

СТУСОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

Зошит п'ятий

Простір Літератури
Вінниця — 2019

УДК 929 СТУС + 821.161.2
ББК 84.4УКР-8

Стусознавчі зошити: Науковий альманах. —
С 88 Зошит п'ятий / за ред. Олега Солов'я й Ольги Пуніної.
— Вінниця: Простір Літератури, 2019. — 118 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. П'ятий зошит пропонує науковій спільноті шість статей, одна з яких є републікацією відомої статті Юрія Шевельова. Корпус наукових статей доповнює рецензія на книгу спогадів Світлани Кириченко «Птах піднебесний».

Для вузького гурту читачів.

УДК 929 СТУС + 821.161.2
ББК 84.4УКР-8

Співредактори — *Олег Соловей, Ольга Пуніна*

На обкладинці:
Олександр Хорунжий.
«Василь Стус» (Донецьк, 1963). Олівець, папір.

© Автори, тексти, 2019
© Простір Літератури, 2019

СТУСОЗНАВЧИ ЗОШИТИ

Зошит п'ятий

Юрій ШЕВЕЛЬОВ
*професор Колумбійського
університету (США)*

Трунок і трутизна Про «Палімпсести» Василя Стуса¹

Якби Василь Стус вибрав епіграф до своєї збірки поезій, що її тепер дістає читач, можливо, він вибрав би початкові рядки з поетичного циклу Лесі Українки:

До тебе, Україно, наша бездоляная мати,
Струна моя перша озветься.

Це було б визнанням переємності тем і мотивів і, в підтексті, деклярацією цілковитого розриву з засобами народницької поезії, якій віддавала данину дев'ятнадцятирічна тоді Леся Українка. Бо тема і ідея України проходить крізь усі поезії збірки. 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 пляні особистому утраченої, і в пляні національному. Україна — це трунок, що сп'яняє поета й робить його одержимим, і це трутизна, що вбиває його тіло й дух і веде до загибелі —

За стодалями вітчизна,
перестрашене пташа,
то мій трунок і трутизна,
нею витліла душа

— трутизна ще й тому, що країна й народ отруєні тим, що інший поет-в'язень і засланець називав московською блекотою, —

Україно! Україно!
Оце твої діти,
Твої квіти молодії,

¹ Стаття Юрія Шевельова (1908 — 2002) вперше була вміщена як передмова до видання: *Василь Стус. Палімпсести.* — Мюнхен: Сучасність, 1986. — С. 17 — 58.

.....
Московською блекотою
.....
Заглушені.
(«Сон», 1844)

Але Стус не добирав літературного епіграфа до своїх «Палімпсестів». Не добирав, бо не мав змоги добирати, писавши в варварських обставинах радянських в'язниць і таборів, під кожночасною загрозою конфіскації й знищення написаного й дикої кари за вдіяний ним «злочин». Не мав він так само змоги циклізувати свої поезії, пересівати їх, відсортовувати цілком довершене від начерків для майбутнього. Спишуючи свої рядки крадькома й лихоманково, він міг мріяти хіба про те, щоб ці клаптики паперу, заповнені найдрібнішими літерами, використовуючи кожний міліметр білого простору, якимось дісталися поза мури його вужчої і його ширшої, всерадянської тюрми, якимось потрапили до рук тих, хто знає ціну людському духові, вільній думці й добірному слову.

Чудом є збереження цих поезій, серед сотень інших, знищених тюремними ключарями («Усе відкрите в нас тюремним ключарям»). Але ще більше чудо — саме написання їх у зловісних обставинах щохвилинного нагляду й безоглядної жорстокости, з одного боку, повної незахисности, з другого.

Як критикові писати про ці вірші, про ці палімпсести пам'яті й надхнення, сховані під намулом докладної безглузлости підневільного життя? Як відірватися від героїчної біографії творця й говорити про вірші як факт літератури? Не кажучи вже про емоційні перешкоди, бракує багатьох, більшости потрібних фактичних даних. Перед нами доробок приблизно вісьмох років, спочатку ніби ще волі, але під дамокловим мечем, далі тюрем, далі заслання. Але дат під віршами, з одним винятком, нема. Що написано ще на волі? Що раніше, що пізніше? Поезії дуже відмінні стилем, хоч і в тому ж здебільша колі тем і настроїв. Чи ці різні стилі поставали в певній послідовності? Чи вони співіснували в часі? Що зробив би поет, якби сам мав змогу підготувати свою збірку: об'єднав би їх у певні цикли? За настроєм? За стилем? Відкинув би частину їх? Переробив би частину? Усунув би певні повторення — чи, навпаки, зберіг би і підсилив їх, щоб збільшити ефект акумуляції, наростання? На палімпсесті треба позбутися пізнішого тексту, щоб відновити первісний. Чи хотів поет, щоб критик удався до такої операції на матеріялі його текстів, як вони до нас дісталися? Чи він цю операцію вже сам проробив і те, що в наших руках тепер, — уже той первісний, справжній текст?

На всі ці питання сьогодні нема відповіді. Може, й ніколи її не буде.

Було б безвідповідальним у таких обставинах намагатися накреслити хоч трохи повний образ Стуса як поета, ще більше — говорити про його поетичний розвиток. Єдине, що можна спробувати зробити, це інвентаризувати поезію за їхніми темами й стилем (причому дві інвентаризації можуть і не збігатися) у надії, що з того виловляться хоч би деякі риси поетичної особистості; виявити деякі літературні зв'язки й перемства, але не сподіваючися на докладне знайдення місця Стусового в новочасній українській і світовій ліриці. Небагато, і невдячне завдання, виконання якого не відкриє широких обріїв. Але, можливо, краще, ніж зовсім нічого. Не характеристика, а тільки — свідомо вживаючи цього дещо зневажливого слова — причинок до неї.

Біографічні факти про Стуса в їхній позірно холодній реальності досить відомі. Нагадаю й тут пунктиром. Народився 1938 р., сьогодні йому було б 47 років. Походить з Вінниччини. Солідаризувався з діями опору щонайменше від 1965 — вік 27. Перший арешт 1972. Йому 34. Після дев'ятох місяців арешту й допитів у Києві ув'язнення в мордовських таборах. 5 років. Від 1977 р. заслання в колимському краї. Звільнення 1979 р. Поновний арешт і тюрма, за присудом, — на 15 років, рік 1980. Вирваний з «нормального» життя протягом майже двадцятьох років і без надії коли-небудь до нього повернутися. Смерть 4 вересня 1985 р., яку він передбачив, про яку твердо знав.

Так усе це зручно вкладається в якийсь десяток рядків. Але що за тим ховається, хай скаже уява читачів. І допоможуть у цьому поезії. Хочтячи чи не хочтячи, вони відкривають якусь частинку внутрішнього світу автора. Яку, велику чи малу, ми не можемо знати. Не все-бо він міг довірити тим кусникам паперу, на які він покладав свої вірші, адже невідомо було, хто їх першим (і може, останнім) читатиме, і треба не пошкодити товаришам-соузникам, і не можна звіритися в усім кагебівській бестії, яка візьметься за «студіювання поезії». Так, навіть офіційно не цензуровані тексти з Радянського Союзу проходять унутрішню цензуру самих авторів — одне з найстрашніших явищ життя в країні суцільної забріханості й вдирання в чужі душі.

Є два гатунки поезії. Їх можна назвати програмованою й непрограмованою. Назви ці суто умовні і не несуть у собі жадної оцінки. Який тип поезії кому більше подобається, залежить від особистого смаку, а про смаки, як відомо, не сперечаються. Прикладом програмованої поезії може бути поетична творчість Святослава Караванського або Миколи Руденка. Творчість Стуса ближча до протилежного полюса. Представник програмованої поезії має певну систему ідеології, певну, сказати б, програму і її в своїх творах більш або менш талановито висловлює. Непрограмовані поети, звісно, теж можуть мати ви-

роблену ідеологію, але їхні твори відбивають її лише побічно, через мінливість настроїв і переживань. Сьогодні вони можуть бути песимістами, завтра ніби оптимістами, сьогодні повними надії, завтра — охопленими розпачем. Програмована поезія звичайно відбиває погляди сформовані, непрограмована — думки й почуття в формуванні. Саме така звичайно поезія Стуса.

З таким розрізненням може бути зв'язане друге. Програмована поезія, будучи наперед сформованою, потребує постійної зміни тем і сюжетів, щоб не стати одноманітною; нерідко вона виходить в епос. Непрограмована поезія може без кінця варіюватися навколо тієї самої теми і нормально лишається ліричною. Своє багатство вона знаходить у мінливості переживань. Маємо тут справу, отже, з протиставленням мистецтва екстенсивного мистецтву інтенсивному. Певна річ, збіг програмовості з екстенсивністю не обов'язковий, як не обов'язковий і збіг непрограмовості з інтенсивністю. Але такі збіги дуже часті.

Наведу паралелю з образотворчого мистецтва. Делякруза, а за ним епігони романтизму гасали по світі, шукаючи тем незвичайних і часто екзотичних. У протилежність їм, приміром, у Кльода Моне знайдемо десятки картин, що відтворюють той самий портал руанського собору або, ще далі йдучи до інтенсивного малярства, ту саму копицю сіна. Зовсім незалежно, але до певної міри відповідно, в поезії Стуса повторюється той самий образ колимських сосен, колимської скупі весни, переходячи з одного вірша до другого. Його поезія не прагне екстенсивного поширення. Але тут і велика різниця. Моне, коли він тримався того самого об'єкта, шукав його зміни в зміні освітлення. Для Стуса і освітлення (хоч він може варіювати світла майстерно відтворити) теж річ занадто зовнішня. Його лірика від образу баченого світу йде до поетового почуття, до внутрішнього. Хтось сказав про Брамса, що він усе життя писав одну симфонію (формально він їх написав чотири). В певному сенсі Стус пише в більшості своїх поезій (про винятки — далі) одну, свою, власну симфонію.

Не важко визначити коло повторюваних тем і мотивів непрограмованої, інтенсивної поезії Стуса, тих тем і мотивів, що протягають нитку зв'язку між його поезією й зовнішнім світом. Неволя в небагатьох деталях: колючі драти, ґрати, калюжа, ліхтар, сосни, ворона, пори року, світ без світла, дві людські тіні, виття суки, бджола на кульбабі, дуже рідко — тюремні наглядачі, майже ніколи — товариші недолі («горстка нас... лише для молитов і сподівання»). Коротке побачення з дружиною й безконечна розлука. Мрія: кохана, дружина, мати, син, сон про них, глухі натяки на еротичку, мрії. Україна за ґратами. Навіть одноманітне, потворно регламентоване життя в тюрмі, в засланні напевне могло б за-

пропонувати, насунути куди більше тем і мотивів, як можна побачити хоч би з порівняння з гулагівською прозою різних типів і різними мовами, почавши, скажім, з Солженіцина або Осадчого, Снегірьова або Шаламова. Але поезія Стуса — нагадаємо ще раз: непрограмована, інтенсивна — не шукає тем і мотивів. Найменшого вистачає для того, що є справжнім об'єктом Стусової творчості. Бо для нього теми й мотиви — тільки виходи в внутрішній світ, у щоденник душі, у невислані листи до інших про власне внутрішнє. І чим бідніший зовнішній світ, тим більше визначатиметься й виокремлюватиметься істотне, духове й душевне, динаміка народження психічних відрухів і рухів, багатство перевтілень думок, настроїв і почувань. Звертаючися до своєї туги, Стус каже, що вона «в німоті гримить». Це стосується й до його поезії. Вона теж, обмежена до мінімуму тематичного матеріялу, спрямована сама в себе, гримить тим дужче в цій своїй німоті.

Увнутрішній світ людини нікому ще не вдалося схопити в його цілісності, ані в повноті його складників, скласти його інвентар, зрозуміти його саморух, хоч би ми мобілізували цілу армію психологів. Випадок Стуса не випадає з цього твердження. Можемо хіба вирвати поодинокі яскраві моменти й виопуклити їх. Інший критик підніс би, мабуть, інші моменти, на це нема ради. Розуміючи це, все-таки наважуюся хоч згадати те, що, виглядає, особливо впадає в око.

Є в поезії Стуса кілька скупих самоокреслень. На них треба зважати, характеризуючи її. «Біда пише мною» — цей вислів веде нас, з одного боку, до біографічних джерел Стусової поезії, з другого, вказує на залежність поета від своєї поезії, на внутрішній примус творити поезії, знаходити в них себе і світ. Іншими його таки словами —

Поезіє, красо моя, окрасо,
я перед тебе чи до тебе жив?

— де не твори виступають як дія творця, а творець самотвориться і як поет, і як людина власною поезією. До загальновідомого «на початку було слово» Стус вносить додаток-поправку: поетичне слово. Та водночас він хоче, щоб поезія, щоб його слово не було просто сповіддю, не просто відбивало «все, що намірялось», або все, що сталося. «Стотривожну душу» треба не тільки висловити, показати, але й «заховати, спеленати». За ідеал береться творче кредо, приписане Бетговену: «гармонійоване страждання», не просто страждання. В його почварних життєвих умовах Стус не завжди стоїть на височині цього ідеалу. Але важливе його усвідомлення і — в кращих поезіях — його дотримання. Поезія не тільки крик душі, але й відповідальність, а тим самим катарсис — себе і

читача. Блюзнірство (Стус каже святотатство) ставитися до життя легко, виходити з власного і особистого, коритися своїм стражданням; треба бути «доброю хорим», треба опанувати високу науку «розтавання рос-ою димною між трав».

Усвідомлення неминучої загибелі не обійдеш, не оминеш. «Обтяго дорогу», «Богом послана Голгота», «попереду — твій край, твій крах, твій прах», «світ тебе переміг», «вам на лоб поклав Господь свій світлий перст нищівний», «сам падеш, і друзі — теж падуть», нам «ряд утрачено». В космічній стужі відігріває нас лише «вогонь від самоспалення», — таких цитат можна наводити без ліку. В цьому світі нема завтра («Помолися ще — вчорашньому, коли нема завтра») і час апокаліптично згорнувся в безмайбутність, а власне, і в безтеперішність, коли ще є хіба тільки «проминуле», спогад, але й чи воно існує?

З Мартіном Лютером Стус міг би сказати: «Hier stehe ich, ich kann nicht anders». І він це каже: «Де не стоятиму — вистою». Але в Лютера були послідовники, тисячі й сотні тисяч. У поезії Стуса поет самотній, і його самотність страшна. Кажу «в поезії», бо біографічно це, либонь, не зовсім точно. Були люди, що цинили й підтримували його, були співрозмовці на волі, були і в мордовських таборах. Згадує про це, приміром, його на якийсь час союзник Михайло Хейфец («Сучасність» 1981, 7—8, ст. 18 і далі). Але в поезії своїй Стус, крім згадок про Аллу Горську, майже цілковито сам. Згадки про товаришів долі й недолі виняткові і винятково скупі. Поза ними єдина супутниця поета — самота: «Безгоміння — геть туге, мов бич, обклало простір»; «Ми нібито обернені свічада — єдиновласну душу світливо». Самота — не тільки факт поетичного життя, це також його свідома програма: «Горе вірить тільки самоті»; і правило життєвої поведінки: «Не зближуйся. На відстані спинись... Ні на крок не зближуйся. Бо відстань — іспит серця і феєричне марево душі».

Хтось міг би подумати, що самота, фактична й накликаана, могла бути спричинена бажанням не посилатися на товаришів і однодумців, якби вірші потрапили до лап кагебешників. Але це ледве чи повне або навіть найкраще пояснення. Переконливішим здається, що Стусова самота включає до себе його, таких нечисленних, друзів і однодумців. Що це самота колективна. Бо навіть разом, у групі, вони самотні у цьому світі, на цій «дорозі долі, дорозі болю». Що, звичайно, не виключає й таких поезій, де самота чисто особиста, надто в часи колимського заслання. Але в усіх тих віршах, що виходять поза межі сторінки з в'язничного щоденника, себто в абсолютній більшості поезій «Палімпсестів», самота — не лише особисте переживання, а й групове і водночас — загальнолюдська чи то філософська категорія. В поодиноких висловах це прозраджується досить виразно, як от:

і зорі подвійні, і місяць подвійний блукає,
подвійного руху ми центри серцевих натуг,
у сонному леті мале товариство ширяє
і пильно вдивляється в смерть, що чигає довкруг.

Не я, а ми. Це *ми* тут можна тлумачити як групу однодумців або як усе людство, і одне тлумачення не виключає другого. І таке подвійне тлумачення прикладається просто, легко й послідовно й до дальшого відходу від *я* — до вислову «мале товариство».

Інший приклад:

Збagni себе у чаді різноволля
і обери, допоки наша доля,
правдивий паділ без'язиких сліз.

Форми наказового способу можна тут розглядати як звернення до самого себе або до людини взагалі. Вибір займенника *наша* рішуче перекиляє шалю терезів нашого судження до другого.

Самота в Стусових поезіях — не запис переживань одного конкретного в'язня. Радше це *la condition humaine*, екзистенціалістичний мотив закинености людини в світ, поза людини волею й вибором, і це також вияв майже дитячої розгублености перед цим широким і незрозумілим світом:

З ячка вийде світ.
Курчатко волохате,
жовтаве, наче жаль,
як кинеться шукати,
а сестри де, а мати,
а просо, а печаль.

Михайло Хейфец у своїх спогадах про Стуса згадує обізнаність поетову на світовій філософії і глибоке зацікавлення нею. Екзистенціалізм у розмовах на філософські теми між ним 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 Габріеля Марселя. Але наявність збігів не підлягає сумніву.

У філософії екзистенціалізму, як відомо, ідея закинености людини в світ не виключала людської активності, навпаки, радше вимагала її. Так і в Стуса. Свідомість своєї місії підносить його понад обставини біографії, понад всякі обставини побуту й географічної приналежності:

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

У деяких поезіях усвідомлення своєї місії може перейти в одержимість нею до такої межі, за якою поет забуває своє світобачення поета, не встигає одягати вислів у образи і стає навіть декляративно-пророчим:

Крізь сотні сумнівів я йду до тебе,
добро і правдо віку. Через сто
зневір.
.....
І врочить подив: не спиняйся, йди.
То — шлях правдивий. Ти — його предтеча.

Але далеко частіше ця свідомість не йде слідами, скажімо, Павла Грабовського, а таки знаходить свій, сутий, Стусів вислів, і тоді вона не звучить гістерією пророка, а вбирається в індивідуальні і скромні образи. На своїх «дорогах несамовитих» поет знаходить Бога і в Богові здійснення своєї місії:

Та дорога, та скрадна, що за перевал,
угорнулає мороком
пам'яті.
Але Ти, Ти — пробуваєш, як Дівич-Дух,
і тремтиш, наче Спах-Сльоза,
як пелюстка на кайданах —
рожевіш.
Це і є, це і є, задля чого жив,
задля чого побачив світ,
довго зводився, шкереберть
падав, щоб освіжитись.

Закинене в світ жовтаве курчатко, віддане на «смертеіснування, життесмерть», знаходить своє покликання в тому, щоб бути рожевою пелюсткою на кайданах людини, людства. Мало? Ні, безмежно багато. Бо пелюстка на кайданах знешкоджує кайдани, виявляє їхню безсилість, відкриває «добу прозрінь», творить поезію і поетизує світ.

Життя й творчість Стусові надзвичайно щільно одне з одним пов'язані, творять своєрідну гармонію. Вони обоє чесні, а це в наші «підлі і скупі, — мовляв Микола Зеров, — часи» дуже багато. Але є між ними істотна різниця. В житті Стус ніколи не здавався ворогові і

не виявляв вагань. Але ціна цієї прямоти була висока не тільки в сенсі фізичних і психологічних терзань, а і в сенсі внутрішніх конфліктів і подолання внутрішніх молінь у Гетсиманському саді про те, щоб минула поета й людину чаша сія. Поезія Стуса відбиває не тільки ті рішення, про які тут перед цим говорилося, а й ті внутрішні діалоги з янголами прозрінь і бісами спокус, які становлять внутрішню суть душевного і духовного життя кожної людини, не тільки в'язня нелюдських політичних систем. Поезія Стуса — наскрізь людська й людяна, вона повна піднесень і падінь, одчаїв і спалахів радості, прокльонів і прощень, криків болю й скреготів зціплених зубів, зіщулень у собі і розкривань безмежності світу. Перед нами не «живий смолоскип», а людина. Коли хочете — Людина, великою літерою. Ця вірність унутрішній правді, одвертість у визнанні своїх вад і зльотів самі ще не роблять поезії, але вони становлять передумову поетичної творчості, і без них може творитися риторика, може творитися римована газетчина, але не може поставати справжня поезія.

У своєму внутрішньому діялозі, у своєму русі в Голготу-смерть, у витворенні психологічного комплексу камікадзе високої і остаточної життєвої місії Стус, природна річ, не знайшов, не міг знайти багато супутників, навіть зрозумільців. Як і багато поетів перед ним, від Горація (*odi profanum vulgus*) до Байрона й Маланюка, Стус мусів відкрити (бо кожний відкриває це для себе) поруч високоцінності людини мізерність людини. Показалося, що, як правило, люди «малі для власного розп'яття». Стус знає це, але кожного разу, при кожній новій зустрічі з людиною знову відкриває. Тут, звичайно, один з ключів до його самоти.

Найнижчий рівень — кагебешники, часом називані в Стуса в давній традиції народницької тюремної поезії кати («Серце стугонить катом наперекір») — і у власному, творчому, Стусовому поетичному оновленні: «За кожним рогом — кат зі злим острішком брів». Та вони ледве чи можуть претендувати на те, щоб називатися людьми. Що справді болить, це «рідна чужина». Колись Шевченко писав про Україну як нашу не свою землю. Мова йшла насамперед про панування чужинців, але, звичайно, також і про внутрішнє підпорядкування, про неволю не тільки, сказати б, ззовні, а і зсередини. У Стуса ця друга тема стає провідною. Репертуар гнівно-наболілих закидів, обвинувачень і нищівних окреслень на адресу «савущих і пришелепуватих землячків» здається безмежним. Ось дещо з нього: «феєричні пройди», «байдужі баляндасники», «ревні раби», «байдужі земляки», «мала смердюча калабана, де вітер остраху гуляє», «запах трутизни», «душ спресованих мерзлота вічна», «рід без'язикий», «кубляться звалто-

вані іуди», «цвинтар душ на білім цвинтарі народу», «німі раби, сном окриті», «торговище совістей, радощів, душ», «землячки-дантеси, шанталаві, недоріки»... Образи такої тональності взагальнюються в образ самої України, зрадженої й зрадливої, моєї й чужої мені, божевільної «вичужілої вітчизни», «храму, зазналого скверни», «нестерпної рідної чужини» — України, де нема живих людей —

Горить свіча —
а спробуй відшукай людину
на всю велику Україну,

де навіть під час останнього Страшного суду
покинуть яму змертвихсталі,
а ці — ще спатимуть — і далі.

Комплекс почуттів, якому короткий вислів дав Іван Франко, коли заявив свою *нелюбов* до батьківщини: «Я не люблю її з великої любови». Бо і звідки б бралися ці прокльони, інвективи, дорікання, якби Україна не боліла кожним нервом, кожною краплею крові, кожною думкою?

Єдиний можливий логічний висновок: «Пора ненависти заходить», «потрібен янгол помсти».

Боже, розплати шаленої,
Боже, шаленої мсти,
люгости всенаученної
нам на всечас відпусти.

Якби це було політичною програмою, можна було б сказати, що вона далеко виходить поза межі легалізму гельсінкських груп. Але Стус не політик і не вождь нації, він людина і поет, і він широко відкритий і просто протилежним почуттям — не мститися, а прощати, не нищити, а покрити омофором любови:

Вертай назад і, добротою хорий,
розтань рососою димною між трав,

і навіть:

Прощаю вас, лихі кати мої,
прощаю вас, коли вже смерти жду

(щоб у тому ж вірші знову бути охопленим «ропавим гнівом» і вигукувати «шалій, шалій, моя ненависте»).

Як зроблено й систематично робиться з поезіями Шевченка, можна розхпатати рядки Стуса на всілякі й навіть взаємозаперечні політичні програми. Але суть не в цьому, і поезія лежить далеко від цього. Суть у знайденні себе в світі шпиків, сексотів, стукачів, колючих дротів і знелюднення. Знайдення себе — це знайдення української людини. І в кінцевому підсумку знайдення в собі людини і української людини — запорука політичних змін. Поезія такого гарту й такого почуттєвого діяпазону провадить далеко, і це знають власть імущі. Та ця політична місія — це поетична місія, а політичні програми хай складають партійні діячі різних гатунків, кого ніколи не вистане на поетичні вартості. Сила Стуса не тільки в знайденні й сформулюванні гасел, не тільки в послідовності його негнутої чесности, але і в конфліктах його емоцій і настроїв, в тому діялозі протилежностей, яким є його поезія, і, повторюючи, — в знайденні себе в плетиві протилежностей любови й ненависти, зневаги й захоплення, віри й зневіри.

Чудо перетворення, преображення відбувається в тій «грудці болю», «скалку болю», якими став поет, коли він нарешті відчуває

власну смерть живою,
як і загибель *самовороттям*,

коли він знаходить у собі ж таки своє місце в світі —

Світ — наді мною й піді мною.
А я — під світом і над ним,

коли він відшукує сенс свого життя і життя взагалі в тому, що

жити — то не є долання меж,
а навикання і самособою-
наповнення

(Стус часто розриває слова кінцем рядка. Самособоюнаповнення — в нього одне слово).

Лірика може обирати найрізноманітніші теми, від любовних до політичних, від пейзажних до філософських, її спектр безмежний, але, які б і скільки б тем вона не брала, кінець кінцем вона має лише одну тему — особистість самого поета. Це й робить її лірикою. Так з кожним поетом, але не кожний, як Стус, виявляє сам таку і саме таку сутність своєї творчости. Позірне борсання Стуса в суперечностях власних настроїв і висновків — це, звісно, тільки шлях до самовороття, самособоюнаповнення. Воно можливе й доконечне тому, що його поезія насамперед

не поезія знахідок, а поезія знаходження. Якщо назвати його героями настрої й почуття, то ці герої в усіх його кращих творах взяті в русі, в процесі самоформування. Найбільше досягнення цієї поезії в схопленні народжуваних емоцій, душевних рухів у процесі їхнього оформлення. Звичайно, Стус має свої переконання, і вони тверді й безкомпромісові. Але в динаміці щодня вони живуть у хвилях настроїв, і ці хвилі можуть сьогодні стреміти до берега, завтра — геть від суходолу. Вони — як приплив і відплив, але в морі ці рухи, ці напрями суворо врегульовані, в поетичному морі Стуса вони не скуті жадними законами. Крім законів унутрішніх, яких може не знати й сам поет, поки він не виявить ці закони в своєму самозверненні, самоворотті.

Коли психологічна суть Стусової поезії в схоплюванні почуттів перед тим, як вони скристалізувалися, — висока майстерність, що дається небагатьом поетам, — коли його поетичний зір здатний бачити форму ще не оформленого, а його поетичне слово в найкращих поезіях «Палімпсестів» спроможне знайти мову для цієї форми самого формування, то, природно, Стусів шлях до поезії, до кожного вірша зокрема, лежить саме в самозагляданні і, за Сковородою, пізнанні самого себе. Але тут постає Стусів парадокс: шлях до себе, шлях перебування в собі веде водночас до пізнання життя взагалі, життя в нашому сьогоднішньому світі зокрема, світі всепроникливих сексотів і стукачів, уніформованих зарізак і колючих дротів, коротше казавши — тому світі, що намагається знищити внутрішнє й особисте в зовнішньому і централізовано-імперському. Конфлікт Стус проти СРСР в усій донкіхотській трагічності, а коли хочете, й трагікомічності такого протиставлення, це сьогодні також конфлікт вільного особистого і запрограмованої підпорядкованості машинізованої центровості. А парадокс полягає в тому, що, заглиблюючися в себе, концентруючися на збагненні плінності свого внутрішнього я, поет тим самим краще, ніж хто інший, досягає спромоги відтворювати світ, що йому протистоїть, в самій істоті цього світу атрибутів і проявів:

Ряхтять у вогнях телевежа,
рубінові набризки лих,
за власні виходити межі
ти зможеш, мій любий, як зміг?

Коротка ця цитата, читачу, заслуговує на твій уважніший пригляд. Телевежа — це центр промивання мозків, це знаряддя поневолення індивідуального в людині, її знеособлення. Звідси блимання світла, червоного світла на верхівці вежі стає символом знелюднення людини. Телевежа ширить лиха, і недурно тут з'являється образ набризок, червоних набризок, — може, кривавих. Чи може поет протистояти цьому, як досі

змiг? Змiг, ще раз, саме через те, що здійснив самовороття, самособою-наповнення? (Звичайно, уніформовані зарізки побачать у цьому антирадянську пропаганду й ширення інформації, шкідливої для держави. Але будьмо справедливi: тут є не тільки це. Бо такою самою мірою ці рядки, ця система поглядів і почувань антинімецька, антифранцузька, антиамериканська. А водночас *безпосередньо* вона не загрожує жадній державній системі, як погляди Сковороди не підривали існування Російської імперії. Бо мова тут про вільну людину, внутрішньо вільну, внутрішньо визволену в самознайденні).

Тепер, коли ми, здається, знайшли головні ключі (але не всі, далеко не всі!) до святого святих, до серця Стусової поезії, — зосередження на ставанні, а не на стані, рух в середину себе самого, цілковита внутрішня неспромога компромісу з тим, що нищить особу і головну фортецю особисто-святого — націю, ми можемо легше зрозуміти ще деякі риси поетової творчості, деякі вже згадані, деякі, що з'являться тут далі. До перших належить — уже згадувана — обмеженість тематично-описових мотивів. Більше багатство зовнішнього тільки шкодило б панівному характерові Стусової поезії.

Натомість дуже досконало відповідає цьому характерові властивість Стусових поетичних образів переходити один в один. Найелементарніше — метафоричне ототожнення гулагівсько-засланської мережі КГБ з сучасним світом —

Довкола сопки і горби,
каміння, золото і кості.
Гей, земляки, заходьте в гості,
піддані спільної доби.

Перші два рядки не лишають сумніву, що це колимський краєвид. Другі два ведуть до доби, чиїм найдосконалішим утіленням є Колима. Не знати, чи ці земляки — інші засланці, старі прибульці чи, може, навіть кагебісти. При останньому тлумаченні образ був би особливо загострений. Але поет не хоче ставити крапок над *і*.

Складніші, іраціональніші, містичніші, витонченіші інші ряди ототожнень-розрізнень: поет і дружина, що, відокремлені тисячами кілометрів і стосами заборон, заходять одне за одне в снах — сни в житті засланця-в'язня — частина його біографії, а в поезії — брама в іншу реальність, де я — я і не я, ти — ти і не ти, а якоюсь гранню і я; поет і світ, де обоє стають тільки тінями («Сто тіней. В полі, синьому, як льон») і межа між ними змивається, —

Світ уже не світ. Ти уже не ти.

Стус свідомий цієї властивості свого світобачення. Він пише:

Все в подобах.
Світ, у котрому виросла душа,
зінакшав.

Але ці подоби не походять з символістичної поезії, з Бодлерових *Fleurs du mal*. Радше це своєрідне антропоцентрично-пантеїстичне усвідомлення єдності світу. Особа в Стуса неповторна, і її духове життя не збігається з життям інших, але вона відкрита іншим людям і космосові.

У світлі цих спостережень і міркувань цікаво ще раз поглянути на один з панівних у Стуса образів — образ України. У душі шевченківськоромантичної традиції Україна це рай, але рай сплюндрований. Звідси образ України протистоїть образам тюрми-Колими, доповнює їх і — через факт сплюндрованості — зливається з ними. Мовчазна передумова використання образу України в поезіях «Палімпсестів» є те, що виповнення цього образу читачам відоме не менше, ніж авторові. Тому образ не конче потребує розгортання, він може бути даний натяком, самою згадкою, часто суто пейзажною:

Гойдання лип гуде золото-каре,
соснова жалоц, урочистість глиць
і присмеркові розсипи суниць,
і в погарі спочили крутояри.

Частіше Україна — конденсація історії, загальна концепція якої іде від «Історії Русів», найімовірніше через поезію Шевченка: козацька романтика, козацька героїка, чумаки, самі постаті Шевченка й Максимовича:

Сюди ми йшли — Займанщину обсісти,
козацькими кістками облягти, —

і дальша доба:

Стенаються в герці скажені сини України,
той з ордами ходить, а той накликає Москву,
заллялися кров'ю всі очі пророчи. З руїни
вже мати не встане — розкинула руки в рову.

(Пізніше історичні концепції, під сімома замками в СРСР, явно лишилися невідомі Стусові, не з його вини). Пейзажне може поєднуватися з історичними символами-натяками:

...в леготі-вітрі кучериться клен,
...сонях кружляє, калина цвіте.
Спасибі й на тому, що десь ви есте,
що ревом німим задихнувся Дніпро,
де в Нестора апокрифічне перо...

або:

Сосна росте із ночі. Росм птиць
благословенна свінула Софія...—

де, звичайно, і Софія, а ще виразніше Нестор — не деталі пейзажу, а метонімії української історії.

Але пейзаж чи історія, натяк чи настрій — образ і поняття Українни, як і всі провідні образи й поняття в поетичній системі Стуса здатні на семантичні зсуви і раз у раз цим зсувам улягають. Зсуви ці можуть відбуватися від вужчого до ширшого: Україна→світ→життя (не тільки поетове, життя взагалі) —

Це все — одне прощання понадмірне —
з Вітчизною, зі світом, із життям, —

або від ширшого до вужчого: життя→світ→Україна. Таке, зокрема, розгортання образів у сюрреалістичному «Вертепі», де кожний грає без ролі, невідомо, чи є актори, суфлер глухонімий, а глядачі — порожні стільці, що поскрипують. Це фантазмагорія життя, це образ марноти світу, це великий табір, що зветься СРСР, і це також — хоч слово ні разу не згадане — сучасна (а чи тільки сучасна?) Україна.

Чи треба казати, що метода зсувів понять і образів, мерехтіння їх у переходах з одного в одне — відповідає достоту тій визначальній рисі кращих поезій Стуса, яка полягає, як уже сказано, в тому, щоб подавати своє внутрішнє життя, народження й заникання почувань і ідей не в їхніх статичних наслідках, а в самому формуванні? Матерія в Стуса може бути в стані застигlosti й спокою, дух — ніколи. А світобачення й себебачення — це функції духа.

Я попросив у Стуса зошит з його «Палімпсестами».

— П. хвалив твої поезії. Можна почитати?

— В мене складна мова, Мишку. Ти не зрозумієш.

