академія», 2008. — 430 с.
7. Григорьева Т. Японская литература: [Краткий очерк]. — М.: Наука, 1964. — 282 с.
8. Боронина И. Классический японский роман («Гэндзи моногатари» Мурасаки Сикибу). — М.: Наука, 1981. — 294 с.
9. Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. / [Ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.] / [Електронний ресурс]. — Львів: Просвіта, 1994-1999 — Т. 6 (додатковий). Кн. 1: Листи до рідних. — 1997. — 496 с. — Режим доступу до видання: <http://www.madslinger.com/stus/lysty-do-ridnyh/>
10. Хейфец М. «В українській поезії тепер більшого нема...» // Василь Стус. В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. — Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987. — С. 201 — 276.
11. Домащенко А. В. Об интерпретации и толковании: Монография. — Донецк: ДонНУ, 2007. — 277 с.
12. Стус Д. Творча історія збірки «Палімпсести» Василя Стуса // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. / Редкол.: С. В. Мишанич та ін. — Вип. 2. — Донецьк: Кассіопея, 1998. — С. 8 — 19.
13. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість. — К.: Факт, 2005. — 368 с.
14. Примітки. Час творчості / Dichtenszeit // Стус В. Зібрання творів: У 12 т. / [Редкол.: Д. Стус та ін.]. — К.: Факт, 2007-2008 — Т. 3: Час творчості / Dichtenszeit. — 2008. — С. 693-727. — (Бібліотека журналу «Київська Русь»).
15. Павлишин М. Квадратура круга: пролегомени до оцінки Василя Стуса // Павлишин М. Канон та іконостас: [Літературно-критичні статті]. — К.: Час, 1997. — С. 157 — 174.
16. Рарицький О. Поезія В. Стуса: національний варіант екзистенціалізму // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. / Редкол.: С. В. Мишанич та ін. — Вип. 6. — Донецьк: Вид-во ДонНУ, 2001. — С. 139 — 144.
17. Коцюбинська М. Епістолярна творчість Василя Стуса // Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. / [Ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.]. — Львів: Просвіта, 1994-1999 — Т. 6. Кн. 2: Листи до друзів та знайомих. — 1997. — С. 218 — 240.
18. Соловей Е. Проблема автентичного буття // Соловей Е. Українська філософська лірика: Навч. посібник із спецкурсу. — К.: Юніверс, 1999. — С. 253 — 290. — (Трансформація гуманіт. освіти в Україні).
19. Жулинський М. Василь Стус: свобода як передумова самореалізації митця, або Гірка радість самовигнання // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. / Редкол.: С. В. Мишанич та ін. — Вип. 2. — Донецьк: Кассіопея, 1998. — С. 4 — 8.

20. *Васьків М.* «...На одній площині тримався всесвіт, пан-господь і я» // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. / Редкол.: С. В. Мишанич та ін. — Вип. 2. — Донецьк: Кассіопея, 1998. — С. 28 — 31.
21. *Півень В.* Національна самоідентифікація В. Стуса // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. / Редкол.: С. В. Мишанич та ін. — Вип. 12. — Донецьк: Норд-Прес, 2008. — С. 123 — 133.
22. *Рубчак Б.* Перемога над прірвою (Про поезію Василя Стуса) // Василь Стус. В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. — Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987. — С. 315 — 351.
23. *Балаклицький М.* «Нова релігійність» Василя Стуса // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. / Редкол.: С. В. Мишанич та ін. — Вип. 6. — Донецьк: Вид-во ДонНУ, 2001. — С. 95 — 100.
24. *Бабенко В.* Традиція і новаторство філософсько-світоглядних аспектів творчості В. Стуса // Молода нація. Альманах. Василь Стус. Двадцять років після смерті: сучасне сприйняття і переосмислення. — 2006. — № 1. — С. 13 — 43.
25. *Моренець В.* До питання модерності лірики Василя Стуса (художньо-філософські аспекти індивідуального стилю) // Молода нація. Альманах. Василь Стус. Двадцять років після смерті: сучасне сприйняття і переосмислення. — 2006. — № 1. — С. 295 — 315.
26. Стус як текст / За ред. М. Павлишина. — Мельбурн: Відділ славістики ун-ту ім. Монаша, 1992. — 93 с.
27. *Зборовська Н.* Василь Стус і сакраментальність: масон чи християнин? // Кур'єр Кривбасу. — 2009. — № 230-231. — С. 311 — 324.
28. *Плющ Л.* Вбивство поета Василя Стуса // Василь Стус. В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників. — Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987. — С. 285 — 301.
29. Літературознавчий словник-довідник. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — 752 с.
30. *Квятковський А.* Поэтический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1966. — 375 с.
31. *Конрад Н. И.* Очерк японской поэтики // Конрад Н. И. Японская литература. От «Кодзики» до Токутоми. — М.: Главная редакция восточной литературы, 1974. — С. 19 — 77.
32. *Шевельов Ю.* Трунок і трутизна (Про «Палімпсести» Василя Стуса) // Шевельов Ю. Вибрані праці: у 2 кн. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008 — Кн. II. — 2008. — С. 1040 — 1109.
33. Живий голос Василя Стуса: [CD] / [Упорядник Д. Стус] // Гуманітарний центр В. Стуса, НРКУ, СП «Комора», 2004.

34. *Москалець К.* Василь Стус: незавершений проект // Стус В. Зібрання творів: У 12 т. / [Редкол.: Д. Стус та ін.]. — К.: Київська Русь, Факт, 2007-2008 — Т. 1: Ранні вірші (сер. 1950-х — початок 1960-х рр.), ДЕЛО № 13 / БЕ 1339, Круговерть, Вірші 1960-х років. — 2007. — С. 7 — 38. — (Бібліотека журналу «Київська Русь»).
35. *Кавабата Я.* Красотой Японии рожденный: [Нобелевская речь Я. Кавабаты] // Кавабата Я. Избранные произведения [Электронный ресурс]. — М.: Панорама, 1993. — (Серия «Лауреаты Нобелевской премии»). — Режим доступа до видання: <http://noblit.ru/content/view/206/33/>
36. *Григорьева Т.* Встреча чувств // Кавабата Я. Избранные произведения [Электронный ресурс]. — М.: Панорама, 1993. — (Серия «Лауреаты Нобелевской премии»). — Режим доступа до видання: <http://noblit.ru/content/view/198/33/>
37. *Стус В.* Зібрання творів: У 12 т. / [Редкол.: Д. Стус та ін.]. — К.: Факт, 2007-2008 — Т. 3: Час творчості / Dichtenszeit. — 2008. — 752 с. — (Бібліотека журналу «Київська Русь»).
38. *Стус В.* Твори: У 4 т., 6 кн. / [Ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.]. — Львів: Просвіта, 1994 — 1999 — Т. 3. Кн. 1: Палімпсести. — 1999. — 486 с.
39. *Кавабата Я.* Спящие красавицы: [Роман, повести, новеллы] / Пер. с яп. Л. Левыкиной, Б. Раскина, З. Рахима. — М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. — 544 с. — (Сер. «Зарубежная классика. XX век»).
40. *Шефтелевич Н.* Новая японская поэзия. Симадзаки Тосон. — М.: Изд-во Московского ун-та, 1982. — 167 с.

Модуси художньої прози Василя Стуса

(Травматичний досвід та етика опору літератури)

Прожити життя з неушкодженою совістю.

Григор Тютюнник

Я ворог — так. На полум'ї тортур
Мене огнем осяло зненавиди.
Я ворог твій. Я ворог. Ворог. Видиш,
Я ворог твій — тобі мурую мур
імперії. Стараюсь до пропасниці,
Закручений, як равлик, в ревматизм.
Точу пісок, вишукую, як трящі,
Для тебе золота. На твій не комунізм.

