

СТУСОЗНАВЧИ ЗОШИТИ



Зошит третій

СТУСОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

Зошит третій

Простір Літератури
Вінниця — 2017

УДК 929 СТУС + 821.161.2
ББК 84.4УКР-8

Стусознавчі зошити: Науковий альманах. —
С 88 Зошит третій / за ред. Олега Солов'я й Ольги Пуніної. —
Вінниця: Простір Літератури, 2017. — 106 с.

Науковий альманах «Стусознавчі зошити» засновано в 2016-му році. Упорядники альманаху мають на меті створення першого в Україні спеціалізованого майданчика для обговорення різноаспектної наукової проблематики, пов'язаної з життям і творчістю Василя Стуса. Третій зошит альманаху пропонує читачеві п'ять статей.

Для широкого кола шанувальників актуальної української літератури.

УДК 929 СТУС + 821.161.2
ББК 84.4УКР-8

Співредактори — *Олег Соловей, Ольга Пуніна*

На обкладинці: Коляж (автор — Ольга Пуніна)

У коляжі використано роботи: *Погруддя Василя Стуса (1963). В. Сорока; Василь Стус (1968). Б. Довгань; Василь Стус (1990). М. Савка-Качмар; Василь Стус (1995). Я. Троцько; Пам'ятник Василю Стусу у Вінниці (2002). А. Бурдейний; Василь Стус (1971 — 1972). В. Зарецький; Василь Стус (1979). В. Зарецький; Орач (пам'яті Василя Стуса) (1989 — 1990). В. Зарецький; Портрет Василя Стуса (1989 — 1990). О. Заливаха; Пам'яті Василя Стуса (1991). Р. Багаутдінов; Василь Стус (2000). Б. Плаксий; Василь Стус (2000). О. Борґардт; Василь Стус (2003). В. Франчук; Василь Стус (2009). А. Жоліве; Василь Стус (2012). В. Слєпченко; Василь Стус (2017). Р. Домашич*

© Колектив авторів, тексти, 2017

© Пуніна О., коляж, 2017

© Соловей О., Пуніна О., автори проекту, 2017

СТУСОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

Зошит третій

Перемога над прірвою

(Про поезію Василя Стуса)¹

1

Скульптура голови Василя Стуса роботи Б. Довганя, що її фотографія репродукована в еміграційному виданні Стусових ранніх поезій «Зимові дерева» (Брюссель, 1970), зображує мужнє обличчя боксера, з міцною щелепою і низьким, вузлуватим чолом. Глина з шорсткими, не зализаними поверхнями справляє враження, що ця сильна голова щойно виросла з землі. Та проте в самій оцій силі поетового обличчя помітний тонкий, несамовито зосереджений смуток — смуток сівача, що зупинився серед ріллі і слухає далеку пісню дівчини або й відлуння власної пісні в душі, що її ніхто ніколи не співатиме. На фотографії з похорону Алли Горської бачимо Стуса знову: він несе за труною вінок. Хоч поет невідразно знятий, однак його висока постать обіцяє надзвичайну силу художого тіла. Ця сила втілює силу надзвичайної індивідуальності, силу людини з одчайдушністю в очах, яка бачила безодню і не втікала від неї.

Про силу Стусової особистості згадують свідки. У цікавому й цінному спогаді про поетове перебування в Мордовії Михайло Хейфец розповідає, як Стус «завжди говорив з начальством і ментівнею тоном переможця й прокурора на майбутньому нюрнберзькому процесі», як він постійно відмовлявся йти з таборовими наставниками на будь-які компроміси, що завжди потрібно для самозбереження в подібних ситуаціях («Сучасність», ч. 247-248, стор. 18). А Сергій Солдатов, в інтерв'ю з Богданом Нагайлом, сказав, що Стуса «завжди відрізняло непримиренне ставлення до неправди, беззаконня, системи гноблення... Він дуже страждав... але він намагався цього не виказувати... Уночі він іноді виходив до коридору і стогнав від болю» («Сучасність», ч. 258, стор. 96).