Михайло Хейфец. «Українські силуети»

Складна в Стуса, звичайно, не тільки мова в вузькому сенсі слова. Складна система його образности, зокрема його метафорика, склад-

не плетиво асоціацій. Зі спогаду Хейфеца виходить, що це було програмове. Але «мова» складна не завжди однаково, і, властиво, навіть взагалі не завжди. Є в «Палімпсестах» поезії прості, як сторінка з щоденника. Можливо, як уже говорилося, що вони й були такими записами, тільки римованими й метрованими. Можливо, що вони були тільки заготівлями до дальшої праці, до творення поезій із «складною» мовою і що в нормальних обставинах автор навіть не включав би їх до своєї збірки. Таких поезій небагато, і вони не потребують критичного коментаря.

Серед творів із «складною» мовою найбільшу групу становлять ті, що їх можна було б назвати поетистичними, якщо наважитися створити таке слово. Виводжу його від ширше відомого терміна поетизм. Поетизм — це слова й мовні конструкції, які чужі розмовній чи діловій мові, які характеризують специфічно поетичну мову і плекають її як окремих тип мови в межах, звичайно, загальнонаціональної мови, дуже часто як жест протиставлення буденності буденної мови, як вірність віковій традиції, як виклик. Поетизмами можуть бути старі, архаїчні вирази, новотвори самого поета тощо. Єднає їх тільки протиставленість пересічності, щоденщині. Певна річ, не йдеться при цьому про те, щоб кожне слово було поетизмом. Це творило б поезію безпотрібно неприступну. Вистачає вжити поетизмів у кількох позиціях, які визначають загальний тон. Ось приклад з поезії «Ніч — хай буде тьмяніша»:

Хай пробуде в віках — десниця твоя простерта,
багряна твоя тога і голубий хітон.
Треба славно — раз судилося смерті —
перебути вік свій, а не покон.
Треба щедро — серцем одним, устами
ледь розпуклими — розпелюстити втіхи гін,
всевідради! Сонце-бо йде — за нами.

.....
Хай багаття вигорить геть на порох,
Д'горі зрине весь голубиний дух —
спогадає і нерозумний ворог,
спогадає і незбагнений друг.

У щоденному житті ми не *пробуваємо*, а перебуваємо, ми не *простираємо десницю*, а підносимо руку, ми не *спогадуємо*, а загадуємо, запах не *рине д'горі*, а підноситься догори, ми не купуємо в одяговій крамниці *тоги й хітони*, а коли визначаємо колір, то просимо червоного й синього, а не *багряного й голубого*. До поетичних новотворів належать тут і *покон*, і *розпелюстити*, і *всевідрада*. Навіть коротеньке *ледь* замість «нормаль-

ного» ледве докидає свою ноту до загальної оркестрації вірша. Та справа не лише в доборі слів. До поетизмів належить і ораторська інтонація вірша з її анафорами й паралелізмами (треба... — треба, спогадає... — спогадає), пишна гра метафор *розпелющений гін втіхи, багаття*, — правдоподібно, образ смерти тіла, сонце як образ перемоги духа через смерть. А може, найбільше творить загальне враження високости стилю й високостів духа неокреслення того, чия це *твоя* десниця, як і загальне неназивання справжньої теми вірша — смерть і посмертне життя. Можна припускати, хоч і не можна цього остаточно довести, що справжнє перше надхнення прийшло від картини заходу сонця — звідси метафори багряної тоги й голубого (небесного) хітона; з спостереження заходу сонця, смерті сонця (яке знов народиться завтра) й виросла тема поезії. Якщо не боятися самопародії, якщо взятися за вкрай невдячне завдання перекладати поезію прозою, можна було б перефразувати наш вірш приблизно так: Сонце заходить червоно на синьому небі; так помирає людина; але, якщо вона жила творчо, її не забудуть.

Хай пробачать мені читачі це блюзнірство супроти поезії. Воно стало тільки з бажання піднести поезію взагалі, а Стусову зокрема. І воно покликане показати, що для Стуса «складність» «мови», яка далеко виходить поза межі складності і навіть поза межі мови, впливає з молитовного ставлення до поезії. Уся техніка Стусового «високого стилю» це тільки помічні атрибути, що личать розмові з Богом. Це та сама настанова, яка змушувала Шевченка, коли він шукав надхнення від своєї Музи, звертатися до неї словами:

Поможи
Молитву діяти до краю.

У наш час це названо шаманством. Але чи добра половина верховинної світової поезії не містить у собі цього «шаманства»? І чи внутрішня істота поезії взагалі не становить собою «шаманства» в позитивній або негативній настанові? Навіть найбільш самоконтрольований поет уже тим, що він поет, належить до одержимих.

Та повернімося з неба на землю, від одержимости до тверезости. І в своїх найвищих зльотах поезія тільки тоді поезія, а не документ для психопатолога, коли вона спирається на відповідні технічні засоби. Дещо з них показано на прикладі поезії «Ніч — хай буде темніша...». Ось ще дещо з поетистичного поетичного інвентаря, у максимальному ощадному ілюструванні. Стусові архаїзми: цвинтар *велій*. Стусові церковнослов'янїзми: *днесь, тать, глас* Господній... Стусові мітологізми, загальнопоширені: Волос, Сварог, Антей, Харон... і менш поширені:

Атлант, стімфалійські птахи (характеристично, обидва з подвигів Геракла)... Уважний і допитливий читач хай ще погляне на Стусові розгорнені порівняння, приміром, у віршах «Мов ящірка...» або «Той бідний вивквіт...», а також на його бароково-екстатичні нагнітання близькозначних слів у віршах «Вона лежить...» або «Негода вже нитку...». Вони вимагали б занадто довгого цитування.

Плекання поетистичности в творах Стуса не тільки потреба душі, але й свідомо технічна програма. Деякі дрібниці суто граматичного характеру зраджують це. Обмежуся на одному прикладі: вживання кличної форми. У сучасній українській мові клична форма виходить поволі з ужитку, за винятком часто вживаних слів типу *мамо, сестро, тату, брате, друже...* Зокрема в назвах не-осіб клична форма вживається чимраз менше. Стус удається до кличної форми дуже систематично, здається, без жадного відхилення. Але один деталь показує, що це в нього не жива форма. У кличній формі наголос не падає звичайно на останній склад, а відтягається ближче до початку слова, як от *сестра́*, але *сэстро*, *земля́*, але *зёмле*, *весна́*, але *вэсно*. У Стуса послідовно наголос лишається на кінці. Він пише, — кілька прикладів з дуже багатьох: «По людях, бідо, не по лісі», «Це ти, це ти, ясна водо» або «Вітчизно, Матере, Жоно!», де кличні форми можна читати тільки як *бідó*, *водó*, *жонó*. (Штучна й сама форма *матере*, пор. в іншій поезії зовсім правильне «О пресвята моя, зигзице-*мату!*). Подібні спостереження можна було б зробити щодо вживання дієприкметників на *-лий* («Себе пригадалий вогонь!»).

Та поетистичний Стус не весь Стус. Ось фантазмагорія про чергу по ями на похорон:

І де його було дочекатися, коли полізло
стільки горлохватів —
той інвалід першої групи, в того право,
а в тієї немовля на руках, а той просто так —
зранку залляв сліпи і суне, куди втрапить —
байдуже, за капустою чи по смерть.

Вільний вірш, шматки вуличних розмов, вульгаризми, живі інтонації — перед нами ніби інший поет. У кількох випадках навіть вільний вірш стає тісним, щоб схопити натуралістичні деталі й базарно-вуличну мову, і тоді в збірці поезій знаходимо кусні тільки злегка ритмізованої прози. Бувають ще схрещення двох манер, де в контрасті особливо виопуклюється їхня протиставленість. Такий вірш про Львів, що закінчується рядками —

Бо пусто, і голо, і чорно довкруг,
бо порожньо, чорно і голо
заходить тепер за останній свій круг
вогнення, як грім, покотьоло.
Задосить напастей, весела поро
опровесни — ти нескінченне,
боюсь, обіп'ється гаряче перо
од праісторичного щему,
ввижається білий, як смерть, гробовець,
зриваються вгору собори,
і хай би вам грець, і хай би вам грець,
всі завтра, всі нині, всі вчора.

Поети шістдесятих років — Голобородько, Вінграновський, Костенко, Драч та інші, як і їхні однолітки в російській поезії, принесли в своїй творчості помітний нахил до «депоетизації поезії» або, коли хочете, до поетизації позірно непоетичного. У цьому сенсі Стус — людина свого покоління. 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. А своє власне місце в розвитку стилів української поезії Стус знаходить у поєднанні елементів експресіонізму й сюрреалізму.

Від експресіонізму йде висока напруга, коли враження й почуття ніби ступенюються: довгий зал у Стуса стає «Був зал, *мов постріл*, — довгий і гулкий», сосни, як у пейзажі Ван-Гога або Сутіна, не просто стоять, а «жбурнули в небо крони величезні», сонце не світить з-за хмари, а «зизить схарапудженим оком, мов кінь навіжений». У Шевченка були *сторіки* (крови), у Стуса — *стогори*. У Стусовому місті «заплакані вікна, *всевікна твої*», в його світі — «*всецарствіє пекла*», а життєвий шлях самого поета окреслюється самонаказом:

Сто плах перейди, серцеокий,
сто плах, *сто* багать, *сто* голгоф,
.....
бо світ розмінювався на кроки
причасних надкатастроф.

Стусів світ — також суцільний оксюморон, де хрест — *веселий*, рятунок — *нестерпний*, журба — *солodka*, а могили — *живі*.

Експресіоністичні й сюрреалістичні первні поєднуються в синкретизмі світосприймання й світовідтворення (і поетичного світотворення) Стуса, коли звук стає кольором, колір запахом, запах дотиком, і так по-

езія поєднує ніби непоєднанне в одну суцільність. Поодинокі складники ніби реальні й реалістичні, цілість — високо над реальністю і, звичайно, теж високоступеньована, сказати б за Стусом, ступеньована й все-ступеньована:

Тонкі, високі, *сині* голоси
дивочними подобами *світають*

або:

На стінах порох і скорбота
і *запах крику* крові й поту.

А вже чистий сюрреалізм панує в гротескових перекривленнях побуту — в образі «всесоюзного науково-дослідного центру по акліматизації картоплі на Марсі», в образі розчленованого кагебіста —

Я застукав
його зненацька, і з переляку
дві руки, дві ноги — тулуб
збіглися в тіло без голови.

Стус знає небезпеки ступеньованої поезії. Він пильнує того, щоб не впасти в те, що він сам зневажливо називає «патетика облудна». Майже ніколи він не знижується до такого розпаношеного в українській поезії со-сюр-малишкіянського розливаного ліризму. На сторожі стоїть передусім іронія, що часом може набирати навіть новогенераційного забарвлення:

...досада не минає.
Тоді я згадую, що міжнародна обстановка
сьогодні складна, як ніколи,
і заспокоююсь,

або, на адресу самого себе, в описі своєї в'язничної камери:

Біда тут грала на басолі,
чорти казались по кутках.
А втім, скажу: пізнав і волю,
свободу на семи замках.

Сама структура вірша в Стуса ніби перестерігає від колисання на псевдопісенних присипляючих ритмах, ніби кличе читача бути не сентиментальним слимаком, а тим, що Стус називає *муж*. Є в Стуса вільний вірш, багато білого вірша, не надто любить він закінчені паралельноплинні строфи, зате кохається в розриві речення, часом навіть слова між рядками (enjambements).

Сколок місяця висне понад сопками,
сколотими на самім голопочку, гір
гола брила.
Селище сховалось в заглибині,
ліхтарі, ліхтарі, лі-
в тужних німбах.

Розподіл рядків, що збігаються з граматичним членуванням, і тих, що розривають його, в Стуса такий майстерний, що заслуговує на спеціальне вивчення. Водночас Стус уміє залишитися, коли хоче, співучо-музичним, оркеструючи свій вірш у Пастернаковій традиції:

Посоловів од співу сад,
од солов'їв і од надсад,
і од самотньої свічі,
і од жалких зірок вночі,

де навіть вибір форми *од*, а не *від* не випадковий і вкладається в загальний звуковий кресленник. Співучість у Стуса природна, стихійна, але вона суворо контрольована. Там, де вірш може стати сентиментальним, він її рішуче обрубуює, і його ритми стають колючо-дисонантними. Його сліз світ не повинен бачити. Поет-бо живе в «падолі без'язиких сліз».

Прагнення бути й лишатися мужнім визначило навіть графічні особливості Стусових поезій. Багато поетів починають рядок великою літерою незалежно від пунктуації. Стус — ні. Якщо його рядок іде не після крапки, він починається малою літерою, підкреслюючи вищість змістових зв'язків над інерцією вірша. Важити повинно, *що* говорить, а не *хто* говорить. Вістка, а не переживання за нею. Але коли читач читає один за одним вірші Стуса в свідомій одноманітності їх зовнішніх тем і в співіснуванні двох стильових манер — поетистичної і антипоетистичної, читачеві відкривається з нездоланною силою ліричний герой поезії цього автора, — сам автор в його болях, ваганнях, кризах, падіннях, викрику й стриманості, в його зіплених зубах, у рішенні стояти й вистояти. Людина і муж.

Для читача наявність двох стильових манер у поезії Стуса (не кажучи вже про третю, умовно тут названу записами в поетичній формі сторінок із щоденника) — просто факт. Вони стоять поруч, вони співіснують. Але читач не знає їхньої динаміки. Яка манера з'явилася давніше? Яка була першою? Чи одна манера витискає іншу? Чи поет справді довільно переходить від однієї манери до іншої?

Щоб відповісти на ці питання, треба було б знати хронологію Стусових віршів. Ми її не знаємо, в тому тексті, що дістався в наші руки, дат,

з одним винятком, не поставлено. Може, й не випадково, щоб зменшити особисте в них.

Можна вдатися в такому випадку до попередніх збірок Стуса. Та справа це не проста. От збірка «Свіча в свічаді». Видано її 1977 р., далеко перед нашими «Палімпсестами». У попередній збірці датовані перші поезії, це роки 1963 — 1966. Решта не датовані, але припускається, що вони були написані в ув'язненні «між 1972 і 1976 роками» (М. Царинник). Наша збірка, як знову ж таки припускається, творилася в період 1971 — 1979. Це означає, що дві збірки забулюються і не конче становлять часову послідовність. В дійсності навіть поодинокі поезії були включені до обох збірок.

Усе це дуже ускладняє відповідь на запитання (або навіть унеможливає її) про розвиток і взаємодію двох стилістичних манер у Стуса. Можна тільки з певністю ствердити, що обидві манери були сформовані ще перед «Палімпсестами». Можна також, але вже без такої певности, припускати, що антипоетистична манера була численніше репрезентована в тих поезіях, що видаються давнішими, а поетистична манера не була тоді ще так послідовно протиставленою розмовній мові. Іншими словами, якщо це припущення правильне, в молодші роки Стус стояв ближче до своїх тоді товаришів пера, від Костенко й Драча до Світличного, а його шукання власного обличчя й власного шляху вело його, власне, до посилення манери поетистичної. До посилення і кількісного (пропорція віршів у цій манері), і якісного — кристалізація цієї манери в її максимальній викінченості і визволенні від інших стилістичних елементів. Та тільки дальші вірші Стуса, якщо доля пощастить їх вирятувати з малої й великої зон, покажуть, чи ці припущення слухні.

Досі тут не згадувано окремої групи Стусових поезій, що їх можна б назвати, за означенням Франческо Фльори, герметичними, напрям, що веде свої початки чи не від Стефана Малларме, а в нас найкраще репрезентований творчістю Олега Зуєвського. У Стуса таких поезій небагато, приблизно в нашій збірці з дванадцять (і знову ми не можемо знати, коли саме вони постали, чи вони знаменують собою новину в його поезії, свіже шукання, початок відходу від старих манер, чи явище з ними рівнобіжне). Так чи так, вони заслуговують на читачеву увагу й на нашу тут хоч коротку заввагу. Ось передусім їх перелік: «Будинок той...», «Невідомі закипають грози», «Горить сосна...», «Лискучі рури...», «Ту келію, котра над морем», «Вже вечір тіні склав...», «Чотири вітри...», «Тебе я все підносив...», «Ти тінь...», «Той спогад...», «Вся сцена полетіла...», «Як добре сіятись під небом».

Було б спокусливо піддати аналізу кожний з цих віршів зокрема, але на це нема тут місця, та й читач виграє, коли лишити його з цими

поезіями сам на сам. Бо герметичні поезії, як музика (хоч їхній ефект передусім не музичний, а семантичний), не повідомляють ні про яку подію, не оповідають жадної історії, вони діють співгрою нюансів значень, і враження від них не повинно розкриватися до логічного кінця, а радше впливати різними можливостями, закладеними в вірші. Тож втручання критика тут може легко означати накидання певної концепції, яка аж ніяк не обов'язкова, яка постає у взаємодії авторського тексту з читачевою здатністю реагувати часто по-різному, як різні струни не однаково відповідають на порив вітру.

Спинюся, одначе, на двох-трьох поезіях, не для того, щоб пропонувати щось загальнообов'язкове, а тільки щоб указати на одне бачення, на один спосіб сприймати. Читач, отже, заохочується до інших інтерпретацій.

Герметичність може бути різної сили й концентрації. Власне, на межі герметичності й відкритості одній конкретній інтерпретації лежать такі поезії, як —

Ти тень, ти притінь, смерк, і довгий гуд,
і зелень бань, і золото горішне,
мертвіше тліну. Ти бажання грішне —
пірнути в темінь вікових огуд,
із хуторів, із виселків і сіл
ти, безголова дорога потворо,
гориш в віках, немов болід, як Тора.
Горіти-бо — то вічний твій приділ.
Всеспалення. Твоє автодафе —
перепочинок перед пізнім святом,
як ворога назвешся рідним братом
і смерк розсуне лірою Орфей.

Тут перше враження герметичності породжується тільки переходами до різних шарів лексики — архітектурної, любовної (бажання грішне), горіння в різних значеннях, від світлового до самоспалювального, несподіваним ніби переходом до музики (ліра Орфея). У цілому, одначе, герметичність легко усувається, якщо під «ти» підставити поняття України, як її бачить Стус — у пейзажі, в конденсації історії, України як реальності і як ідеї. І Орфей, що має усунути смерк лірою, тоді легко визначається як поезія і поет, як носій національної духовності.

Справді герметичним цьому читачеві видається вірш другий —

Будинок той, котрого жаль будив
чи на який острішком зойку п'явся
таємний острах, млосно прихилився

до сніжних спантеличених ґрунтів
і віддався часу течії,
довірившись його бентежній хвилі.
Шукав опорятунку у знесиллі
і наслухав насторчені гаї,
що скрадно назирці горою брались.
Кульгавих сосон скорчена рука
до нього доторкнулася вагалась,
немов до пранцюватого. Із косм
осінніх хмар суха летіла мжичка,
щоб поріднити вголос суголос
лісів, чия розрада невеличка
могла зарятувати од погроз.

Звісно, вірш цей можна читати просто як осінній пейзаж — будинок, ліс навколо, мжичка. Але наполегливе впровадження абстрактного словника, переважно в одному ключі похмурости й одчаю — жаль, острах, млосно, спантеличений, знесилля, погрози... — робить таке розуміння неприйнятно поверховим. Може, хтось із читачів підставить у цю образність якийсь дуже конкретний образ, ба навіть події. Думаю одначе, що таке підставлення збіднюватиме поезію, як збіднює музику шукання за нею якихось програмових дій і подій. Суть герметичної поезії в тому, що вона викликає асоціації й переживання, які при всій їхній виразності не вкладаються в однозначне логічне окреслення. Найгірше, що можна зробити з герметичним твором, — розгадувати його як ребус, як зашифровану вістку. Їхнє спрямовання, їхня суть полягає в мерехтінні нерозшифрованого й непідлеглого розшифруванням. А втім, як хочеш, читачу!

Подібний коментар був би доречний до вірша «Той спогад: вечір, вітер і печаль», надто довгого, щоб його тут виписувати. У рамках вечірнього інтер'єру, освітленого вогнем свічі, знаходимо лексику еротики, приречености, чару. Це може бути засланчий спогад про любовне переживання, але знов чи треба шукати однозначного розв'язання? Чи не краще віддатися тим хвилям асоціацій, які водили рукою автора? Адже техніка писання таких поезій напевне не полягала в тому, що поет брав виразний епізод своєї біографії й зашифровував його в незрозуміле. Відтворення світу тут комплексне і асоціативне, і так треба цей вірш читати.

До речі, важливий деталь. Для герметичних поезій Стуса характеристичний початок займенником: «*Ти* тінь, *ти* притінь...», «Будинок *той*, котрого жаль будив», «*Той* спогад: вечір, вітер...»). Це не випадково. Займенник звичайно відсилає до вже сказаного, названого, обом учасникам розмови відомого. Вживши на початку займенника, автор, певна

річ, обманює читача. Читач не брав участі в тому діялозі, не був у тому будинку, не несе в душі того спогаду. Але це омана, за яку можна бути вдячним. Автор-бо вбирає читача в те, про що пише, робить його співучасником авторського світобачення й настрою. Ще одна причина, щоб не намагатися «розгадувати» ці вірші. Нащо ж такі намагання, коли читач не поза віршем, а в ньому? Щоб навчитися плавати, треба на секунду віддатися воді, щоб навчитися ходити, треба довіритися просторові, не чіпляючися за материну спідницю чи за ніжку стола. Так і з герметичними віршами. В них треба ввійти.

Літературні впливи! Звичайно, вони наявні в Стуса, як у кожного поета, великого й малого. Є рядок, подібний до Тичини. Концепція України, як уже згадувано, має деякі спільні риси з Маланюковою (не знаємо, випадкові збіги чи наслідування). Звукова організація, як теж уже згадувано, виказує знайомство з Борисом Пастернаком. Інтонації Миколи Зерова слідні в поезії «Пахтять кульбаби...» і, меншою мірою, «Про що тобі я зможу повісти». Вірш «У небі зорі...» виявляє спорідненість настрою з «Вихожу один я на дорогу» Михайла Лермонтова (до речі, улюблений вірш Шевченка). Але все це подібності в одному елементі поезії, там у мові, там у ритмі, там у настрої. Ні одна з цих поезій не копіює твору старшого автора як цілість. Усе це досить чистий Стус у його самостійності і оригінальності.

Через те, що Стус робив переклади з Рільке, говорилося про вплив німецького поета на українського. Хейфец говорить про те, що «з європейських поетів Василь знав «від дошки до дошки» свого улюбленого Рільке». Марко Царинник інформує, що Стус Рільке «інтенсивно перекладав», і далі шукає рис подібності до Рільке в оригінальних творах Стуса. Мені невідомо, як багато Стус переклав з Рільке. «Свіча в свічаді» містить три переклади з «Орфесєвих сонетів» пізнього Рільке. Особисто я ладен убачати спільність з Рільке хіба в тому, що обидва поети шукають образу почувань і станів людини в їхньому ставанні, а не в їхній завершеності. У «Палімпсестах» конкретні елементи рількеанства знаходжу лише в невеликій групі поезій («Вечір. Падає напруго», «Ніч осідала...», «Упали роси...», «Не поспішай...», «Весняний вечір...», «Задосить: перестань і жди кінця» і «Крізь шиби...»), та й тут це більше в настрої осінньої погідности, елегійного смутку всеприйняття, ніж у деталях форми вірша. Цікаво, що тут Стус ближчий до раннього Рільке з його збіркою «Das Stundenbuch», тоді як знані нам переклади походять, як згадано, з пізнього, «здибленого» Рільке. У цілому беручи, дві панівні стилістичні манери Стусові, поетистична і антипоетистична, настовбурчена й колюча, були далекі від Рільке, який намагався відтворювати найскладніші почуття словниково най-

простішою мовою (що звичайно зникає в українських і російських перекладах, які ставлять його на котурни). Що ж до настроїв, то вони в Стуса мотивувалися обставинами його життя не менше, ніж літературними впливами.

Так можемо прийти до висновку, що в відомих нам поезіях Стуса літературні впливи відіграють другорядну роль. Стус має виразне власне обличчя. Вирішувати, хто сьогодні найбільший поет України — річ особистого смаку. Але що Стуса не сплутаєш з ким іншим, то це було б важко заперечити. Можемо прийти до висновку про його оригінальність. Могли б, власне, якби не одна постать, чий образ проймає всю творчість Стуса і залежності від якої він не ховає, навпаки раз по раз її випинає й підкреслює: Тарас Шевченко.

Поезії Стуса повні парафраз із Шевченкових, починаючи з програмового гасла: в Шевченка «караюсь, мучуся... але не каюсь!» («N.N.»), у Стуса «де не стоятиму — вистою». Інші паралелі: у Шевченка — «і без сокири... козак безверхий упаде» («Бували війни») — в Стуса: «і царство це — минеться без клятв і без карань»; у Шевченка — «на нашій не своїй землі» («Мені однаково») — у Стуса «нестерпна рідна чужина» і ще раз: «на цій пахкій, а не своїй землі»; у Шевченка — «голову схопивши в руки, дивуєшся, чому не йде апостол правди і науки» («І день іде») — у Стуса: «А ти все ждеш. А ждеш — кого ти? А начуваєшся — чого?»; у Стуса: «Мале й зелене — недоросток літ»; у Шевченка — «А ми малі були і голі» («Якби ви знали, паничі»).

Парафрази можна розглядати як літературний вплив; але не вкладаються в це прямі цитати, цілі рядки або речення, живцем перенесені з творів Шевченка. Вплив-бо тим різниться від імітації, що відбувається підсвідомо і не сходить на пряме копіювання. Про вплив можна говорити, коли читаємо в Стуса: «Цей став повісплений, осінній чорний став». Тут мимоволі пригадується Шевченкове

І небо невмите, і заспані хвилі,
І понад берегом геть-геть,
Неначе п'яний, очерет
Без вітру гнеться.

Виразна спільність теми — осінній став/море, настроїв, і обидва разюче індивідуальні епітети: *повісплений* став, *невмите* небо. Але зовсім інше знаходимо в зіставленні Стусового

І золотої й дорогої
нам стане думи на віки

з Шевченковим:
І золотої, й дорогої
Мені, щоб знали ви, не жаль
Моєї долі молодії.

Це вже не вплив, це цитата. Ось інші приклади, не завжди такі буквальні, але все-таки виразно цитатні. У Стуса — «Себе на думці вже ловлю, що і не жив, а вже нажився», — у Шевченка — «І не знаю, Чи я живу, чи доживаю». У Стуса — «О доле, доленько моя!», — у Шевченка — «О доле! Доленько моя!» («Варнак»).

Можна також згадати паралелізми деяких технічних засобів поезії. Обмежуючися на одному прикладі: в опис безсонної ночі в казематі Шевченко вводить уривки діалогу вартових — російською мовою і на теми користування принадами примітивного життя —

Верчуся, світу дожидаю,
А за дверима про своє
Солдатськеє нежитие
Два часовії розмовляють.

1

Така ухабиста собой
и меньше белой не дарила.
(«Не спалося, а ніч як море»)

У Стуса —

...пізнав і волю,
свободу на семи замках,
коли гуртом відпочивали
(как на курорте, его-ге ж).

Шевченківське в Стуса — не вплив і не наслідування, його цитати не з книжки взяті. Це те духове повітря, що його оточує, що в ньому він живе. Перебувати, існувати в Шевченковому кліматі душевного і розумового життя це для Стуса не нав'яння, а стиль і зміст життя. Причин на це можна знайти багато. Першим, звичайно, впадає в око подібність біографій — перспективи кар'єри, життєві успіхи — далі скривавлене несправедливостями сумління, протест, арешт, кара за поезії, кара дика в своїй жорстокості й безглузді, роки й роки безнадії й поневірянь, Прометеїв комплекс. Не треба забувати і іншої обставини. Хоч більшість видань Шевченка обкарнані й супроводяться ідіотичними коментарями, все-таки це єдиний український письменник, якого можна дістати в повній збірці. З Франка, з Лесі Українки викинено цілі твори, багато пись-

менників взагалі під заборону, як під заборону вся незалежна українська історична наука. У цих обставинах величність масштабів і глибина Шевченкової творчості, самі собою винятково визначні, не можуть не набирати просто-таки містичного обсягу й характеру. Часом кажуть про Шевченків культ на Україні. В обставинах Стусової біографії, творчого шляху й темпераменту це більше, ніж культ. Це майже злиття двох особистостей в одну, коли Шевченкове стає Стусовим.

Збагнувши це, ми можемо зрозуміти, що в творчості Стуса свою роль грають навіть поодинокі Шевченкові слова. Так, звісно, Шевченко не мав монополії на вживання того чи того слова, але в його творах були деякі характеристичні слова, які асоціюються з його творами і — часом — несуть у собі в згорненому вигляді ніби цілий той твір, з яким вони найбільше асоціюються, вони здатні в сприйманні читача розгорнутися в цілий цей твір, як лялечка, що спить у коконі, розвивається в барвистого метелика.

Стусові образи України — могили тужать, і «Дніпро далекий в низькі басы всиляє хлюпіт свій» несуть у собі весь комплекс Шевченкової козачої романтичної лірики, хоч у Стуса тут нема й згадки про козаків. *Нівроку*, вжите в вірші «І жайворони дзвонять», веде нас до настрою Шевченкових рядків

Я не нездужаю, нівроку,
А щось такеє бачить око,
І серце жде чогось. Болить
.....
..... Добра не жди,
Не жди сподіваної волі —

рядків, що виливаються далі в заклик «громадою обух сталить». І, тільки відновивши ці асоціації, ми зможемо зрозуміти цю поезію Стуса, яка на перший погляд нічого спільного з цими мотивами не має. *Сторіки* жалощів (?) у поезії «Сумні і сині...» розкривають свій повний зміст у зверненні до Шевченкових *сторік* крові гнобителів ув останньому Страшному суді в «Посланії»:

Настане суд, заговорять
І Дніпро, і гори!
І потече сторіками
Кров у синє море
Дітей ваших...

Мсту, що замикає Стусову поезію «З ціложиттєвого ждання», можна зрозуміти найкраще в зіставленні з Шевченковою «правдою-мстою»

з «Осії. Глава XIV». *Хрущ* влетів у Стусів вірш «Довкола мене цвинтар душ» не тільки з особистих спогадів поета, а і з Шевченкового ідилічного «Садок вишневий». *Лета* з Стусового «Так хороше і моторошно так» — це та річка забуття, яка протікала в Шевченковому останньому, передсмертному, вірші-заповіті «Чи не покинуть нам, небого». І значить вона — не тільки смерть і забуття. Пригадаймо:

Через Лету бездонную
Та каламутную
Перепливе, перенесем
І Славу святую —
Молодую, безвічну.

У підсумку: літературні впливи в Стуса були, але вони не визначали його творчості. Шевченків був не вплив, — було ототожнення. Але тут зразу підкреслимо: тотожність вдачі, віри, стійкості, світобачення, але не тотожність поетичної структури. Від ритмів до образів, від композиції поетичного твору до звукової інструментації — в усьому Стус од Шевченка не залежний, коли хочете — ні від кого не залежний. Шевченко для нього — як українська мова. Він нею пише, він нею дихає, він кує й перековує її, як йому велить творчий дух. Не можна собі уявити Стуса поза українською мовою, не можна його уявити поза Шевченковою стихією. Разом з тим і, може, саме тому він — тільки він і його вірш — тільки його.

Колись Драгоманов сказав, що можна було б писати дві історії української літератури — історію, базовану на творах, приступних читачеві, опублікованих, і другу, його словами, історію «пропавших» творів — загублених у рукописі по в'язницях, засланнях, у цензурних сховищах, у знищених або нерозібраних приватних архівах. У наш час можна було б писати й третю історію української літератури — історію тюремної літератури (яка й собі, додамо, ділилася б на твори збережені і твори втрачені).

Поезія Павла Грабовського — про неї тут уже була коротка згадка — цілком належала й далі належить до історії в'язничних писань. У нашому сприйманні вона вкладається в три катрени, решта — це їхні варіації:

Заліза вічні наді мною...
Гнітить мертвота... сум та сум...
Вагуча пітьма пеленою
Щораз ляга на скутий ум.
Куди не піткнешся — панують кайдани;
То де вже спокою нам ждять?
Як щірі народу свого громадяни
За край ми повинні гадать!

Що кайдани та напасти?
Годі потурать...
За братів нам доля пасти,
За сестер вмирать!

(Цитати взято з трьох окремих віршів, але так само вони могли б бути одним).

Гірка іронія полягає в тому, що від Грабовського до Стуса в'язнична поезія удосконалилася неймовірно. (Вона була високо досконала в своєму початку: Шевченко). Замість одноманітних, а до того ще й невитриманих ритмів, замість штампованих образів-алегорій маємо тепер досконалу ритмічну організацію, рухаємося серед образів високої емоційної напруги й неперевершеної оригінальності. Ще важливіше: від стогонів змученого тіла й духу ми перейшли до філософії, яка виходить далеко поза межі біографічного й політичного. Такі поезії Стуса, як «За читанням Ясунарі Кавабати» або «Вона лежить, як зібгана вода», можуть стояти на почесному місці поруч найкращих перлин світової лірики нашого часу зовсім незалежно від біографії автора. Вони проривають межі історії тюремної літератури, межі історії української літератури, вони належать до літератури світової.

Парадоксально, але правда: героїчна біографія Стуса сьогодні стоїть на перешкоді розумінню його як поета. За літературним словом ми шукаємо і знаходимо образ чесності й непохитності людини. Це зрозуміло й виправдано в сьогоднішніх обставинах. Але не треба забувати про інше, не тільки українське, а й загальнолюдське, не тільки часове, а й тривале в поезії Стуса. У нього самого можна знайти окреслення обох цих аспектів. Про один він пише —

Це туга. Так. Моя далека туга —
відбігла, ніби сука, стрімголов
од попелища серця. Виє здалека.
Про друге:
Перестороги радости ласкаві
і предковичні начування лих.

Чи був би Стус щасливий в іншому суспільстві, поза колючими дротами малої й великої зон? Мабуть, ні. Звичайно, він не був би запроторений до «виправно-трудова колоній», ніхто не конфіскував би його поезій, не наглядали б кожний його крок. Але досконалих суспільств нема, і поетове серце кровоточило б на кожну особисто-людську й національну несправедливість і будувало б пекло для самого себе. Така вже Стусова вдача, така, можливо, й місія поета, кожного справжнього поета.

Минуть десятиліття. Не буде образу Стуса як особи, не буде його розпинателів, не буде його теперішніх критиків. Дисидентство вивчатимуть у школах з нудних підручників історії і історії літератури, і школярі потай позіхатимуть під розповідь учителя про в'язниці і смерть Стуса, як сьогодні вони позіхають, слухаючи про каторжні роки Грабовського. Будуть інші проблеми і інші злоби дня. Але надовго лишиться універсальне, майстерне і щире в поезії Стуса:

Розпросторся, душе моя,
на чотири татамі
і не кулься від нагая
і не крийся руками.
Хай у тебе є дві межі,
та середина — справжня.