Василь Стус

Відсутність наукової рецепції художньої прози Василя Стуса в сучасному стусознавстві насправді дивує. Бо, по суті, за межами наукового дискурсу опинилася помітна частина доробку одного з найбільших українських письменників другої половини ХХ століття. Так, наприклад, у спецвипуску альманаху «Молода нація» [2], обсягом у 400 сторінок, який повністю присвячений сучасним інтерпретаціям творчості В.Стуса, немає жодної статті з проблематики художньої прози письменника. Те саме можна сказати про три спецвипуски наукового збірника «Актуальні проблеми української літератури і фольклору», що виходили в Донецьку після відповідних наукових конференцій, присвячених творчості В. Стуса в 1998-му, 2001-му та 2008-му роках. Навіть у найновіших дисертаціях, присвячених екзистенційному мисленню новітньої української літератури, відсутня рецепція художньої прози В. Стуса [26], хоча щойно згаданий автор має в своєму доробку статтю, в якій зокрема робить спробу дослідити «екзистенційну парадигму В. Стуса» [25, с. 376], анітрохи при цьому, знов-таки, не цікавлячись художньою прозою письменника, яка представляє собою досить вдячний матеріал для досліджень саме цього конструенту ідеології опозиційної до режиму української літератури другої половини ХХ століття. Цей приклад вельми показовий для ілюстрації сучасного стану ігнорування прозового доробку письменника. Зрозуміло відтак, що в шкільному посібнику з вивчення творчості В. Стуса, художня проза письменника не береться до уваги і поготів [Див.: 1].

Художня проза Василя Стуса — фактично, не лише не прочитана, але ще й не відкрита сторінка, як у контексті різножанрової творчості самого письменника, так і на тлі ландшафтів української прози другої половини 1960-х років; виглядає так, ніби Стуса-прозаїка взагалі не існує. А тим часом, художня проза цього письменника заслуговує на якнайпильнішу увагу як науковців, так і «звичайних» пересічних читачів. Поготів, що корпус прозових творів, як завершених, так і більш-менш чітко окреслених фрагментів із самостійним значенням, — давно вже є доступним найширшій читацькій аудиторії [Див.: 20]. Можливо, подібна, без перебільшення, послідовна ігнорація прозового доробку письменника пояснюється не так контекстуально наявністю яскравішої прози його сучасників (Гр. Тютюнник, В. Дрозд, Р. Андрияшик й ін.), а присутністю в прозі В. Стуса такого етико-філософського комплексу, як *маргіналізм* [17, с. 170; 13, с. 15 — 16]. У контексті модусу маргіналізму цілком органічно виглядає вже сама *неможливість* легального *видруку* прозових творів письменника на кшталт повісті «Дзвінок» із виразною антирежимною інтенційністю вже на рівні фабули. Хоча нічого питомо антирадянського в змісті твору ніби-то й немає. З іншого боку, навіть мінімальна ілюстрація спроби індивідуального опору системі, з позицій цієї системи є уже, безперечно, крамольним фактом. Відмова головного героя Андрія Замкового співпрацювати з державною спецслужбою (КГБ) автоматично перетворює його на майже ворога всієї державної системи, якого вона своєю чергою карає за цю відверто артикульовану спробу збереження окремим громадянином своєї мінімальної суверенності та моральної чистоти.

Зрештою, слід пам'ятати, що В. Стус опісля 4-го вересня 1965-го року в принципі вже не мав можливості друкуватися (за винятком деяких перекладів із Г. Лорки під псевдонімом В. Петрик [6, с. 373] у періодиці 1966-го року) в легальний спосіб. Тому навіть такі твори як «Бевзь» або «Щоденник Петра Шкоди», які зовсім не містять безпосередньої опозиційності щодо режиму, автор надрукувати уже не міг. А художню прозу, як на мене, В. Стус почав писати вже після подій 1965-го року, які так виразно визначили його подальшу долю і творчість. Принаймні, це вповні стосується повісті «Дзвінок», основні сюжетні колізії якої відсилають до фактів із життя самого письменника після виключення з аспірантури з подальшими переслідуваннями з боку влади. Повість «Подорож до Щастівська», яка виглядає не менш автобіографічною, ніж повість «Дзвінок» — ба, навіть більш автобіографічною, бо містить у фабулі історію реальної поїздки письменника разом із маленьким сином Дмитром до батьків у місто Донецьк. Тому цілком поділяємо припущення дослідника-текстолога Миколи Гончарука: «Відомі сьогодні джерела тексту пові-

сті не мають датування. Хронологічні ж рамки самого процесу її створення можна доволі точно встановити аналітичним шляхом на основі ряду опосередкованих даних. Деякі деталі автобіографічного плану, що зустрічаються у тексті (згадки головного героя твору про свою «майже тридцятирічну пам'ять», три синових роки, свою працю в якості «технічного літератора»), чітко вказують на те, що робота над твором не могла розпочатися раніше кінця 1968 — поч. 1969 року. А вже у замітках, що писалися в камері попереднього ув'язнення після арешту в січні 1972 р., автор називає повість «Подорож до Щастівська» в числі тих його писань, що були вилучені при обшуку. Отже, маємо всі підстави стверджувати, що твір був написаний у часовому проміжку від початку 1969 і до кінця 1971 року, а можливо, і дещо раніше, бо в часі арешту він уже фігурує як окрема цілісність» [5, с. 511].

В архіві В. Стуса присутня схема збірки оповідань, що нараховує 14 позицій. З наявних в архіві письменника матеріалів присутня лише незавершена повість «Щоденник Петра Шкоди» [5, с. 504]. Знаючи Стусову манеру працювати, постійно удосконалюючи навіть уже завершені твори, не дивно, що прозові фрагменти змінювали своє місце знаходження, трансформуючись у інші текстові структури, розширюючись зокрема, з оповідань у повісті. Так, імовірно, було і з «Щоденником Петра Шкоди». До завершених творів можна віднести лише невеличку повість «Дзвінок» (за авторським визначенням — новеля) і безсюжетний настроєвий образок-етюд під назвою «Бевзь». Зі значними застереженнями, завершеним твором можна вважати також повість «Подорож до Щастівська». Це той випадок, коли над твором ще можна працювати, але водночас останню крапку в тексті можна трактувати як на правду останню. Зрештою, така текстова стратегія цілком відповідає цінностям експресіоністичної парадигми, до якої, поза сумнівом, належить і творчість В. Стуса.

Навіть поверхово знаючи біографію Василя Стуса, можна помітити, що його повісті мають виразний автобіографічний характер. Значною мірою це стосується єдиного, повністю, як видається, завершеного твору, яким виглядає повість «Дзвінок». Бунт Андрія Замкового, як і етика спротиву самого письменника, — це бунт повноцінної людської індивідуальності, яка й розкривається вповні саме в процесі цього спротиву. Звісно, герой повісті протестує майже стихійно, обстоюючи лише свою людську порядність і право бодай мінімально зберігати власну самість, демонструючи неабиякі ілюзії стосовно закону й законності в соціалістичній Україні. Його рівень свідомости достатньо далекий від того, який демонструє В. Стус наприкінці 1970-х: «Щоб запобігти нівеляції українського народу, треба офірувати кращих його синів. Інших пожертв Бог не визнає. І кращі мої брати і сестри мусять іти за колючі горожі, дбаючи

постійно про власну чистоту — задля чистої справи порятунку рідного народу» [21, с. 468]. Ніла Зборовська екстраполює індивідуальне на загальнонаціональні масштаби, доходячи наступного висновку: «В історії поета маємо стоїчний індивідуалізм — архетипний психологічний механізм, завдяки якому виживає духовна Україна» [8, с. 324]. Значно раніше, Ігор Костецький, маючи на увазі особливий людський і мистецький тип, писав: «Тверда вдача витримує не тому, що вона тверда, а тому, що сам світ у цілому, з тисячі живих причин, хилиться то туди, то сюди. Твердота потрібна самій одиниці: щоб тривати. Незалежно від неї світ рано чи пізно схилиться в її бік. А твердоту характеру за різних часів клястимуть щосили» [14, с. 187].