Такі свідчення в словах, на фотографії, в глині, можуть викликати сподівані романтичні реакції: в уяві вирізьблюється постать передовсім стихійна — а в буйній уяві певної ідеологічної структури навіть постать «велетня-Прометей» — але в усякому разі постать мистця, який літературними впливами не турбується, бо творить «від душі», а не «надумано», й тому не часто думає про літературу. Такі уявлення про по-

¹ Праця друкується за люб'язною згодою автора.

ета взагалі, до речі, зустрічаємо сьогодні досить часто, особливо серед американських поетів або тих, хто піддався американським впливам. Та сподівані романтичні реакції (чи єфремовські, а чи народжені вчора в якомусь нью-йоркському «кафе поетів») часто бувають помилковими. Так і в нашому випадку. Бо ж до справді унікальної творчої особистості не слід підходити по-традиційному.

Хейфец розповідає про неймовірну Стусову ерудицію та взагалі інтелектуальний склад розуму: знавець філософії, поет на заслання про-водить час у розмовах про Канта, Гуссерля і особливо про свого улюбленого Альбера Камю. Як людина до крові й кости літературна, він пише критичні статті (конфіскована велика праця про Тичину), багато перекладає, а в розмовах читає напам'ять численні вірші різних поетів різними мовами та професійно обговорює літературні твори. Недавній емігрант розповідав мені про вечірку, ще в Києві, на якій Стус годинами напам'ять читав твори Райнера Марії Рільке по-німецьки.

Навіть поверховий погляд на плесо Стусової творчості, яка нам приступна (і то не тільки в розумінні заглиблення, а й у статистичному розумінні: адже конфісковано понад шістьсот його поезій та перекладів, і тільки невеличку частину його дорібку вдалося врятувати), відразу відкріє впливи і напливи різних поетів. Про ці впливи згадують усі, хто пише про Стуса, як, наприклад, Марко Царинник у дуже добрій передмові до еміграційного збірника «Свіча в свічаді»... Характерно, що про них згадує і сам Стус, зовсім не збираючися їх маскувати. У вступі до збірника «Зимові дерева» під заголовком «Двоє слів читачеві» поет пише, що в молодості він захоплювався Рильським і Вергарном, потім «прийшов до мене Бажан», а пізніше — «епоха Пастернака і необачно велика любов до нього». Далі Стус згадує Гете, Свідзінського, Рільке, Унгаретті, Квзімодо. Це справді широкий і навіть дещо строкатий західньо-східній килим!

Ось строфа про засніжені тополі:
Згорнули руки — не викричатись
(як викричатись — без рук?).
Засніженим віттям витишитись
тополі і не беруться.
«Зимові дерева», стор. 117

Кожний, хто хоч десять хвилин в житті читав Пастернака по-російськи, впізнає в цій Стусовій строфі неповторний пастернаківський синкопований ритм, карколомно-нерівні рими, і майже окарикатурену персоніфікацію природних явищ, що звучить як витвір уяви якогось поета дитячих віршів, який раптом або збожеволів, або випив забагато рис-

лінгу. Стус пише, що він позбувся впливів Пастернака в кінці п'ятдесятих років, але ми маємо свої причини йому в цьому не довіряти.

В Стусовій дещо пізнішій поезії впливи Пастернака затіняє, але аж ніяк не закриває ще один магнетичний поет нашого сторіччя, що впливав і на самого Пастернака, — Райнер Марія Рільке. Але як струмине впливу Пастернака слабшає, хоч аж ніяк не висихає, в пізнішій Стусовій творчості, так вплив Рільке чутний іноді й у ранній його поезії. Саме в ранній поезії я знайшов дуже цікавий приклад впливу Рільке на Стуса:

Жовтий місяць, а ще вище — крик твій,
а ще вище — Той,
хто крізь зорі твої молитви
пересіяв, мов на решето...
«Зимові дерева», стор. 27