1985 р., м. Нью-Йорк

Ольга ПУНІНА

доцент Донецького національного
університету імені Василя Стуса

***Інакший*: тактика осмислення психологічно-творчої сутності Василя Стуса**

У прижиттєвому і посмертному сприйнятті особистості Василя Стуса — біографічної, духовної, творчої — виразно окреслюється смислова домінанта *інакшості*. Зухвалець, воїн, аскет, одинак, здвинуте, дивак, ідіот... За подібними характеристиками, услід Євгенові Сверстюку, стоїть людина інтенсивного внутрішнього життя, з її унікальною морально-етичною й естетичною проекцією на світ. Стусова несуголосність історичному часові й водночас духовно-творча співзвучність з *інакшими* попередніх культурних епох (Йоганн Вольфганг фон Гете, Райнер Марія Рільке, Федеріко Гарсія Лорка) приводять до смислових паралелей, озвучених Елеонорою Соловей у вступних заувагах до першої монографії про феноменального поета-нонконформіста Володимира Свідзінського, світоглядно близького і Василю Стусу: «Подеколи виглядає на якусь сумну закономірність: надто часто поет — аутсайдер, невчасний чи невпізнаний гість, “дивак”, що збурує спокій, оскаржує чи бере під сумнів непорушні істини, бачить речі й висловлює бачене в незвичний спосіб»¹.

Поет як *дивак* — доволі влучна і наскрізна метафора, що виражає смислову наповненість життєтворчості знакових літературних особистостей. Варто звернутися лише до кількох, найпоказовіших, есеїстичних книг про письменників, аби побачити таку закономірність: справжній поет (творець) завжди виступає в ролі «ненормального», який здатний змінити світ, — «Бодлер» (1946)², «Святий Жене, комедіант і мученик» (1952)³, «Ідіот у родині: Г. Флобер від 1821 до 1857» (1971 — 1972)⁴ Жана-

¹ Соловей Елеонора. Невпізнаний гість: Доля і спадщина Володимира Свідзінського. Київ: Наук. думка, 2006. С. 6.

² *Sartre Жан-Поль*. Бодлер / пер. с фр. Г. К. Косикова. Изд. 2-е. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 184 с.

³ *Sartre Жан-Поль*. Saint Genet, comédien et martyr. Paris: Gallimard, 2011. 700 p.

⁴ *Sartre Жан-Поль*. Идиот в семье: Г. Флобер от 1821 до 1857 / рус. перевод Е. Плеханова. Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. 647 с.

Поля Сартра, «Час убивць» (1956)⁵ Генрі Міллера, «Г. Ф. Лавкрафт: Проти людства, проти прогресу» (1991)⁶ Мішеля Уельбека. Суть дивацтва (геніальності) Гюстава Флобера, Шарля Бодлера, Артюра Рембо, Говарда Філіпса Лавкрафта, Жана Жене визначається конститутивними категоріями буття — свободи та дії, що і проєктуються на творчість.

І спільною настановою для такої літератури можна вважати думку німецького філософа і соціолога Георга Зіммеля, який, ставивши перед собою у праці «Гете» (1913) завдання усвідомити духовний смисл Гетевого існування в цілому, рушії духовності, що формують його творчість і світогляд («пра-феномен» Гете), уточнював: «За будь-якого зображення духовної особистості, яку ми прагнемо не лише пізнати, але й зрозуміти, в якій ми шукаємо не одиничних фактів, а їх зв'язки, – все зосереджується на певному спогляданні індивідуальності; споглядання ж це, оскільки воно споглядання, не може бути безпосередньо сформульоване; воно відтворюється лише завдяки зіставленню часткових образів, з яких кожний по-своєму визначається основними історико-духовними поняттями нашого світо- і життєрозуміння»⁷.

У випадку з індивідуальністю Стуса поетове і суто людське *дивацтво* / *інакшість* чи не найвиразніше дорівнює метафоричній патологічності як «надлюдської вимогливості до себе»⁸. Таку конотацію його цілісної особистості, — Стусову патологічну чесність⁹, «патологічну працездатність», «“патологічну” неспроможність мовчати, коли поруч із тобою чиниться несправедливість»¹⁰, «патологічну адекватність своїй добі»¹¹, «патологічну людяність»¹², – нотує біографічна й історико-літературна думка.

На проникливе наукове наближення до унікальної постаті такого виміру, ґрунтовні й оригінальні версії інтерпретації Стусової жит-

⁵ *Міллер Генри*. Время убийц: эссе / пер. с англ. И. Стам, А. Зверева, З. Артемовой. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005. 288 с.

⁶ *Уэльбек Мишель*. Г. Ф. Лавкрафт: Против человечества, против прогресса / пер. с фр. И. Вайсбурга. Екатеринбург: У-Фактория, 2006. 144 с.

⁷ *Зиммель Георг*. Гете / пер. А. Г. Габричевского. Москва: [Госуд. акад. худож. наук], 1928. С. 10.

⁸ *Стус Дмитро*. Василь Стус: Життя як творчість. Київ: Факт, 2005. С. 5.

⁹ *Москалець Костянтин*. Страсті по Вітчизні. Лист до мандрівника на Схід.

Стус В. Вибрані твори / упоряд. Д. Стус. 2-ге вид. Київ: Смолоскип, 2014. С. 695.

¹⁰ *Стус Дмитро*. Василь Стус: життя як творчість. Київ: Факт, 2005. С. 51, 49, 187.

¹¹ *Соловей О.* Збірка Василя Стуса «Веселий цвинтар» і питання стильової динаміки. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб.* Випуск 12. Донецьк: Норд-Прес, 2008. С. 291.

¹² *Соловей О. Є., Пуніна О. В., Жилін М. В.* Василь Стус. Відлуння і наближення: науково-популярний нарис / ред. В. В. Мозгунов. Вінниця: Донецький національний університет імені Василя Стуса, 2017. С. 32.

тетворчості впродовж 70-х — початку 90-х років ХХ століття змогло наважитися доволі вузьке коло фахівців. За першими нечисленними стусознавчими студіями «Поезія Василя Стуса» Аріядни Шум¹³, «Повернення Орфея» Марка Царинника¹⁴, «Єдність душ: поезія Василя Стуса» Яра Славутича¹⁵, «Знайомлення з поетом Василем Стусом» Остапа Тарнавського¹⁶, «Перемога над прірвою: Про поезію Василя Стуса» Богдана Рубчака¹⁷, «Трунок і трутизна. Про “Палімпсести” Василя Стуса» Юрія Шевельова¹⁸, «Різьбяр власного духу» Івана Дзюби¹⁹, «Василь Стус — летюча зірка української літератури» Євгена Сверстюка²⁰ — трудомістка текстологічна робота над творчим архівом письменника Миколи Гончарука, Сергія Гальченка, Валентини Макаручук, Дмитра Стуса, Михайлини Коцюбинської, Галини Бурлаки, Оксани Дворко²¹, відкриття його художньої системи у монографічних працях (Дмитро Стус²², Юрій Бедрик²³), дисертаціях із текстології (Юрій Бедрик²⁴, Дмитро Стус²⁵), тематичних циклах ста-

¹³ *Стус В.* Зимові дерева: Перша збірка поезій / вступ. ст. А. Шум. [Брюссель]: Література і мистецтво, 1970. 206 с.

¹⁴ *Стус В.* Свіча в свічаді: Поезії / упоряд.: М. Царинника, В. Бургардта; передм. М. Царинника. Б. м.: Сучасність, 1977. 127 с.

¹⁵ *Славутич Яр.* Єдність душ: поезія Василя Стуса. У кн.: Славутич Яр. *Меч і перо*: вибр. дослідження, ст. та огляди. Київ: Дніпро, 1992. С. 356–373.

¹⁶ Тарнавський Остап. Знайомлення з поетом Василем Стусом. Альманах УНС. Нью-Йорк, 1983. С. 134–147. URL: <http://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/1475/file.pdf>

¹⁷ *Рубчак Б.* Перемога над прірвою: Про поезію Василя Стуса. *Сучасність*. 1983. № 10. С. 52–83.

¹⁸ *Стус В.* Палімпсести: Вірші 1971–1979 років / упоряд. Н. Світлична; вступ. ст. Ю. Шевельова. Б. м.: Сучасність, 1986. 469 с.

¹⁹ *Стус В.* Під тягарем хреста: Поезії / упоряд. О. Орача; вступ. слово І. Дзюби. Львів: Каменяр, 1991. 159 с.

²⁰ *Сверстюк Євген.* Блудні сини України. Київ: Знання, 1993. 256 с.

²¹ *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. / голова ред. кол. М. Коцюбинська; НАН України. Ін-ту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Від. рукоп. фондів і текстології. Львів: Промісвіт, 1994 — 1999.

²² *Стус Д.* Життя і творчість Василя Стуса. Київ: МП «Фотовідеосервіс», 1992. 87 с.

²³ *Бедрик Юрій.* Василь Стус: Проблема сприймання. Київ: ПБП «Фотовідеосервіс», 1993. 80 с.

²⁴ *Бедрик Юрій Іванович.* Поетична спадщина Василя Стуса. Проблеми генезису і текстології: дис... канд. філол. наук: 10.01.02 / АН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 1994. 188 с.

²⁵ *Стус Дмитро Васильович.* Палімпсести Василя Стуса: творча історія та проблема тексту: дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 1995. 188 с.

тей (Марко Павлишин, Тамара Гундорова та інші у збірнику «Стус як текст»²⁶). І саме з моменту виходу в світ 1994 — 1999 років шеститомних «Творів» можна говорити про осмислення доробку Василя Стуса в кількох стратегічних напрямках — письменницька поетика, філософія й етика, психологія.

Поетика творів Василя Стуса, йдеться передовсім про ліричний та епістолярний доробки, охоплена в літературознавчому дослідженні аспектів філософського, релігійного, міфологічного підґрунтя поезії й авторської свідомості (Наталя Буряник²⁷, Інна Онікієнко²⁸, Елеонора Соловей²⁹, Наталія Плахотнік³⁰, Микола Кодак³¹, Євгеній Іщенко³², Світлана Саковець³³, Галина Колодкевич³⁴), естетико-художніх еволюційних процесів (Валентина Біляцька³⁵, Олег Рарицький³⁶, Ярина

²⁶ Стус як текст / ред. та авт. передм. М. Павлишин. Мельбурн: Відділ славістики ун-ту ім. Монаша, 1992. XII, 93 с.

²⁷ М. К. Докторська дисертація про В. Стуса [Буряник Наталя. Ув'язнення і смерть. Поезія Василя Стуса. Едмонтон: Альбертський університет, 1997]. *Слово і Час*. 1997. № 8. С. 71.

²⁸ Онікієнко Інна Миколаївна. Філософсько-естетичні мотиви лірики поетів-дисидентів (В. Стус, І. Світличний, І. Калинець): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 1997. 24 с.

²⁹ Соловей Е. Українська філософська лірика: навч. посібник. Київ: Юніверс, 1999. 368 с.

³⁰ Плахотнік Наталія Петрівна. Профетичні мотиви в українській поезії ХХ століття (В. Свідзінський, С. Маланюк, С. Плужник, В. Стус): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2005. 18 с.

³¹ Кодак Микола. Поет — орудна іпостась життя. Читаючи «Час творчості» Василя Стуса. Кодак Микола. *Вибране: статті, рецензії, питання / проблеми теоретичні*. Том 2 / упоряд. Л. С. Кодак. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2015. С. 158–176.

³² Іщенко Євгеній Олександрович. Екзистенційні концепти художньої свідомості В. Стуса: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2010. 20 с.

³³ Саковець Світлана Петрівна. Міфопоетика поезії Василя Стуса: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса, 2012. 20 с.

³⁴ Колодкевич Галина Вікторівна. Варіативність поетичного мислення В. Стуса в культурно-духовному просторі ХХ ст.: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2013. 17 с. Колодкевич Галина. Варіативність художнього мислення Василя Стуса: монографія. Київ, 2015. 242 с.

³⁵ Біляцька Валентина Петрівна. Проблема Митця в естетико-художній еволюції Ліни Костенко та Василя Стуса: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Дніпропетровський держ. ун-т. Дніпропетровськ, 1999. 16 с.

³⁶ Рарицький Олег Анатолійович. Василь Стус: еволюція поетичного мислення: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київський національний ун-т ім. Та-

Ходаківська³⁷), семантико-структурної організації поетичного тексту (Вікторія Мельник-Андрущук³⁸, Григорій Савчук³⁹), міжтекстового співвідношення (Леся Біловус⁴⁰, Леся Кравченко⁴¹, Ганна Віват⁴², Алессандро Акіллі⁴³, Тетяна Михайлова⁴⁴), поетового конкретно-чут-

раса Шевченка. Київ, 2000. 19 с. *Рарицький Олег*. Поезія героїчного чину. Василь Стус: еволюція художнього мислення. Хмельницький: Просвіта, 2002. 140 с.

³⁷ Серед низки статей дослідниці приміром: *Ходаківська Ярина*. Література крізь гендерну призму в оцінках Василя Стуса. *Молода нація: альманах [специвипуск]: Василь Стус: Двадцять років після смерті: сучасне сприйняття і переосмислення*. 2006. Число 1 (38). С. 80–89. *Ходаківська Ярина*. Поезія «Уже моє життя в інвентарі» Василя Стуса: звуки і смисли. *Молода нація: альманах [специвипуск]: Василь Стус: Двадцять років після смерті: сучасне сприйняття і переосмислення*. 2006. Число 1 (38). С. 133–141.

³⁸ *Мельник-Андрущук Вікторія Олександрівна*. Техніка вірша Василя Стуса: специфіка структурно-семіотичної організації поетичного тексту (Ритміка. Метрика): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2001. 17 с.

³⁹ *Савчук Григорій Олександрович*. Поезія Василя Стуса: художня семантика і структура (на матеріалі збірки «Палімпсести»): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2007. 19 с.

⁴⁰ *Біловус Леся Іванівна*. Інтертекстуальність як модус новаторства (на матеріалі творчості В. Стуса та І. Світличного): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Тернопільський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2003. 18 с. *Біловус Леся Іванівна*. Теорія інтертекстуальності як модус новаторства у творчих феноменах Василя Стуса та Івана Світличного. Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. 126 с.

⁴¹ *Кравченко Леся*. Василь Стус – інтерпретатор поезії Р. М. Рільке: монографія. Дрогобич: Коло, 2008. 340 с.

⁴² *Віват Ганна Іванівна*. Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус): автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2011. 38 с.

⁴³ Серед низки статей науковця наприклад: Achilli Al. Das goethesche Element im lyrischen Ich und in der Poetologie von Vasyľ Stus (The Goethean Element in the Lyrical Subject and in the Poetology of Vasyľ Stus). *Lyrik transkulturell* / Eva Binder et al. (ed.). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016, P. 59–75. URL: https://www.academia.edu/28770172/Das_goethesche_Element_im_lyrischen_Ich_und_in_der_Poetologie_von_Vasyľ_Stus_in_Lyrik_Transkulturell_Würzburg_2016

⁴⁴ *Михайлова Тетяна Михайлівна*. Василь Стус і російська література: форми трансформації поетичної традиції: дис... канд. філол. наук: 10.01.05 / НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2016. 222 с.

тевого уявлення (Агнешка Корнеєнко⁴⁵, Ганна Віват⁴⁶, Наталія Поколенко⁴⁷, Олена Росінська⁴⁸, Володимир Мокрий⁴⁹), стильового декодування лірики (Володимир Моренець⁵⁰, Галина Яструбецька⁵¹), синтетичної природи епістолярію (Наталія Глушковецька⁵²). Відзначимо і мовознавчий набуток з вивчення художньо-естетичної структури творів Василя Стуса на рівні зовнішньої форми Алли Бондаренко⁵³,

⁴⁵ Див.: *Poezja Wasyla Stusa / przekł. A. Korniejenko [i i.]; wstęp, wybór, tł. artykułów A. Korniejenko. Kraków: Universitas, 1996. 171 s.*

⁴⁶ *Віват Ганна Іванівна. Поетика символічного образу в творчості Василя Стуса: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Кіровоградський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Винниченка. Кіровоград, 2005. 20 с. Віват Ганна. Художні особливості та провідні мотиви поетичної творчості Василя Стуса. Одеса: Студія «Негоціант», 2003. 175 с. Віват Ганна. Семантика художніх символів у поетичному просторі Василя Стуса: монографія. Одеса : Апрель, 2014. 263 с.*

⁴⁷ *Поколенко Наталія Олександрівна. Східноукраїнський поетичний «канон» (за творчістю В. Сосюри, Л. Талалая, В. Стуса, П. Вольвача): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2007. 19 с.*

⁴⁸ *Росінська Олена Анатоліївна. Екзистенційна природа символіки в поезії В. Стуса: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / Донецький національний ун-т. Донецьк, 2007. 20 с. Росінська Олена. Символіка поезії В. Стуса: монографія. Донецьк: Ноулідж, 2010. 202 с.*

⁴⁹ *Stus Wasyl. ...Ten jeszcze jeden okruch Ukrainy, wybrał i przełożył Andrzej Nowak, wstępem opatrzył Włodzimierz Mokry, Stus Wasyl. ...Іще один кавалок з України / вибрав і переклав: Анджей Новак, вступ: Володимир Мокрий. Kraków: Wydawnictwo «Szwajpolt Fiol», 2011. 200 s.*

⁵⁰ *Моренець Володимир. 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.*

⁵¹ *Яструбецька Галина Іванівна. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. 380 с.*

⁵² *Глушковецька Наталія. Анатоліївна. Епістолярій Василя Стуса як синтез поетичної, літературно-критичної та перекладацької творчості: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 — українська література / Черкас. нац. ун-т ім. Б. Хмельницького. Черкаси, 2014. 20 с.*

⁵³ *Бондаренко Алла Іванівна. Поетична мова В. Стуса (експресеми емотивного змісту): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / НАН України, Ін-т укр. мови. Київ, 1996. 23 с. Бондаренко Алла Іванівна, Бондаренко Юрій Іванович. Час вибору: Вивчення творчості Василя Стуса в школі: посібник. Київ: Видавничий центр «Академія», 2003. 231 с.*

Лесі Оліфіренко⁵⁴, Дмитра Данильчука⁵⁵, Алли Лупол⁵⁶.

Філософсько-етичну парадигму сприйняття спадщини Василя Стуса, відтепер і літературно-критичної, прозової, представлено в літературознавчих та суто філософських дослідженнях векторами осмислення авторської ідентичності / самосвідомості (Михайлина Коцюбинська⁵⁷, Костянтин Москалець⁵⁸, Мирослав Шкандрій⁵⁹, Людмила Тарнашинська⁶⁰, Ніла Зборовська⁶¹), екзистенційного виміру творчості (Жанна Яцук⁶², Вікторія Полюга⁶³, Світлана Тодорова⁶⁴), етичної концепції гуманізму (Дмитро Стус, Олег Соловей⁶⁵), світоглядної моделі (Володимир Кузнецов⁶⁶).

⁵⁴ *Оліфіренко Леся Вадимівна*. Мовна естетика поезії Василя Стуса: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Донецький національний ун-т. Донецьк, 2002. 19 с.

⁵⁵ *Данильчук Дмитро Васильович*. Поетичний синтаксис Василя Стуса в аспекті художньої комунікації: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Інститут філології. Київ, 2006. 19 с.

⁵⁶ *Лупол Алла Вікторівна*. Онімний простір у поезії Василя Стуса: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Одес. нац. ун-т ім. І. І. Мечникова. Одеса, 2011. 19 с.

⁵⁷ *Коцюбинська М.* Мої обрії: в 2 т. Т. 2. Київ: Дух і Літера, 2004. 386 с.

⁵⁸ *Москалець Кость*. Василь Стус: незавершений проект. *Київська Русь*. 2007. Книга 1. С. 27 — 58.

⁵⁹ *Шкандрій Мирослав*. Поет незгоди: Василь Стус. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / пер. П. Тарашук. Київ: Факт, 2004. С. 380–394.

⁶⁰ *Тарнашинська Людмила*. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. Київ: ВД «Кієво-Могилянська академія», 2008. 534 с.

⁶¹ *Зборовська Ніла*. Василь Стус і сакраментальність: масон чи християнин? Кур'єр Кривбасу. 2009. №№ 230 — 231 (січень — лютий). С. 311–324.

⁶² *Яцук Жанна Миколаївна*. Екзистенційність як художньо-естетичний метод в українській літературі ХХ століття: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / Київ. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 1998. 17 с.

⁶³ *Полюга Вікторія Володимирівна*. Проблема буття людини у творчості Василя Стуса: екзистенційний вимір: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.03 / НАПН України, Ін-т вищ. освіти. Київ, 2011. 16 с.

⁶⁴ *Тодорова Світлана Миколаївна*. Людина в суспільстві: відповідно філософії В. Стуса: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.03 / Держ. закл. «Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського». Одеса, 2012. 20 с.

⁶⁵ Серед низки праць приміром: *Соловей О.* Василь Стус і адекватність літератури. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*: наук. збірник: Вип. 10. Донецьк: ДонНУ, 2006. С. 452–462. *Соловей О.* Горло обурення і протесту. *Київська Русь*. 2009. Книга 1-2 (XXXII — XXXIII) С. 138–148. *Соловей О.* Збірка Василя Стуса «Веселий цвинтар»: Етико-стильовий аспект. *Рідний край*: альманах Полтавського державного педагогічного університету [Полтава]. 2010. № 2 (23). С. 121–129.

⁶⁶ *Кузнецов Володимир Олександрович*. Етико-естетична максима епістолярію

І якщо у випадку з дослідженням Стусової поетики й філософсько-етичного начала йдеться про певну сталість і тяглість наукової традиції (окрім згаданих різножанрових розвідок, наукова бібліографія налічує кількості статей), то стратегічний напрямок стусознавства психологія як невід'ємна складова творчої особистості письменника перебуває в стадії своєрідного зародження. Неодноразово акцентовані психологічні особливості постаті Василя Стуса та їх безпосередній зв'язок із художніми творами дослідниками його життєтворчості (Іван Дзюба, Михайлина Коцюбинська, Юрій Бедрик, Костянтин Москалець, Дмитро Стус, Ніла Зборовська⁶⁷), авторами літературно-побутових матеріалів (спогади, епістолярій), не виведено в ранг окремої літературознавчої проблематики. Тож можна констатувати, що донині лише спорадично досліджена психологія творчості Василя Стуса потребує повноцінного наукового прочитання. Опісля кропіткої роботи науковців над осмисленням методологічних засад письменницького художнього моделювання дійсності, процесу формування, становлення і розвитку особистості Василя Стуса визріла нагальна необхідність серйозної концентрації на психологічно-творчій сутності цієї «постаті граничної закінченості» (Євген Сверстюк), виявлення взаємозв'язку між психологічними засновками та результатом її креативності.

Проблема психологічного ества творчої особистості письменника (на прикладі конкретних біографій митців) фахово починає обговорюватися у патографічних і психоаналітичних студіях другої половини ХІХ — початку ХХ століття, присвячених феномену геніальності креатора. Знакові психологи, психіатри, психоаналітики беруться за аналіз психіки письменника, акцентуючи на патологічних маркерах його особистості, взаємовпливі психічних розладів і літературного таланту, — «Геніальність і божевілья» (1864) Чезаре Ломброзо⁶⁸, «Про патологію в Гете» (1898) Пауля Юліуса Мебіуса⁶⁹, «Достоевський» (1918) Альфреда

Василя Стуса: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.». Київ, 2011. 21 с.

⁶⁷ Див.: Пуніна О. Психотип Василя Стуса: до постановки проблеми. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*: наук. збірник. Випуск 24. Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса, 2016. С. 25–42.

⁶⁸ Ломброзо Чезаре. Геніальность и помешательство / пер. с ит. К. Тетюшиной. Москва: РИПОЛ классик, 2006. 400 с.

⁶⁹ Möbius, Paul Julius. Ueber das Pathologische bei Goethe. Leipzig: J. A. Barth, 1898. 206 s. URL: <https://ia802704.us.archive.org/5/items/ueberdaspatholo00mbgoog/ueberdaspatholo00mbgoog.pdf>

Адлера⁷⁰, «Достоевський» (1923) Йоланда Нейфельда⁷¹, «Стріндберг і Ван Гог» (1926) Карла Ясперса⁷², «Достоевський і батьковбивство» (1928) Зігмунда Фрейда⁷³, «Геніальні люди» (1929) Ернста Кречмера⁷⁴, «Європатологія особистості й творчості Лева Толстого» (1930) Григорія Сегаліна⁷⁵, «Едгар По, його життя, його робота: аналітичне дослідження» (1933) Марії Бонапарт⁷⁶ та інші. Так у хрестоматійній праці італійського невропатолога Ломброзо окреслюються ключові риси подібності у фізіологічному й психопатичному відношеннях — посилена чутливість, екзальтація, що змінюється апатією, оригінальність естетичних творів, здатність до відкриттів, несвідомість творчості, схильність до самогубств – між геніальними людьми і божевільними (йдеться про письменників Йоганна Вольфганга фон Гете, Генріха Гейне, Фрідріха Шиллера, Жана-Жака Руссо, Джорджа Гордона Байрона, Ернста Теодора Амадея Гофмана та ін.).

Дослідження особистості письменника через виявлення зв'язку між його творчістю і психічними відхиленнями веде до усвідомлення того, що в кожному з випадків наявності патографічного компоненту — чи то порушення сексуального потягу в середньовічного французького поета П'єра Абеляра, галюцинаторні стани англійського поета Вільяма Блейка, істеричний розлад особистості у французького романіста Оноре де Бальзака, шизотипічні розлади у данського письменника Ганса Крістіана Андерсена, епілептична конституція російського класика Лева Толстого, страх збожеволіти в японського прозаїка Рюноске Акутагави тощо —

⁷⁰ Адлер Альфред. Достоевский. Классический психоанализ и художественная литература: хрестоматия / сост. и общ. ред. В. Лейбина. Санкт-Петербург: Питер, 2002. С. 88–99.

⁷¹ Нейфельд Иоланд. Достоевский. Психоаналитический очерк под редакцией проф. З. Фрейда. Классический психоанализ и художественная литература: хрестоматия / сост. и общ. ред. В. Лейбина. Санкт-Петербург: Питер, 2002. С. 162–216.

⁷² Ясперс Карл. Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного патографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина. Санкт-Петербург: Гуманит. агентство академ. проект: Прогресс, 1999. 238 с.

⁷³ Фрейд Зигмунд. Художник и фантазирование / пер. с нем.; общ. ред., сост., вступ. ст. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. Москва: Республика, 1995. 400 с.

⁷⁴ Кречмер Эрнст. Гениальные люди / пер. с нем. Г. Ноткина. Санкт-Петербург: Гуманитар. агентство акад. проект, 1999. 304 с.

⁷⁵ Сегалин Григорий Владимирович. Европатология личности и творчества Льва Толстого. Свердловск: Редактор, 1930. 159 с. URL: <http://pathographia.narod.ru/t5v3-4/t3v3-4.htm>

⁷⁶ Bonaparte Marie. Edgar Poe, sa vie, son œuvre: étude analytique. Paris, Denoël et Steele, 1933. 922 p.

його вплив на літературну творчість індивідуальний: стиль, матеріал, стимул, каталізатор таланту⁷⁷.

У процесі розвитку психологічної науки ХХ століття розширюються і межі трактування особистості письменника та його творчості — науковцям йдеться не лише про діагностику постаті самого автора, вони прагнуть також охопити різні аспекти аналізу літературного твору, передовсім на рівні внутрішньої форми в ракурсі психіатрії. Так російський психопатолог 20-х років Іван Єрмаков з психоаналітичного ракурсу вивчає драми Олександра Пушкіна, піддаючи психопатографії саме літературних героїв, а в «Нарисах з аналізу творчості М. В. Гоголя» ставить за мету вивчення художньої форми, органічності твору письменника⁷⁸. Пригадаємо і концепцію німецького психіатра Карла Леонгарда, запропоновану у працях «Нормальні й патологічні особистості» (1964) і «Акцентуйовані особистості» (1968): структуру особистості вчений ілюструє образами з художньої літератури (Вільям Шекспір, Мігель де Сервантес, Мольєр, Вальтер Скотт, Федір Достоевський, Генрік Ібсен та інші), вважаючи, що письменники-психологи доносять своєрідність душевних реакцій, відповідно індивідуальні варіації людської психіки найпростіше виявити у персонажів творів⁷⁹.

Відповідно досвід фахівців у галузі психології дає подальші поштовхи до осмислення психологічно-творчої сутності письменника наукою про літературу, надійне вкорінення цієї проблематики у якій дає позитивний результат для розвитку таких напрямків, як психографічне, психоаналітичне і психіатричне літературознавство. Психологічні методології дають змогу філологам з'ясувати специфіку літературної творчості шляхом вивчення душевних властивостей автора (Джордж Сейнтсбері, Пауль Маргіс, Гамаліель Бредфорд, Едвард Вагенкнехт⁸⁰), пізнати віхи пси-

⁷⁷ Див.: Классический психоанализ и художественная литература: хрестоматия / сост. и общ. ред. В. Лейбина. Санкт-Петербург: Питер, 2002. 448 с. Безумные грани таланта: энциклопедия патографий / авт.-сост. А. В. Шувалов. Москва: АСТ [и др.], 2004. 1214 с. Сироткина Ирина Евгеньевна. Патография как жанр: критическое исследование. Медицинская психология в России: электрон. науч. журн. 2011. № 2. URL: <http://medpsy.ru>. Гиндин Валерий Петрович. Психопатология в русской литературе. Москва: ПЕР СЭ, 2012. 224 с.

⁷⁸ *Єрмаков Іван Дмитрієвич*. Психоанализ литературы: Пушкин. Гоголь. Достоевский / вступ. ст. А. Эткінда и М. Давыдовой. Москва: Новое лит. обозрение, 1999. С. 159.

⁷⁹ *Леонгард Карл*. Акцентуированные личности / пер. с нем. В. М. Лещинская. Ростов-на-Дону: «Феникс», 1997. С. 26–37.

⁸⁰ Twentieth Century Literature in English. Vol. 1 / Ed. Manmohan K. Bhatnagar. New Delhi: Atlantic Publishers & Dist, 1996. 224 p.

хисторії національної літератури (Ігор Смирнов⁸¹), виявити кореляцію між структурами художнього тексту і акцентуїрованої свідомості (Валерій Белянін⁸²), провадити психобіографічне дослідження особистості письменника і персонажів художніх творів (Данієл Ранкур-Лаферр'єр⁸³), дослідити психологічний тип письменника з точки зору даних психоаналізу (Сергій Беловодський⁸⁴, Ірина Плеханова⁸⁵, Олег Єгоров⁸⁶).

Саме в контексті психоаналітичного і психопатичного дискурсів українське літературознавство постколоніального періоду розпочинає виробляти власні історико-літературні й теоретичні моделі осмислення психолого-творчого ества письменника. В одних із перших методологічно новаторських і незаангажованих працях Соломії Павличко – «Дискурс модернізму в українській літературі» (1997)⁸⁷, «Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського» (2000)⁸⁸ – закладається підґрунтя для аналізу маркерів душевної організації письменників. Парадигма українського модернізму набуває виразніших обрисів завдяки осмисленим неврозу Михайла Коцюбинського, «божевільних маній» Миколи Хвильового, невротизму Агатангела Кримського. Прикметно, що у випадку з Кримським Соломія Павличко приходить до висновку про інакшість письменника за душевною конституцією, що означала «невротичну самотність, невміння вписатися в середовище, конфлікти»⁸⁹, а це, в свою чергу, породжує «творчу плодючість» і

⁸¹ *Смирнов Игорь*. Психодиахронологика. Психонистория русской литературы от романтизма до наших дней. Москва: Новое Литературное Обозрение, 1994. 352 с.

⁸² *Белянин Валерий Павлович*. Введение в психиатрическое литературоведение. Мюнхен: Verlag Otto Sagner / Specimina Philologiae Slavicae. Band 107, 1996. С. 13.

⁸³ *Ранкур-Лаферрьер Даниэл*. Русская литература и психоанализ / пер. с англ. Ю. С. Евтушенкова и др. Москва: Ладомир, 2004. 1017 с.

⁸⁴ *Беловодский Сергей Анатольевич*. Франц Грильпарцер: Ранний период творчества; психотип и проблемы творческой самореализации: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 — литература народов стран германской и романской языковых семей / Воронеж. гос. ун-т. Воронеж, 2002. 22 с.

⁸⁵ *Плеханова Ирина Иннокентьевна*. Философские проблемы литературоведения: Теория витальности в связи с философией, теорией и практикой литературного творчества. Психотип и творческая индивидуальность поэта. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2014. 270 с.

⁸⁶ *Егоров Олег*. М. Ю. Лермонтов как психологический тип: монография. Москва: Когито-Центр, 2015. 360 с.

⁸⁷ *Павличко Соломія*. Теорія літератури / упоряд. В. Агєєва, Б. Кравченко. Вид. 2-ге. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. 679 с.

⁸⁸ *Павличко Соломія*. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2000. 328 с.

⁸⁹ *Павличко Соломія*. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2000. С. 49.

невротичний стиль творів. Творча активність Агатангела Кримського розцінена як потреба в аутопсихотерапії, тут література набуває форми психопатії.

У монографії «Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика» (1998) Марії Моклиці⁹⁰ для осмислення модернізму як цілісності обрано концепцію аналітичної психології швейцарського психолога Карла Густава Юнга: основою для структуризації епохи модернізму в історії культури літературознавець убачає психіку людини. Чотири психологічні типи людини за Юнгом — інтуїтивний, сенсорний, емоційний, розумовий — на думку Марії Моклиці, дорівнюють до емоційних психологічних типів Символіста, Футуриста, Експресіоніста й Сюрреаліста. Розглядаючи психотип як «неодмінно складний комплекс взаємодій і результат еволюціонування у певному напрямку»⁹¹, вектор інтенційності, що утворюється завдяки процесу самоусвідомлення, науковець накладає засновки психологічної природи людини на стильову літературну матрицю.

По суті Марія Моклиця створює власне теоретично-літературознавче моделювання Юнгової теорії психотипу: психологічний тип Символіста орієнтований на підглядання в потойбіччя як нав'язливу ідею, психологічний тип Експресіоніста навантажений сильною емоцією, психологічний тип Футуриста перейнятий категорією руху, психологічний тип Сюрреаліста заглиблений у фантастичний світ. Типологічний підхід, тепер на історико-літературному матеріалі, знайшов продовження у монографії «Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури» (2006) Ніли Зборовської⁹². Літературознавець обирає психоаналіз як національну стратегію дослідження, тісно пов'язану з аналізом материнсько-батьківського коду, що в свою чергу дає можливість розрізнити національні психотипи (національний характер виявляється через різновиди мазохізму — інфантильний, моральний, соціальний, філософський)⁹³.