Андрій Замковий із повісті «Дзвінок» виявляє помітну твердість характеру й стійкість етичних переконань, відмовляючись від самої думки про співпрацю зі спецслужбою. Власне, він навіть не встиг зауважити як деяке непорозуміння з системою перетворюється на серйозні проблеми, які заважають нормальному людському життю, інспіруючи образ, фактично, пекла. Так виникає модус травми, загроженою свідомості та образ травмогенного соціуму, що прагне розчавити незалежність (принаймні, етичну) конкретного індивіда (Т. Гаврилів ув осерді експресіонізму вбачає саме *страх непристосованої свідомості* [Див.: 4]). Водночас констатуємо майже симультанну появу модусу індивідуального (хай навіть і достатньо наївного) етичного опору, що виявляється у повній неможливості для героя співпрацювати з репресивною системою. Герой не знаходить у собі сили відкритися дружині, поділитися черговою неабиякою проблемою; він відмовляється від діалогу, нівелюючи, по суті, саму можливість конструктивного вирішення ситуації, добровільно позбавляючи себе щонайменшої ілюзії на порятунк. Ця матриця вже давно відома у європейській літературі, відмова від пошуків виходу призводить до остаточної безвиході: «Самоусунення від комунікації — хай там з яких причин — веде не до символічної, а до реальної, не до метафоричної, а до фізичної смерті» [3, с. 68]. Герой В. Стуса не наважився залишити дружині навіть прощальну записку, уявивши сцену побутового совкового театру, в якій будуть змушені брати участь його найрідніші люди, дружина й маленький син: «Потім видер з блокнота аркушик, вийняв авторучку. Але писати нічого не захотів. Він побачив великі від жаху Тетянині очі. Обличчя людей, що застрягли від цікавості в рамі дверей, чиїсь голоси: 'Записку лишив, записку'. <...> На столі лежав чистий аркушик паперу і розкрита авторучка» [20, с. 80]. Визнавши свою поразку, герой відмовляється від життя, залишаючи тим не менш, за собою право померти людиною «із неушкодженою совістю» (Гр. Тютюнник).

Якщо з біографії Григора Тютюнника, яка «є психотиповою, надною» [9, с. 354], — «можна зчитувати історію нашого народу в ХХ столітті» [7, с. 7], то біографія В. Стуса демонструє відчутний дисонанс із загальнонародною історією пролонгованого визиску та принижень. В. Стус у творчості, як і у своєму житті, представляє зразково органічну й цілісну особистість, що підтверджують і висновки психоісторика Ніли Зборовської: «Психобіографія і творчість В. Стуса яскраво відображали позицію філософського мазохіста, який ідентифікував свій шлях з мужньою дорогою болю як зі шляхом сина Божого і сина національного, натхненного потойбічною волею Бога-Отця. Цією яскраво вираженою ідентифікацією, що замість сталінської маскулінності відсилала до духовної мужності Христа, послуговуються в мітологізації і десакралізації образу В. Стуса у нашому часі. Роблячи спробу деміфологізувати В. Стуса, Б. Підгірний пропонує критично подивитися на нецензурного Стуса як вихідця з епохи сталінізму-ленінізму <...> Однак у тому то й річ, що у цій глобальній для всіх ситуації сталінізму-ленінізму Стус, один з небагатьох, зумів вирізнитися, радикально пересотворити себе, ставши самотнім прикладом духовної батьківської мужності в історії української літератури» [9, с. 352 — 353]. Цілком слушно поетом незгоди та антиколоніальним письменником вважає В. Стуса дослідник із діаспори М. Шкандрій: «Наприкінці свого життя Стус іронізував, що він, фактично, був вільною людиною, бо ніхто не міг примусити його робити те, чого він не хотів, бо він, як і Скворода, знайшов себе. Якщо сфера особистої свободи перебуває за межами наративів, що їх створили інші, тоді її слід шукати в наративах свого власного виробництва. Чесність і послідовність, із якими поет дотримувався цієї думки, забезпечили йому прихильність і захват з боку пострадянського покоління, що визнало його за свого провісника» [27, с. 393].

Утім, уже неодноразово акцентований дослідниками етичний максималізм В. Стуса навряд чи може бути однозначно й вичерпно пояснений, скажімо, психоісторичним підходом Н. Зборовської, не говорячи вже про інші дослідницькі стратегії. Можна, звичайно, вписати письменника до традиції шевченківського або вісниківського тираноборства [Див.: 11], але це все одно нічого насправді не пояснює. І тут на думку спадає теорія хаосу, яка чи не єдина надається для пояснення появи такого рідкісного етичного феномену, яким представляється Василь Стус. Направду, «можна лише дивуватися, як в загальній масі з'являються поодинокі *герої й поети*, що своєю жертівністю виправдовують існування всієї нації. Як на мене, для з'ясування подібних складних питань дуже добре надається *теорія хаосу*. Поняття «дивного атрактора», як і «фрактальної структури», що походять із сучасної теорії хаосу, можливо, якнайліпше

здатні прояснити *випадок Василя Стуса*; «пізнавальна процедура «динамічного розуміння», в якому істотним є мислення радше в категоріях моделей, ніж законів» (Келлерт) значною мірою дозволяє виокремити саме індивідуальну модель творчості Стуса, що характеризується синкретизмом *життєтворчості* й цілком, здавалося б, незбагненою та алогічною поставою цього письменника. В. Стус у своїй життєтворчості є більш, ніж яскравим, прикладом *збою в системі: таких* громадян і *таких* письменників політичний режим 1950-х — 1980-х років із його тотальною фальшю в естетиці й етиці просто не міг передбачити; поготів — у жодному разі не міг їх виховати. Це насправду дивовижний збій у системі, який лише в категоріях теорії хаосу й можна спробувати пояснити. Осердям цього збою можна вважати експресіонізм, як широку світоглядно-стильову течію, що встигла доволі глибоко пустити коріння в національну етичну й естетичну системи впродовж 1920-х років, особливо ж, у ліриці та ліро-епіці, художній прозі, ще більшою мірою в експериментальному театрі Леся Курбаса, авангардистському кіні Олександра Довженка, і не лише» [19, с. 147 — 148].

«Яскрава біографія — то завжди «виламування» з узвичаєного, порушення канонів, творення власного кодексу чести й нетипових поведінкових стереотипів, що визнаються суспільно значимими настільки, наскільки служать іншим взірцем у визначенні вже їхніх життєвих стратегій. Таке творення та викохування особистості з гордим і незалежним профілем — річ значно складніша за будь-яку літературну творчість. Адже література — передусім спроба осмислення світу мистецькими засобами. Натомість життєтворчість — це творення себе, своєї долі, а відтак і світу довкола себе. І ця боротьба особистості за право бути зреалізованою в окремих випадках реально впливає на існуючий стан суспільства, що викликає більшу чи меншу реакцію (трансформацію, видозміну) останнього», — слушно зауважує Д.Стус [22, с. 7]. Елементарне непорозуміння з системою, яке виникло буквально з нічого, та наступна перевірка на лояльність призводять до відкритого, аж оголеного, протистояння чесної людини й тоталітарної суспільної машини. Варто згадати, що А. Замковий не лише намагається сховатися від всевидючого ока спецслужби, але й висловлює своє обурення з приводу свого переслідування. У цьому справедливому обуренні на адресу суспільно-політичного абсурду аж надто добре можна бачити самого письменника під час, скажімо, слідства 1972-го року або й усіх наступних років його боротьби, життя і творчості у неможливих умовах.

Проблема, що пов'язана з протистоянням індивідуума й державної машини була досить гостро артикульована в європейському гуманітарному дискурсі ще на початку ХХ століття. Такий визнаний теоретик

культури й мистецтва як Георг Зіммель, вважав поняття особистого душевного «Я» центральним у конфліктах епох, що змінюють одна одну. В статті «Конфлікт сучасної культури» (1918) він міркує в тому сенсі, що «ствердження цього «Я» представляється абсолютно етичним постулатом і, навіть більше, — метафізичною метою світу. Все XIX століття, за усього різноманіття своїх духовних рухів не висунуло такої всеохоплюючої, домінуючої ідеї. Обмежуючись виключно людиною, XIX століття створило поняття суспільства як правдиву реальність життя, а індивідум почав розглядатися як елементарний продукт схрещення соціальних сил або як фікція, подібна до атому. З іншого боку, саме тепер висувається вимога розчинення особистості в суспільстві, позаяк підкорення йому є щось абсолютне, що включає в себе етичне та все інше. Лише на порозі XX століття широкі верстви інтелектуальної Європи почали об'єднуватися в новому основному мотиві світогляду: поняття життя висунулося на центральне місце, будучи вихідною точкою для всієї дійсності та всіх оцінок — метафізичних, психологічних, етичних і мистецьких» [10, с. 382].