Зустрічаємо тут не тільки ранню рількеанську тематику, але, що найголовніше, отой неповторний тон в самій інтонації — разом і святково-ритуальний, і розпачливо-болісний, — що його хотілось би назвати своєрідним «метафізичним надривом» (Такі стилістичні «пастки» на читачеве релігійне почуття в ранній поезії Рільке блискуче й дуже складно обговорені в книзі: Paul de Man, *Allegories of reading*, Нью-Гейвен, 1979, стор. 20-56). Та для нас найголовніше те, що Рільке просвічується не тільки в окремих місцях, але в усій Стусовій творчій філософії, а вже особливо в його рількеанському ставленні до смерті та в його переконанні, що пісня перемагає страждання і стає джерелом руху всесвіту. До цієї теми я повернуся трохи згодом.

Щодо менш систематичних та проникливих впливів інших поетів — з них можна б скласти цілу бібліографію. У віршах про дитинство чи про природу, наприклад, іноді звучить Рильський, разом із численною армією його епігонів. Тут, звичайно, маю на увазі Рильського в його сибаритно-оптимістично-фривольному профілі, бо ж є й інший Рильський, куди цікавіший — філософсько-трагічний, бентежно-глибокий поет. Зайво підкреслювати, що такий Рильський має мало епігонів. Наведу приклад з цього першого Рильського, як він відображений у Стусових рядках:

Здається, чую: лопають каштани,
жовто-зелену викидають брость,
а наді мною київське весняне
пахуче небо гуком налилось.
«Свіча в свічаді», стор. 74

У вірші «Молодий Гете» («Зимові дерева», стор. 102-103) за постаттю молодого Гете мигтить тінь Бажанового Гофмана: тут є і «шпатовий мус-

катель», і «гранчаста заряділа порцеляна», і «клявесин», що «шаріє перлямутром», і багато такого іншого. Це з раннього Стуса. А ось декілька рядків із пізнішої Стусової творчості:

Спаскуджене парсунами п'яниць,
розпусників, повій, заброд, ссауущих
і пришелепуватих землячків,
це грішне без гріха глухе містечко
тряслось, гойдалось, мов драговина,
під шептами байдужих баляндрасників...
«Палімпсести», стор. 292

Я знайшов у Стуса і відгомони Тичини, Плужника, Филиповича, загальний тон шестидесятників, навіть дещо з «естаблішменту» радянської поезії як, наприклад, із Малишка:

Ти віками доземно хилилась
як синів проводжала
і ждала, од горя німа.
«Зимові дерева», стор. 104

Є в Стуса цілком несподівані перегуки. «Утік з казарми» — з рядком «Вар'ят за брата» — це мила стилізація під західноукраїнські рекрутські вірші, з Федьковичем включно, в дуже цікавому (навіть з літературно-історичного боку) поєднанні з Шевченковою «захалавною» творчістю («Зимові дерева», стор. 119). Та в Стуса зустрічаємо куди несподіваніші відгомони:

Той образ, що в відслонах мерехтить,
повторюють дзеркалами дзеркала.
Це в прискалках душа твоя жахить...
«Свіча в свічаді», стор. 85

Це ж неначе прямо з «Під знаком Фенікса» Олега Зуєвського! (Інтертекстом, до речі, може тут служити Рільке). Або ще один неочікуваний відгомін:

Чотиригранний, і негабаритний,
у шиї тріскає хребетний стовп,
аршина не ковтнеш: у плечі втоптана
шоломом голова — по підборіддя.
.....
а він, бугай, несе між рогів грім
і від жадання товпиться і пухне.
«Зимові дерева», стор. 159

Як подає Хейфец, Стус нарікав, що після одного з численних обшуків забрали в нього збірники поезій Емми Андіївської.