Підхід до осмислення творчої особистості письменника через ство-

⁹⁰ Моклиця Марія. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. 2-ге вид., доп. і перероб. Луцьк: РВВ «Вежа» Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. 390 с.

⁹¹ Моклиця Марія. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. 2-ге вид., доп. і перероб. Луцьк: РВВ «Вежа» Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. С. 63.

⁹² Зборовська Ніла. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ: Академвидав, 2006. 504 с.

⁹³ Зборовська Ніла. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ: Академвидав, 2006. С. 469–470.

рення психопортрета митця та його творчу лабораторію (зв'язок мегатекст — особистість) пропонує Сергій Михида у працях «Психопоетика українського модерну: Проблема реконструкції особистості письменника» (2012), «Модерн d'Ukraine: особистість — мегатекст — поетика» (2013), «Володимир Винниченко: психопортрет у дзеркалах і задзеркаллі» (2015)⁹⁴. Іван Франко, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський і Володимир Винниченко зазнають аналізу з позиції психопоетикального підходу через деталізацію психоавтобіографізму. Такий ракурс дослідження передбачає осягнення внутрішньої іпостасі письменника шляхом реконструкції його психологічного портрету.

У працях Максима Нестелеєва «На межі: Суїцидальний дискурс українського модернізму» (2013)⁹⁵ і Галини Левченко «Міф проти історії. Семіосфера лірики Лесі Українки» (2013)⁹⁶ актуалізується категорія психобіографії, концепція якої полягає в «синтезі *креативного* аспекту буття автора в психічній та об'єктивній реальності, а також *рецептивного* аспекту його буття в літературі й дійсності»⁹⁷. Для дослідження психобіографії письменника доби модернізму в контексті його творчості (Микола Хвильовий, Григорій Епик, Валер'ян Підмогильний) Максим Нестелеєв бачить за доцільне застосовувати проектний самоаналіз — «психоестетичну стратегію побутування художнього твору в ракурсі зв'язку “автор — текст”»⁹⁸. Для Галини Левченко психобіографічний вимір дає змогу осмислити авторський міф Лесі Українки: шляхом до розуміння визначального психобіографічного чинника в житті письменниці літературознавець убаचाє хворобу як екзистенційне тло творчості.

Фактично, осмислення творчої особистості письменника закріплюється в колі проблем літературознавчого психоаналізу, який відтепер має прикладний характер, адже виходить за межі медицини і терапії та

⁹⁴ *Михида Сергій Павлович*. Психопоетика українського модерну: Проблема реконструкції особистості письменника: монографія. Кіровоград : «Поліграф — Терція», 2012. 352 с. *Михида Сергій Павлович*. Модерн d'Ukraine: особистість — мегатекст — поетика: навчальний посібник. Кіровоград: «Поліграф — Сервіс», 2013. 336 с. *Михида Сергій Павлович*. Володимир Винниченко: психопортрет у дзеркалах і задзеркаллі: монографія. Вид. 2-ге, допов. і перероб. Кіровоград: «Поліграф — Сервіс», 2015. 176 с.

⁹⁵ *Нестелеєв Максим*. На межі: Суїцидальний дискурс українського модернізму: монографія. Київ: Академвидав, 2013. 256 с.

⁹⁶ *Левченко Галина*. Міф проти історії. Семіосфера лірики Лесі Українки: монографія. Київ: Академвидав, 2013. 332 с.

⁹⁷ *Нестелеєв Максим*. На межі: Суїцидальний дискурс українського модернізму: монографія. Київ: Академвидав, 2013. С. 7–8.

⁹⁸ *Нестелеєв Максим*. На межі: Суїцидальний дискурс українського модернізму: монографія. Київ: Академвидав, 2013. С. 7.

стає своєрідним інструментом інтерпретації біографії письменників, дослідження соціокультурних феноменів⁹⁹. Така ситуація призводить до органічного прагнення застосувати щодо письменницької постаті новий, інтердисциплінарний, підхід, який, синтезуючи теоретичні набутки з психології особистості, творчості, креативності, індивідуальної й гуманістичної психології (категорія психологічного типу), літературознавства (категорії креатора і стилю), мистецтвознавства (категорія образу), дозволить наблизитися до психологічної і творчої сутності особистості письменника як органічної єдності. Відтак праця покликана реалізувати проєкт кількеступеневого підходу до творчої особистості Василя Стуса: виявити психологічну конституцію письменника і зумовленість нею художнього стилю при здійсненні цілісної інтерпретації творчого доробку, простежити механізми моделювання образу Стуса в мистецьких проєктах у пошуку взаємозалежності між об'єктом зображення і осмислення та специфікою Стусової психологічно-творчої сутності (обраний рух дослідження: психотип → креатор → образ).

Творча особистість Василя Стуса у взаємозв'язку з її інтерпретаційними моделями (пластичний образ, кінообраз, театральний образ) уперше в українській літературознавчій науці постає об'єктом дослідження на матеріалі літературно-побутовому (епістолярій, щоденникові записи, спогади), теоретико-літературному й літературно-художньому (теоретичні праці Василя Стуса з проблеми психічно-інтелектуальної сутності автора, ліричний, епічний і сценарний доробок письменника), мистецькому (пластично-зображальні твори Володимира Сороки, Бориса Довганя, Віктора Зарецького, Опанаса Заливахи, Марії Савки-Качмар, Рафаеля Багаутдінова, Ярослава Троцька, Бориса Плаксія, Олександра Боргардта, Анатолія Бурдейного, Валерія Франчука, Андре Жоліве, Володимира Слєпченка й інших; художньо-документальна стрічка «Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса» Станіслава Чернілевського, художні фільми «Палімпсест» Романа Веретельника, «День Незалежності. Василь Стус» Антона Щербаківа, «Заборонений» Романа Бровка; вистави «Палімпсест» Миколи Мерзлікіна, «Суфлер» Марини Ревенко, «Іду за край» Ольги Гаврилук, літературно-музичний проєкт «Стусове коло»).

Реалізація цього проєкту можлива за умови поєднання власне психологічних методів у наближенні до внутрішньої організації творчої особистості з літературознавчим і мистецтвознавчим інструментарієм (взаємопов'язані вектори дослідження: психотип → креатор → образ). Так у визначенні особливостей психологічної конституції письменника

⁹⁹ Психологический словарь / под общей науч. ред. П. С. Гуревича. Москва: ОЛМА Медиа Групп, ОЛМА ПРЕСС Образование, 2007. С. 488.

застосовуються універсальні методи опосередкованого спостереження, психологічної характеристики¹⁰⁰, «творчої біографії» (Павло Якобсон) — самоспостереження за перебігом власної творчості в літературно-побутових матеріалах, вивчення біографічних даних творця з урахуванням фактів, пов'язаних із процесом творчості¹⁰¹. До уваги береться і психографія (Вільям Штерн) — структурний метод дослідження індивідуальності, що вивчає цілісну психологічну структуру одного індивіда на основі багатьох ознак (аналіз по вертикалі)¹⁰². Частково застосовується філософський метод екзистенційного психоаналізу (Жан-Поль Сартр), що передбачає розшифровку списку моделей поведінки, потягів і схильностей людини, яка «цілком виражає себе навіть у найнезначнішій і найповерховішій зі своїх моделей поведінки»¹⁰³. Цей метод висвітлює суб'єктивний вибір, яким кожна особа робить себе особою (вибір буття), і передбачає визначення початкового вибору особистості й шляхів до його виконання.

Категорія креатора, в основу якої закладаємо ідею Івана Франка про тісний взаємозв'язок між твором і творцем, набуває конкретики завдяки методологічній пропозиції «самототожності письменника», що гарантує ідентичне, доцільно багатогранне читання літератури як «текстобіографії» твору і творчості не відчужених від особи творця (Григорій Сивокінь, Михайлина Коцюбинська)¹⁰⁴, екзистенціалу мистецької широти, виведеному Людмилою Тарнашинською¹⁰⁵. У свою чергу ви-

¹⁰⁰ *Ананьев Борис Герасимович*. О проблемах современного человекознания. Санкт-Петербург: Питер, 2001. С. 202–203.

¹⁰¹ *Пономарев Яков Александрович*. Психология творчества. Москва: Наука, 1976. С. 101–104. *Гор Геннадий*. Самонаблюдения писателей как материал психологии творчества. *Содружество наук и тайны творчества* / под ред. Б. С. Мейлаха. Москва: Искусство, 1968. С. 174–190. *Краснов Г. В.* Мемуары как источник изучения психологии творчества. *Психология процессов художественного творчества* / отв. ред. Б. С. Мейлах. Ленинград: Наука, 1980. С. 84–93.

¹⁰² *Шадриков Владимир Дмитриевич*. Психологическое описание нормального человека (идеологические, теоретические и методологические проблемы). Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2008. Т. 5, № 2. С. 11–12. URL: <https://psy-journal.hse.ru/data/2011/04/24/1210752590/3-18.pdf>.

¹⁰³ *Сартр Жан-Поль*. Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології / пер. з фр. В. Лях, П. Тарашук. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. С. 771.

¹⁰⁴ *Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства: колективна монографія* / відп. ред. Г. М. Сивокінь. Київ: Укр. книга, 1999. 160 с.

¹⁰⁵ *Тарнашинська Людмила*. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 80, 178.

явлення взаємозв'язку між психологічним типом і результатом креативності письменника передбачає послуговатися формально-естетичним підходом, за яким історія літератури дорівнює історії стилів¹⁰⁶. Аналіз художньо-інтерпретаційних моделей творчої особистості Василя Стуса (образ) здійснюється у компаративній площині за принципом інтердисциплінарності (література, психологія й образотворче мистецтво, кінематограф, театр)¹⁰⁷ з урахуванням теорії національної ідентичності (націологічний метод).

Відповідно у праці особливої ваги набувають студії зі стусознавства (Юрій Шевельов, Михайлина Коцюбинська, Іван Дзюба, Євген Сверстюк, Микола Гончарук, Дмитро Стус, Елеонора Соловей, Костянтин Москалець, Людмила Тарнашинська, Олег Соловей та інші), проблем експресіонізму як типу свідомості та художньої структури, аналітичної психології (Карл Густав Юнг), психології особистості, диференційної психології, психології творчості, креативності, обдарованості, гуманістичної психології, психології мистецтва, авторські філософські концепції персоналізму (Микола Бердяєв) й екзистенційного психоаналізу (Жан-Поль Сартр), мистецтвознавчі праці.

2018 р., м. Вінниця

¹⁰⁶ *Іванишин Петро*. Українське літературознавство постколоніального періоду: монографія. Київ: Академія, 2014. С. 19–20.

¹⁰⁷ *Будний Василь, Ільницький Микола*. Порівняльне літературознавство: підручник. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 279.

Галина БУРЛАКА

*кандидат філол. наук, провідний науковий співробітник
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*

Реінкарнація тексту: з досвіду публікації збірки Василя Стуса «Час творчості»

Об'ємна й різнопланова творча спадщина В. Стуса, як може комусь видатися, вже пережила період своєрідного сплеску дослідницького інтересу, а тепер приречена поповнити довгу шеренгу літературних класиків в очікуванні чергового ювілею, щоб епізодично опинитися у фокусі уваги науковців. Тим часом ця спадщина залишається недостатньо вивченою. Маю на увазі насамперед не інтерпретаторський підхід, який, по суті, передбачає строкату й невичерпно широку палітру трактування літературного твору й незрідка переливається у художню творчість дослідника. Вважаю за необхідне звернути увагу літературознавців на значно менше освоєну сучасними філологами галузь нашої науки — текстологію. В Україні її розвиток відбувався по висхідній приблизно до середини 1980-х років, тобто, доки тривали серйозні видавничі проекти. Академічне видання творів Т. Шевченка, науково-критичні видання Г. Сковороди, І. Котляревського, Марка Вовчка, Панаса Мирного, П. Грабовського, А. Кримського, Лесі Українки, М. Коцюбинського та ін. і, нарешті, 50-томника творів І. Франка дали читачеві великий масив текстів, водночас процес їхньої підготовки зумовив розгортання всебічних текстологічних і джерелознавчих досліджень. У результаті, окрім томів літературної спадщини, було надруковано низку оригінальних статей про джерела й творчі історії окремих літературних пам'яток, вибір їхнього основного тексту, проблеми встановлення авторства, датування, творчої волі автора, цензурних утисків, коректного відтворення мови літературних пам'яток минулого й т. п.¹. На жаль, через низку об'єктивних і суб'єктивних причин у наступні роки й десятиліття цей процес значно загальмувався.

Тим часом, зняття ідеологічних заборон з української гуманітаристики, удоступнення архівів у поєднанні з текстологічними методами

¹ До хрестоматійних прикладів таких досліджень належить, зокрема, творча спадщина М. Є. Сиваченка, а також шість випусків збірника «Питання текстології» (1968 — 1990).

дослідження дають змогу поглибити науковий рівень опрацювання літературних текстів, значно розширюють його джерельну базу. Пора повертатися до нормального плину подій: глибокі курси історії літератури чи дослідження про окремих письменників можуть бути створені тільки на базі повноцінних наукових видань текстів літературної класики. Упорядники таких видань повинні дотримуватися принципу повноти представлення матеріалу, відтак, на перший план виходять архівні дослідження, вивчення автографів і першодруків. Професійно підготовлене, ґрунтовно прокоментоване видання пам'ятки — це індикатор рівня її дослідженості. Про культуру видання свідчать навіть технічні характеристики — аж до шрифтів і способу розміщення матеріалу. Окрім академічного 12-томника Т. Шевченка до ідеалу максимально наблизитися, на мою думку, вдалося першим томам творів П. Куліша², яке здійснило видавництво «Критика», але цей проект ще далеко не завершений.

З огляду на ці міркування, пропоную ближче приглянутися до одного з найважливіших джерел творчості Василя Стуса й таким чином, занурившись у «текстологічну кухню», відчутти смак цієї роботи й бажання її продовжити. Збірка «Час творчості» — перший масив «невільничої» поезії В. Стуса. Її тексти створено за неповних 9 місяців (з середини січня до 30 вересня 1972 р.), коли поет внаслідок першого арешту перебував у слідчому ізоляторі київського КДБ. Збірка складається з двох частин: 302 оригінальних вірші й близько 130 перекладів з Гете, через те вона має паралельну авторську назву — «Dichtenszeit».

У складі творчої групи, яка готувала перше (у 1990-х)³ і друге (у 2000-х роках)⁴ зібрання творів В. Стуса я, зокрема, працювала з цією збіркою. Геніальна поезія Стуса дає багатий матеріал для інтерпретаторів, дослідників змісту і форми, але особливо складні питання ставить вона перед текстологами. Частина цих питань вирішили упорядники згаданих багатотомників, а чимало їх ще залишилося.

Перше багатотомне видання творів В. Стуса починали упорядковувати одночасно з надходженням і опрацюванням архіву поета до Відділу рукописів⁵. Про те, як недостатньо ми орієнтувалися у цій спадщині на

² *Куліш П.* Повне зібрання творів. / Упорядкування, коментарі Олесь Федорука. — К.: Критика, 2005. — Т. I. — Листи: 1841–1850; 2009. — Т. II. — Листи: 1850–1856; 2015. — Т. III. — Наукові праці. Публіцистика. — Записки о Южной Руси. — Кн. 1.; Кн. 2.

³ *Стус, Василь.* Твори: У 4 томах (6 книгах). Додаткові томи 5 і 6 (2 книги) / Голова ред. колегії М. Коцюбинська. — Львів: Видавнича спілка «Просвіта», 1994 — 1999.

⁴ *Стус, Василь.* Зібрання творів: У 12 томах / Голова ред. колегії Д. Стус. — Тт. 1–5. — Київ: Факт, 2007–2009.

⁵ Йдеться про фонд Василя Стуса (№ 170) у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

той час, свідчить багато деталей: обсяг видання спочатку було заявлено як «у чотирьох томах, шести книгах», в результаті вийшло шість томів у дев'яти книгах; на архівній папці № 1016 рукою Дмитра Стуса запис: «Збірка “Час творчості — Dichtenszeit” оригінальні вірші “Палімпсестів”» — насправді про «Палімпсести» можна говорити лише з 1974 року; на архівній папці № 767, де зберігається 5 аркушів автографа перших 53-х віршів «Часу творчості» (їх зберіг і передав родині Володимир Рокецький, який один час був зі Стусом у мордовському таборі), запис рукою Дмитра Стуса: «Тернопільський список “Палімпсестів” В. Рокицького» (тут кожне слово — фактична помилка)⁶.

Проте окремі помилки жодним чином не применшують значення першого багатотомника творів Василя Стуса. Його поява була вимогою часу, а з огляду на ті складні й злиденні роки — унікальним феноменом, справжньою подією в культурному й науковому житті. Зайвим і сумним доказом цієї унікальності стала майже повна відсутність нових науково-критичних видань української літературної класики за останні 20-30 років.

З часу першої публікації цілісної збірки «Час творчості» її тексти не раз привертали увагу науковців, дехто з них навіть не полинувався взяти до рук оригінал, проте інтерпретаторський підхід залишається пріоритетом нашого літературознавства. Для більшості колег, особливо молодих, факт друку стає магічним: вони не припускають думки, що публікований без участі автора текст варто піддати сумніву, що таке видання може різною мірою спотворювати авторську волю, тим більше, коли йдеться не про один вірш, а про цілу збірку. Досі непопулярним залишається вивчення історії написання твору, цілком на упорядників і публікаторів покладаються й у питаннях вибору основного тексту, датування, зрештою — навіть авторства. Тим часом, ступінь дослідженості саме цих аспектів об'єктивно визначає, власне, рівень науковості інтерпретаторських побудов, котрі, як і кожна побудова, без надійної бази мало вартують.

Практика здійснення першого багатотомника Василя Стуса — найкраще цьому підтвердження. Чого вартий, наприклад, унікальний випадок уміщення у другій книжці першого тому кількох доти не публікованих віршів Миколи Вінграновського! Ці тексти було переписано рукою Стуса до зошита на початку 1960-х років поруч з власними без зазначення автора; упорядники наче й не мали підстав засумніватися в авторстві. Лише завдяки феноменальному поетичному чуттю Михайлини Коцюбинської, осягненню нею індивідуальної специфіки кожного з цих поетів

⁶ Окрім неправильного написання прізвища Стусового побратима, маю на увазі термінологічний ляп: списком називається неавторська копія — отже, автограф не може бути списком. Крім того, вираз «тернопільський список» мав би означати, що він з'явився у Тернополі. Насправді у цьому місті після заслання жив В. Рокецький і саме звідти, очевидно, надійшов цей цінний документ.

помилку було помічено й виправлено ще за життя М. Вінграновського⁷.

Зазвичай першою публікацією історія тексту не закінчується. Так сталося й з «Часом творчості». Спробую конспективно окреслити основні здобутки роботи упорядників і позиції, які залишаються спірними.

Основним, але не єдиним джерелом основного тексту збірки є саморобний зшиток, ущерть заповнений поетичними текстами⁸. Сюди Стус записував поезії, проставляв їхній порядковий номер, фіксував кількість рядків у кожному вірші і сумарну на той момент кількість рядків у збірці, що народжувалася. Мабуть, це робилося для самодисципліни, для підтримання творчого й морального тону в умовах ув'язнення. Дарма при публікації ми не відтворювали цей рядок з цифрами — тоді одразу стало би помітно, що поет двічі помилився у нумерації: є по два номери 151 і 230, в результаті у збірці не 300 (згідно з авторською — помилковою? — нумерацією), а 302 твори. Більшість записів датовано, вони з'являлися мало не щодня, а були дні, коли до зошита записувалося й кілька творів. Але — звертаю увагу дослідників — поезії збірки розміщено не в строго хронологічному порядку. Це, зокрема, наводить на думку, що існували чернетки записуваних у зошит текстів. Схоже на те, що зшиток, оформлений і заповнений Василем Стусом, первісно програмувався ним як чистовий, хоча значна частина текстів мають виправлення різного часу.

Головне — було зафіксовано авторський порядок текстів у збірці, тому питання композиції можна вважати вирішеним. На свій сором повинна зізнатися, що у виданні 1995 року я умудрилася порушити цю композицію. Під кінець роботи Стусові забракло місця на останніх сторінках зшитка, тому вірш «Напевно, так і треба...» він записав на звороті титульного аркуша, але номер «300» і дата 30 вересня 1972 р. підказують, що це заключний твір збірки. А перший — «Мені зоря сіяла нині вранці...» — датований автором 18 січня, має, відповідно, номер «1». У виданні 1995 року я механічно пішла за автографом, тому вірш «Напевно, так і треба...» відкривав збірку⁹. У другому виданні цю помилку виправлено на підставі низки наступних доказів.

Друге джерело текстів «Часу творчості» — так званий «Список Рокецького». Насправді — повторюся — це не список, а Стусів автограф перших 53-х віршів збірки, і у ньому поезія «Мені зоря сіяла нині вранці...» також має № 1.

Третє, досить об'ємне джерело поетичних текстів — листи В. Стуса до рідних. Вірш «Мені зоря сіяла нині вранці...» поет переписав двічі у листах до дружини (у квітні 1973 року), зазначивши: «Се мій перший вірш

⁷ Див. «Список помилок, виявлених у першому томі». — *Стус, Василь*. Твори: У 4 томах (6 книгах)... — Львів: ВС «Просвіта», 1995. — Т. 2. — С. 419.

⁸ ІЛ. — Ф. 170. — № 1016.

⁹ *Стус, Василь*. Твори: У 4 томах (6 книгах)... — Л., 1995. — Т. 2. — С. 12.

у КГБ, 18. 1.». Зрештою, суттєвим, хоч і цілком суб'єктивним, аргументом щодо порядку розміщення цих текстів у збірці, вважаю зміст обох віршів; достатньо їх прочитати — і логіка підкаже, котрий мав бути першим, а котрий — останнім. Лише при такому розміщенні текстів увиразнюється символічний образ зорі, який оповиває усю збірку: у першому творі зоря сіяє поетові, вселяючи благодатний душевний спокій, а у заключному — «упали зорі з неба і надломали мак». З моменту, коди закінчився суд (це відбулося 7 вересня¹⁰), а перед поетом невідворотно постав страшний вирок (п'ять років ув'язнення суворого режиму і три — заслання), В. Стус написав 35 віршів (авторські дати 9–30 вересня 1972 р.); за змістом їх можна виділити у своєрідний цикл прощання: від вірша «Моє життя, мій Києве, прощай!» (текст № 268) — до «Напевне, так і треба...» (текст № 302), де останні рядки: «Кохана, будь щаслива! // Коханий мій — бувай!».

«Час творчості» має наскрізний сюжет і виразні біографічні деталі. У ширшому дослідженні було б незайвим співставити хронологію слідства і судового процесу, зафіксовану у кримінальній справі, з датами написання окремих творів збірки, і таким чином наблизитися до розуміння психології поета у кризові моменти життя. У такому плані кілька виразних ключових віршів і життєвих епізодів цього періоду проаналізовано у монографії Дмитра Стуса¹¹.

У виданні 2008 року (третій том 12-томника, який повністю так і не було видано) я відновила логіку і авторську волю, поставивши вірш «Напевне, так і треба...» останнім у збірці¹²; у коментарі дала відповідне пояснення. Послідовність розміщення решти творів не викликає сумніву.

Щодо датування творів — збірка має одну несподіванку: вірш з авторським номером 299 (тобто — передостанній, фактично 301-й) «Де свінула Софія світанкова...» має повністю записану автором дату 30. 9. 1969. Вірш не фігурує більше у жодному відомому нам джерелі, та й за змістом він не міг бути написаний раніше. Вважаю, тут В. Стус свідомо вдався до містифікації, а не просто помилився, написавши замість «1972» — «1969». Поет не хотів, щоб пронизливі рядки «О рідна стороно! Бувай здорова, // ти — щонайтяжча із моїх загуб...» з реальною датою стали приводом для зловтіхи властей імущих. Ймовірно, це явище того самого порядку, що й так звані правки, зроблені з конспіративною метою, про які йтиметься далі.

Наступне питання набагато об'ємніше — історія створення кожного вірша збірки «Час творчості». Серед дослідників побутує дещо спрощена

¹⁰ Стус, Дмитро. Василь Стус: життя як творчість. — К.: Факт, 2005. — С. 306.

¹¹ Стус, Дмитро. Василь Стус: життя як творчість... — С. 250-258, 278-279.

¹² Стус, Василь. Зібрання творів: У 12 томах. — К., 2008. — Т. 3. — С. 366, 694.

думка, сформульована вперше Дмитром Стусом, ніби усі тексти збірки народилися саме у камері попереднього ув'язнення¹³. Акцентується рішуча відмінність їхньої тональності, форми від попередніх творів. Це не зовсім так. Якщо в цілому «Час творчості» справді не сплутаєш з попередніми збірками («Веселим цвинтарем» чи «Зимовими деревами»), то деякі окремі вірші мають давніше коріння. Практично всі вони зафіксовані у коментарях і розділі «Інші редакції та варіанти». Наприклад, у блокнотах з авторськими датами до 1972 року¹⁴ записано вісім віршів, які через рік вигулькнуть у «Часі творчості». Вірш «Берези — навтьоки!» в незміненому вигляді входив ще до першої збірки В. Стуса «Круговерть» (1960-ті роки), а у «Часі творчості» автор записує його з датою 23 липня 1972 р. Схожу історію мають, зокрема, тексти «Так явно світ тобі належать став...», «Я марно вчив граматику кохання...»: варіант першого з'явився у рукописі невиданої збірки «Веселий цвинтар» кінця 1960-х років, другого — у збірці «Зимові дерева» (видана у Брюсселі 1970 року). У «Часі творчості» перший вірш записано без дати поміж липневих текстів, другий — з датою «7 серпня 1972 р.».

Таких прикладів можна зібрати цілу низку. Дослідникові, який би поставив за мету реконструювати «генеалогічне древо» творів аналізованої збірки, стане в пригоді фраза, яка не раз повторюється в коментарях: «інших джерел тексту цього періоду не виявлено», де ключові слова — «цього періоду». Це сигналізує про присутність твору чи його модифікацій у раніших чи пізніших автографах В. Стуса. В основному їх опубліковано у названих багатотомниках (зазвичай у таких випадках коментатори вказували й сторінки публікації ранішого варіанту у попередньому томі), але архів поета — маю на увазі не лише матеріали, які зберігаються в ІЛ, але й у приватних зібраннях, насамперед у родині, — такий об'ємний, що на цей час ще не можна говорити про його вичерпну дослідженість.

У свою чергу понад третина віршів «Часу творчості» перетікають — і у незміненому вигляді, і у нових варіантах чи редакціях — у «Палімпсести»: наступну, вже значно складнішу сув'язь, яка почала складатися, як прийнято вважати, з 1974 року і якій, на мою думку, означення збірки не зовсім пасує. І так само коментатори намагалися сумлінно простежити й зафіксувати історію створення кожної поезії. Ширше, послідовне зіставлення й аналіз кожного такого тексту увиразнило б еволюцію Стусового поетичного хисту, водночас допомігши відтворити процес «конструювання» збірки «Час творчості».

У роботі над поезіями Василя Стуса є ще один «підводний камінь», так би мовити, тест для дослідника на уважність. Це художнє явище, назване Дмитром Стусом «текстами однакового початку». Тобто, з одного

¹³ Стус, Василь. Твори: У 4 томах (6 книгах)... — Л., 1995. — Т. 2. — С. 10.

¹⁴ ІЛ. — Ф. 170. — Од. зб. 925, 933, 937.

й того ж першого рядка чи першої строфи виростають фактично різні твори. У понятійному ланцюжку «окремі правки, варіант, редакція» це наступна позиція.

В аналізованій збірці помітні лише зародки цих сукупностей: наприклад, є дві редакції тексту з початком «Церква святої Ірини...» (з авторськими номерами 75 і 267). У загальніших рисах з погляду історика літератури цю проблему окреслила у своїх працях дослідниця Галина Колодкевич¹⁵.

А ось два зовсім різні вірші з першим рядком «Розспіваний сніг, розлінований лижами, ранній...». Цей дійшов до нас у автографі з 1960-х років (цитую тільки першу строфу):

Розспіваний сніг,
Розлінований лижами, ранній.
Катаються діти на добрих слухняних санках.
І світ такий білий,
І образ твій білий-пребілий,
Пресвітлая радосте,
Мамо святая моя!¹⁶

А ось початок тексту з «Часу творчості», датований автором 26 травня 1972 р.:

Розспіваний сніг, розлінований лижами, ранній,
летять з горобини червоні, як кров, снігурі.
На шибках лисиці рожево-руді од світання,
а ти притулись до подушки і сльози гарячі утри.
Ген-ген як погнало цю щойно прокладену лижву
за чорні за сосни, за синій морозяний бір.
Колись ми блукали тут, рвали у падоли пижмо,
і довге мовчання було — солодких довір і невір...¹⁷

Якщо у стандартній текстологічній практиці остаточною вважають той варіант тексту, з яким автор працював найпізніше, то тексти однакового початку фактично є різними самостійними творами. Взагалі для творчої спадщини Стуса, починаючи з 1972 року, особливо характерне паралельне, рівноправне існування твору у кількох варіантах чи редакціях. Це зумовлено не лише об'єктивними обставинами тюремної реальності, коли рукописи могли бути конфісковані в кожен хвилину,

¹⁵ Колодкевич, Галина. Варіативність художнього мислення Василя Стуса. — Київ, 2015. — 242 с. — Бібліогр.: с. 225-241.

¹⁶ ІЛ. — Ф. 170. — Од. зб. 555.

¹⁷ Там само. — Од. зб. 1016. — С. 81.

і щоб їх уберегти, доводилося переписувати знову і знову; зокрема, понад 50 віршів «Часу творчості» Стус надіслав у листах до дружини у 1973 році. Не дивно, що при цьому текст міг зазнати змін. Але тут є ще й вагомий суб'єктивний фактор: Стус свідомо залишав різні варіанти своїх віршів. У його листах натрапляємо на думку: «Хай вірш існує в бур'янах варіантів»¹⁸. Тому у сучасних виданнях творів Стуса дуже відносними є самі терміни «основний текст» та «інші редакції і варіанти».

Сім віршів поет перекреслив у автографі, зберігши, однак, їхні порядкові номери¹⁹. Напроти одного («У затишку прожити не судилось...») записав: «Доробляти». У публікації ми умістили їх до основного тексту збірки, відповідно у коментарі зазначивши ці особливості. Але — чи вчинив би так сам автор?

Не одразу вдалося з'ясувати ситуацію з віршем «Це час покар. Останнє — хто esi?..». Автограф № 1016 (с. 87) фіксує текст, записаний у дві колонки під одним авторським номером 170 (звичай усі вірші, незалежно від довжини рядків, поет записував в одну колонку). На перший погляд, складається враження, ніби це два варіанти одного твору; у першому — 14 рядків (варіанти 7-го і 8-го записано тут же), у другому — 16 (відповідно, перший рядок дещо змінено: «Це час покар. Кажі ж — хто ти esi?»). Котрий у цьому випадку вважати остаточним? Здається, автор сам завагався, тому що не записав жодної цифри у рядку, де фіксував загальну кількість рядків збірки, залишивши: «170—3825+». Перше видання (1995 року) подає «Це час покар...» як редакції А і Б одного твору (т. 2, с. 117). Однак, пильніше розглядаючи автограф, побачимо, що між колонками автор поставив знак «+» — отже, це могло свідчити про «додавання» першої й другої колонки в один текст. Записавши після цього твору наступний вірш «У передсвітті мав я дивен вік...», який має 16 рядків, В. Стус фіксує: «3857+16» (номер твору 171 на цей раз поет не поставив, хоч далі вірш «Ти власну плоть утратив і життя...» має авторський номер 172), тобто, загальна кількість рядків (3857 мінус 3825) зросла на 32. Схоже, поет механічно порахував підряд усі рядки вірша «Це час покар...» як одного твору, забувши на той момент про паралельні варіанти рядків 7-8, тому замість 30 вийшло 32 рядки, але головне — увесь текст автор вважав одним твором. Так само — як один твір — записано В. Стусом цей вірш у автографі № 767.

¹⁸ Стус, Василь. Лист до дружини від 31 березня 1977 р. // Стус, Василь. Твори: У 4 томах (6 книгах)... — Л., 1997. — Т. 6. — Кн. 1. — С. 262.

¹⁹ Йдеться про такі твори: «Моє перелицьоване пальто...», «Скажи ім'я своє, поете...», «Люблю цю тишу гробову...», «Гей, ярм-долиною...», «Їм для конання мало і століть...», «Ну що ж, брахіцефале...», «На мене нісся паровоз...».

Через це у виданні 2008 року було враховано усі ці аргументи, і переважила така версія: це один твір на 30 рядків. Так його й опубліковано — т. 3, с. 214-215.

Основний автограф «Часу творчості» має ще одну нерозгадану особливість: напроти багатьох творів на полях автор залишив пізніші, зроблені кульковою ручкою чи фломастером позначки; досі не маємо тлумачення, що вони означають. Ймовірно, жовтий кружок або «галка» біля вірша означає, що автор вирішив узяти цей текст до «Палімпсестів», деякі інші — про намір поета доопрацювати твір. Можливо, ще інакше В. Стус фіксував, котру поезію він переписав у листі до рідних. Це питання потребує окремого вивчення.

При виборі основного тексту недатованих творів нерідко застосовується критерій естетичної оцінки. Тобто, варіант художньо довершеніший, технічно досконаліший вважається пізнішим, саме тим, який втілює творчу волю автора. Хоча цей спосіб в принципі суб'єктивний, при певних застереженнях текстологічна практика успішно його використовує. У поезії В. Стуса періоду «Часу творчості» цей критерій майже ніколи не спрацьовує: версифікаційна вправність поета на той момент вже була дуже високою, а за змістом, смисловим наповненням варіанти часто — так би мовити — один кращий від другого. Назву хоча б вірші «О, не зови мене, не клич мене...», «Ще й до жнив не дожив...», «За читанням Ясунарі Кавабати», «Сосна із ночі впливля, як щогла...», які мають кілька повноправних редакцій. Те саме можемо сказати про переклади з Гете: запам'яталось, як важко було віддавати перевагу якомусь варіантові, тому що інші, анітрохи не гірші, були приречені на друк у розділі «Інші редакції і варіанти», і упорядник мимоволі наче робив їх меншовартісними.