Що ж до власне екзистенціалізму В. Стуса, то напевно, має слухність Д. Стус, коли стверджує: «Певною мірою саме уявлений та індивідуально доповнений екзистенціалізм допоміг В. Стусові розпочати цілеспрямовану роботу над творенням себе внутрішнього, справжнього, за якого не соромно. До того ж, для психологічного типу Стуса дуже близькою виявилася ідея щоденного життя «на межі» — між життям і смертю, «за максимумом». А тому остаточно звільнитися від переважного впливу ідей екзистенціалізму поетові вдалося лише на початку 1970-х років. Як слушно зауважив Іван Дзюба, Василь Стус переростає екзистенціальне світопочування, розмикаючи його «в переживання долі свого народу і у приналежність йому, у подвиг задля нього.» [22, с. 7]. Нагадаю, що на цей час, на початок 1970-х років, усі відомі нам прозові твори письменника були вже написані. Як відомо, в підґрунті екзистенційного світогляду й відповідної етики знаходиться напів або і цілком усвідомлене відчуження, яке водночас виступає неабияким джерелом дегуманізації [див.: 24; 12, с. 183; 16, с. 225 — 226]; саме його й долає письменник, що, можливо, демонструє вже у прикінцевих віршах збірки «Веселий цвинтар» (1970), надалі лише поглиблюючи відчуття єдності власної життєдіяльності з долею та історією своєї нації (тюремні й таборні збірки поезій «Час творчості» й «Палімпсести», «Таборовий зошит», епістолярій, створений у неволі тощо). Сенс діяльності письменника-експресіоніста полягає не так у артикуляції радикально-незвичного та розщепленого у формах гротеску, як у оприсутненні проблем у їх граничній напрузі (експресії), що своєю чергою

залежить не так від об'єктивного світу, як від іманентних етичних можливостей (переконань, або навіть — саторі) самого мистця. За версією вже згаданого Г.Зімеля, «сенс експресіонізму полягає в інтенції безпосередньо виявити, або, точніше, підсилити в художньому творі глибоку внутрішню напругу мистця» [10, с. 384].

«Людиною треба вдатися, — писав Гр. Тютюнник. — А стати нею, не вдавшись, — подвиг» [23, с. 659]. У листах В. Стуса знайдемо чимало аналогічних міркувань — особливо, у випадках, коли він звертається до свого сина, намагаючись лишити йому своєрідний батьківський заповіт, бажаючи брати участь у вихованні сина бодай у такій заочній опосередкованій формі. Герой повісті «Дзвінок», відважившись на напівусвідомлений спротив системі, демонструє глибоку людську мораль і неабияку твердість власного людського характеру, але індивідуальне небажання підкоритись злочинній системі призводить А. Замкового до самогубства. В. Стус натомість зробив вибір на користь майже безпрецедентного для 1970-х років опору — аж до загиби, й наступного розчинення в славі сторінках боротьби його нації за свою гідність, честь і свободу. К. Москалець, один із найбільш проникливих вітчизняних стусознавців, писав про життя і творчість письменника як про незавершений проєкт: «Очевидно, для українського літературознавства Василь Стус і досі залишається надто недосяжним на підкорених ним верховинах духу, що є зайвим свідченням незавершеності його екзистенційного проєкту, котрий полягав у докорінній модернізації (а не постмодернізації) національної культури» [15, с. 45]. І це твердження не викликає істотного заперечення, — лише незначного доповнення. Приймавши етику та естетику експресіонізму, Стус водночас опинився серед принципово безсмертних, попри навіть те, що далеко не всі вони були дисидентами. «Експресіоністи, — писав швейцарський літературознавець Вальтер Мушг у своїй книжці «Від Тракля до Брехта. Поети експресіонізму» (1961), — говорять з нами як сучасники, і навіть їхні слабкості та помилки приваблюють нас сильніше, ніж майстерність тих, хто не схвильований по-справжньому. Їхні твори доводять, що геніальну творчість експресіоністів неможливо подолати іншим стилем до того часу, поки існує загроза людству — та загроза, відгуком на яку й намагався бути експресіонізм» [цит. за: 18, с. 129]. Варто також додати, що традицію української експресіоністичної прози, яку в 1960-х — 1970-х розвивали Гр. Тютюнник, В. Стус, В. Земляк, Ф. Роговий, С. Цетляк, — упродовж 1990-х — 2010-х років упевнено продовжують представники наступних генерацій: А. Морговський, Ю. Гудзь, В. Портяк, Галина Пагутяк, О. Ульяненко, В. Даниленко, С. Процюк...

Література

1. *Бондаренко А., Бондаренко Ю.* Час вибору: Вивчення творчості Василя Стуса в школі: Посібник. — К.: Видавничий центр „Академія», 2003. — 232 с.
2. Василь Стус: Двадцять років після смерті: сучасне сприйняття і переосмислення. — 2006. — Число 1 (38). — 400 с.
3. *Гаврилів Т.* «Я» і його «моторошний партнер» у романі «Засліплення» // Маска і метаморфоза: (Де)конструювання діалогічного мовлення і філософія метаморфози Еліаса Канетті / Студії австрійської літератури: Т. 2 / Упоряд. і редактор Т. Гаврилів. — Львів: ВНТЛ Класика, 2006. — С. 64 — 83.
4. *Гаврилів Т.* Експресіонізм: страх непристосованої свідомості // Експресіонізм: Збірник наукових праць / Упоряд. Т. Гаврилів. — Львів: ВНТЛ Класика, 2002. — С. 72 — 92.
5. *Гончарук М.* Примітки // Стус В. Твори: В 4-х тт., 6-ти кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Том 4. — С. 503 — 518.
6. *Гончарук М.* Примітки // Стус В. Твори: В 4-х тт., 6-ти кн. — Львів: Просвіта, 1998. — Том 5 (додатковий). — С. 336 — 386.
7. *Дончик В.* Любов і біль // Тютюнник Гр. Облога: Вибрані твори / Передм., упорядкув. та приміт. В. Дончика. — 3-тє вид. — К.: Універ. Вид-во Пульсари, 2005. — С. 5 — 23.
8. *Зборовська Н.* Василь Стус і сакраментальність: масон чи християнин? // Кур'єр Кривбасу. — 2009. — Число 230 — 231 (січень — лютий). — С. 311 — 324.
9. *Зборовська Н.* Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: Монографія. — К.: Академвидав, 2006. — 504 с.
10. *Зиммель Г.* Конфликт современной культуры // Культурология. XXвек: Антология. — М.: Юрист, 1995. — С. 378 — 398.
11. *Квіт С.* Між етикою і пристрастю // Квіт С. Основи герменевтики: Навч. посібник. — К.: Вид. дім «КМ Академія», 2003. — С. 148 — 155.
12. *Ковалів Ю.* Відчуження // Літературознавча енциклопедія: У двох томах. — Т. 1 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — 608 с.
13. *Ковалів Ю.* Маргінальність // Літературознавча енциклопедія: У двох томах. — Т. 2 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. — К.: ВЦ „Академія», 2007. — 624 с.
14. *Костецький І.* З поробного цеху // Хроніка — 2000. — 1993. — Число 1-2. — С. 187 — 188.
15. *Москалець К.* Василь Стус: незавершений проект // Київська Русь. — 2007. — Книга 1. — С. 27 — 58.