Взагалі, в читача може скластися враження, що під псевдонімом «Василь Стус» пише кілька поетів. Бо ж трудно повірити, що одне перо написало рядки:

Ми соку випили в берези,
ми в річки випили води...
«Свіча в свічаді», стор. 94

з одного боку, і з другого:

Ось і ранок
білий, як божевільня...
«Зимові дерева», стор. 50

або:
... І колючий дріт, набряклий ніччю,
бігав павуками по вимерзлій стіні...
«Палімпсести», стор. 167

На цьому рівні мого обговорення, Стусова поезія — це свічадо, що віддзеркалює інші обличчя — віддзеркалює їх не тільки свідомо, але сумлінно й цілком відкрито. Та під поверховою мозаїкою впливів, чи то систематичних (як у випадку Пастернака чи Рільке), а чи більш роздрібнених — нуртує творча енергія Стусового двійника або, хоч як не хочеться вживати такої банальності, Стусового духовного батька. Ідеться мені, певна річ, про Тараса Шевченка. Стусове поверхове роздрібнення — його розсіяння в точному розумінні, як брак зосередження — неначе єднається непомилково унікальним голосом іншого, більшого поета. Шевченків голос уже виразно чутний у Стусовій ранній поезії. Міцніє він у в'язничній поезії — в збірнику «Свіча в свічаді» (як це помітив Царинник у вже згаданій передмові), а особливо в «Палімпсестах». У цій новій фазі творчості Стус неначе єднається з в'язнем-Шевченком, неначе зв'язує свою долю з його долею, щоб випивати з кореневим соком поезії хоч трохи тієї людської — не божеської, а саме людської — величі віч-на-віч із нелюдським проваллям. Це якась одчайдушна, не те що відкрита, але просто-напросто зухвало декляративна залежність, що її Стус підкреслює численними парафразами з «Кобзаря», в несподіваних в'язаннях із власними неповторними образами. Наприклад, в наступному уривку Шевченків образ із природи, висловлений у неутраляній, абсолютно безособовій присудковій конструкції, раптом перевтілюється не тільки в особове, але сильно осо-

бисте, неначе цей випадковий образ циклічності часу природи стає центральним образом часу Стусового власного життя, з характерно представленими ключовими дієсловами, які в цьому новому порядку мають підкреслити мотив оновлення:

... Із того раю
радів я, згублений в світах,
коли по звоплених зірках
сам — і смеркаю і світаю.
«Свіча в свічаді», стор. 92

А ось серія власних образів, з несподіваною шевченківською «пуантою»:

Від рання дощ. Від сну, від ночі,
від узголів'я дощ і дощ.
Ридання шиб і ринв. А хоч —
ридань матері пророче.
«Зимові дерева», стор. 68

Подібних прикладів можна знайти сотні, як теж десятки безпосередніх звертань до Шевченка. Іноді невідомо: звертається Стус у вірші до Шевченка, чи до себе самого, таке в нього щільне з Шевченком єднання:

І так тобі нещастя бракувало.
Ти звав його. Ти думав — молодий,
упорасешся. Бо могутня шия
кріпацького поріддя не зігнеться,
аби там що. Пригадуєш? Було.
«Зимові дерева», стор. 69

Взагалі, ціла поема «Потоки», що з неї я взяв цей уривок, може бути про Шевченка або про самого Стуса. В даному уривку «кріпацьке поріддя» наштотує читача на перший вибір, а «пригадуєш?» — на другий.

Стусова в'язнична поезія вся насажена Шевченковою думкою, його силою, його відвагою, його бунтом — вона вся дзвенить ними. Щобільше, в Стуса ж бо навіть вбачаємо своєрідну імітацію «стилю» Шевченка не тільки в поезії, але в житті — в його, Стусовому, різкому екзистенціальному виборі та в гордому прийманні наслідків цього вибору, як на це натякає хоча б щойно наведений уривок.