Повертаючись до автографа № 1016, варто сказати окремо про численні авторські виправлення. Первісно тексти записувалися олівцем. Зрозуміло, що це робилося у камері попереднього ув'язнення, де мати ручку не дозволялося. Правки і доповнення різні: одні — так само олівцем — зроблено під час написання твору чи одразу після цього. Пізніші зроблено зеленою чи синьою кульковими ручками. Цей зошит було конфісковано у поета аж 1978 року, після його повернення з першого заслання²⁰, за іншими даними — 1976 року, під час заслання²¹. Тобто, теоретично ці пізніші записи ручкою можна датувати доволі тривалим періодом. Але насправді сталося інакше: Стус працював з цими текстами максимум до 1974 року, а потім змінився його життєвий контекст, і поет почав формувати збірку «Палімпсести».

²⁰ Стус, Василь. Твори: У 4 томах (6 книгах)... — Л., 1995. — Т. 2. — С. 9.

²¹ Стус, Дмитро. Василь Стус: життя як творчість. — К.: Факт, 2005. — С. 327.

Отже, про найбільш характерні правки і переробки. Звісно, є незначні зміни, зроблені з метою художнього вдосконалення: усувається немилозвучність, неприродний наголос. Типове для творчого процесу шліфування мови у В. Стуса супроводжується значними смисловими модифікаціями. Стилiстичне вдосконалення переростає у асоціативне багатство думки, спостерігаємо різні аспекти і повороти філософського осмислення поетом життєвої ситуації і себе в ній.

Ось 10-й рядок вірша «Яке блаженство — радісно себе...»: 1-й варіант: «О, як померти? Господи, порадь!»; 2-й: «Солодка смерте! Рано ще! Не надь!»; 3-й: «Блаженна смерте! Рано ще! Не надь!».

Або така низка варіантів: «Не ремствуй, що забідний був ужинок. // Зате тяжкий. Зате — як смерть тяжкий»; 2-й варіант: «Зате тяжкий. Як олово — тяжкий»; і 3-й: «Зате тяжкий. Як коливо — тяжкий». І дарма, що саме в останньому варіанті стався збіг глухих приголосних «к», обрiзність перемогла: остаточним став саме цей третій варіант.

Але є у автографі збірки ще один, особливий вид правок, на перший погляд, не творчих: правки, зроблені з конспіративною метою. Не забуваймо, що все це писалось під арештом, будь-які записи не просто переглядалися, але й могли бути використані у слідстві проти поета, його друзів, або стати підставою для конфіскації рукопису. В олівцевому автографі чимало слів стерто чи закреслено, багато замасковано написами олівцем поверх первісного тексту. Упорядники намагалися розгадати, відтворити первісний текст, у багатьох випадках нам це вдалося. У розділі «Інші редакції і варіанти» було введено окремий пункт «Правки основного тексту, зроблені з конспіративною метою».

В автографі В. Стуса послідовно маскував слова: Україна — словами сокорина, горобина; замість ґрати — брати; мури — гурії; за муром — похмура; раб — брат; гільйотин — ожин; тюрма — юрма, дарма; кайдани — каштани; кості — брості. Тобто, у наведених прикладах добираються просто співзвучні нейтральні слова. Правки вносилися, щоб приховати сокровенне, не призначене для стороннього ворожого ока, як, наприклад, у вірші «Синочку мій, ти ж мами не гніви...» останні рядки «Знайди ж мене — під чорною ганьбою, межі слідами чорних підшов» — виправлено на: «Знайди ж мене — під чорною водою, межі слідами щедрих підшов». І навпаки, є низка правок з конспіративною метою, які не мають значеннєвого наповнення, коли автор не дбав про повноцінну смислову заміну, а лише про затемнення свого первісного тексту.

Нерідко така заміна добиралася з витонченим сарказмом, поет глумився над тюремщиками, які будуть перечитувати його рукописи, вишукуючи крамолу чи ознаки розпачу, зневіри, і до кого він звертався:

«Невже ти народився, чоловіче, щоб зазирати в келію мою? Невже *твое* життя тебе не кличе?..». Тоді замість рядків «Нарешті, слідчий ізоляторе, мене ти геть осамотив...» з'являються: «Нарешті, бісовий аматоре...», замість «Нас порозсовано по цих мурах...» — «Нас порятовано по цих краях...», замість «Твоя господа — камера ясна...» — «Твоя господа — химорода ясна...».

А є й такі переробки, які досить вдало поєднуються зі змістом твору в цілому, і не завжди можна однозначно твердити, чому саме автор вніс правку: з метою конспірації чи з творчою метою. Кожен такий випадок упорядники вивчали окремо. Ось приклад (із поезії «Вже обрій, наче крига молода...»). Виправлений автором текст звучить так:

«І збіг сльозою зі щоки мій сон...
Дивлюсь — аж довгі отвори розлуки
Гойдає подум. І нещадне серце
Мене тримає на прицілі. Темінь.
Сімдесят другий рік. Хоча століття
І не згадаю. Спогад сумовитий.
І я помалу повернувся в себе».

А ось реставрований з-під правок первісний текст, який упорядники визнали основним:

«І збіг сльозою зі щоки мій сон...
Дивлюсь — аж двері, два болти і вічко
Та вирізу квадрат. І пильне око
Мене тримає на прицілі. Темінь.
Сімдесят другий рік. Хоча століття
І не згадаю. Київська тюрма.
І я помалу повернувся в себе».

Про те, наскільки підготовка таких видань вимагає часу, уваги і розважливого аналізу, засвідчила щаслива для мене нагода у 2008 році вдруге звернутися до підготовки тексту «Часу творчості». Наслідком подальшої, глибшої праці з рукописом можна вважати прочитання-розшифрування кількох складних фрагментів, які в першому виданні подавалися в ламаних дужках (вони означають сумнівне прочитання). Йдеться про вірші «Скит Манявський», «Будинок, що навпроти, обтікають...». Пильніше прочитання автографа зумовило також кілька суттєвих змін у текстах, наприклад, у вірші «Пригадуєш своє метро...» рядок «коли сталося перо...» виправлено на «коли сталося перо...».

Дуже можливо, що пильні очі молодших дослідників ще інакше по-трактують чи відчитають тексти «Часу творчості». Ця перлина нашої

літератури дає багатючий матеріал для ширшого текстологічного дослідження.

Нарешті, варто сказати про недатовані записи на останній, 139-й сторінці зшитка з архівним номером 1016. Досі ці три тексти вважалися записами українських народних пісень і не публікувалися. Перший — «Із-за гори сніжок летить...» — це справді варіант фольклорного твору:

Із-за гори сніжок летить
А в долині козак лежить.
Накрив очі китайкою,
А ніженьки нагайкою [варіант:] заслугою козацькою
Що в головах ворон кряче,
А в ніженьках коник скаче.
Не стій коню, наді мною,
Не бий землі під собою,
Бо ти землі не доб'єшся,
З моря води не нап'єшся.
Біжи, коню, дорогою
Степовою широкою.
Як прибіжиш під батьків двір,
То вдаришся об частокіл
Вийде батько розсідлає,
Вийде мати розпитає
Ой коню мій вороненький,
А де ж мій син молоденький
Не плач, мати, не журися,
Бо вже твій син оженився
Узяв собі паняночку
В чистім полі земляночку.
Візьми, мати, піску жменю
Та й посієш на каменю
Як той пісок рясно зійде,
Тоді твій син з війська прийде.
Нема піску, нема сходу,
Нема сина із походу
Нема сина із походу²².

²² Варіант цієї народної пісні, зокрема, записано у с. Зятківцях, розташованому за 8 км від рідного Стусового села Рахнівки (Гайсинський р-н Вінницької обл.): «За горою сніжок летить» // Пісні Явдохи Зуїхи / Записав Гнат Танцюра. — Київ: Наукова думка, 1965. — С. 812.

Другий запис, на перший погляд, також відомої народної пісні. Безумовно, перші два рядки знайомі багатьом:

Ой у полі три криниченьки, любив козак три дівчиноньки
Чорнявую та білявую ще й рудую, препоганую.

Але далі починається авторська творчість:
Я чорнявій завдаю жалю, а біляву до серця тулю,
а рудую препоганую в цілім світі лиш одну люблю.
З чорнявою буду я дружить, з білявою буду в світі жить
За рудую ж препоганую буду все своє життя тужить.

Тим, хто має деякий запас знань з фольклористики, одразу ж впадає у вічі нестандартний розвиток сюжету, а особливо «ріже вуха» фраза «З чорнявою буду я дружить», тому що в українських народних піснях слова «дружить» не знайдемо взагалі.

Нагадаю один з варіантів автентичного народного тексту:

Ой у полі три криниченьки,
Любив козак три дівчиноньки:
Чорнявую та білявую,
Третю — руду препоганую.
— Що чорняву від душі люблю,
До білявой залицяюся,
А з рудую, препоганую,
Піду, мабуть, розпрощаюся.

Цікаво, що мої родичі по маминій лінії з Літинського р-ну (північ Вінницької області) співали саме такий варіант, а татова родина з Тросцянецького р-ну (південь Вінниччини) віддавала перевагу іншому:

А з рудую, препоганую
Піду зараз повінчаюся.

Парадоксальність такого чину ліричного героя, проте, цілком відповідала життєвій мудрості, сформульованій у наступних рядках пісні:

Не всі тії та сади цвітуть,
Що весною розвиваюся,
Не всі тії та й вінчаються,
Що любляться та кохаються.

Повертаючись до Стусового автографа, маємо підстави стверджувати, що записаний текст — оригінальний твір, так би мовити, текст однакового з народною піснею початку. Не включений поетом до збірки

«Час творчості», він, проте, повинен публікуватися серед творів В. Стуса у розділі «Поza збірками».

Схожа ситуація з наступним, третім твором:

Ой десь росте верба, немов журба моя
Ой ти дівчино, моя рибчино, бувай здорова.
Не суп шовкових брів не лий ясних очей
Минуле не верну ані не позирну через сумне плече.
Ой десь росте верба бере[за] і журба
Ми ж там любилися (2)
Ще й кильми крилися.
Тепер ти не моя, тепер і я не твій.
Навік нас розлучив (2) проклятий лиходій.
Кохана, прощавай і ручок не ламай
Хай пани-вороги почезнуть до ноги, а ти ж душі не край.
Летить грайвороння додому навмання
Нехай собі летить щоб смерть свою зустрить,
То ж — не перепиняй.

Нехай не дезорієнтують читача стилізовані під народну творчість «верба — журба», «дівчина-рибчина», «шовкові брови» та вказівки про повтор рядків «(2)» — перед нами цілком авторський твір. Щедро «приправлений» фольклорними елементами, він, проте, має й суто «стусівські» образи й стилістику. Так, «сумне плече» вже фігурувало у вірші «Часу творчості»:

Куди? Будь ласка, в білий світ.
З речами? Без речей.
Лиш зизо позирнув сусід
через сумне плече....

«Грайвороння» — власний стусівський словотвір, похідний від рідковживаного «грайворон»; чомусь більш поширений «гайворон» його не задовольняв («...летів грайворон, не торкавши крон...») — «Час творчості», вірш «Так м'яко місяць висів у пільмі...»; «Ти один мій, о грайвороне...» — «Палімпсести»).

Очевидно, що вірш «Ой десь росте верба...» не викінчено (зокрема, впадає у вічі незграбний вираз «не лий ясних очей»), це лише заготовка, до якої поет більше не повертався. Проте його присутність — хоч і без дати — у зошиті з рукописом «Часу творчості» не залишає сумнівів у приблизному часі та обставинах створення. Таким чином, додається ще один твір до розсіпів Стусових текстів.

2018 р., м. Київ

Ольга ДЕРКАЧОВА
доктор філологічних наук,
професор Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

**«Очужілий в своєму тілі»:
дискурс тілесного в поезії Василя Стуса**
(На матеріалі збірки «Веселий цвинтар»)

Однією із найвідоміших полярностей є полярність душі та тіла. «Поділ, від якого походить дух-робітник, — поділ на буття-в-собі, що стає матеріалом, над яким він працює, і буття-для-себе, що становить аспект самоусвідомлення у праці, — в його очах стає у його витворі об'єктивним. Його подальші зусилля мають бути спрямовані на скасування цього поділу душі і тіла, на те, щоб одягнути і сформувати душу в ній самій, а потім дати цю душу тілу. Обидва аспекти, зблизившись між собою, зберігають відносно один одного визначеність уявно репрезентованого духу і оболонки навколо нього; єдність духу з собою містить цю протилежність одиничності та загальності»¹.

Найчастіше оперуємо трьома поняттями: «дух», «душа», «тіло». У біблійному контексті маємо чітке розрізнення двох перших. Духовно живі — ті, хто наповнений Святим Духом («12. Бо Боже Слово живе та діяльне, гостріше від усякого меча обосічного, проходить воно аж до поділу душі й духа, суглобів та мозків, і спосібне судити думки та наміри серця» (До Євреїв 4:12)). Тобто духом людина може володіти і не володіти, а без душі вона не існує. Душа — маркер людини і під час її життя, і після її смерті. Дух — це контакт із Богом, душа — контакт зі світом.

Душа, на думку Гольбаха, — це частина тіла, яку відрізнити можна лише абстрактно. Тобто людина — це фізична істота, духовна людина — це та ж сама фізична істота, лиш тільки розглядається вона під іншим кутом зору². Ламетрі порівняв людину з механізмом, зазначаючи, що особливістю життя є її тілесна природа, сама ж душа — це матеріаль-

¹ Гегель Г. В. Феноменологія духу. URL: http://aps-m.org/wp-content/uploads/2017/03/Fenomenologia_Dukhu-1.pdf (дата звернення: 30.06.2019).

² Holbach P. The System of Nature; or, The Laws of the Moral and Physical World. URL: <http://www.ftarchives.net/holbach/system/0syscontents.htm> (дата звернення: 30.06.2019).

на частина мозку, яка може відчувати. На думку Декарта, існування душі залежить від існування тіла, душа робить тіло таким, яким воно є. Тіло — це те, що можна усвідомити у просторі та часі. *Res extensa* (тіло) та *res cogitans* (дух) — різні. Перше — подільне, друге — ні. Тіло — механізм, воно смертне, душа безсмертна³.

Тіло — онтологічний феномен, існування якого, певним чином, визначає існування світу. «До останньої третини ХХ ст. людське тіло вважалося природною даністю, цікавою лише для біології т медицини. Суспільні та гуманітарні науки торкалися тілесності лише дотично, у зв'язку з філософською проблемою співвідношення духовного та матеріального або в рамках історії мистецтва та фізичної культури»⁴. З 70-х років у західній гуманітаристиці тіло починає розглядатися як складний соціальний конструкт.

До проблем тілесності апелювали та апелюють у своїх працях Дж. Батлер («*Gender Trouble — Feminism and the Subversion of Identity*», 1990), Ж. Бодріяр («*De la Seduction*», 1979), О. Гомілко («*Метафізика тілесності*», 2001), І. Жеребкіна («*Постмодернізм, психоаналіз і гендерна теорія: розвиток концепції суб'єкта*», 2002), І. Кон («*Чоловіче тіло в історії культури*», 2003), О. Кочарян («*Особистість і статевая роль (симптомокомплекс маскулітності / фемінності в нормі і патології)*», 1996), Ж. Лакан («*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*», 1964), А. Дамасіо («*The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*», 1999), Е. Скаппі («*The Body in Pain*», 1985), Медведева Н. («*Проблема співвідношення тілесності і соціальності в людині і суспільстві*», 2005), Хамітов Н. («*Історія філософії: проблема людини. Вступ до філософської антропології як метаантропології*», 2015), Косяк В. («*Людина та її тілесність у різних формах культури: досвід філософської інтеграції*», 2006), Сузнель А. де («*Le Symbolisme du corps humain*», 1991).

«Існує традиційне (сильно гіперболізоване) уявлення про те, що тіло, на відміну думок і почуттів, є територією індивідуалізованою та інтимізованою, тому відчитування мови тіла вважається непростим і дуже ризикованим заняттям»⁵. Людське тіло є частиною простору зі своїми кордонами, життєвими центрами, захисними механізмами, вразливими місцями, захистом та недоліками. У площині уяви, на думку Оже, тіло — це ієрахований простір, що має зовнішнє оточення⁶. «Тілесна» ж граматики різноманітна, бо на відміну від духа, який може бути

³ Декарт Р. *Метафізичні роздуми*. К.: Юніверс, 2000. 304 с.

⁴ Кон И. *Мужское тело в истории культуры*. Москва: Слово, 2003. С. 8.

⁵ *Поліщук Я. Реактивність літератури*. Київ: Академвидав, 2016. С. 143.

⁶ Оже М. *Не-места. Введение в антропологию гипермодерна*. Москва: Новое литературное обозрение, 2016. С. 31.

чистим та абстрактним, тіло завжди конкретне: «у нього є розмір, колір шкіри, раса, і найголовніше — стать»⁷. Можемо говорити про феномен тілесності, механізми конструювання дискурсу тілесного, особливості психосоматики, психічні аспекти сприйняття тілесності, знакову природу тілесності⁸, як в усвідомленні я-тіла, так і у ставленні до тіла, у розумінні канонів тіла тощо.

В англomовних студіях розрізняють поняття *body* та *corporeality*. Перше поняття має більш універсальний характер, а друге використовується, щоб «вказати на чуттєво-матеріальну природу тілесності»⁹. У вітчизняному літературознавстві маємо диференціацію — тіло і тілесність. Тілесність становить цілісність біологічного, соціального та культурного начал.

Виявлення дедукованого до власної сфери власного тіла — це розуміння «я як ця людина», якщо редукуємо інших до власної сфери, то отримуємо тіла у межах цієї сфери, якщо ж редукуємо себе як людину, то отримуємо власне живе тіло і власну душу, тобто себе як психофізичну єдність. Відтак особисте я живе у цьому тілі, за допомогою цього тіла діє у зовнішньому світі, світ впливає на це тіло¹⁰.

В. Косяк зазначав, що «тіло людини завжди заангажовано соціокультурним буттям, яке продукує диверсивні типи тілесності, і найбільш природні тілесно-моторні характеристики людини виявляються дериватами соціонормативних структур, які контролюють зовнішнє і внутрішнє тіло і виступають у західній культурі органом заміщення вітальних переживань духовними»¹¹.

Також тілесність можна означити «як субстрат людської життєдіяльності, що являє собою багатомірне утворення, яке існує в трьох вимірах: біологічне (природне) тіло, внутрішня тілесність, зовнішня тілесність, і конструється на їхньому перетині»¹². Перший вимір — це тіло як біо-

⁷ Кон И. Мужское тело в истории культуры. Москва: Слово, 2003. С. С. 9.

⁸ Шаф О. В. Фемініні модуси репрезентації тілесності в українській ліриці ХХ ст. URL: litstudies.chdu.edu.ua/article/download/84290/79809 (дата звернення: 30.06.2019).

⁹ Потапенко Я. Концептуалізація гносеологічної категорії "тілесність" в сучасних культурно-антропологічних студіях. *Етнічна історія народів Європи*. 2013. Вип. 40. С. 120

¹⁰ Гуссерль Э. Картезианские медитации. URL: http://platona.net/load/knigi_po_filosofii/fenomenologija/gusserl_eh_kartezianskie_meditacii/53-1-0-2192 (дата звернення: 30.06.2019).

¹¹ Косяк В. А. Людина та її тілесність у різних формах культури: досвід філософської інтеграції : автореф. дис ... д-ра філос. наук: 09.00.04. Київ, 2006. С. 31.

¹² Медведєва Н. С. Проблема співвідношення тілесності і соціальності в людині і суспільстві: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандида-

логічний організм, другий — це тілесні відчуття людини, третій — тіло, як сприймають його інші.

У нашому дослідженні розглянемо дискурс тілесного у збірці Василя Стуса «Веселий цвинтар». Однією з важливих складових його поезії є пошук точки опори для людини у світі, а також вирішення конфлікту між душею та тілом, розуміння, як саме відбувається людська ідентифікація та самоідентифікація — через тіло чи усе ж таки через душу. Людина контактує зі світом через тіло, тіло ув'язнюють, знищують або самознищують. Зрештою, цвинтар — місце для тіл, а не для душ.

Ліричний герой Василя Стуса розмірковує над тим, де ж він сам:

Мені здається, що живу не я,
а інший хтось живе за мене в світі
в моїй подобі.
Ні очей, ні вух,
ні рук, ні ніг, ні рота. Очужілий
в своєму тілі...¹³

«Людське тіло поринає у природу і розчиняється в ній. Можна назвати цей наслідок редукацією особовості тіла до чуттєвої субстанції. Другим наслідком є встановлення «неперелазої стіни» між Я та тілом, котре тепер для Его винесене назовні та вписане у предметно розгорнуту перед ним картину світового цілого. Отож, власне тіло стає для людини предметом і передусім предметом її діяльності або засобом її цілеспрямованих дій»¹⁴. А також стіною між Я та світом. «Очужілість» дозволяє ліричному героєві немов вийти за межі власного тіла і спостерігати за світом ззовні.

Він не відчуває ні очей, ні вух, ні рук, ні ніг, ні рота. Згодом у поезіях зустрічатимемо відокремішність тулуба від голови і навпаки.

Око — символ розуму, сонця, світильника тіла, є око розуму, всевидюче око, добре око, лихе¹⁵. Відсутність очей для ліричного героя — це відсутність здатності пізнати його по-справжньому. Рука є символом влади, сили, та захисту. М. Альбедиль зазначала, що руки — це не просто біологічний інструмент, це засіб вираження емоцій, почуттів, це знак дії. Руками можна

та філософських наук за спеціальністю 09.00.03 — соціальна філософія і філософія історії. Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України, Київ, 2005. С. 9.

¹³ Стус В. Веселий цвинтар. — Варшава, 1990. С. 11.

¹⁴ Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. К.: Наук.думка, 2001. С. 42-43.

¹⁵ Словник символів. URL: <https://studfiles.net/preview/5252915/page:13/> (дата звернення: 30.06.2019).

пестити, зцілювати, створювати і знищувати¹⁶. Відтак ліричний герой Стуса не може ні висловити емоцій, ні захиститися. Вухо ж асоціюється зі здатністю чути світ та дихання життя. Рот — теж часто виступає символом життя. Герой поезії позбавлений можливості відчувати справжнє дихання життя. Ще один тілесний символ у поезії Василя Стуса — ноги. Ноги — це єдина частина тіла, якою людина торкається землі, через ці дотики можлива передача земної сили, якої позбавлений ліричний герой:

Ти народившись, виголів лишень,
а не приріс до тіла. Не дійшов
своєї плоти. Тільки перехожий
межисвітів, ворущишся на споді
чужого існування¹⁷.

Тіло без частин, необхідних для пізнання світу, нагадує лялечку — «розпечену, аж білу з самоболю». Біль викликаний не зовнішніми ушкодженнями тіла, а усвідомленням того, що не відбудеться «народження для себе». Автор пропонує свою картину Всесвіту: у темряві до і після — маленька цятка, шротик сонця (тобто залишок від витискання сонця-соняха) «зчужілий і заблуканий у тілі». Весь трагізм у тому, що розуміння ситуації безпорадності, відчуття неймовірного болю нічого не змінить - у тебе не буде іншого тіла. І ти начебто живеш, але насправду, безпорадний: ні рухнутися, ні сказати, ні почути. Таке буття трагічне і болісне, але через біль і страждання реалізується прагнення свободи:

Цей біль — як алкоголь агоній,
як вимерзлий до хрусту жаль (...)
Давно забуто, що є — жити,
І що є — світ, і що є — ти.
У власне тіло увійти
дано лише несамовитим¹⁸.

Не своє тіло — один із провідних світовідчуттів цієї збірки. Відтак у творах присутні самосмерть, самозгасання, що важать набагато більше, аніж смерть тіла.

Вочевидь, позиція ліричного героя наближає його до екзистенційних пошуків, але не варто забувати, де і в яку добу писалася ця збірка. 1968-1970 роки. Радянська Україна. Оте самоненалежання можна окреслити як специфіку існування людини в СРСР: неможливість вільного руху,

¹⁶ Альбедиль М. «Ты держишь мир в простертой длани». URL: <http://www.plobooks.ru/node/3296> (дата звернення : 30.07.2019).

¹⁷ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990. С. 11.

¹⁸ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990, С. 58.

вільного чуття, вільного слова. Усе, на що має право твоє тіло тут, не збігається із тим, чого хочеш ти, за порушення правил покаране буде твоє тіло. А що ж буде із твоїм внутрішнім я?

У тридцять літ ти тільки народився,
аби збагнути: мертвий ти еси
у мертвім світі¹⁹.

У цій поезії з'являється образ травмованого тіла і душі:

Бо плоть твоя сплюндрована до тебе
і дух тобі спотворили давно²⁰.

Ліричний герой переконаний, що порятунок треба шукати у поверненні до тих часів, коли ще тіла не було, коли ще не було землі, вкритої панцирем, «немов оглухла черепаха». Якщо попередньому вірші ліричний герой ототожнював себе зі шротиком, то у цьому — із кузочкою, що створює ефект присутності людини бароко, в якому людина — маленька піщинка у шаленому вирі життя. Барокова людина вірила, що можливо подолати суперечності, закладені в її гріховній природі шляхом дива, другого народження²¹. У Стуса жодним чином не йдеться про гріховну природу, але віднайдення себе поет вбачає також у зміні свого народження: «Простуй назад, в народження вертайся». А. Макаров основою «трагічного гуманізму Бароко» визначав те, що людина не може бути ні до кінця духовною, ні до кінця тілесною, а кожен її крок супроводжується, ваганнями, сумнівами та роздумами²². У Стуса:

Людина флюгер. Так. Людина флюгер,
Підвладний вітрові, а не собі.
Я знаю? Може, бог чуттями править,
чуттями править, може, дика товч
ще не оговтаних протобажань людських.
А ти живеш навпомацки — і тільки²³.

Його ліричний герой метається, як і барокова людина, але не між небесним та земним, не між розкішшю та аскетизмом, а між духовним і тілесним. Духовне — власне я, яке не може знайти своє тіло, тобто своє місце на землі.

¹⁹ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990, С. 40.

²⁰ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990, С. 40.

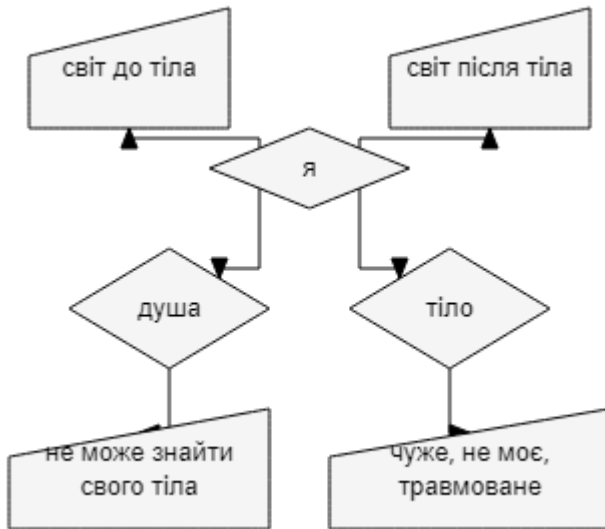
²¹ Макаров А. Світло українського бароко. Київ: Мистецтво, 1994. С. 18.

²² Макаров А. Світло українського бароко. Київ: Мистецтво, 1994. С. 36.

²³ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990, С. 41.

В екзистенціалізмі людину як таку спочатку неможливо визначити, адже спочатку її немає, а з'явившись вона буде такою, якою сама себе створить. Але у Стуса ліричний герой не може себе створити, адже знаходиться не в своєму тілі. У цьому екзистенційна туга його існування. Дійсність, на думку Сартра, визначається вчинками, вона існує у вчинках, тобто дійсність — це сукупність дій. Ліричний герой Стуса — в'язень не свого тіла, відтак він не може діяти, отже у нього немає ні дійсності, ні життя.

Таким чином, щодо власного буття ліричний герой розмежовує своє нездійсненне буття та перебування в чужому тілі. Схематично:



Пізнання світу відбувається через тіло за допомогою тіла. Тіло фіксує нас у часі та просторі. Інші бачать не нас, а тіло, та й ми бачимо не інших, а їхні тіла. Тіло, як людина в ньому відчувається, що вона з ним робить, може бути маркером певної доби. У Стуса - це тіло-в'язниця, що і не дивно, враховуючи час написання збірки. Через знищення власного тіла показано протест проти існуючого ладу — вірш «Напередодні свята» (наштовхує на роздуми про самоспалення Василя Макуха у жовтні 1968 року в Києві). Варто звернути увагу, що у цій поезії відбувається протиставлення: люди — ми — якийсь дивак. Люди у Стуса виступають у різних контекстах. У цій поезії — це «добропорядні» громадяни, які чемно вистоюють чергу за цитринами. В іншій — Стус розмірковує про те, чи вмерла людина всередині нас:

Як страшно зізнаватись, що людина
іще не вмерла в нас. Як страшно ждати,
коли вона захована помре
у темряві, щоб нишком відвезти
на цвинтар душ...²⁴.

Але: «Якщо ти й живий — тим гірше для тебе»²⁵

Відтак людина — це щось більше, інше, ніж тіло. А тіло може бути окремо від людини, як-от у поезії «Цей корабель виготовили з людських тіл»:

Цей корабель виготовили з людських тіл.
Геть усе: палуба, трюм, шогли
і навіть машинне відділення.
Морока була з обшивкою.
Особливо погано держали воду місця,
де попадалися людські голови²⁶.

Вочевидь, голова — це думання, мислення, а відтак протест, тому ті місця погано тримають воду. Людина — гвинтик системи, отже «якщо утворювалася потужна водотеча, діру затикали кимось з екіпажу». Гвинтиками державного механізму радянських людей назвав Сталін у своєму тості на прийомі у червні 1945 року: «Я би хотів випити за здоров'я людей, в яких чинів мало і звання скромне. За людей, яких вважають «гвинтиками» великого державного механізму, але без яких ми всі — маршали та командувачі фронтами та арміями, грубо кажучи, ні чорта не варті. Який-небудь гвинтик вийде з ладу — і все. Я піднімаю тост за людей простих, звичайних, скромних, за «гвинтики», завдяки яким наш великий державний механізм активний у всіх галузях науки, господарства та військової справи»²⁷. Звісно, що Стус знав ці слова. І як гуманіст не міг лишатися осторонь знеособлення людини, прирівняння її до неживого дрібного механізму. Він створює неймовірну картину абсурду: корабель з людських тіл із докладним описом, як саме латають дірки і яка частина тіла людини найнепридатніша для будівництва корабля.

Голова (як окрема частина людського тіла) зустрічається ще у кількох поезіях «Веселого цвинтаря»:

²⁴ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990. С. 46.

²⁵ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990. С. 52.

²⁶ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990. С. 50.

²⁷ Цит. за: <https://day.kyiv.ua/ru/article/istoriya-i-ya/ogon-po-svoim> (дата звернення: 30.06. 2019).

могила. Там ридає Україна
над головою сина: прощай...²⁸.

Або ж поезія «Я знав майже напевне...», в якій ліричний герой намагається розшукати того, хто обікрав друзів, зробив нещасною матір, а «дружину призвів до сухот». Він, немов у страшному сні, блукає між кімнатами у пошуках свого ката, не знаходить і тоді повертається додому:

побачив, що біля моїх дверей
зупинилося дві ноги, дві руки й тулуб
(голови не було)
Ти що тут робиш? — я застукав його зненацька.
І з переляку дві ноги, дві руки й тулуб
Збіглися в тіло без голови²⁹.

Ліричний герой, схопивши тіло без голови, знову питає про ката і рурка шиї радить йому повернутися до будинку з багатьма кімнатами, де будуть люди без голів, без ніг, без рук, будуть самі тулуби, а кат знаходитиметься там, де «нічого не побачиш»:

Але повторюй і повторюй до без кінця
все, що хочеш йому сказати.
Тільки не вір своїм очам:
він там, де його немає³⁰.

Виникає питання: хто ж цей кат? Вочевидь, система: когось вона лишає без рук, когось без ніг, а когось і без голови. З іншого боку, служителі культу цієї системи не є повноцінними: позбавлені хто можливості говорити, хто рухатися, хто думати, хото що-небудь зробити. Сам кат безтілесний: його не видно і не чути, але «він там, де його немає».

Саме тіло присутнє і в поетичному циклі «Мумія»:

Очей — не треба.
Ніг — не треба.
Рук — не треба.
Зусилля — зайві.
Зайва голова³¹

²⁸ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990. С. 64.

²⁹ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990. С. 30.

³⁰ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990. С. 30.

³¹ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990. С. 19.

У цьому ж циклі, але вже в наступному вірші читаємо:

Композиція багатьох голів,
поставлених одна на одну
(перша спить,
друга спить,
третя спить,
четверта, п'ята —
до нескінченності —
спить)³².

Верхня ж голова «пантрує сон». Сон — це небачення реальності. У вірші є згадка про 1968 рік. Це рік вторгнення радянських до Чехословаччини. На нараді, коли приймалося рішення про вторгнення, Брежнев поводився дуже дивно: був загальмованим, у нього порушилася дикція, не міг встати, не розумів, про що говорить. Цим пояснюється і назва циклу «Мумія», а також констатація того, що на «демократії цвинтаря» потрібне тільки тіло без голови.

Окреме місце у творі відіграють очі ката, шпигуна:

Благодійнику наш,
кому хочеться тікати з раю,
заукали ми в одне горло,
вдивляючись в очі під кокардою,
схожі на дві крапельки ртуті³³.

Людина в штатському відходить у тінь
і там, ніби свічки, запалює очі...³⁴

Здатність бачити — це прерогатива живих. У негативному аспекті погляд може бути небезпечним, навіть смертоносним (погляд Медузи Горгони, Гадеса, шумерський погляд смерті, погляд Шиви на Каму). Очі немов свічки — небезпечний, смертоносний вогонь. Крапельки ртуті — це отруйний погляд, передвісник смерті — повільної, важкої і начебто непомітної.

Окрім живого тіла, у творчості Василя Стуса присутнє мертве тіло, а також тіло поверненого покійника:

Тепер можна й відзначити
десятилітній ювілей своєї смерті³⁵.

³² Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990. С. 20.

³³ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990. С. 22.

³⁴ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990. С. 63.

³⁵ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990. С. 66.

Це цитата з вірша «Марко Безсмертний», в якому головний герой (алюзії на відомого героя Марка Безсмертного) «напередодні всенародного свята» вирішив втекти зі своєї могили. Трагізм у тому, що у світі ліричного героя Стуса легше втекти покійнику, а не живому. У живого — жодних шансів. Автор ретельно прописує, як Марко одягається у райкомі партії в службовий одяг, купує горілку та закуску на заощаджені партійні внески, як випивши та закусивши, полежавши на цвинтарі, вирушає на святкування сторічного ювілею Леніна.

У поезіях також присутні чорт, відьмак з маркуванням окремих елементів їхніх тіл:

Охриплі очі збіглися в одне —
повторення оцього чорноставу,
насилу вбгане в череп³⁶.

Осінній став автор порівнює з «Люципера очима», чим створює атмосферу тривоги та трагічної невідворотности.