16. *Носов Д., Рау И.* Отчуждение // Современная западная философия: Словарь. — М.: Издательство политической литературы, 1991. — С. 225 — 226.
17. *Рыклин М.* Маргинализм // Современная западная философия: Словарь. — М.: Издательство политической литературы, 1991. — С. 170 — 171.
18. *Рихло П.* Рецепція німецького експресіонізму в поетичній творчості Рози Ауслендер // Експресіонізм: Збірник наукових праць [Випуск 3] / Упорядник Т. Гаврилів. — Львів: Класика, 2005. — С. 116 — 130.
19. *Соловей О.* Горло обурення і протесту // Київська Русь. — 2009. — Книга 1-2 (XXXII — XXXIII) — С. 138 — 148.
20. *Стус В.* Твори: В 4-х тт., 6-ти кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — 544 с.
21. *Стус В.* Лист до друзів // Стус В. Твори: В 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 467 — 468.
22. *Стус Д.* Василь Стус: Життя як творчість. — К.: Факт, 2004. — 368 с.
23. *Тютюнник Гр.* Облога: Вибрані твори / Передм., упоряд. та приміт. В. Дончика. — 3-тє вид. — К.: Універ. вид-во Пульсари, 2005. — 832 с.
24. *Финкелстайн С.* Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе: Монография / Пер. с англ. Э. Медниковой, предисловие А. Аникста. — М.: Прогресс, 1967. — 320 с.
25. *Хонта С.* Парадигма «самособоюнаповнення» в дискурсі українського постмодерну: Василь Стус в екзистенційному контексті Степана Процюка та Антона Морговського // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. збірник. — Випуск 12. — Донецьк: Норд-Прес, 2008. — С. 370 — 378.
26. *Хонта С.* Парадигма екзистенціалізму в українській літературі кінця ХХ століття: систематика художніх образів та характеристик: Дисертація на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: Рукопис. — Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет, 2009. — 168 с.
27. *Шкандрій М.* Поет незгоди: Василь Стус // Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Пер. П. Тарашук. — К.: Факт, 2004. — С. 380 — 394.

2009 р., м. Донецьк

Урбаністичний топос у прозі Василя Стуса

Категорія «топос» у сучасному літературознавстві — одна з багатьох неконвенційних. Широкі варіації контекстів її використання в розвідках та монографіях потребують додаткового уточнення в межах окремого дослідження. Автору цієї студії видається доречною дефініція, запропонована В. Прокоф'євою: топос — це *«значуще для художнього тексту (або групи художніх текстів — напрямку, епохи, національної літератури в цілому) «місце розгортання смислів», яке може корелювати з якимось фрагментом (або фрагментами) реального простору, як правило, відкритим»* [11, с. 89].

Окремо слід звернути увагу на експліковану Т. Субботиною проблему співвідношення філософського та літературознавчого значень топосу: дослідниця схильна розглядати топос звужено, лише як *«ментальну сферу, що акумулює вплив назви на іменоване місце, (підкреслення моє — С. Ц.) на людей, які використовують топонім у мовленні»* [Там само]. Така постановка проблеми, вочевидь, продиктована впливом лінгвістичного терміна «топонім» і є невиправданою. Розгортання смислів може відбуватися (і відбувається) поза номінацією, що особливо помітно у випадку, наприклад, топосу дороги, яка, не частіше за все маючи імені власного, тим не менш, виступає одним із провідних просторів розгортання смислів в літературі від найдавніших часів.

За наявності у статті В. Прокоф'євої цінних методологічних зауважень, тим не менш, важко погодитися із визначенням міста як локусу, адже сама дослідниця наголошує на закритості референта поняття локусу [11, с. 89—90], тоді як місто із втратою первісної семантики «граду» — тобто, огороженого, упорядкованого простору, протиставленого «світу», — постає саме по собі як відкритий топос, який конкретизується цілою ієрархією замкнених і відкритих просторових одиниць (локусів). Оскільки джерелом уявлення про співвідношення локусу й топосу вважається концепція Ю. Лотмана про закриті й відкриті простори, то слід покликатися на позицію цього дослідника, який вважає значущим критерієм для визначення закритості не так обсяг, як «відмежованість» (рос. «отграниченность») [9]. Отже, пропозицію В. Прокоф'євої вважати локусом *«просторовий концепт з ієрархічною структурою, що співвідноситься з культурним об'єктом реальної дійсності, має зримі чи уявні межі...»* [11, с. 91], можна цілком прийняти, проте місто, яке в літературі XIX—XXI століть стає *відкритим* середовищем, своєрідною другою

природою людського існування, на відміну від літератури попередніх віків, — переходить в категорію топосу. Особливо помітно це за філософськими узагальненнями культурного процесу новітнього часу, зокрема, Е. Ауербаха та О. Шпенглера: світова література починає осмислюватися як література насамперед міська. Топос же, згідно з твердженням Т. Субботиної, «*постає як зліпок, відбиток відношень «людина — простір — культура...»*» [14, с. 112].

Міський топос від часів утвердження образу універсального міста — Риму — став своєрідною моделлю космосу, і вже в самій його забудові, в архітектурній структурі відображалася концепція світобачення та світосприйняття [8, с. 7]. За В'яч. Івановим, «*місто розглядається як модель простору всесвіту. Відповідно, його організація відображає структуру світу в цілому*» [7, с. 167—168]. Така семантика, суттєво підкріплена прикінцевим образом із «Одкровення Іоанна» — образом Міста божого — тривалий час була кодифікована в новій антиномії «місто — увесь інший світ» (пор. назву святкового благословення Папи Римського: «*Urbi et Orbi*»). Пізніші трансформаційні явища зумовили значну кількість перепрочитань міського топосу, переосмислення його семіотичної значущості в розбудові сюжетики: протиставлення «граду горного» та міста земного, символічне ототожнення міста й пекла, опозиція сільського й міського. Література продукує й відповідні різні міські тексти: показове явище петербурзького тексту, провінційний міський текст. А. Бушев виділяє й інші образи: місто-пекло, створюване нове місто, столиця моди тощо [3, с. 19].

Індустріалізація міста, пролетаризація його населення, перебирання містом функцій смисло- та культурогенезу є історично новими чинниками модифікації уявлень про цей тип поселення. Особливо це помітно в українській літературі, у якій до кінця XIX століття місто практично не осмислюється, постає здебільшого неприродним середовищем існування для людини, виявляється як амбівалентне. Так, для героїв реалістичної прози І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, частково — й персонажів «бориславського циклу» І. Франка — місто сполучає потяг до свободи й самореалізації зі страхом розчинення в чужій системі моралі (анти-моралі). Л. Демська-Будзуляк наголошує, що особливо інтенсивно місто входить в літературу в епоху реалізму й натуралізму, коли міська культура ставала складовою психології літературного героя [5, с. 11]. Саме психологічний аспект структурування топосу міста доцільно виділити як важливий вектор осмислення цієї проблеми: міська реальність динамізує людське життя, ущільнює простір зіткнень, розхитує уявлення постійними випробуваннями іншими точками зору [6, с. 212]. Очевидно, що в літературному творі неможливо розглядати урбаністичний топос інакше як «*проекцію*

духовно-душевного стану особистості. У цьому значенні літературний текст постає як досвід осягнення міста» [13, с. 71].

Метою пропонованої студії є топічні особливості умовних міст у прозі Василя Стуса — зокрема, у повістях «Подорож до Щастівська» і «[Так було вже не раз]». Відповідно до поставленої мети використано метод архітектурного літературознавчого аналізу, запроваджену групою турецьких дослідників. Методика передбачає *«пошуки просторових ключів усередині літературних текстів, зосередивши увагу на описі місця дії романів з урахуванням різних архітектурних теорій і концепцій. Вона спрямована на відображення багатства соціально-просторових знань в цих текстах» [1, с. 134].*

Прозова спадщина В. Стуса досліджена порівняно слабо, що ж до повісті «Подорож до Щастівська», то її наукова рецепція обмежується декількома публікаціями: це побіжні міркування М. Гончарука у післямові в четвертому томі видання творів письменника та спеціальні розвідки Т. Белобрової та С. Несвіта.

Публікація Т. Белобрової присвячена спробі окреслити мотивну структуру творчості В. Стуса, конкретизувавши її включенням прозового дискурсу. Окрім зауважень щодо тематичної та ідейної внутрішньої монолітності доробку митця, дослідниця помічає деякі стильові параметри його оповідань і повістей: *«...переходи від об'єктивної оповіді до внутрішнього монологу відбуваються раптово, на основі асоціативного зв'язку» [2, с. 150].* На її думку, у творах Василя Стуса важливий не так сам розвиток подій — який, властиво, є нічим іншим, як «борсанням у неокрайому морі щоденності», — а рецепція цих подій героєм, а відповідно — внутрішній характер конфлікту. Авторка цілком приймає тезу М. Гончарука про синтетичний характер Стусової прози: *«більші прозові твори, здебільшого з ознаками повістєвого жанру («Подорож до Щастівська», «Щоденник Петра Шкоди», «(Так було вже не раз)») поставали як результат своєрідної трансформації текстів творів малих форм, що вже були написані або існували у вигляді первісних начерків» [2, с. 149].* Властиво, саме ці ознаки: фрагментарність, психологізм конфлікту, внутрішня єдність із життєтворчістю письменника — Т. Белоброва виділяє як засадничі в прозовому доробку.