Або ж танець чорта у поезії «Вертеп»:

Раз він стає на ноги,
вдруге — на руки —
доги перевертається,
поки руки не приростають до землі,
а ноги звисають у повітрі.
І тоді стає помітно,
що обертається, власне,
тільки тулуб³⁷.

Або порівняння антрацитного болю з відьмаком:

Немов відьмак —
не відведе од тебе й ока,
все стежить, стежить неборак
і випадково й ненароком³⁸.

Як бачимо, Стус часто вдається до часткового показу тіла: тулуб, окремо руки, ноги, очі, тулуб рухається чи говорить, блукаюче тіло покійника, тощо. Часто таке зображення тіла присутнє у сюрреалістичних картинах, які виступають маркером радянської дійсности, від якої легше

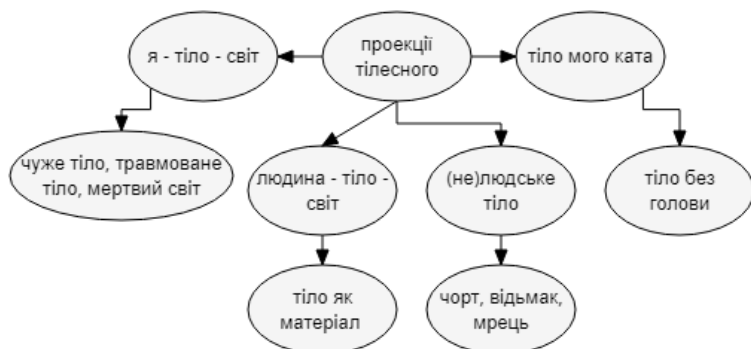
³⁶ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990. С. 9.

³⁷ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990. С. 10.

³⁸ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава, 1990. С. 79.

втекти покійникам, а не живим. Живі ж опиняються під прицілом очей ката або наглядача, при чому для цього не обов'язково бути ув'язненому за ґратами. Ти в'язень не свого тіла, в'язень держави.

Схематично:



У Стуса у віршах фактично немає цілісної людини, тобто такої людини, в якій душа перебуває у своєму тілі. Це чуже тіло. І усвідомлення цієї «чужості» болюче і стражденне. Відтак приходить розуміння свободи: свобода — це здатність покинути не своє тіло, здатність відчутися до смерті і до народження.

Зображення тіла як матеріалу є пародією на уявлення про людину радянську як гвинтика системи.

Зображення сюрреалістичного тіла доповнює картину абсурду, де людина не живе, а бігає кімнатами, наштовхуючись на тулуби, руки, ноги, відчуває приціл смертоносних очей. Що залишається людині у світі, в якому вона будівельний матеріал системи? «Життесмерть», «смерте існування», «самопізнання — самозгасання», якщо, звісно, ти не хочеш стати актором в абсурдистському вертепі чи тулубом без голови. Ліричний герой так і не знаходить свого тіла, відтак живе і начебто не живе, а лишень спостерігає за божевільними танцями у людському вертепі, за в'язнями та їхніми наглядачами, за запопадливими гвинтиками, за катами, за чергами, за тими, хто не витримує абсурдності світу, за найріднішими, яким болить. Оце напіввивільнення з тіла нагадує шевченківський «Сон» («У всякого своя доля...»), проте для героя Шевченка усе завершується прокиданням, герой Стуса не спить, це його дійсність — дійсність муміфікованих лідерів, самоспалень, блукань від тіла-в'язниці до країни-тюрми і розуміння невідповідності твоєї душі своєму тілові.

Тетяна МИХАЙЛОВА

*кандидат філол. наук, молодший науковий співробітник
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України*

Музичний світ поезії Василя Стуса

Після літератури найбільшим захопленням В. Стуса була музика. Про це в одному з інтерв'ю розказувала його дружина В. Попелюх і згадувала: «Ходили ми на концерти класичної музики. <...>. До філармонії» [11, с. 34]. Також, за словами В. Попелюх, «Вдома в нього [В. Стуса. — Т. М.] гітара була, шестиструнна. Навчився сам» [11, с. 34]. У листах письменника можна знайти його власний спогад про свої музичні захоплення: «Музикою я марив. У 7 класі за „похвальну грамоту” тато купив мені гітару. <...>. Все, що я чув, за чим тужив, чого прагнув, — усе вигравав. І забувався геть. Так міг програти 2-3 години — і не чезти, коли збіг час. Це було й пізніше, вже в інституті» (лист до сина від 25.04. 1979) [14, Т. 6, кн. 1, с. 348].

Питання музики в житті Стуса привертає увагу багатьох дослідників. У своїх літературознавчих працях до нього прямо чи опосередковано підходять Н. Васильченко-Каверіна¹, Г. Лукаш², І. Юрова³. Відомі також роботи мовознавців: А. Бондаренко⁴, Ж. Колоїз⁵, Л. Оліфіренко⁶, Т. Симоненко⁷. Звернення до музичної складової поезії Стуса несе вагомий потенціал у представленні його творчості більш глибоко й повно. Це і обумовлює актуальність нашої розвідки.

¹ *Васильченко Н.* «Василь Стус і музика» [2]; *Васильченко-Каверіна Н.* «Музичні мотиви в перекладах Василя Стуса та їх упослідження у його оригінальній творчості» [3].

² *Лукаш Г.* «„Наслухаючи світ...” (звукові образи в поезії В. Стуса)» [6].

³ *Юрова І.* «Музичні мотиви в текстах поетів-шістдесятників (на матеріалі творчості В. Стуса, І. Драча, Л. Костенко)» [18].

⁴ *Бондаренко А.* «Поетичний звукопис у творах Василя Стуса: феноменологічна проєкція» [1].

⁵ *Колоїз Ж.* «Когнітивно-прагматичний потенціал аудіальних перцептивів у поетичному мовленні Василя Стуса» [4].

⁶ *Оліфіренко Л.* «Фоніка поетичних творів Василя Стуса» [8].

⁷ *Симоненко Т.* «Стилістичні функції термінологічної лексики в поезії В. Стуса» [12].

Музика була зі Стусом у різні періоди його життя. У скрутні часи, потреба в ній ставала надзвичайно важливою. Так Д. Стус згадує: «Після зміни [праця на заводі „Паризької комуни”, де тягав важкі чавунні опоки] він був по три-чотири години лежав на ліжку, бо не мав сил навіть сидіти. Вечорами ж, увімкнувши улюблених Шопена, Моцарта, Бетговена, Баха чи Перголезі, довершував працю свого життя — збірку „Палімпсести”» [15, с. 330]. У часи заслання Стус так само шукав відради в музиці. Про що зокрема свідчать листи до О. Орача із проханням надіслати йому транзистор із приставкою, щоб мати можливість слухати музику (позначення мої — Т. М.): «*Витрати я Тобі поверну — тільки зароблю (тобто за 2-3 місяці), а ця штука мені ой як треба*» (лист від 5.04. 1977) [14, Т. 6, кн. 2, с. 103]; «*Сподіваюся, що під осінь поверну Тобі борг за музику, яку підвезе Валя...*» (лист від 24.06. 1977) [14, Т. 6, кн. 2, с. 110]. Зауважимо: прохання про транзистор випереджає прохання про книги, що, як відомо, були життєво необхідні для Стуса особливо у період заслання.

У листах з ув'язнення Стус писав до дружини про щастя, яке дає йому музика: «*Оце, Вальочку, і все. Недавно я слухав по радіо нарис про Антоніо Вівальді і чув себе майже щасливим*» ([березень 1973]) [14, Т. 6, кн. 1, с. 24]. Улюблених композиторів він рекомендував слухати своїм рідним — так само, як рекомендував читати письменників, творчість яких йому подобалася: «*Ну ось, Валю. Постав, коли маєш, платівку Вівальді. Може, він сподобається і Тобі, і Дмитрикові, коли він захоче чути*» (лист від 3.01. 1974) [14, Т. 6, кн. 1, с. 64]. А пишучи безпосередньо до сина, Стус радив йому відвідувати концерти: «*Ходи з мамою в концерти — привчайся до музики — не тільки естрадної, а й класичної, народної*» (лист від 3.10. 1983) [14, Т. 6, кн. 1, с. 447]. З сучасної музики поет «...дуже любив платівку з колядками у виконанні Івана Козловського з хором Великого театру» (лист до дружини від 15.10. 1973) [14, Т. 6, кн. 1, с. 52], цитував «...пісні популярного в 60–70-ті роки білоруського ансамблю „Пісняри”» (лист до дружини й сина, лютий-березень [1974]) [14, Т. 6, кн. 1, с. 72–73]. Реагуючи на новини про недугу своєї тещі, він згадував британського композитора Б. Бріттена, якому вдалося відновити здоров'я (лист до дружини від 5.02. 1975) [14, Т. 6, кн. 1, с. 124].

У музиці Стус вбачав своєрідний спосіб спілкування з близькими, прагнути поділитися з ними своїм внутрішнім станом: «*Уже вечір. По радіо передають сонату Шопена, музичною рікою мерехтить мій сардонічний настрій, радість відступає ще далі, кудись за тьмавий обрій обраненої шпичаками ночі. Моя насада стала самодоволеною. <...>. Постав, будь-ласка, платівку Шопена — і краще відчуєш мій сьогоднішній повечірній настрій. Хай і відчуєш із запізненням на 2-3 грудкуватой до-*

роги тижні» (лист до дружини від 19.11. 1973) [14, Т. 6, кн. 1, с. 53–54]. Подібні прохання лунають у листах і до друзів з ув'язнення, спогади про яких пов'язані у Стуса з певними мелодіями: «Поставь Бетховена или Баха — там, на берегу речки, где ты когда-то слушал их сам — и послушаем вместе! Помнишь, я насвистывал своим сестрам — позывные из Бетговена? А песню армянскую, которую ты учил меня в ШИЗО — я помню (мотив) и напеваю иногда. И тогда вижу тебя как живого. Жаль — слов не знаю. Но я их сочиню!» (лист до А. і Каріне Аршакянів, [червень 1977]) [14, Т. 6, кн. 2, с. 114].

На міцний зв'язок Стусової пам'яті із аудіальним каналом сприйняття вказують також його спогади про раннє дитинство: «Перші уроки поезії — мамині. Знала багато пісень і вміла дуже інтимно їх співати. <...>. Найбільший слід на душі — од маминої колискової⁸ „Ой, люлі-люлі, моя дитино“. Шевченко над колискою — це не забувається» [14, Т. 6, кн. 1, с. 42]. Схильність до запам'ятовування «звукової» інформації відображена в його віршах:

«Схились до мушлі спогадів — і слухай:
усе, чого не зволиш, донесе
насторчене од начування вухо,
що, як не ошукає, то спасе
і визволить із німоти і тиші
і від тяжкої — з кулаки — журби...»

(«Схились до мушлі спогадів — і слухай...»
зі збірки «Палімпсести») [14, Т. 3, кн. 1, с. 37].

Цікаво також, що візуальний ряд Стусових спогадів про Київ часто підкріплюється звуковим наповненням (підкреслення мої — Т. М.): «Сьогодні в мене трохи радості — одержав листи од Рити, Михасі, Світлани — трохи відчув Київського музею (перепрошую, але Київ згадується мені як музей, може, як Кирилівська церква, де ми ходили колись утрьох, а хупава молода **співробітниця щось провадила** і не зовсім не до речі). І окремі сцени, слайди, сказати б слід: Дмитрик із Миросиком **розмовляє з Юрком, Валя йде присмерковим снігом, що рипає під ногами, і щось таке розповідає, про що вона раніше розповідати не зважувалася. Зал філармонії (іншого не хочу!), де звучить Бортнянський**» (лист до дру-

⁸ Мотив колискової — один з ключових у поезії Стуса:

«<...> — цілу зиму
прожив один, то й сняться солов'ї
і все виспівують солодку колискову...»
(«Раніш ти лаялась, а нині докоряєш»
зі збірки «Зимові дерева») [14, Т. 1, кн. 1, с. 59].

жини [березень 1976]) [14, Т. 6, кн. 1, с. 223]. Даний приклад демонструє синкретичність Стусового сприйняття⁹. Така тенденція спостерігається й в інших його листах. Наприклад, пишучи до Р. Довгань, він переносить акценти зі світу буденного у світ мистецтва, причому мистецтва музичного: «*Побуту у Вас я не помічав. Ти програвала його, побут, робила його мистецьким витвором, платівкою легкої музики*» (лист від 18.06. 1977) [14, Т. 6, кн. 2, с. 109].

Те, що в Стуса домінувало аудіальне сприйняття, також підтверджує наступний фрагмент з його листування: (позначення мої — Т. М.): «*Учора докінчив читати прекрасні роздуми І. О. Буніна про Толстого (повернення Толстого). Для мене то істотне доповнення — в обох напрямках (хоч, вибачай за нескромність, мені здається, що Толстого я чую трохи не так і трохи повніше; проте, можливо, що коли б сів писати про свого Толстого, швидко б збагнув, наскільки моє трохи не так і трохи повніше не піддається висловленню...*» (лист до дружини й сина від 8.05. 1974) [14, Т. 6, кн. 1, с. 78]. Отже, література в рецепції Стуса тотожна музиці — український поет писав, що «чує» Толстого, а це передбачає вплив на слуховий канал сприйняття. Прикметно, що Стус застосовував музичну термінологію навіть для пояснення своїх літературних уподобань, що вкотре підтверджує для нього близькість літератури і музики. Так, рекомендуючи сину прозу А. Платонова, він писав: «*Геніяльний прозаїк. Сказав би я — батько Шукішина по літературі, але — незрівнянно модульованіший голос*» (лист до рідних від 4.03. 1984) [14, Т. 6, кн. 1, с. 461]. Згідно зі словником, слово «модуляція» означає «перехід з однієї тональності в іншу», також це «зміна висоти звуку» [13, Т. 4, с. 778].

Відомо, що Стус займався перекладами вокальних творів на музику відомих композиторів (у дужках наводимо авторів згаданих текстів): «*Моріжком я радо став би...*» (французький поет Ш.-А. Рібутт), «*Арія Папагено з опери «Чарівна флейта» (австрійський актор і директор театру Е. Шікандер), «Туга» (Й. В. Гете), «Заледве залунає...*» (Г. Гейне), «*На палубах спів не лунає...*» («Після битви») (автор тексту невідомий) [14, Т. 5, с. 187–190]. Незважаючи на певну схожість цієї роботи з перекладанням поезії, все ж таки вона є складнішою. Передусім дається

⁹ Як можна дізнатися з епістолярію Стуса, його цікавили митці з синкретичним баченням світу. Так, пишучи лист до В. Вовк, він зазначав: «*Нині післав Вам книгу Флора Юр'єва „Музыка света“ [Флор Юрьев. Музыка света. — К. — Муз. Україна. — 1971] — гадаю, що Вам буде цікава. Автор її — унікал: він архітектор, музика (пише музику і добре грає на скрипці і має добрий голос), пише цікаві вірші і т.і. і т.і. Так що й книга його цікава синтетичним умінням*» (лист від 14.04.1971) [14, Т. 6, кн. 2, с. 70].

взнаки наявність музичної складової, яка й детермінує звучання всього тексту. Таким чином, текст виявляє свою абсолютну залежність від музики, під яку він виконується. Відповідно перекладач текстів, покладених на музику, у більшій мірі повинен мати розвинений музичний слух, ніж просто перекладач поезії. З іншого боку, така робота для Стуса поєднувала в собі одразу два найбільших його захоплення — літературу й музику, а значить — становила неабияку цікавість для професійного і творчого зростання.

Стус дуже вибірково підходив до творів, які брався перекладати. Керуючись власними уподобаннями, він обирав тексти, які були йому близькі та цікаві. Тому доволі промовистим виглядає те, що у багатьох його перекладах наявні музичні мотиви. Зокрема Н. Васильченко-Каверіна віднаходить їх у перекладах з Рільке, Гете, І. Бахман, Гі де Мопасана, Р. Шара, І. Груші, Лорки та багато інших [3, с. 78–81]. Дослідниця також слушно зауважує, що багато власних віршів Стуса були покладені на музику й успішно виконуються різними артистами [3, с. 80]. Цей факт також свідчить про музичність Стусових віршів.

Важливість музики в житті Стуса, добре розвинений аудіальний канал сприйняття і, відповідно, гарна слухова пам'ять та музичний слух, у помітний спосіб вплинули на його власну літературну творчість, сповнивши її особливим звучанням. На думку Г. Лукаш, збірка «Зимові дерева» свідчить, що поет «сприймає довкілля майже суцільно у звуках» [6, с. 408] і «більше чує, ніж бачить» [6, с. 408]. Дійсно, поезія Стуса напрочуд музична, сповнена різноманітними звуками. І ця особливість характерна для всіх його збірок, що побачимо нижче.

На рівні образно-мотивної системи музика реалізується в образі поетового горла¹⁰, а вірші — отожднюються з кров'ю, що символізує життя. В цьому Стус суголосний Пастернаку, поезією якого він захоплювався¹¹ (позначення мої — Т. М.):

¹⁰ Л. Тарнашинська зазначає: «Надзвичайно широка амплітуда голосових модуляцій у В. Стуса — від *шепоту* (зазвичай горлового) до *крику* (рику), адже він маніфестує *антропологему голосу* як „живий” механізм вербальних інтенцій людини (особливо творчої людини) через лексему „горло” <...>. Поет актуалізує лексему голосу у всій її антрополого-екзистенційній варіативності: *голос* у нього зазвичай опонує *мовчанню*, а *крик* співмірний зраді себе...» [16, с. 555–556].

¹¹ У передмові до своєї збірки «Зимові дерева» Стус писав: «Післяармійський час був уже часом поезії. Це була епоха Пастернака і — необачно велика любов до нього. Звільнився — тільки десь 1965–1966 рр.» [14, Т. 1, кн. 1, с. 42]. Однак про «цілковите звільнення» говорити не доводиться, так як прізвище Пастернака у переліку улюблених Стусових письменників звучить і в більш пізніх листах: «Мої російські улюбленці — Пушкін, Бунін, Пастернак, Толстой, Достоевський, Платонов» (з листа до Х. Бремер від березня 1979) [14, Т. 6, кн. 2, с. 161].

| В. Стус «Вік би не бачити й не чуть...» | Б. Пастернак «О, знал бы я, что так бывает...» |
|--|--|
| <p>«Вік би не бачити й не чуть про тебе, скрипка чорна, а вірші йдуть, і йдуть, і йдуть, неначе кров із горла...» [14, Т. 2, с. 25].</p> | <p>«О, знал бы я, что так бывает, Когда пускался на дебют, Что строчки с кровью — убивают, Нахлынут горлом и убьют!» [10, с. 366].</p> |

В іншому вірші Стус вибудовує цікавий зв'язок між музикою та кров'ю, яка зливається в тексті з образом струмка:

«Десь музика лунає. Мов з-під криги
червона цівка б'ється. І струмок
дзюрчить, не відаючи жебоніння,
котре відлунує навкруги.

<...>.

Десь музика лунає. Чорні ріллі,
масною борозною рине кров...

<...>.

... Десь бринить
мелодія, мов чорна кров із вен
допіру задубілого. В zenіті...»

(«Десь музика лунає...»

зі збірки «Час творчості») [14, Т. 2, с. 169–170].

Важливо відзначити, що на синтаксичному рівні створюється «ефект перетікання», коли за рахунок енгабеману смисли у рядках не обриваються, а графічно переносяться в наступний рядок. І в такий спосіб починають нові смисли, що утворює зв'язність тексту. Відповідно відтворюється здатність струмка текти, а з ним — і здатність музики, подібно до води, «перетікати» у повторах рядків, нагадуючи рефреном ключові мотиви і створюючи простір, заповнений мелодією життя (слова «десь музика лунає / десь бринить мелодія» передує згадці про кров — символу життя).

Образ крові в поезії Стуса тісно взаємодіє з мотивами голосу та зойку:

«<...>. Привиддя постають
спогадані, згорьовані, урочі,
з моїх артерій кров солону точуть,
а як криваві зозулі кують.
І перегуслі зойки, мов туман,
зависли над вікном, беруть у бран
мене, німотного, і вгору зносять,
де кївські вітри тонкоголосять

і крізь вікно нашіптують мені
якісь слова, облесні та чудні»
(«Як моторошні сни, ці дні і ночі...»
зі збірки «Час творчості») [14, Т. 2, с. 23].

У віршах поета часто звучить мотив крику¹², який можна розглядати як похідну музики людського голосу:

«І я завмер, милуючись плечима,
Не бачачи обличчя. Раптом — крик,
Надтріснутий, і немічний, і милий...»
(«Сон (нона)» з поетичних творів, що не ввійшли
до збірок (1958–1971) [14, Т. 1, кн. 2, с. 26].

«Ти кликав, звав: Любїть. Та серед рідних піль,
Що стигнуть, гаснучи — їх сповиває біль,
Їх сповиває крик — ти сам налився гнівом...»
(«Мистецтва він не знав. Він знав життя єдине...»
з поетичних творів, що не ввійшли до збірок
(1958–1971) [14, Т. 1, кн. 2, с. 8].

«Старезним рам'ям весь обмотаний,
Кричав на площі ідіот...»
(«Старезним рам'ям весь обмотаний»
з поетичних творів, що не ввійшли до збірок
(1958–1971) [14, Т. 1, кн. 2, с. 15].

Музикою голосу, протиставляючи його шуму й крику, Стус передає відчуття щастя:

«...щоб, затиснена в себе як в кулачок,
ти ставала цільною й неушкодженою,
реставрована для мого охриплого
горлового шепоту щастя.

Поки ж тебе немає,
ти виповнюєшся на мене самого.
Чекання, вибираючи мене,
обростає гудками, пострілами, криками,
заким не стане тобою,
лишивши мені велике нащулене вухо —
відчуті визубрєні
твої підбори самотні».
(«Я знаю...» зі збірки «Зимові дерева»)
[14, Т. 1, кн. 1, с. 58].

¹² Про мотив крику в поезії Стуса також писали Л. Тарнашинська [16, с. 555–558], Г. Лукаш [6, с. 409–411] Ж. Колоїз [4, с. 143–151] та інші.

Мотиви голосу, зойку, крику увиразнюють образну систему поезії Стуса, загострюючи трагічність становища людини, позбавленої можливості бути почутою. Прикметно, що у своїй статті «Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)» він стверджував, що П. Тичина «...цілком відповідав вимогам української музи, яка вводить у сонм своїх лицарів переважно тільки інфантильну душу з усіма її химерами почуттів і уявлень. Передовсім душу музики, не здатного до логічного усвідомлення алогічного для України світу. Материк власного болю, крику — чи не єдина реальна твердь української поезії, що чи не від часів Шевченка була позбавлена своєї власної території» [14, Т. 4, с. 264]. Подібним чином поняття музики, болю й крику переплетені і в його власній творчості.

Нерідко в поезії Стуса трапляється образ струни й мотив акорду, що відлунює постовим захопленням грою на гітарі:

«В гучнім акорді рветься і струна —
Вона не забринить, не обізветься знову»
(«О, слова не зрони! Немов закляття, слово...»
зі збірки «Зимові дерева») [14, Т. 1, кн. 1, с. 201].

Зі струною ототожнюється людина в момент свого найвищого психічного напруження:

«Ти весь — немов струна. І мариться — повік
Оберігатимеш бентежно-юні тони...»
(«О болі радісні непізнаних бажань...»
зі збірки «Зимові дерева») [14, Т. 1, кн. 1, с. 145].

Окрім образу гітарної струни, в поезії Стуса трапляється образ струни віолончелі:

«Над головою плине Рафаель,
вхопившись за смичок віолончелі,
<...>.
Мовчять і начувайтесь. Бо струну
торкне смичок і раз, і два, і тричі
і раптом зойком вистрелить у вічі,
рятуючи од змиренного сну...»
(«Над головою плине Рафаель...» з поетичних
творів, що не ввійшли до збірок (1958–1971) [14, Т. 1, кн. 2, с. 42].

Якщо розуміти під музикою все різноманіття звуків навколишнього світу, то діапазон звучання поезії Стуса суттєво розширюється. Адже у нього це і звуки природи, і шуми великого міста (заводів, транспорту):

«Ясні тонкоголосять крони,
благовістує білий світ,
галуззя в білому полоні
журливих усмішок суцвіть.
Сідає птаство щебетливе
на молитовний ліс долонь.
Яка ж, природо, ти щаслива,
немов дніпровська оболонь.
Співають клени понад муром...»
(«Ясні тонкоголосять крони...»
зі збірки «Час творчості») [14, Т. 2, с. 88].

«Я знаю —
ми будем іще не раз бродити з тобою,
слухати ліс притихлий,
старих і мудрих сорок,
вирізняти гудки азотнотукового заводу,
чути постріли на мовчазному полігоні,
і, лячна, наслухатиме нас земля»
(«Я знаю...» зі збірки «Зимові дерева»)
[14, Т. 1, кн. 1, с. 58].

«Подзенькують трамваї,
автобуси снують...»
(«То як тобі пенати?» зі збірки «Час творчості»)
[14, Т. 2, с. 34].

«За вікном гуркотять літаки,
ніби відьми — на шабаш...»
(«Безсонної ночі» зі збірки «Зимові дерева»)
[14, Т. 1, кн. 1, с. 49].

Також це звуки сучасної квартири з телефоном і радіо: «То дзвякнув телефон, як пес...» (вірш «У липні сніг упав. У липні смерть...» з поетичних творів, що не ввійшли до збірок (1958–1971) [14, Т. 1, кн. 2, с. 134]; «Гричить радіо. Надсадно тріщать сороки» (вірш «Сиве небо обрієм пролилося...» зі збірки «Зимові дерева») [14, Т. 1, кн. 1, с. 44]. Наведені приклади аж ніяк не претендують на вичерпність і є лише невеликою ілюстрацією різноманіття образно-мотивної структури музичного світу поета.

Особливе чуття музики позначилося також на ритміко-інтонаційному малюнку віршів Стуса. В. Мельник-Андрущук стверджує, що ритм відіграв у їхній побудові ключову роль: «Дослідження ритмічної природи поезій Стуса переконує в тому, що ритм як основоположний організуючий структурний принцип сприяє якнайточнішій реалізації авторського задуму».

му: в опозиції різних ритмічних форм актуалізується лексична площина тексту, розкриваються приховані смислові відтінки твору» [7, с. 11].

Окрім образно-мотивної системи та ритміко-інтонаційного малюнку, музика вплинула на поетичну мову Стуса: на рівні фоніки, лексики та синтаксису. Для фоніки його віршів властива звукова виразність, що стає можливою завдяки багатій грі алітерацій:

| Аліте- рації на | В. Стус |
|--------------------|---|
| «р» | «... і рік за роком ніби рокіт» («У липні сніг упав. У липні смерть») [14, Т. 1, кн 2, с. 134]. |
| «л» | «Допух зморився і роздіг з досади, згорнувши руки, збувшись бажань, кридьми дедеска дяснув — й навзаводи понісся дитеплений гомін жаб» («Лісова ідилія») [14, Т. 1, кн 1, с. 50]. |
| «с» | «Спи спокійно. Синок крізь сон скидається. і спи спокійно» («О що то — єдність душ?») [14, Т. 1, кн 1, с. 47]. |
| «ж» | «Ще й до жнив не дожив, зелен-жита не жав, ані не молотив. І не жив. І не жаль» («Ще й до жнив не дожив...») [14, Т. 2, с. 16]. |
| «ш» | «Це він — кивав каштан, як вишколений шпиг» («І дім наліг на дім...») [14, Т. 3, кн 1, с. 97]. |
| «г» та «р» | «Гріх римувати горе. Гріх римувати гнів. У тюремному коридорі — тільки пострілів ритми. І рими — нівечені...» (Декларація поета і громадянина) [14, Т. 1, кн 2, с. 93]. |
| «б» | «... як запліталась порохом дорога, лягаючи трубою на плече. Як бубон, бився волохатий жаль...» («Увечері везли віолончель») [14, Т. 1, кн 1, с. 52]. |
| «п» «л» «м» | «Прозора незглибимість пойняда, опдівши пдеском лоскотним проміння» («Мені здалося — я живу завжди») [14, Т. 1, кн 1, с. 56]. |

Разом з алітераціями, у поезії Стуса звучать асонанси. Хоч він і визнавав, що «римувати по-українському — особливо тяжко: рим не так багато, на асонанси не кожен відважиться...» (лист від 12.06. 1983) [14, Т. 6, кн. 1, с. 442], тим не менше асонанси у його поезії теж трапляються, наприклад, на «а» та «о»:

«Осліпле листя відчувало я
і палене збігало до потоку,
брело стежками, навпрошки і покотом
донизу, в воду — загасить пожар»
(«Осліпле листя відчувало яр...»
зі збірки «Зимові дерева») [14, Т. 1, кн. 1, с. 51].

Л. Оліфіренко зазначає, що фоніка є для Стуса пріоритетною, і додає: «В окремих поезіях фонетичний склад його творів не підпорядковується образотворчій системі, а диктує, творить її» [8, с. 443]. А. Бондаренко справедливо стверджує: «Поетичний звукопис В. Стуса розгалужений і різноманітний. Він має як оноματοпечічний (звуконаслідувальний), так і лейтмотивний характер, коли слова-мотиви добираються залежно від фонічної оболонки слів-тем...» [1, с. 49]. М. Коцюбинська, Л. Тарнашинська, Л. Оліфіренко та інші дослідники слушно пов'язують музичність української поезії ХХ століття, зокрема поетичну творчість Стуса, із продовженням традиції П. Тичини і його «Сонячних кларнетів» [5, с. 10; 16, с. 555; 8, с. 445]. Також звукова виразність Стусової мови могла бути спричинена впливами Пастернака, якого науковці також зараховують до поетів-аудіалістів¹³ і на творчість якого великий вплив теж справила музика [9, с. 159–175].

На лексичному рівні «музика» в поезії Стуса проявлена в музичній термінології, назвах інструментів¹⁴ і музичних стилів, прізвищах композиторів тощо (позначення мої — Т. М.): «Як **бубон**, бився волохатий жаль, / на поворотах автострада тихла / і ластівок ласкаве чорне **п'ікколо**¹⁵ / ліпилось як гніздо до етажів... <...>. Шофер, почувши жаб'ячий **оркестр**, / на гальма тиснув: від шляху за метр / ставок доходив **формвіолончельних**. / А в кузові її німий округ, / Гамує хрипи хорого **музики**, / Пливуть над ставом перехлипи тихі / і дикі перехлюпи темних рук» («Увечері везли **віолончель**...») [14, Т. 1, кн. 1, с. 52–53]; «Сказився світ — **у бубнах, сурмах, джазах**...») («Сказився світ — у бубнах, сурмах, джазах...») [14, Т. 3, кн. 2, с. 204]; «Гармонійоване стражання, / оправлене

¹³ А. Хлистова, вважаючи на численність звукових епітетів у поезії Пастернака, розглядає його як поета із домінуючим аудіальним каналом сприйняття [17, с. 40–41].

¹⁴ Т. Симоненко, звертаючи увагу на назви музичних інструментів у поезії Стуса, відзначає перехід від зорового образу до звукового: «Використання музичних термінів формує цілісні акустично-зорові образи, у яких уявна картина зображуваного постає через асоціації з зовнішньою формою інструмента та його звуками водночас» [12, с. 238].

¹⁵ «Пікколо – найменший розміром і найвищий звучанням музичний інструмент певного виду; // Коротка назва малої флейти» [13, Т. 6, с. 533].

в обручку травня. / **Бетговен**. Добрий маг. Пречистий...» («Гармонійоване стражання...») [14, Т. 3, кн. 1, с. 91]; «...Мороз ладнав **органні труби**, / і сосни справжніми і знаними здавались, / як провінційний театральний зал, / де стільки лживих **рухів диригента**, / де стільки **нот** і профілів фальшивих, / але ніщо не може заглушити / холодного і суворо вись / **Йогана Себастьяна**. Ніч росла...» («Холоднорозий присмерк приуральський...») [14, Т. 1, кн. 1, с. 47]; «О, тим і дорога мені — / перегортаю сторінки книжок / іду в крамницю, / слухаю **Бортнянського** / про тебе дума...» («Із циклу «Забуттям») [14, Т. 1, кн. 1, с. 54] тощо.

Належить зазначити, що у деяких віршах «музика» звучить у заголовку¹⁶, який для Стусових віршів рідкісне явище: «**Варіація**¹⁷» [14, Т. 1, кн. 1, с. 107], «**Пісня** конфедератів» [14, Т. 1, кн. 1, с. 137], або ж — у першому рядку: «**Гітара** — друг і побратим...» [14, Т. 2, с. 39], «Бринить космічна **музика** струмка» [14, Т. 3, кн. 2, с. 20] тощо.

На рівні синтаксису «музика» фігурує у численних рефренах ключових рядків, відлунюючи тим самим фольклорною традицією. Так у віршах Стуса часто повторюються слова перших рядків: «У цьому полі, синьому, як льон...» (вірш «У цьому полі, синьому, як льон...» зі збірки «Веселий цвинтар») [14, Т. 1, кн. 1, с. 184–185], «Деь музика лунає...» (вірш «Деь музика лунає. Мов з-під криги...» зі збірки «Час творчості») [14, Т. 2, с. 169–170], «А ти все мовчиш і мовчиш і мовчиш...» («А ти все мовчиш і мовчиш і мовчиш...» зі збірки «Палімпсести») [14, Т. 3, Кн. 1, с. 211]. Більш графічно чітко рефрен звучить у вірші «Радість» (збірка «Круговерть»), де після кожного чотиривірша повторюється рядок зі словами «Гомони! Гомони!» [14, Т. 1, кн. 1, с. 198].

Отже, музика мала величезне значення в житті Стуса, відіграючи важливу роль у його людському та мистецькому становленні. Захоплення музикою позначилося на його перекладацькій діяльності, зокрема на роботі з перекладами вокальних творів на музику відомих композиторів, і зрештою вплинуло на сам вибір поезії для перекладу. Домінування аудіального каналу сприйняття, елементи музичного мислення та музичної пам'яті, що демонструють листи Стуса, визначили особливості його поетичної творчості на рівні мотивів і образів, ритміко-інтонацій-

¹⁶ І. Юрова у назвах віршів Стуса, як-от «Пісенька для В.», «Пісня» («Дорога дороги стримить, ніби меч...»), «Пісня» («На трояндах бринять бруньки...»), «Варіація», «Мотиви травня»), вбачає спробу «трансформації музичних жанрів під поетичні твори» [18, с. 172].

¹⁷ «Варіація — видозміна основної музичної теми, мелодії або її супроводу; // мн. Вид музичного твору, що являв собою ряд п'єс, які об'єднуються спільною темою, але різняться мелодією, ритмом, гармонією, темпом і т. ін.» [13, Т. 1, с. 293].

ного малюнку віршів. Окрім цього музика проявилася на рівні поетичної мови:

- фонетичному (інтенсифікація звуків шляхом використання алітерацій і асонансів, звуконаслідування);

- лексичному (вживання слів, дотичних до музичної теми: власне слова «музика», прізвиськ композиторів, назв музичних інструментів і стилів, музичних термінів і т. п.);

- синтаксичному (використання повторів у віршах, що корелюють з рефренами у пісні).

Література

1. *Бондаренко А.* Поетичний звукопис у творах Василя Стуса: феноменологічна проекція / А. Бондаренко // Дивослово. — 2008. — № 1. — С. 49–52.
2. *Васильченко Н.* Василь Стус і музика / Н. Васильченко // Студентський вісник. — Вип. 1. — Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. В.Винниченка, 2002. — С. 11–13.
3. *Васильченко-Каверіна Н.* Музичні мотиви в перекладах Василя Стуса та їх упослідження у його оригінальній творчості / Н. Васильченко-Каверіна // Мандрівець. — 2011. — № 2. — С. 78–82.
4. *Колоїз Ж.* Когнітивно-прагматичний потенціал аудіальних перцептивів у поетичному мовленні Василя Стуса / Ж. Колоїз // Філологічні студії. Наук. вісник Криворізького держ. педагог. ун-ту. — 2018. — Вип. 17. — С. 134–153.
5. *Коцюбинська М.* Поет // Стус В. С. Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 1, Кн. 1. — С. 7–39.
6. *Лукаш Г.* «Наслухаючи світ...» (звукові образи в поезії В. Стуса) / Галина Лукаш // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб. — Вип. 12 / відп. ред. С. Мишанич. — Донецьк: Норд-Прес, 2008. — С. 406–414.
7. *Мельник-Андрущук В.* Техніка вірша Василя Стуса: специфіка структурно-семіотичної організації поетичного тексту. (Ритміка. Метрика): автореф. дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.06 / В. Мельник-Андрущук. — К., 2001. — 17 с.
8. *Оліфіренко Л.* Фоніка поетичних творів Василя Стуса / Л. Оліфіренко // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб. — Вип. 12 / відп. ред. С. Мишанич. — Донецьк: Норд-Прес, 2008. — С. 443–452.
9. *Оляндэр Л.* Музыка в цикле «Когда разгуляется» и в других произведениях поэта как выражение духовного мира // Бублейник Л., Оляндэр Л.

Художественный мир Бориса Пастернака (книга стихов «Когда разгуляется»): монография. — Луцк: Вэжа-Друк, 2014. — С. 159–175.

10. *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы: в 2 т. / [сост. В. Баевского и Е. Пастернака]. — Л.: Сов. писат., 1990. — Т. 1. — 504 с. (Библиотека поэта. Большая серия).

11. *Попелюх В.* Зі спогадів про Василя Стуса / Валентина Попелюх // Нецензурний Стус: кн. у 2 ч. / [упор. Б. Підгірного]. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2003. — Ч. 2. — С. 28–51.

12. *Симоненко Т.* Стилістичні функції термінологічної лексики в поезії В. Стуса / Т. Симоненко // Лінгвістичні дослідження: збірн. наук. праць ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. — 2012. — Вип. 34. — С. 237–241.

13. *Словник української мови:* в 11 томах / [голова редкол. І. К. Білодід] / АН УРСР. Інститут мовознавства. — К.: Наук. думка, 1970–1980.

14. *Стус В.* Твори у 4 т. 6 кн. / [голов. редкол. Коцюбинська М. Х.]; НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. — Львів: Просвіта, 1994–1999.

15. *Стус Д.* Василь Стус: життя як творчість / Дмитро Стус. — К.: Факт, 2005. — 368 с.

16. *Тарнашинська Л.* Антропологема індивідуального голосу в художньо-естетичній системі українського шістдесятництва // Тарнашинська Л. Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття. — К.: Академперіодика, 2013. — С. 527–558.

17. *Хлыстова А.* Репрезентативные системы и поэзия / А. В. Хлыстова // Вестник РУДН. — Серия: Литературоведение. Журналистика. — 2007. — № 1. — С. 31–44.

18. *Юрова І.* Музичні мотиви в текстах поетів-шістдесятників (на матеріалі творчості В. Стуса, І. Драча, Л. Костенко) / І. Юрова // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. збірн. — Вип. 21 / відп. ред. В. А. Просалова. — Донецьк: ДонНУ, 2014. — С. 171–179.

2019 р., м. Київ

Алессандро АКІЛЛІ
доктор філософії, центр Миколи Зерова
Університету Монаша, м. Мельбурн, Австралія

Ще раз про інтертекстуальність Стусової поезії¹

Інтертекстуальність як одна з найважливіших складових палімпсестності Стусової творчості багаторазово підкреслювалась і аналізувалась дослідниками. У цьому плані Стусова поезія є надзвичайно цікавою тим, що в ній часто спостерігається конструктивна взаємодія різних підтекстових пластів, яка на дослідницькому рівні може сприяти вивченню літературної біографії автора в найвужчому сенсі слова, тобто ідентифікації його найважливіших літературних співрозмовників і вдосконаленню нашого розуміння Стусового місця в історії української та загальноєвропейської літератури двадцятого століття. В даній статті мова піде про один дуже специфічний мотив, який зустрічається в двох віршах зі збірки «Час творчості / Dichtenszeit», що можливо допоможе глибше зрозуміти літературну орієнтацію Стуса на початку сімдесятих років:

Рушай убік, де справжній край душі,
де ще нема ні стежки, ані сліду.
Себе самого обійди, сновидо,
і мерву спогадів розворуши.
І віднайди оте, що, крите сном,
мов немовля, ворухиться на споді.
Усе чекає: хтось промовить — годі! —
бо обвалився вечір за горбом.
Як тяжко жити в вимерлих світах,
щоб тугою Осії голосити.
Як тяжко, вік навчаючись, не вміти
знайти між плетива правдивий шлях!
Куди спроваджує тебе політ —
нерозпізнаний, та грудний і рідний?

¹ Стаття уперше була виголошена, як доповідь, під час міжнародного круглого столу «Творчість Василя Стуса і сучасність», організованого Науковим центром дослідження проблематики українського шістдесятництва 16 січня 2018 року в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Друкуємо з люб'язного дозволу Автора.

Коли впаду я, тихий і погідний,
і в смерті скрем'янію на граніт? [5, с. 233].

Така пустеля моря і пісків
та пляжу, аж мосяжного від люду.
І коляться мої порожні груди
уламками давно забутих днів.
Ропаво ринь стікає, мов вода,
отерпла і усохла од чекання.
Покам'яніла віку струмування
припливів і відпливів череда.
Така пустеля опадає світ,
умовклий, перетлілий і оспалий,
і лиш рядки, що на папері стали,
карбують день-у-день твердий граніт [5, с. 235].

Очевидно, що йдеться тут про мотив граніту, який з'являється у кінцевих частинах обговорюваних віршів в якості останнього слова, що неодмінно підкреслює його семантичну вагомість і створює особливий зв'язок між обома віршами в контексті дуже зв'язної та відносно моностилістичної збірки. Прикметно ще, що в межах збірки «Час творчості / Dichtenszeit» дане слово зустрічається тільки у цих двох випадках. Вірші «Рушай убік, де справжній край душі» та «Така пустеля моря і пісків» ще міцно пов'язані між собою тим, що вони були написані одночасно, тобто чотирнадцятого червня тисяча дев'ятсот сімдесят другого року, коли Стус, як відомо, знаходився в слідчому ізоляторі в очікуванні вироку. Обидва вірші слід розглядати в контексті потужної модерністської поетологічної рефлексії збірки «Час творчості / Dichtenszeit», в якій питання про сутність творчості, онтологічну особливість митця і відношення між загальнолюдським і надлюдським в його природі ставиться з неабиякою силою. Згаданим тут творам, у котрих поетологічна рефлексія сплітається з іншими суто модерністськими темами втечі від землі та боротьби суб'єкту за зберігання своєї тотожності та ідентичності, майже передредає такий відомий поетологічний вірш як «Ми, пустоцвіті божих існувань», написаний дев'ятого червня, в якому поети фактично визначаються як вампіри, «упившись зазиченою кров'ю» і поезія постає «покар[о]ю із покар» і «моєї волі віков[о]ю в'язниц[ею]» [5, с. 229]. Контекст такого відвертого тематизування літературної спадкоємності — в Стусовому умовному, водночас трагічному й іронічному засудженні взаємозалежності поетів можна мабуть почути випередження теорії «страху впливу» Гарольда Блума — безсумнівно заохочує дослідити літературне коріння Стусових поетологічних образів. Крім цього, поетолонічний контекст

цілої збірки й цієї частини збірки зокрема дозволяє розглянути вірш «Рущай убік, де справжній край душі» і пов'язаний з ним мотив граніту в світлі поетологічної тематики, яка не так безпосередньо розгортається в неї як в останньому рядку вірша «Така пустеля моря і пісків».

Найбезпосереднішого попередника Стуса в поетологічному розгортанні мотиву граніту — що його можливо розглядати в ширшому контексті літературної міфологеми каменя, але який показує специфічні, індивідуальні особливості — можливо належить убачити в Свідзінському періоду «Вересня», в якого зустрічається знаменитий вірш «Настане день мій сумний», одна з вершин найбільш виявляючого вплив символізму — російського в тому числі — творчого періоду Володимира Свідзінського:

Настане день мій сумний —
Одлечу, одімкнусь од багаття живого,
Що так високо зметнуло,
Так розквітчало чудовно
Свій співний, поривний вогонь.
І погаснешь для мене
Ти, пристрашний світе,
Ненадивляний світе,
Бурхотливий, п'янкий.
Не буду як лист деревний,
Ні як травинка, позбавлена слова,
А буду як сонний граніт
Над гомоном вод неспокійних.
Замкнуся в мовчанні важкім.
Зіллюсь з невиразною мислю
В великім усім...
Буду як сонний граніт [4, с. 109].

Підкресленість слова «граніт» завдяки його розташуванню в самому кінці трьох обговорюваних віршів можливо свідчить про безпосередній зв'язок між Стусовими текстами та їхнім імовірним пра-текстом Свідзінського, в якому спостерігаються та сама увага до модерністичної теми втечі від землі й щільно пов'язана з нею неоднозначна ідеалізація творчості, що й у Стуса. В обох авторів семантична складність мотиву граніту, який поєднує в собі життя й смерть, вічність і безживність, міцність поетичного слова і його шкідливість для людини, постає семантичною кульмінацією текстів, просякнутих суто модерністським поетичним світоглядом. Граніт є водночас незмінною силою слова, тобто парадоксальним *monumentum aere perennius*, і холодом пов'язаної зі знищувальною потужністю самого слова могили. Граніт зберігає плоди людської творчості, дарує їм славне безсмертя, але є сам по собі неживою, нерухомою,

мертвою матерією. Його парадоксальна, неочікувана семантична гнучкість надає граніту — і каменю більш загально — можливість бути носієм чималого спектра на перший погляд несумісних між собою значень, що очевидно сприяє його поетичній продуктивності.

Історія мотиву граніту у Стуса не обмежується його очевидним і безперечним діалогом зі Свідзінським. В творчості Марини Цветаєвої, чия важливість для Стуса як літературний співрозмовник не підлягає сумніву, як впливає перш за все з його листування, мотив граніту зустрічається багаторазово у зв'язку з темою поезії та поета, як у «Стихах к Пушкину» 1931 року, і з темою політики в широкому сенсі слова, як у пізніх, сповнених трагічністю прийдешньої катастрофи «Стихах к Чехии» 1939 року. Можливим попередником для Стуса в розгортанні мотиву граніту в «Час творчості / Dichtenszeit» слід вважати цветаєвський вірш «Балкон» 1922 року, що в ньому спостерігається той зв'язок між творчістю і смертю, логосом і танатосом, який є визначальним і для Стуса і для Свідзінського:

Ах, с откровенного отвеса —
Вниз — чтобы в прах и в смоль!
Земной любви недовесок
Слезой солить — доколь?

Балкон. Сквозь соляные ливни
Смоль поцелуев злых.
И ненависти неизбывной
Вздох: выдышатся в стих!

Стиснутое в руке комочком —
Что: сердце или рвань
Батистовая? Сим примочкам
Есть имя: — Иордань.

Да, ибо этот бой с любовью
Дик и жестокосерд.
Дабы с гранитного надбровья
Взмыв — выдышатся в смерть! [7, с. 554].

У вірші Цветаєвої граніт з'являється в якості прикметника в передостанньому рядку, а не як іменник в останньому рядку, що однак не зменшує значимість семантичних збігів цього вірша зі сучасним йому віршем Свідзінського і значно пізнішими Стусовими віршами. Прикметно, що в цьому цветаєвському вірші ліричний суб'єкт, у зв'язку з образом балкона, здійснює перехід «з граніту в смерть», таким чином можливо роз-

чаруючи горизонт сподівання читачів, для яких поетична тотожність між гранітом і смертю повинна була б бути логічною. Однак, глобальне прочитання вірша підтвердить припущення про семантичну еквівалентність понять поезії та смерті, на якій ґрунтуються вірші Стуса й Свідзінського, і про посередництво граніту в конкретизації та візуалізації контакту між сферами творчості й смерті. Й у цьому випадку *контекст* відіграє чималу роль у з'ясуванні діалогу між Стусом і Цветаєвою на основі даного прикладу. Загальна важливість Цветаєвської лірики для Стуса, що вона стане ще помітнішою в поезії «Палімпсестів», але якої ніяк не можна ігнорувати вже у Стусовій творчості шістдесятих років, дає можливість вважати «Балкон» одним з найважливіших підтекстів даних віршів незважаючи на стилістичні різниці між ними, принаймні як порівняти з більш подібним до даних Стусових творів віршем Свідзінського «Настане день мій сумний».

Над складною поетичною сутністю граніту зупинялися також інші поети модерної орієнтації, якими Стус захоплювався і які різною мірою впливали на його творчість, серед котрих слід виокремити Бориса Пастернака і Осипа Мандельштама. У вірші «Трава и камни» Пастернака 1956 року, в якому автор «Доктора Живаґа» висловлює своє захоплення такими відмінними від Росії з точки зору культурної орієнтації країнами як Польща і Грузія, можна знайти тонку культурологічну рефлексію про онтологічну суперечливість граніту, як про неживу матерію, яка «палімпсестично» здібна приймати в себе життєдайні елементи в процесі розвитку національного й загальнолюдського культурного тексту: «С действительностью иллюзию, / С растительностью гранит / Так сблизили Польша и Грузия, / Что это обеих роднит» [3, с. 461].

В Осипа Мандельштама, яким Стус захоплювався можливо менш ніж Пастернаком, але якого він безперечно знав і високо оцінював², мотив граніту належить розглянути в ширшому контексті міфологеми каменя, на якому, як відомо, ґрунтується загальна система його ранньої ахмістичної творчості. В мандельштамовській концепції поезії, яка розгортається в есеї «Утро акмеизма», камінь є слово і слово є камінь: «Но камень Тютчева, что “с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой”, — есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здани» [1, с. 178].

² Першу посмертну збірку поезії Мандельштама було видано в Радянському Союзі лише в 1973 році, але його творчість активно читалась творчою молоддю і перед офіційною публікацією.

У мандельштамовському «Разговоре о Данте» 1933 року літературна сутність граніту, його здібність подолати розбіжності між видимістю та невидимістю, виходить на перший план: «Стихи Данта сформированы и расцвечены именно геологически. Их материальная структура бесконечно важнее пресловутой скульптурности. Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита. Другими словами, вообразите памятник из гранита, воздвигнутый в честь гранита и якобы для раскрытия его идеи, — таким образом вы получите довольно ясное понятие о том, как соотносится у Данта форма и содержание» [2, с. 226].

В трагічній поезії пізнього Мандельштама, що її безсумнівно доцільно *типологічно* порівняти з поезією Стуса 70-х років, граніт надає ліричному суб'єкту можливість віднайти той внутрішній зв'язок зі світовою культурою, який здатний дати йому силу вижити в нелюдських умовах заслання:

Слышу, слышу ранний лед,
Шелестящий под мостами,
Вспоминаю, как плывет
Светлый хмель над головами.
С черствых лестниц, с площадей
С угловатыми дворцами
Круг Флоренции своей
Алигьери пел мощней
Утомленными губами.
Так гранит зернистый тот
Тень моя грызет очами,
Видит ночью ряд колод,
Днем казавшихся домами.
Или тень баклуши бьет
И позевывает с вами,
Иль шумит среди людей,
Греясь их вином и небом,
И несладким кормит хлебом
Неотвязных лебедей [2, с. 116].

Таким чином спостерігаються в Мандельштама елементи тої самої тотожності поетичного слова і каменя/граніту зі складними танатологічними підтекстами, що вона різними способами постає визначальною для всіх згаданих тут авторів.

Поетичної тематизації мотиву граніту не оминув і можливо найважливіший літературний співрозмовник Стуса, тобто Райнер Марія

Рільке. У вірші «Nächtliche Fahrt: Sankt Petersburg» («Нічна поїздка: Санкт-Петербург») 1907 року з другої частини «Нових віршів», ліричний суб'єкт Рільке описує тогочасну столицю Російської імперії через призму власної міфології, яка не позбавлена поетологічних конотацій. І у цьому вірші, який можна вважати відбиттям петербургського міфу в німецькій традиції, мотив граніту з'являється саме в останній частині тексту, як у Стуса, Цветаєвої та Свідзінського. Саме через твердість граніт петербургських будинків парадоксально здійснюється подолання мнимої протилежності між життям і смертю, конкретністю й абстрактністю, що його Рільке вважав головним завданням творчості: «Granit — / aus dem leeren schwankenden Gehirn / fallen fühlt, bis man ihn nicht mehr sieht³» [9, с. 551].

Гете, головний літературний супутник Стуса в 1972 році, є автором короткої прози про граніт, яка видавалася під умовною назвою «Über den Granit». У цьому дивовижному нарисі 1784 року, в якому гармонійно поєднуються природознавча та філософічна рефлексія автора, Гете фактично ототожнює граніт з людським серцем: «Ich fürchte den Vorwurf nicht, daß es ein Geist des Widerspruches sein müsse, der mich von Betrachtung und Schilderung des menschlichen Herzens, des jüngsten, mannigfaltigsten, beweglichsten, veränderlichsten, erschütterlichsten Teiles der Schöpfung, zu der Beobachtung des ältesten, festesten, tiefsten, unerschütterlichsten Sohnes der Natur geführt hat»⁴ [8, с. 255].

Хоча Стусова неомодерна або пізньомодерна поетика природно сприяє його творчому діалогу з такими поетами модерністського напрямку як Свідзінський, Рільке та Цветаєва, спроба реконструкції історії даного мотиву в поезії Стуса періоду «Часу творчості / Dichtenszeit» не можна вважати закінченою на цьому етапі. Разюча ерудиція Стуса, його обізнаність зі світовою літературою, особливо українською, німецькою та російською, не могла не залишати помітні сліди в його літературній пам'яті, що вона постійно впливала на його творчість, обумовлюючи наукову інтерпретацію навіть найбільш на перший погляд незначущих моментів його поезії. Тому слід далі досліджувати інші, можливо другорядні підтексти і виважувати їхню можливу роль у комплекс Стусової поезії на прикладі даного мотиву. У «Каменярах» Франка, які Стус не

³ «Граніт — / з пустого гойдаючого мозку / падати чути, та його більше не бачити».

⁴ «Не боюся докору, що це мусить бути дух протиріччя, що він мене призвів від споглядання та відтворення людського серця, наймолодшої, найрізноманітнішої, найрухомішої, наймінливішої, найпереборнішої частини Створення до спостереження найстаршого, найміцнішого, найглибшого, найбільш непереможного сина природи».

міг не знати і добре пам'ятати, граніт є водночас політичним символом несправедливості минулого і обіцянкою світлого майбутнього:

Я бачив дивний сон. Немов передо мною
Безмірна, та пуста, і дика площа,
І я, прикований ланцем залізним, стою
Під височенною гранітною скалою,
А далі тисячі таких самих, як я.
(...)
І всі ми вірили, що своїми руками
Розіб'ємо скалу, роздробимо граніт,
Що кров'ю власною і власними кістками
Твердий змуруємо гостинець і за нами
Прийде нове життя, добро нове у світ [6, с. 66].

Водночас очевидно, що загальне політичне значення вірша не перечує його потужних поетолонічних конотацій, які не могли не бути привабливими для Стуса в поетичному розвитку даного мотиву. Очевидно, що семантика граніту в поемі Франка значно відрізняється від семантики того самого слова або мотиву в модерністів Стуса, Свідзінського, Рільке, Пастернака, Мандельштама та Цветаєвої, як у романтика Гете. Однак, загальна історія поетичних значень мотиву і сукупність його різних конотацій не могли не вплинути на складну семантичну стратифікацію мотиву в даних Стусових текстах.

Якщо спробувати дійти висновків цього короткого, але досить інтенсивного огляду, можна переконатися, що Стусове трактування мотиву граніту підтверджує його модерний чи модерністський культурний вибір. «Стусів граніт» набагато ближчий до «гранітів» його українських та міжнародних модерністських попередників у першій половині сторіччя ніж до гранітів більш віддалених від нього літературною орієнтацією авторів інших напрямів.

З одного боку можна було б застосувати такий метод дослідження й дійти подібних висновків щодо творчості багатьох поетів. З іншого боку очевидно, що виявлення підтекстів і інтерпретація їхніх зв'язків між собою ще доречніше в контексті вивчення письменника, який постійно й невпинно наполягав на необхідності підтримувати або навіть підвищувати культурний рівень української поезії. Ця вічна Стусова турбота про якість національної поезії, про яку можна остаточно переконатися читаючи його письма та літературознавчі статті, втілювалась між іншим у високій інтелектуальній інтертекстуальності його творчості. Інтертекстуальність є складовою будь-якого літературного твору, але в випадку таких митців як Стус вона постає справді вирішальною. Як показує

приклад обговорюваних тут віршів, Стус не цурався поєднувати у своїй творчості ремінісценції з української літератури з відгомонами з інших традицій, переважно російської, найближчої йому з усіх іноземних, та німецької, якою він особливо захоплювався ще з часів донецького навчання. Дослідження Стусового трактування одного мотиву його поезії підтверджує загальну тенденцію його поетики: з метою удосконалення якості національної літературної Стус не боявся заглядати теж за її межі.

Література

1. *Мандельштам О.* Собрание сочинений в 4 т. / Осип Мандельштам. — Т. 1. — М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994.
2. *Мандельштам О.* Собрание сочинений в 4 т. / Осип Мандельштам. — Т. 3. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994.
3. *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы / Борис Пастернак. — Москва-Ленинград: Советский писатель, 1965.
4. *Свідзінський В.* Твори у 2 т. / Володимир Свідзінський. — Т. 1. — К.: Критика, 2004.
5. *Стус В.* Зібрання творів у 12 т. / Василь Стус. — Т. 3. — К.: Факт, 2008.
6. *Франко І.* Зібрання творів у 50 т. / Іван Франко. — Т. 1. — К.: Наук. думка, 1976.
7. *Цветаева М.* Книги стихов / Марина Цветаева. — М.: Эллис Лак, 2004.
8. *Goethe J. W.* Werke: Hamburger Ausgabe / Johann Wolfgang Goethe. — Т. 13. — Hamburg: Beck, 1948.
9. *Rilke R. M.* Werke: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden / Rainer Maria Rilke. — Т. 1. — Frankfurt a.M.-Leipzig: Insel, 1996.

2018 р., м. Мельбурн

Олег СОЛОВЕЙ

*доцент Донецького національного
університету імені Василя Стуса*

Небо для гордого Птаха

(Рецензія на: *Кириченко С. Птах піднебесний. Спогади про Василя Стуса /Світлана Кириченко; перед. сл. Юрія Бадзя. — К.: Смолоскип, 2016. — 160 с.)*



Так звана література факту — листи, щоденники, спогади, есеї — нині досягла рівня белетристики й переживає свій ренесанс. Читача вже мало приваблюють знекровлені штучні образи і деформація аж до абсурду і так деформованої дійсності.

Іван Денисюк

Правда, ці роки благословляють задубілість. Які роки — попереду? Чи відтерпну — в них?
В.Стус. Лист до М.Коцюбинської, 4.07. 1979 р.

Постать Василя Стуса у спогадах людей, які мали із ним безпосереднє взаємнення, представлена на сьогодні у культурному просторі доволі потужно. Перші спогади писалися, й навіть були видані ще за життя письменника-дисидента («В українській поезії тепер більшого нема...» Михайла Хейфеця, 1984), а невдовзі на Заході була впорядкована й видана перша збірка спогадів і суголосних матеріалів («Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників» (1987), упорядники Осип Зінкевич і Микола Француженко). Далі була черга за співвітчизниками письменника в Україні, які спромоглися на декілька важливих видань («Не відлюбив свою тривогу ранню...» (1993), упорядник — Олег Орач, який зібрав спогади 42 осіб; «Нецензурний Стус» (2002 — 2003), упорядник Богдан Підгірний умістив у своєму двотомнику 27 інтерв'ю; «"І в смерті з рідним краєм поріднює": Василь Стус і Вінниччина», (2011), упорядники — Ніна Гнатюк і Тарас Ковальський; «Василь Стус: Поет і Громадянин» (2013), упорядник — Василь Овсієнко, який значною мірою акумулював найцікавіші матеріали із попередніх видань загальною

кількістю 74 тексти). Це достатньо великий огром текстів, благодатний матеріал для дослідників: «Серед тематичних мемуарних масивів сучасної документалістики один з найбагатших — кількісно та за охопленням персонажів і проблематики — спогади шістдесятників і постшістдесятників, правозахисників і діячів українського руху Опору цієї доби»¹. Процес збирання та оприлюднення спогадів про письменника, напевно, когось і оминув (скажімо, Олександра Денисовича, донецького приятеля В.Стуса студентських років, із яким він залюбки і доволі інтимно («п'ю горілочку, як воду»)²) листувався, вчителюючи у селі Таужня на Кіровоградщині напередодні служби в армії у серпні — жовтні 1959-го року; або Леся Герасимчука, до якого, як я розумію, досі ніхто³ не спромігся звернутися за спогадами щодо його взаємнення зі Стусом); можливо, залишилося незафіксованим щось досить значуще для розуміння особистості В.Стуса (наразі можна лише здогадуватись, що мав на увазі Роман Корогодський у відомому інтерв'ю: «Найсокровенніші наші розмови були в Ботанічному саду Фоміна при університеті. В нас були такі розмови, що їх навіть не могу розповісти»⁴), але загалом процес цей відбувся, і на сьогодні вже є близьким до остаточного завершення. Винятком можуть бути хіба що матеріали з родинних шухляд. Це стосується передовсім приватних листів, які раз-у-раз виринають буквально нізвідки, доповнюючи загалом уже виданий і добре відомий фахівцям епістолярний корпус⁵ письменника. Попереду — наступний і не менш вагомий етап аналітичного осмислення зібраного матеріалу та надання йому другого шансу, — зрозуміло, не лише у вигляді тиражування цитат із ювілейних приводів, але насамперед задля глибшого осягнення феномену Василя Стуса, як явища в національній культурі, поза сумнівом, безпрецедентного. Щодо ваги цього матеріалу слушно писала Михайлина Коцюбинська: «Художня документалістика, що заторкує увесь пласт українського культурного буття, може також слугувати інструментарієм і докумен-

¹ Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 12.

² Олександр Денисович свого часу видрукував цю добірку листів В.Стуса в одній донецькій газеті. Цитую з пам'яті, позаяк не маю під рукою джерела.

³ Цю прикрість уже виправлено, і на моє прохання Лесь Герасимчук люб'язно погодився написати спогади спеціально для «Стусознавчих зошитів».

⁴ Нецензурний Стус. Книга у 2-х частинах. Частина 2 / Упорядкування Богдана Підгірного. Тернопіль: Підручники і посібники, 2003. — С. 85.

⁵ Стус В. Листи до рідних // Стус В. Твори у 4-х томах 6-ти книгах: Т. 6 (додатковий), кн. перша. — Львів: Видавнича спілка «Просвіта», 1997. — 496 с.; Стус В. Листи до друзів та знайомих // Стус В. Твори у 4-х томах 6-ти книгах: Т. 6 (додатковий), кн. друга. — Львів: Видавнича спілка «Просвіта», 1997. — 264 с.

тальним матеріалом для літературознавчого дослідження (курсив Михайлини Коцюбинської. — *О.С.*), для новітнього переосмислення української мистецької спадщини. Допомогає дошкукуватися невідомого чи малознаного, виборювати свій нестандартний кут зору, стимулюючи охоту до нового прочитання засоціологізованої і вихолощеної нашої класики. Оцей незужитий “людський простір”, щира незаявлена інтонація допомагають нейтралізувати хрестоматійний глянець, загальникову нав’язливу патетику, канонічну скутість, що роз’їдають соцреалістичне (і не тільки) офіційне українське “персональне” літературознавство»⁶.

Свого часу саме спогадами про Василя Стуса Світлана Кириченко розпочинала своє масштабне меморіальне полотно, присвячене українському шістдесятництву («Люди не зі страху»), власне, його пасіонарній частині — рухові дисидентів. (Цікаво, що у вже згаданому найповнішому на сьогодні виданні спогадів про В.Стуса, яке підготував і здійснив В.Овсієнко, чомусь відсутні ці спогади С.Кириченко (попри те, що її «Птах піднебесний» уперше було оприлюднено в журналі «Дніпро» ще в далекому 1998-му році), хоча сам упорядник згадує Світлану Кириченко в контексті важливого для нього моменту *особистої верифікації*: «Я, упорядник, також не одразу зважився письмово свідчити про Особистість, яка — відчуваю — на кілька голів вища за мене. Але після першого мого публічного виступу в Українському культурологічному клубі 3 вересня 1988 року Світлана Кириченко переконала мене: треба писати»⁷). У книзі спогадів «Птах піднебесний», за свідченням авторки, відсутня щонайменша белетризація, їй ішлося саме про спогади, — так, як їх зафіксувала пам’ять. А пам’ять у цій книзі виростає до масштабів глобальної універсалії (пам’ять — це те, що лишається, коли все інше занепадає; пам’ять — це те, що існує ще до появи усього іншого), позаяк ідеться про суб’єктивний (заледве не *апокрифічний*, за звучанням) документ давно *утраченої* доби, про яку самовидцями вже чимало написано, але кожний новий текст виявляється значущим або принаймні, не зайвим. Про специфіку авторської суб’єктивності у мемуарній прозі Михайлина Коцюбинська зауважує наступне: «Із суб’єктивністю пов’язане й те, що можна назвати безцеремонністю, нерідко присутньою в мемуарах. Її здебільшого не приймають, засуджують з позицій тих “іще живих” персонажів (або їхніх близьких), що згадуються в тому чи тому негативному або неоднозначному контексті. Найспасенніша позиція — уникати

⁶ Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної української літератури. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 33.

⁷ Овсієнко В. Від упорядника // Василь Стус: Поет і Громадянин. Книга спогадів та роздумів / Упоряд. В.Овсієнко. — К.: ТОВ «Видавництво “КЛІО”», 2013. — С. 6.

таких контекстів, адже вони можуть виникнути внаслідок недостатньої поінформованості, упередженості тощо. Та не всі пристають на таке самообмеження. Завжди були і є спогади “без купюр”, принципово без уникання дражливих моментів. Назву тут *дуже цінні*⁸ у плані інформаційному і настроєвому (курсив мій. — О.С.) спогади С.Кириченко “Птах піднебесний” (про Василя Стуса) і “Люди не зі страху”, які спричинили певні негативні реакції “персонажів” та їхніх рідних⁹.

Спогади Світлани Кириченко розпочинаються емоційною інтродукцією (виділеною авторкою курсивом), у якій оповідачка згадує про свою найпершу зустріч із Василем Стусом, якого вона на той час (природньо) ще не знала, але одразу *інтуїтивно* вирізнила постать і поставу шляхетного незнайомця серед людського тлуму в київському середмісті:

«Як він ішов! Струменіла дорога...

Він щойно завернув за ріг на вулицю Кірова, порівнявся з вітринами книгарні “Наукова думка”. Я бігла, бо вже запізнювалась на роботу, і ледь не проскочила повз. Та щось перепинило мою ходу.

Струменіла не лише дорога — струменіла постать. Довге світле пальто кольору дніпровського піску, коротко стрижене чорне волосся, трохи загібає правим плечем, наче кермує своєю ходою. Кермує летом — вільним і неквапливим, у самотньому своєму просторі... Ранковий люд, що поспішав на роботу, обтікав його, не перетинаючи невидимої межі.

*Голову тримав трохи піднятою, наче вдивлявся в небо — не те, що над ним, а в те, далеке — на обрії*¹⁰.

І, що цікаво, не лише вирізнила, але й досить чітко та алегорично визначила людину за її ходою як високого (піднебесного) птаха, здатного й інших піднімати над землею:

⁸ Прикметно, що Вахтанг Кіпіані, говорячи сьогодні про свідчення Світлани Кириченко щодо В.Стуса в зовсім іншому контексті, так само називає їх *безцінними*: «Жодна газета у Радянській Україні тоді не писала про арешт, слідство і суд. І тому безцінними свідченнями з залу суду виступають аркуші зі справи, де Михайлина Коцюбинська та Світлана Кириченко — товаришки Василя Стуса — говорять про нього як про людину кришталевого сумління». Див.: *Справа Василя Стуса*. Збірка документів з архіву колишнього КДБ УРСР / уклад. В. Кіпіані. — Х.: Віват, 2019. — С. 8. Цікаво, що і Юрій Бадзьо своє коротке передслово до книжкового видання спогадів Світлани Кириченко починає з такого речення: «Багатство та унікальність свідчень Світлани Кириченко про Василя Стуса *неоціненні*» (курсив мій. — О.С.). Див.: *Кириченко С. Птах піднебесний*. Спогади про Василя Стуса / Світлана Кириченко. — К.: Смолоскип, 2016. — С. 5.

⁹ *Коцюбинська М.* Історія, оркестрована на людські голоси... — С. 38.

¹⁰ *Кириченко С.* Птах піднебесний. Спогади про Василя Стуса / Світлана Кириченко; перед. сл. Юрія Бадзя. — К.: Смолоскип, 2016. — С. 9.

«Але обігнати означало втратити незнайомця, іти позаду — ще бачити, ще слухати. Так, так — його постать звучала, як туго напнута струна!

І було так добре йти в одному з ним ритмі, так легко йти — його політний рух наче й мене піднімав над землею.

Вуха хлопця явно не хотіли прилягати до голови, самовільно собі стирчали, наслухаючи світ.

Вхід до інституту невблаганно наближався.

Прощавай, пташе. Прощавай клаповушку! Я всміхнулася щойно знайденому слову.