У статті С. Несвіта проаналізовано простір міста як особливого середовища особистості, який є антитетичним як зовнішньо (місто — село), так і внутрішньо (інтелігент — робочий клас). Дослідник наголошує, що чужість героя *«лишається також однозначно екзистенціальною, адже проблеми існування людини у чужому, інакшому, алогічному, ворожому середовищі належать передовсім до екзистенціальних категорій» [10, с. 188].* Тяжіння чужорідного, диктат чужих ідеалів безпомилково визнача-

ється героєм повісті, що поглиблює його самотність: С. Несвіт проводить ґрунтовну паралель образної структури в'язничного простору самоти в ліриці В. Стуса та обставин життя героя повісті. У статті також наголошено на особливій сюжетній функції транспорту й ширше — руху, що, як видається, є одним і важливих ключів реконструювання міського топосу повісті «Подорож до Щастівська».

Фрагментарну повість «[Так бувало уже не раз]» в українському літературознавстві не відрефлектовано взагалі.

Ні в названих публікаціях, ні в побіжних згадках в інших джерелах окремо не проаналізовано топос міст у згаданих вище творах митця, що й зумовлює *актуальність* та *новизну* запропонованої студії.

Умовність та фіктивність міста Щастівськ постає самоочевидною: на це вказує, зокрема, С. Несвіт: «Щастівськ — місто, яке не існує на жодній географічній мапі» [10, с. 189]. У творі згадується актуальне для реального Донецька кліше: місто «*посідає перше місце в Європі по озелененню*» (тут і далі текст повістей цитується за виданням: Стус В. Твори у 4 т. 6 кн. — Т. 4. — Львів: Просвіта, 1994. — С. Ц.). Ця й інші вже помічені С. Несвітом топографічні реалії так само, на перший погляд, вказують на пряму асоціацію, однак виникають певні сумніви щодо доцільності такої інтерпретації. По-перше, причина авторської номінації залишається немотивованою у контексті використання реальних топонімів «Київ» та — побіжно — «Ужгород», «Рига», «Харків». По-друге, у творі є непряме називання географічного Донецька у контексті футбольної команди: «...скупі згадки про роботу, платню, базарні ціни, збайдужені долі, телевізор, фільми, донецький «Шахтар», сімейні клопоти...» (підкреслення моє — С. Ц.). Постає логічне припущення щодо своєрідного «потаємного» імені міста для внутрішнього вжитку, але текстом повісті воно не підтримано: цим топонімом вільно оперує дружина героя.

Очевидно, що В. Стус не творить нового фіктивного міста (типу Ялівця із «НепрОстих» Т. Прохаська), а, радше, містифікує й очуднює реальне — подібно до прихованої топографії Праги в «Процесі» Ф. Кафки. Показово, що перше в сюжеті уявлення про структуру щастівського простору саме фіктивне: у розмові з сином Петро Рудик змішує столичні та донецькі реалії: «*От іще трохи проїдемо — як на п'ятнадцятому автобусі (на експресі?), а потім на метро і, пересівши на шостий тролейбус, доїдемо до автобуса — і якраз будемо в бабусі*». Помітно, що з оповіді втомленого героя не вповні зрозуміло, які види транспорту насправді існують в Щастівську, а які — частина гри з сином.

Показовим параметром топосу Щастівська є його дискретність, вибірковість, причому ця дискретність послідовно пов'язана за мотивом руху, пересування. Ця семіотична особливість простору експлікована

Т. Возняком: «...не всі місця у ціннісному чи семантичному сенсі є однаково наповнені змістами. Є більш «наповнені», а є й майже «порожні». Причому ці змісти не просто перебувають у цих «місцях» у певному статичному спокої — вони рухаються, взаємодіють як поміж себе, так і з «нами»» [4]. Увага Петра Рудика фіксує значущі маркери, як правило, — саме транзитивні, оскільки герой В. Стуса, за слухним спостереженням С. Несвіта, саме перебуває в ситуації екзистенційного пошуку.

Ландшафти, повз які герой із сином наближається до мети подорожі, позначені типовими маркерами степової Донеччини: «невеличкі перони, селища і мазанки», однак ознакою самого Щастівська виступають шахтові відвали: «Нарешті закурили справжні терикони, їхати лишилося справді недовго». Помітною постає імітація зорових вражень від поїздки залізницею, фіксація окремих часто повторюваних деталей. Слід відзначити елемент вертикального простору: терикони постають чи не єдиним образом, що визначають топос Щастівська на цій координатній осі.

Важливим параметром топосу рідного міста в уяві героя є двовимірний — плаский — характер. Триповерхові корпуси туберкульозного центру, двоповерховий аеропорт, управлінська будівля — це реалії Києва, а Щастівськ у повісті змальований підкреслено площинним. Особливо це помітно у враженнях героя від польоту літаком над містом, під час якого навіть найочевидніші елементи, що скількись вивищуються над загальним рівнем — індустріальні та заводські будівлі, — наявні тільки потенційно, в уяві Петра Рудика: «Десь унизу палали невидні домни...» Плаский рельєф міста сполучається з уявними деталями своєрідної „доповненої реальності»: відбувається монтаж дійсних зорових вражень з умоглядними, і герой твору водночас бачить і різнокольорові дими над хімічним заводом, і дрібні шматки породи, що котяться з відвалів. Саме в пам'яті, в уяві героя відбувається вихід із площинності в третій вимір, що показово для тлумачення міського топосу.

Топос міста під час першого візиту героя визначається нетиповими маркерами: пагорб, поле, стежка, вибалок. Терикон визначає локальну прив'язку простору, однак прямо не асоціюється із власне урбаністичним середовищем (порівняймо з першою згадкою: відвал стає маркером наближення до Щастівська, його передмість).

Надалі ця нетиповість тільки підкріплюється: у другий приїзд Рудик фіксує поле — кукурудзяне й футбольне, невеликі швидко зведені будинки. Навіть тривимірний, за своєю сутністю, політ літака завершується образами площин: щастівської землі та посадкової смуги. Цій картині передують теплий спогад про рідне місто як реальність, де центральними постають батьківські «шість соток» — тобто, знову урбаністичний топос затінюється показово сільським маркером. Власне, сама кінцева мета

перебування Рудика в Щастівську окреслюється героєм як «шахтарське селище» (підкреслення моє).

Один із небагатьох сюжетних епізодів, що міг би розкрити особливості міських ландшафтів Щастівська, відбувається в тумані: Петро, його мати та син вийшли з тролейбуса, але опинилися в тумані. Навколишній урбаністичний простір, відповідно, конкретизується через «заболочений хідник», окрім якого герой більше нічого по дорозі не бачить.

Якщо зовнішні атрибути топосу Щастівська відзначаються пласкістю, то внутрішні — тиснявою. Функціональне наповнення першої атрибуції вже демарковано, і слід сказати, що друга так само не асоціюється з власне урбаністичними деталями: це й «...тісна комірчина пошти. Дві кабінки для телефонних розмов»; тісна й невисока батьківська хата, сарайчик біля неї.

Важливою ознакою реконструйованого топосу Щастівська є вже відзначена динамічність. Як здається, у пропонованій студії слід наголошувати, що відтворення просторових позначників у тексті повісті відбувається як у зовнішньому так й у внутрішньому русі. Петро Рудик, рефлексуючи топографію Щастівська, сполучає спогади з реальним фізичним пересуванням, доланням відстані.