Зараз піднімуся на свій третій поверх, сяду за письмовий стіл, а ти — угору до Лаври, твій легкий крок удержить тебе над проваллям міжгір'я і кручами Видубича, перетнеш Дніпро понад водами, розтанеш у збляклій синяві цього погідного осіннього ранку...»¹¹.

Цікаво, що авторка спогадів, асоціюючи побаченого незнайомого молодого чоловіка із *птахом*, у жодному разі не могла знати про вірш Василя Стуса, у якому йдеться, власне, про небо, про бажання літати і, врешті-решт, про «рудиментарного птаха» у свідомості ліричного суб'єкта, що прагне «висоти, як самострати». Ця спонтанна асоціативна суголосність глибинних інтенцій поета і мемуариста, по-своєму, — вражаюча:

А підростеш — і схочеться літати!
І не літати схочеться — в руках
відчути біль. Рудиментарний птах,
ти прагнеш висоти, як самострати,
і голову задерши у блакить,
очима пестиш небо напівсонне —
те небо, що в очах твоїх холоне,
воно тобою тільки і не спить¹².

Асоціювання Василя Стуса із птахом у мемуарних рефлексіях Світлани Кириченко спорадично триватиме й далі, додаючи кожного разу нових емоційних нюансів і смислових обертонів, виростаючи врешті-решт до рівня урочистого лейтмотиву: «Відійшов черговий троллейбус. Біля світлофора стояв, чекаючи на зелене світло переходу, Василь. Уперше, після тривалої перерви, я могла дивитися на нього здалеку. Руки в кишенях куртки, через що й плечі підняті, голова трохи схилена набік,

¹¹ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 9 — 10.

¹² Стус В. Поетичні твори, що не ввійшли до збірок (1958 — 1971) // Стус В. Твори у 4-х томах 6-ти книгах: Т. 1, кн. 2. — Львів: Видавнича спілка «Просвіта», 1994. — С. 204.

погляд униз під ноги. Так і рушив через дорогу, шкутильгаючи на обидві ноги. Мені стислося серце. Пташе мій любий, наохлений, утомлений пташе... Шістнадцять років проминуло з того дня, як я зустріла тебе, відчула в тобі Птаха. Твій погляд був спрямований тоді за крайнеба, твоя хода — легкою і леткою. Вісім років із цих шістнадцяти тебе ламали й нищили у вузькій загратованій клітці, але ж і в попередні роки тобі, як і твоїм друзям, постійно нагадували: крилатість суспільно шкідлива!»¹³.

Ця, на позір, зовсім випадкова зустріч, що пов'язала двох людей на два наступні десятиліття, відбулася на теперішній вулиці Грушевського восени 1963-го року. Спогади Світлани Кириченко, про які надалі мова, стосуються передовсім осени 1979-го року, коли Василь Стус повернувся до Києва після завершення термінів першого ув'язнення й колимського заслання: «У 20-х числах серпня після моєї відпустки — мандрівки з дітьми по Волині — Київ зустрів нас несподіваною звісткою: Василь Стус повернувся із заслання! У серпні відпустили, хоча за його і нашими підрахунками це мало бути десь у жовтні. Зараз він із родиною в Донецьку в мами»¹⁴. На цей час сама С.Кириченко була дружиною вже півроку як заарештованого Юрія Бадзя. Відбувався своєрідний процес ротації, як його бачив злочинний імперський режим, — одні короткочасно виходили на волю, — інші займали їхні місяця в концтаборах і в місцях заслань («Не минуло й тижня після арешту чоловіка, як на порозі нашого помешкання я обіймала Івана Світличного. Обіймала крізь сльози: як скучав за Іваном Юрко, як мріяв про зустріч! І розминутися на кілька днів...»¹⁵). І не було цьому процесові ані кінця, ані краю. Тим часом С.Кириченко згадує також про свою зустріч із В.Стусом у червні 1978 року, «коли мала цілодобове “побачення” з Василем у Донецьку, коли він приїхав зі своєї Колими до смертельно хворого батька»¹⁶. Разом із нею на цьому «побаченні» у Донецьку були ще М.Коцюбинська й Л.Світлична: «Основний лейтмотив наших слів до Василя: зроби все можливе, щоб не спровокувати нового арешту ще до кінця заслання, не проковтнути закинтий тобі гачок. Адже, знаючи Василеву натуру, кагебісти постійно провокували його на зрив. Нам ішлося про порятунок його життя, його — геніального нашого поета (що це так — я вже тоді не сумнівалася). Принаймні не дражнити скажених псів, а там, може, і підоспіють суспільні зміни»¹⁷. І тут же, одразу, мемуарист додає, немов засумнівавшись у адекватності майбутнього читача цих рядків, водно-

¹³ Кириченко С. Птах піднебесний.... — С. 21.

¹⁴ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 12.

¹⁵ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 10.

¹⁶ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 12.

¹⁷ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 13.

час знімаючи всі крапки над «і»: *«Звичайно, не йшлося ані найменшою мірою про те, щоб поступитися заради цього честю, гідністю. Що гріха тайти: сподівалася, що, відігравшись у родинному колі і не маючи як боротися в занімлому Києві, він повернеться до “спілкування з великими на самоті”, про що мріяв на початку 60-х, і тим самим зійде з мінного поля сучасного політичного життя»*¹⁸ (курсив скрізь С.Кириченко. — О.С.). Світлана Кириченко запам'ятала навіть точну дату її першої зустрічі зі Стусом після заслання, — 11 вересня: «Він, таки він — живий, реальний, не розтане через мить, як у моїх численних снах, я тримаю його руку в своїй. Подих мені перехопило. Василь говорив щось утішливе про Юрка — так зрозумів мій стан. Хай пробачить мені чоловік, але в ту хвилину — то була реакція на Василя. З першої ж миті я не могла вповні віддатися радості — гостра тривога за нього заповонила мене, і я нічого не могла з собою вдіяти. З того вересневого дня ми бачилися з Василем дуже часто. Ми — це я і моя дванадцятирічна донька Богдана, його похресниця. Мені хотілося, щоб цей дарований долею час спілкування з ним став глибинним набутком наших душ»¹⁹.

Окрема драматична сторінка цих спогадів пов'язана з машинописами поетичної збірки В.Стуса «Веселий цвинтар» і літературознавчої розвідки «Феномен доби». Повернення до України й власну свободу письменник, за словами мемуариста, усвідомлював «як стан вельми хисткий, хоча особливо не акцентував на цьому. Але поспішав упорядкувати свій архів (його залишки — після обшуку), подумати, попрацювати над недокінченими поезіями, ще раз перечитати “Палімпсести”. Та саме тут підстерігало його гірке відкриття, що обпало бодем непоправних утрат. Обійшов усіх знайомих, яким незадовго перед першим арештом дав машинопис нової збірки “Веселий цвинтар”. Усі (!) сказали йому, що цей машинопис спалили. Одразу після арештів 1972-го, боячись обшуків. Нам він наприкінці 1971-го теж подарував цю збірку, і доля її була така сама: розуміючи неминучість приходу кагебістів до нас, Юрій віддав її до порядних людей, які були не так “на передньому краї”, як ми. Обшуків у них ніколи й не було, та, не витримавши психологічного тиску загальної суспільної атмосфери, вони невдовзі її знищили. «“Веселий цвинтар” загинув, я вже не зможу його відновити» — з таким переконанням Василь пішов на нове ув'язнення і до кінця життя не дізнався, що один із наших товаришів, Генріх Дворко, таки зберіг машинопис “Цвинтаря”, але не знайшов нагоди сказати авторові про це. Так само Василь був переконаний, що ніде на волі не залишилось його праці про Тичину. “Феномен доби” теж попалили друзі. <...> На біду, і “Палімпсестів” не вдавалося

¹⁸ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 13.

¹⁹ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 14.

знайти»²⁰. Чесно кажучи, сьогодні, мабуть, уже неможливо уявити стан письменника, якого позбавили найсуттєвішого із того, що представляло собою екзистенційну серцевину його життя. За таких умов, іще величнійшою виглядає жертвна самовідданість поета, який приблизно за півроку відновив (відтворив, створив заново) найповнішу на сьогодні (київську) версію «Палімпсестів»: «Сьогодні вже очевидно, що формуючи повний корпус збірки “Палімпсести”, автор не мав перед собою її “Магаданської” версії, конфіскованої в нього ще в період заслання (орієнтовно на початку 1979 р.), а з архівів КДБ ці тексти було повернуто вже після смерті поета. Так само, з винятково біографічних та побутових причин, Василь Стус ніколи не мав можливості розкласти на письмовому столі перед собою не те що всі, а бодай частину варіантів віршів, у кращому разі він користувався лише одним-двома нещодавніми автографами, окремі твори “пригадуючи” (чи пишучи заново?) з пам’яті»²¹.

Світлана Кириченко залишила надзвичайно цінні для розуміння індивідуальної поетики В.Стуса спогади про одну розмову з поетом восени 1979-го року, в якій ідеться про особливість його творчої манери (мова про так звану *концентричну поетику* вірша²², яка у творчості Стуса є визначальною, та пояснює не лише особливості робітні поета, але і найтонші нюанси його світогляду та характеру):

«У моєму зошиті було кілька варіантів другої половини вірша “Хитається вечора зламана віть”.

— Якийсь із цих варіантів тобі звучить як остаточний? — запитала я, враховуючи поданий мені автором урок: науковець робить вибір у результаті логічного аналізу і може його пояснити; поет осягає істину, інтуїтивно її вловлюючи. Моєю рукою водить Бог — так Цветаєва передавала стан істинних поетів.

— Ні, — відповів Василь. — Закінчення цієї поезії мені ніяк не надається. Навпаки, народжуються щоразу нові “гілки”. Може, хай так і буде? Он у дерева скільки гілок! Хай і в цієї поезії буде таке розгалуження. Як крона дерева. Чому б і ні? А можливо, згодом єдине знайдеться. Не буду ні до чого силувати»²³. Світлана Кириченко надзвичайно тонко вловила суть ставлення поета до власної творчості: «Він говорив про поезію, як про живе створіння, що жило окремим від нього життям, і силувати

²⁰ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 16 — 17.

²¹ Стус Д. «Палімпсести» (Найповніша «київська версія») // Стус В. Зібрання творів: У 12-ти томах / ред. тому, упоряд. та коментарі — Д.Стус. — К.: Факт, 2009. — Т. 5.: Палімпсести (Найповніший незавершений корпус). — С. 661 — 662.

²² Див.: Гончарук М. Примітки // Стус В. Твори у 4-х томах 6-ти книгах: Т. 1, кн. 1. — Львів: Видавнича спілка «Просвіта», 1994. — С. 353 — 354.

²³ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 18 — 19.

його — як облямувати живі пагони!»²⁴. І ще про один, вельми характеристичний нюанс, у якому розкривається мистецька інтуїція поета та його довіра до ліричного суб'єкта, за яким Василь Стус лише записував те, що сьогодні є його віршами: «Дійшли до рядків “о, як та біла білота болила, о, як болила біла білота...”».

— Василю, а чому *болила*? Ти вкладаєш у таке написання перегук з якимось іншим словом чи якийсь додатковий відтінок змісту?

— А дідько його знає чому. Бо так народився цей рядок, так зазвучав...»²⁵ (курсив С.Кириченко. — *О.С.*). Хтозна, чи багато у світі поетів, які дозволяли *ось так* несподівано зазвучати своєму рядкові попри панівні граматичні норми, традицію тощо. Волонтаризм і самодостатність мовної стихії у творчості українських письменників-експресіоністів — М.Хвильового, В.Домонтовича, Гео Шкурупія, Ю.Яновського, Л.Скрипника, І.Костецького, Ю.Косача, Т.Осьмачки, З.Бережана, О.Ізарського, О.Зуєвського, В.Стуса, Емми Андієвської, Ф.Рогового та ін., — цікава та плідна тема для майбутніх дослідників історії української літератури.

Окремий сюжет цих спогадів — розповідь про поїзду до Москви: «До кінця його відпустки залишалось три тижні. “Я мушу поїхати до Москви. Хочу побачити жінок, які писали мені на Колиму, надсилали пакунки. Подякувати їм. Хочу обов'язково відвідати дружину Володі Осипова, з яким сидів у Мордовії. Вона живе в Тарусі. Запрошував її до Києва, відповіді немає. У Тарусі й Ніна Караванська. Треба із Сахаровим зустрітись”»²⁶. Першою у Москві вони відвідали товариську Ірину Корсунську. Ці відвідини позначені у спогадах С.Кириченко деякою дво-значністю. Передовсім, через розчарування Василя Стуса: «Пробач мені, щедра на товариськість і добрі справи Ірино, за такий “нелицеприятний” спогад про твою зустріч із Василем Стусом. Ми були дуже по-різному налаштовані, на такі відмінні хвилі! Для Василя його життя протягом багатьох років — то постійне перебування на Голгофі, найвище напруження душевних і духовних сил, посвята себе рідному народові, оте, ще зі школи засвоєне Бажанове: “Вітчизні віддати не вигризки душ, а всю повноцінність життя або смерті!”. На такий високий, чистий, очищений від мотлоху повсякдення ноті народжувалась Василева поезія, писалися листи, закладалися стосунки з людьми. Він тримався за високе небо, за яблуні цвіт не лише у своїй пісні — у кожному дні життя»²⁷. Світлана Кириченко стає ніби тінню того, про кого пише ці спогади (насправді, це ще більше схоже на те, що вона прикриває його зі спини — навіть

²⁴ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 19.

²⁵ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 18.

²⁶ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 20.

²⁷ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 26.

сьогодні! — тобто на час написання спогадів), саме тому й не боїться видатись читачеві надмір суб'єктивною. У такі менти їхні духовні сутності ніби поєднуються. Не менш суб'єктивною є ретрансляція мемуаристом відчуттів В.Стуса від Києва восени 1979-го року: «“Господи, яка пустка! Сказитися можна в цьому мертвотному Києві!” — нещодавно вигукнув, як прийшов до мене після зустрічі з колишнім однокашником. І потім *не раз повторював*»²⁸ (курсив мій. — О.С.).

Право на суб'єктивність у мемуаристиці, здавалося б, є цілком очевидним та виправданим, але за, знов-таки, суб'єктивним відчуттям, це право й сьогодні доводиться обґрунтовувати та заледве не виправдовувати. «У художній документалістиці маємо зіткнення двох часових площин, двох реакцій і бачень — безпосереднє, цюхвилинне, і вчорашнє, але вивірене сьогоднішнім»²⁹, — слушно зауважує М.Коцюбинська, і далі продовжує: «Отож ганити мемуариста за суб'єктивність — марна річ. <...> Загальний образ доби складається із суб'єктивних цеглинок, як картина з окремих пазлів. Їх слід сприймати як даність, але не як абсолютне історичне знання, а як суб'єктивний зліпок дійсності. Як гру масок і облич, інтерпретацій і самоінтерпретацій. Та значення кожного такого окремого суб'єктивного “пазла” — *неоціненне*. Без цього неможливе живе відчуття минулого як сьогоднішнього досвіду, “вростання” минулого в сучасність»³⁰. Зрештою, С.Кириченко частенько наголошує на власній (невимушеній та природній) суб'єктивності: «І от тепер, на пероні, я почала пояснювати Василеві, що моє сприйняття поезії — не філологічне, не наукове. Ніколи не бралася розтинати її філологічним скальпелем. Міряю вольтами напруги, які в ній сховані і входять у безпосередній контакт із оголеним нервом мого ества. Якщо відбувається такий контакт і викрешується іскра, і тобі хочеться повторювати ці рядки, ловити їхню магію і слухати, як озивається на них твоє “я”, — це *моя поезія*»³¹. Певно, із царини суб'єктивного й ті образи, що супроводжують мемуариста, коли в її свідомість увиходить Василь Стус, людина і поет (Птах, Рількар): «Деся із 1974 року жоден мій лист до друзів у ГУ-ЛАГ і психушки не йшов без віршів “Рількара” — таке слово зродилося в моїй голові для означення Василя: усі ми знали його любов до Рільке, до того ж у цьому слові мені відлунював Ікар. Василь теж обпалював свої крила — “*прямуючи на стовп високого вогню*”. Написати, хто автор цих поезій, прямим текстом було би для листів згубно»³² (курсив С.Кириченко. — О.С.). Згадуючи про Рількара, авторка наполягає не

²⁸ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 27.

²⁹ Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси... — С. 20.

³⁰ Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси... — С. 36.

³¹ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 34.

³² Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 32.

лише на суб'єктивності, але майже на інтимності своїх відчуттів, додаючи до тексту примітку з метою уточнення: «У своїх спогадах про Василя Стуса Євген Сверстюк згадує один мій лист до нього, “де є кілька поезій «Рількара», як ми умовно називали його”. Це помилка. Так називала Василя тільки я, це мій новотвір, і, я думаю, за межі моїх листів він не вийшов: адже писала про Рількара кожному в'язневі окремо, а між собою вони не листувалися»³³.

Поїздка до Москви, хоча й подарувала кілька приємних зустрічей, але в загальному підсумку, нічого не додала до ситуації, в якій опинився Василь Стус під час короткого київського інтермецо після повернення із заслання. Можливо, найбільшим розчаруванням для нього виявилась неможливість зустрічі з Андрієм Сахаровим, про що йому повідомила Олена Боннер по телефону: «Ні завтра, ні позавтра Сахаров не знайшов часу для Василя. Мало сказати, що Василь був прикро вражений»³⁴. Але, додаю від себе, є в цьому остаточна та неспростовна логіка будь-яких російсько-українських стосунків, — навіть і в тому випадку, коли йдеться про російську політичну опозицію, — хоч учора, а хоч і завтра. Визначальним у цих стосунках залишається незнищений російський шовінізм, який упродовж кількох століть відмовляє українському світові у праві на існування. Певно, що Стусові в умовах «великої зони» 1979-го року ситуація могла видаватися іншою, але московське «щеплення», швидше за все, виявилось не марним: «Василеві здавалося, що його поїздка до Москви, до дисидентів “всесоюзного значення”, до порівняно вільнішої російської інтелігенції дасть нову поживу його роздумам, пошукам. Але таких людей, з якими повів би серйозну політичну розмову, він у Москві не знайшов»³⁵. З іншого боку, як свідчить С.Кириченко, В.Стус мав доволі тверезий і виважений погляд на російську опозицію, серед якої була популярною зокрема монархічна орієнтація: «Ну й грець із ними, — закінчив Василь. — Хай повертають собі царя і живуть за своїми традиціями. Аби подалі від нас»³⁶. А реакцією влади в Києві на цю поїздку до Москви було повідомлення Світлані Кириченко про звільнення з роботи в Центрі інформації аптекоуправління — «за скороченням штатів». В.Стус своєю чергою отримав адміністративний нагляд, до якого, зрештою, був уже морально готовий.

А одним із відчутно або й найбільш болючих мотивів цих спогадів є безкінечна самотність Стуса у велелюдному Києві. (Зрештою, пригадуються слова поета з листа до С.Кириченко від 1-го лютого 1978-го року, які стосуються *безлюдного* Києва: «Світлано, я вже не можу зупинятися

³³ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 32.

³⁴ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 41.

³⁵ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 42.

³⁶ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 47.

(“розіб'юсь об зорі” — милувався собою давній Драч і наперед оплакував побиті кості свої). Отож, не ведімо про Київ і його спинливі засоби. Це теж щастя — натужитися ним, нагризтися ним, марити ним — безлюдним, як у Бергмана в “Сун[ичній] галявині” — чомусь»³⁷). Друзі — переважно — у таборах. Ближче товариство, за словами С.Кириченко, — лише жіноче. І це було не те, чого він шукав для повноцінного життя не лише письменника, але і людини чину: «Василеві конче треба було мати поряд себе людей, у яких не згиналася в покорі спина, не дрижали коліна, не біга од непевності очі. Не поборених страхом. Таких, як друзі, з якими його розлучив січень 1972-го. У Києві 1979-го він їх не знаходив»³⁸. Це, — одна з мало знаних серед широкого загалу, але добре помітна за спогадами С.Кириченко, драма Василя Стуса. Можливо, визначальний контрапункт його життєтворчості. Авторка згадує випадок із Іваном Марчуком, який не відгукнувся на її прохання надати можливість Стусові переглянути слайди з його картинами. І нібито Марчук мав свою рацію (йому не можна було ризикувати), але С.Кириченко ось так підсумовує цей промовистий, на її думку, епізод міжлюдського взаємнення: «Я ж думала про інше: нічого не відбили Іванові очі при імені Василя! Прийшов Василь і зникне Василь, а “нерозпізнане місто дороге”, навіть в особі своїх найталановитіших і, зрештою, теж гнаних владою обранців, того й не помітить...»³⁹. Поза сумнівом, Стус дуже гостро відчував свою інакшість або навіть чужість серед людського тлуму у київському середмісті, який збуджено готувався до листопадових, а потім і новорічних свят. Духовно він був деінде, але не тут. Рятувала праця над відновленням «Палімпсестів», розраджувала, напевно, родина й часті зустрічі зі С.Кириченко та її донькою Богданою (а ще з Оксаною Яківною Мешко, Михайлиною Коцюбинською, Ритою Довгань й ін.), але доля вже впевнено виносила його в напрямку травня 1980-го року: «Ближче до літа, якось за вечерею, дивлячись на зелені стрілки цибулі, задумливо промовив: “Отак я й київського літа дочекаюсь. І ягід. Цікаво, чи зможу їсти ягоди?” Коли 15 травня про арешт Василя нам сказала Михайлина, мене наче блискавкою пронизало. І в її сліпучо-мертвотному світлі найперший звук — ота Василева задумлива інтонація: “Чи зможу їсти ягоди?” До перших полуниць залишалося два тижні. Він їх так і не покуштував»⁴⁰.

Окремим людським і жіночим теплом у цих спогадах позначені досить рідкісні абзаци, присвячені родинному побуту Василя Стуса. Тим

³⁷ Стус В. Листи до друзів та знайомих // Стус В. Твори у 4-х томах 6-ти книгах: Т. 6 (додатковий), кн. друга. — Львів: Видавнича спілка «Просвіта», 1997. — С. 138.

³⁸ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 48.

³⁹ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 50.

⁴⁰ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 58.

вагомішою виглядає їх зміст для сучасного українського читача: «Отож із середини жовтня ми помінялися місцями. Тепер Василь удень був на роботі, а я, безробітна, ледь не через день, принаймні двічі на тиждень, під вечір їздила з Богданкою на Чорнобильську. Заходили в “Гастроном” на початку їхнього житлового масиву, купували там живу рибу (у нашому “Гастрономі” за нею скажені черги, а тут — тихо й безлюдно). Удома був переважно сам Дмитрик, батьки ще не повернулися з роботи. Ми чистили на кухні коропів, а в цей час з’являвся Василь і брався за картоплю. Поки приходила Валя, і картопля, і риба були посмажені. Ще й на початку осені, як приїздили до Стусів після моєї роботи, найчастіше заставали Василя на кухні: смажив картоплю. Певно, після табірної і засланської баланди смажена картопля видавалася райською стравою»⁴¹. Світлана Кириченко на диво тонко і точно відчувала Василя Стуса, передавши відтак у спогадах глибинну суть його людської іпостасі, яка засвідчує інакшість або й одноразовість цієї особистості, — навіть у багатій палітрі його небуденних сучасників-однотумців (чого варта лише Оксана Мешко): «У Василевих інтонаціях під час його розповідей про гебістів, стукачів, табірних придурків, оточення в заслання була багата палітра інтонацій — і сарказм, і зневага, і огида. Але не пам’ятаю ненависті. Можливо, при безпосередньому зіткненні з ними вибухав і гнівом, але розповіді про них чи про ситуації з ними приправлялись іншими спеціями, творились і гумором, хоча не пам’ятаю жалості чи прощення тій людській нищоті. “Яка гидота”, “нічого, крім огидження, не чую...”». Він був іронічним, саркастичним, але не злим. Кепкував і з себе. Його жарти, сміх, точніше, коротке, наче здушене, посміювання-“кректання” супроводжували, забарвлювали, відтіняли більшість наших розмов, особливо вечорами, на кухні, у теплі домашнього вогнища, коли поряд дружина, син... Усі градації Василевої іронії, гумору — кепкування, самоіронія чи “дружній шарж” на полохливих друзів — асоціювалися мені зі смаком гіркого мигдалю. Цей образ — мигдалевий присмак його жарту, сміху — зродився в мене давно, ще до першого Василевого арешту. А тепер настояна на пережитих стражданнях терпкість відчувалася ще виразніше, відтіняла інші барви почуття. Хіба можна сказати, що гірчинка й терпкість (Василь часто вживав це слово в різних модифікаціях — терпке слово, затерпла душа, “і не відтерп, і не розмерзся, ні”, “затерп” у пальцях, що тягнуться до березової кори) — єдині якості мигдалю? Скільки ще інгредієнтів складають його аромат і смак!»⁴².

Попри відчутний або й акцентований суб’єктивізм (і навіть інтимність), спогади С.Кириченко представляються чи не найправдивішими

⁴¹ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 57 — 58.

⁴² Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 60 — 61.

свідченнями про ці декілька місяців із життя Василя Стуса. Її текст на-поений любов'ю та позначений співпричетністю, — справжньою, а не вимушеною, як це часто буває. Авторка довела це не лише словами (з якими здебільшого сьогодні й маємо справу), але і власними діями, коли цього потребувала ситуація. Як на мене, це один із небагатьох прикладів у вітчизняній мемуаристиці, коли адекватність мемуариста цілком корелює з образом героя ретроспективних рефлексій. Це засвідчує і чоловік Світлани Кириченко, дисидент Юрій Бадзьо: «Усупереч її відчуттям перепаду висот (ясна річ, з перевагою В.Стуса), їхні внутрішні світи гармонійно співзвучні. Це робило їхнє спілкування особливо змістовним, історично значущим»⁴³. Зрештою, про співзвучність читаємо в одному з листів В.Стуса (до М.Коцюбинської, 4.07. 1979-го р.): «Цілуй Світлану — за мене. Вона героїчна жінка. Я так часто викликаю її дух — і розмовляю. Радий був би знати, що вона панує над своєю Журбою»⁴⁴.

Дослідниця Надія Колошук десять років тому в статті, присвяченій стану вивчення документалістики у вітчизняній науці, цілком слушно зауважувала, що «немає критики відповідного рівня; та, що є, на появу документальних книг реагує спорадично, бо ще й не бралася виробляти критерії їх оцінки, аби різносторонньо, глибоко аналізувати та оцінювати появу таких видань, уводити їх у загальний літературний процес та суспільно-політичний дискурс; без адекватної критики вони й надалі залишатимуться на маргінесі»⁴⁵. І далі, увиразнюючи глибину та актуальність цієї проблеми, дослідниця стверджує: «Загалом вивчення документалістики в нас перебуває, сказати б, на емпірично-прикладному рівні (накопичуємо матеріал, намагаємося застосувати до його тлумачення певну термінологію, яка ніяк не стане справді термінологією, тобто загальноживаною системою дефініцій і класифікацій), а тому й цікавить досить вузьке коло фахівців-філологів. Очевидно, щоб справа зрушила з місця, треба шукати нові методологічні підходи, а не просто залучати до розгляду ті чи інші раніше не розглянуті документальні тексти чи й жанрові різновиди»⁴⁶. Направду, все це слушні міркування та цілком доречні констатації щодо ситуації у вітчизняній науці, але жодних посутніх

⁴³ Див.: *Кириченко С.* Птах піднебесний... — С. 5.

⁴⁴ *Стус В.* Листи до друзів та знайомих // Стус В. Твори у 4-х томах 6-ти книгах: Т. 6 (додатковий), кн. друга. — Львів: Видавничка спілка «Просвіта», 1997. — С. 173.

⁴⁵ *Колошук Н.* Нефікційна література (документалістика) як маргінальне явище мультикультурного процесу сучасності: українська ситуація / Надія Колошук // Питання літературознавства. — 2009. — Вип. 78. — С. 216.

⁴⁶ *Колошук Н.* Нефікційна література... — С. 216 — 217.

методологічних пропозицій авторка не подає, залишаючись у просторі марних очікувань і сподівань, фокусуючись, а відтак і пробуксовуючи на все тій же *риториці порожніх місць*, як зауважив би Жан Полан⁴⁷.

Останнім часом з'явилися цікаві розвідки про психотип⁴⁸ Василя Стуса, які суттєво додають до розуміння феномену цієї постати в історії української культури, яка своєю чергою перебуває в ситуації перманентного опору та оборонних боїв⁴⁹. Без огрому мемуаристики скласти цілісне розуміння феномену Василя Стуса було би просто неможливо. Позаяк вірші (та твори письменника, написані в інших родах і жанрах) давно вже живуть дещо іншим власним життям. Але це мистецьке автономне життя, повторюю, кривно пов'язане із життям живої людини. Окрема специфіка життя та творчості цього письменника полягає в тому, що цю життєтворчість неможливо розділити й розглядати поокремо, — навіть якщо дуже багнеться, — це неможливо. Більше того, твори зокрема (для мене це очевидно) виконують ролю апокрифів до все ще ненаписаної *повнокровної* біографії Василя Стуса. Спогади ж Світлани Кириченко — вагома сторінка у цій біографії, явлена нам у суб'єктивному та емоційному, але — і це відчувається, — у максимально відповідальному та правдивому її варіанті. Не говорячи вже про унікальну суголосність (гармонію), що мала місце між цими двома людьми. По дорозі до Москви у жовтні 1979-го року В.Стус і С.Кириченко навіть не лягали, намагаючись наговоритися без присутності зайвих вух. («Поїзд рушив, набирає швидкості. І в моїй душі наростає відчуття нечуваної легкості, свободи»⁵⁰). Говорив здебільшого В.Стус, розповідаючи про своє таборове й колимське життя, а у свідомості його співрозмовниці виринали поетичні рядки, які вона одразу промовляла вголос: «Він розповідав, опукло, виразно відтворюючи ситуацію, картину, а мені у відповідь оживали рядки його поезій, я їх читала, Василь підхоплював: “Так, опісля я й написав цю річ...”»⁵¹.

І, наостанок, — ще одне незайве доповнення до портрету мемуариста. Світлана Кириченко, будучи викликана на судовий процес В.Стуса

⁴⁷ Полан Ж. Тарбские цветы или Террор в изящной словесности / Жан Полан. — Санкт-Петербург: Наука, 2002. — 336 с.

⁴⁸ Пуніна О. Характер Василя Стуса як основа психотипу письменника // Слово і Час. — 2019. — № 10. — С. 3 — 13.

⁴⁹ Пуніна О. Оборонна система Василя Стуса: етика і творчий процес // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. — Вип. 27. — Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса, 2019. — С. 137 — 146.

⁵⁰ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 22.

⁵¹ Кириченко С. Птах піднебесний... — С. 23.

1980-го року в якості свідка, категорично відмовилася брати участь у тоталітарному спектаклі, а відтак надавати будь-які свідчення: «Я не буду відповідати ні на які питання в цьому суді, який Стус не визнає чинним. Я буду давати свідчення тільки в тому суді, де В.Стус буде звинувачувати, а не сидіти на лаві підсудних»⁵². На жаль, справедливого суду, про який говорила С.Кириченко, так і не відбулося, але був інший і, знову, несправедливий суд: «Коли мене судили за відмову свідчити на його новому процесі 1980 року, я побудувала самозахист на поясненні своєї моральної правоти — при формальному порушенні букви закону, — спираючись на кодекс моралі Махатме Ганді. Василь про це вже не дізнався»⁵³. (Ганді тут до того, що на нього у 1979-му році нібито взорувався В.Стус, принаймні про це згадує С.Кириченко: «До людей треба доносити ідеї Ганді, його шлях визволення Індії з-під колоніального ярма»⁵⁴). Натомість спогади цієї мужньої жінки — перед нами й для нас, — як свідчення, як блага вість про людську гідність і високості людського духу. Ці спогади, як на мене, мають ще й виразну *апокрифічну ауру*, наближаючи нас до розуміння біографічної автентики поета в сенсі якоїсь просто універсальної *адекватності*⁵⁵ окремої людської особистості. Виникає фізіологічне відчуття, що ми при цій нагоді присутні не просто так, себто зовсім не випадково. А ще комусь, можливо, вчуються слова, — чужі й водночас рідні, — і наче аж *затерпті*:

О ми не залишаємося. Потім
від нас не буде сліду. Ані цятки
від нас не буде. Вітер-вітровий
закружеляв, як стовп. Але коріння
пустити вже не може. Ось де сказ
душі та серцю⁵⁶.

2019 р., м. Вінниця

⁵² *Справа Василя Стуса*. Збірка документів з архіву колишнього КДБ УРСР / уклад. В. Кіпіані. — Х.: Віват, 2019. — С. 558.

⁵³ *Кириченко С.* Птах піднебесний... — С. 16.

⁵⁴ *Кириченко С.* Птах піднебесний... — С. 16.

⁵⁵ *Соловей О.* Василь Стус і адекватність літератури // Стусознавчі зошити: Наук. альманах. — Зошит перший. — Вінниця: Простір Літератури, 2016. — С. 32 — 41.

⁵⁶ *Стус В.* Незавершені вірші періоду «Палімпсестів» (1973 — 1979) // Стус В. Твори у 4-х томах 6-ти книгах. — Т. 3, кн. 2. — Львів: Видавнича спілка «Прорівіта», 1999. — С. 283.

Зміст

| | |
|--|-----|
| <i>Юрій Шевельов</i> Трунок і трутизна. Про «Палімпсести» Василя Стуса..... | 5 |
| <i>Ольга Пуніна</i> <i>Інакший</i> : тактика осмислення психологічно-творчої сутності Василя Стуса | 36 |
| <i>Галина Бурлака</i> Реінкарнація тексту: з досвіду публікації збірки Василя Стуса «Час творчості»..... | 52 |
| <i>Ольга Деркачова</i> «Очужілий в своєму тілі»: дискурс тілесного в поезії Василя Стуса | 66 |
| <i>Тетяна Михайлова</i> Музичний світ поезії Василя Стуса | 78 |
| <i>Алессандро Акіллі</i> Ще раз про інтертекстуальність Стусової поезії | 92 |
| <i>Олег Соловей</i> Небо для гордого Птаха | 101 |

Наукове видання

Проект актуальних дискурсів
«Простір Літератури»
(Засновано у 2016-му році у Вінниці)

Випуск 13

Стусознавчі зошити: Науковий альманах
Зошит п'ятий

Співредактори — *Олег Соловей, Ольга Пуніна*

Верстка — *Веніямін Білявський*

Адреса редакції: mamay2003@ukr.net

УДК 929 СТУС + 821.161.2

ББК 84.4УКР-8

С 88 Стусознавчі зошити: Науковий альманах. —
Зошит п'ятий / за ред. Олега Солов'я й Ольги
Пуніної. — Вінниця: Простір Літератури, 2019. — 118 с.

Printed in Ukraine