Показовим є наступний епізод, який слід навести розлого: *«Де це тут має бути вода? — скинулось думкою. Але то вже був повний абсурд: вода була далеко, аж за шурфом, там, де протікають стічні шахтні води, в балці, якою в дитячому віці ти гасав на післявоєнних «козах» — зігнутих залізних прутах, що нагадували санчата. Води не було: було тільки бажання бачити воду — сіру і тьмяну, як в осінньому озері; було ледь прояснюване прагнення побачити воду навколо, аби легше стало на душі; намагання в такий спосіб оговтатися з відчуттям осклілого дитинства, трачених літ молодості, що мала вже ось-ось остаточно проминути».*

Хід думки героя відштовхується від уявного, пробудженого спогадами топосу води. Перша асоціація викликає більш детальне пригадування, що заперечує початкове враження, причому до образно-просторового ряду залучаються також додаткові топічні маркери: шахтний шурф і балка. Рух пам'яті супроводжується додатковими спогадами дитинства — безтурботної гонитви на санчатах. І вже з цим приходиться усвідомлення справжньої причини першого образу: Рудик прагне утримати свою молодість, асоціюючи її з водою. Подібний асоціативний ряд — наскрізно динамічний — тим не менш має етносимволічне підґрунтя, актуалізує глибинний код семантики води.

Як стає очевидно, за індустріальними реаліями — шахтні води, шурф — проглядає глибока внутрішня рухливість, спрямованість героя

на самопізнання, яку Петро неодноразово артикулює у внутрішніх монологах, а також вкоріненість Рудика в народну символічну систему.

Деякі міські реалії виявляються в тексті тільки ретроспективно — у спогадах героя: наприклад, гастроном, лісова галявина — улюблене місце відпочинку шахтарів. Однак навіть у цьому випадку рух фізичний та рух пам'яті нерозривні: Рудик пригадає ці просторові образи за асоціацією, що розпочинається із дорожньої валізи.

Частини міського простору Щастівська зв'язані між собою троллейбусним сполученням. Прикметно, що дві з трьох локацій, сюжетно значущих у повісті — це залізничний вокзал та аеропорт — напряму пов'язані з мотивом руху та дороги. Навіть найменш значущі топічні маркери Щастівська позначені акцією — рухом на рівні логіко-семантичної структури: Матвійко *«погнав до брами, потім вулицею і далі-далі»*; *«Висівши з троллейбуса, Петро подався додому, насилу впізнаючи забуте поле»*; *«вони висіли з троллейбуса трохи зарано і рушили заболоченим хідником»* (підкреслення мої. — С. Ц.).

Персональне наповнення топосу Щастівська більш характерне для міських реалій. Це, зокрема, старий друг Іван Петрик (математик та радіотехнік), попутник Рудика на його шляху до Києва (трудівник, який із зверхністю ставиться до інтелігенції та української мови героя), шахтарі із спогадів, випадкова зустрічна — співробітниця аеропорту. Усіх їх споріднює почуття відчуженості, яке вони викликають у Петра: образ друга Івана виразно конфліктує зі спогадами героя про юність, а інші репрезентують огидний Рудіку тип реакції на українськість.

Експлікація тез про функціональне навантаження топосу міста в знаковому просторі дає підстави визначити модель світу «Подорожі до Щастівська» як егоцентричну. Місто-світ у повісті постає як динамічна реальність, обмежена рефлексіями головного героя, що поглиблює задану топонімом умовність. Структура топосу міста розширена в часовому вимірі, включає в себе динамічну множину дитячих та молодечих вражень Петра Рудика.

Структурним елементом, який скріплює окремі фрагменти дискретного міського простору, виступає дорога. Саме в її образному просторі найбільш повно виявлені урбаністичні маркери: троллейбус, вокзал, аеропорт, поїзд, літак, посадкова смуга тощо.

Місто в повісті В. Стуса зображене як пласка реальність, двовимірний топос, який виростає в вишину тільки умоглядно, в уяві героя. Показові маркери такого площинного міста прямо асоційовані з позаміською дійсністю, з образним рядом села: поле, вода, город, білена й підмазана хата. Водночас міське населення постає більш типовим для урбаністичного образу.

Перспектива аналізу умовного міського топосу повісті «Подорож до Щастівська» полягає в розширенні методики (порівняння образів Києва та Щастівська) та текстової бази — у напрямі до пошуку аналогій з іншими умовними містами в контексті екзистенційного пошуку героя («Процес» Ф. Кафки).

Елементи урбаністичного топосу в незакінченій повісті В. Стуса «[Так бувало уже не раз]» можуть бути констатовані як цілком сучасні: місто постає органічним середовищем існування людини, «перша» і «друга» природи міцно сплетені, становлять цілісний комплекс на рівні переживань героя — Андрія Петрика. Більш того, на рівні образних асоціативних рядів вільно сполучаються семи рустикального й урбаністичного походження. Тяглість міського топосу органічно підтримується єдиними для його компонентів часовими параметрами: *«Тільки-но потечуть за гойдливими пасмами смерку розм'яклі, як підвігла солома, лінії дерев і будинків, закліпає, заряхтять химерне мереживо електричних дровів, і вже якісь невловимі сейсмічні струми враз опановують твою душу»*. Як бачимо, настання сутінків, викликаний ними специфічний настрій Андрія Петрика реалізуються через динамічний експресіоністичний ряд, у якому сполучаються візуальні враження та відчуття плинності часу.

Подібна динаміка спостерігається і в інших виявах художньої локалізації. Найбільш показовим локусом в межах урбаністичної системи неназваного міста постає вулиця (автострада, дорога, стежка, завулок). Цей локус просторово ідентифікує один із виявів руху героя — фізичне пересування. Образ вулиці наскрізно рухливий, розкривається не тільки в просторовому вимірі, але й у часі: *«вискочили на автостраду з гостро-жалими снопами світла від самовпевнених автомобілів — вдихни запахи завезеної здалека прохолоди, перемішаної з погаром, і витри піт із чола»*. Окремі згадки вулиці супроводжуються прямою хронологічною атрибуцією: «іще не пізно», «була вже восьма година вечора», «було вже зовсім темно», — що природно узгоджується з транзитивною роллю локусу, пересуванням не лише у просторі, але й у часі.

Структура топосу міста реалізується через систему переходів (дорога в різних виявах) та транспортних образів (трамвай, тролейбус). Опоередковано виявлені заводи (*«дим труб наколишніх заводів»*), згадано терикон (*«териконний погар»*), стадіон.

Шахтний локус реалізується уявно, в основному через упізнавані деталі та професійні жаргонізми: «нора», «каламашка», «щит», «кліть», «ствол», «нуль», «тарадайка», «вагонетка» тощо. Власне, цей локус складається з часткових деталей, певної внутрішньої єдності в ньому немає — ані на рівні простору, ані на рівні підтримки цілого за рахунок зовнішнього руху: зга-

дуються окремі епізоди робочого дня, вирішення виробничих складностей, зіткнення з недбалими та просто п'яними співробітниками тощо. Фрагментованість дії, таким чином, відповідає фрагментованості простору.

Конкретизація урбаністичних локусів часткова й винятково ситуативна: *«Кожен будиночок мав свою фізіономію, дворища позавмирили в цікавих позах, і тільки зустрічні видавалися на одне лице»; «припала порохом низькувата школа, що нагадує корову, яка навлежачки жує жуїку»; «Ми підійшли до великого сірого будинку. Певне, гуртожиток».* У відображенні простору помітним постає принцип «доповненої реальності», переходу від уточнення просторового переживання до філософського (екзистенційного). Так, похід Андрія до урвища розширюється виходом у міркування про терплячість природи: *«Аж ось воно — прикіптюжене, вицвіле і зістаріле. Порите патьоками, спотворене глинокопами чи хлопчачками, обгиджене гуртами романтиків, що ходять сюди на ніч, прихопивши гітару, магнітофон і сітку живностей. Воно нас терпить, як земля нас терпить. Недвядчних, честолюбних, зарозумілих, забудькуватих, вималілих од гіпнозу самовеличі... Терпить просто тому, що воно вище за терпіння. Мабуть, як той казав, інша система лічби».* Зорові образи, питомо просторові характеристики (прикіптюжене, вицвіле, зістаріле) в наведеній цитаті переростають у динамічні образи з виразними часовими характеристиками, які увиразнюють історію постання сучасного вигляду локусу. Надалі вже діяхронний образ переходить у питому доповнену реальність, наповнюючись уявними образами гостей урвища, причому останні проростають в узагальнений образ зарозумілого людства, виходячи на контраст із хронологічними координатами природи — вічністю.

Властиве герою образне уявлення створює чіткі динамічні картини міського ландшафту, локуси якого сполучені мотивом руху, що виражається нанизуванням речень із ядерними акціональними образами: *«Добіжиш до тієї липи, що з правої руки, тоді шугни попід паркан і через будівельний майданчик у дворище, де завше темно — навіть удень, де отаманить великий пес біля вічного вогнища падалишнього листя. Пса краще було б оминути».* Умовний «ти-адресат» підсилює не тільки інтонаційно-довірливий діалог із читачем, а й актуалізує доступність простору для осмислення через співпереживання руху.

Окремої уваги заслуговує включення в повісті ірреального хронотопу: просторово-часової структури сну. Герой снить про село Максимівку, де відбував практику в колгоспі. Утім, з точки зору образного ряду реалізації топосу ця структура суттєво не відрізняється за своїми параметрами від осмислення навколишнього середовища героєм в реальному житті: спостерігаються ті ж самі сполучення конкретних ознак локусу й абстрактних образів: *«Мені захотілося спуститися цією вуличкою,*

яка зупинилася якраз посередині між пам'яттю і забуттям». Подібне й накреслення структури простору лаконічними констатаціями: вулиця, сільрада, погруддя Леніна. Виняток — своєрідний маркер нереальності подій — становить унікальне для тексту синестетичне переживання, що виражається в сприйманні Андрієм звуків через барви: «...співають півні — плавні і густі, як краплі воску, спадають подовжені окапини оранжу. Крикне маленький, як мишка, паровоз — і крик його помічаєш по інтенсивності кольору». Таким чином, окрім уже зауваженого сполучення образів із видових пар «абстрактне — конкретне», «матеріальне — рухове», «просторове — часове», «синхронне — діахронне», уві сні герой розкриває здатність сприймати реальність ще ширше — поміж різновидами відчуття, «смыслами» (І. Франко).

Ядерний для цього видіння образ води має типові у спадщині митця конотації: вода затоплює вулиці села, у ній мало не тоне п'яниця, а потім й Олекса: «Вода була важка і тягнула вниз»; «Темна, ніби підчорнилена, вода нуртувала довкола, нагадуючи пружину, закручувану вглиб». Г. Яструбецька, аналізуючи гнізда образів у ліриці поета, зазначає, що хаос, розчинення індивідуальності, «безвимірний усепростір ... ідентифікується в поезії В. Стуса з водним безміром» [15, с. 41].

Образ «чорної води» сполучає повість із поезією В. Стуса, так само, як і епізодичний символ вертепу, яким Петрик узагальнює відчуття просторової (а через неї — й екзистенційної) організації власного життя. У ліриці «Веселого цвинтаря» вертеп, за спостереженням С. Саковець «співвідноситься з міфологічним образом хаосу, втілює ідею невизначеності щодо можливості вияву індивідуальної волі» [12, с. 12]. У повісті виявлений другий вияв цього образу (відчуженість від власного життя), тоді як із хаосом вертеп не асоціюється: він у контексті роздумів Петрика є радше уможлядним структуруванням простору, тобто, запереченням хаосу. Експресіоністичне переживання неповноти самореалізації, частковості часу, залишеного для самого себе розкривається в узагальненні «справжніх» трьох годин, коли герою вдається вирватися поза поверхню лялькового театру: «Робиш — під землею, спиш — на небі, робиш пару ковтків джерельної води — на землі. Потім — те ж саме. Маленькі зміни на роботі, маленькі зміни — коли не спиш. І тільки сни кубляться, як змії. Агонія особистості, щонічний бунт проти вертепної скриньки». Герой експлікує властиве Донбасу відчуття третього поверху в просторовій організації: шахтне підземелля перетворює відчуття земної тверді на певної міри фікцію, умовність.

Топос міста в аналізованих повістях у цілому може характеризуватися як дискретний. Помітна послідовна динамічність його складових локусів, прив'язка до руху героя — за умови розуміння руху в широкому

значенні: фізичне пересування, рух думки, ретроспекція тощо. Виразної структурованості в міській топології не простежується, проте, як правило, спостерігається об'єднання кількох локусів, цілком ізольовані компоненти простору в повісті не спостережені. Спостерігаються паралелі з лірикою автора на рівні просторових маркерів (вода, вертеп). Епізодично спостережені героєм локуси не раз конкретизуються характерною «доповненою реальністю» з виходом у філософські узагальнення. Перспективним видається залучення останнього принципу до студіювання урбаністичного топосу в дослідженні прози інших авторів.

Література

1. *Tuna Ultav Z., Çağlar T. Nur, Durmaz Drinkwater S. B.* Architectural literary analysis: reading «The death of the street» through Ballard's literature and Trancik's «Lost Space», *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 2015, Vol. 32 (2), pp. 133–50.
2. *Белоброва Т.* Особливості прозового доробку Василя Стуса // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 24. – Кам'янець-Подільський, 2010. – С. 148–154.
3. *Бушев А.* Понимание образов городов и текстов о них – составная часть филологической культуры развитой языковой личности // Актуальні проблеми слов'янської філології. – Випуск XXII – Бердянськ, 2009. – С. 19–28.
4. *Возняк Т.* Семантичні простори міста [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n42texts/voznjak.htm>
5. *Демська-Будзуляк Л.* Топос міста та літературний контекст раннього модернізму // Наукові праці. Філологія. Літературознавство. – Том 118. Випуск 105. – Миколаїв, 2009. – С. 11–16.
6. *Замятин Д.* Метагеографія: Пространство образов и образы пространства. – М., 2004. – 512 с.
7. *Иванов Вяч.* К семиотическому изучению культурной истории большого города // Иванов Вяч. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. – М., 2007. – С. 165–179.
8. *Курганов Е.* «Анекдот – Символ – Миф». Этюды по теории литературы. – СПб., 2002. – 128 с.
9. *Лотман Ю.* Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – С. 251–292.

10. *Несвіт С.* Рецепція міста у повісті В. Стуса «Подорож до Щастівська» // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. – 2010. – Вип. XXIII, ч. 2. – С. 186–194.
11. *Прокоф'єва В.* Категорія пространства в художественном преломлении: локусы и топосы // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – № 11. – С. 87–94.
12. *Саковець С.* Міфопоетика поезії Василя Стуса: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01; Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. – Одеса, 2012. – 20 с.
13. *Степанова А.* Місто на межах: естетичні грані образу в літературі перехідних епох // Актуальні проблеми слов'янської філології. – Випуск XXII – Бердянськ, 2009. – С. 61–72.
14. *Субботина Т.* Локус, топос, урбоним, микротопоним: к вопросу о содержании пространственных понятий // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – № 24 (239). Филология. Искусствоведение. Вып. 57. – С. 111–113.
15. *Яструбецька Г.* Концепт «Україна» в поезиторчості Василя Стуса // Слово і час. – 2004. – № 10. – С. 37–43.

Зміст

<i>Елеонора Соловей.</i> «Яка нестерпна рідна чужина!»	5
<i>Олег Соловей.</i> Василь Стус і адекватність літератури	32
<i>Ольга Пуніна.</i> Субстрат «театрального дійства» і надсубстратна конфігурація в поезіях збірки Василя Стуса «Веселий цвинтар».....	42
<i>Сергій Молотков.</i> Спроба міфологічного тлумачення герметичної поезії В. Стуса «Стелили білі обруси»	57
<i>Михайло Жилін.</i> Образ Тичини у працях Григорія Грабовича і Василя Стуса	65
<i>Ольга Пуніна.</i> «За читанням Ясунарі Кавабати» Василя Стуса: Досвід осяяння	84
<i>Олег Соловей.</i> Модуси художньої прози Василя Стуса.....	96
<i>Сергій Цікавий.</i> Урбаністичний топос у прозі Василя Стуса	106

Наукове видання

Проект актуальних дискурсів
«Простір Літератури»
Випуск 6

Стусознавчі зошити: Зошит перший

Науковий альманах

Співредактори — *Олег Соловей, Ольга Пуніна*
Верстка — *Веніямін Білявський*

УДК 929 СТУС + 821.161.2

ББК 84.4УКР-8

С 88 **Стусознавчі зошити:** Науковий альманах. —
Зошит перший / за ред. Олега Солов'я й Ольги Пуніної. —
Вінниця: Простір Літератури, 2016. — 120 с.

Printed in Ukraine