Та ще глибше, під струменем Шевченкової енергії, пливе інший, найрвучкіший, струмись. Маю тут на увазі оту інстинктову, передособисту, невимовну, але тим не менш явну енергію Стусового власного «я». Ця

енергія така помітна хоча б тому, що в Стусовому дорібку нелегко знайти «об'єктивні» твори: навіть ті поезії, в яких ніби про щось інше, говорять про самого поета. Стусове «я», як Шевченкове, колосальне. Поетове «я» — динамо цієї передособистої енергії, і не пояснити його ніякою літературною теорією. Воно єднає і роздвінєння незамаскованих поверхових впливів, і роздвоєння постійного діалогу з Шевченком: енергія такого «я» дослівно ковтає всі впливи й моментально засвоює їх на стилістичному рівні, так що вони стають інтегрованою частиною і безпосереднього контексту, і цілого дорібку. Отже, енергія передособистого «я» підписує майже кожний Стусів рядок і світиться під відкрито прийнятими впливами, а навіть під частими своєрідно зухвалими стилізаціями. Певна річ, саме Стус може дозволити собі на те, щоб утверджувати своє «я» з перспективи літературної, щоб бути відкрито літературною людиною. Просто кажучи, він не має чого боятися. І саме тут є абсолютна протилежність між поетом таким, як Стус, і армією епігонів Рильського, що про неї я мимохідь згадав угорі: у першому випадку маємо справу з задерикуватою, майже нахабною, силою поетового «я», а в другому — з боязкою його неміччю. У цьому світлі доводиться змінити мій раніший опис Стусових поезій як свічад. Тепер вони стають палімпсестами, що в них, крізь нашарування різних літературних ремінісценцій, просвічується дно глибинного, первинного, абсолютно власного ще не написаного тексту.

Відходячи від теми епігонства, хочу повернутися на хвилину до питання природи оригінальності. Оригінальність — це не програмово-гістичне Павндове «мейк-ітнью». Така програмовість, як це колись помітив Володимир Юринець у своїй дивній, зизооко-розумній праці про Тичину («Павло Тичина. Спроба критичної аналізи», Харків, 1928, стор. 5), це «панування рефлексії над творчим процесом, а не сама динаміка цього процесу», і вкінці — це усвідомлення неспроможності бути оригінальним і панічні спроби маскувати цю неспроможність, цю неміч власного «я». Часто все це кінчається систематичним наслідуванням довоколишніх сучасників, особливо іншомовних. А ось у Стуса навмисні, задерикувати літературні ремінісценції стають складною грою, стають масками, позами, цілком свідомим закриванням сильної — можливо, надмірної — енергії «я». Як я вже згадав, підтекстуальний струмись Стусового перед-особистого «я» це енергія, яка єднає окремі розсіяні, розрізнені моменти в творах у тривання суцільного дорібку. І навіть у цьому Стус такий подібний до Шевченка.

Ця увертюра про Стусову інтегральну, своєрідно «органічну» літературність була мені потрібна на те, щоб посередньо ілюструвати мою тему. Нарешті я приступаю до неї.

В тематиці Стусової творчості надиво багато моментів розсіяння та роздвоєння, які йдуть упарі з моментами літературних ремінісценцій. Я зупинюся тепер над рухом розсіяння, роздвоєння й остаточного єднання в Стусовій поезії та спробую накреслити траєкторію цього руху на прикладах його образів.

У ранній Стусовій творчості, наприклад, знаходимо чимало пасажів, що в них сумлінно вираховуються частини тіла самого героя, його коханої й навіть інших людей, неначе ці частини тіла існують самі для себе, незалежно від центру організму. Таких місць так багато, що вони відразу звертають на себе читачеву увагу. Ось характерний приклад, що в ньому поет неначе викладає нам сам процес такого «фізіологічного» розсіяння:

Вийду з забувнів
розбіганої власної душі
і гукатиму:
— Сходьтесь,
тут, окрім нас, немає нікого.
І всі частини мого тіла
опівночі почнуть повертатися,
як добрі нічні феї.
— Сходьтесь! Уже споночіло!
Я один, і більше нема нікого.
Сходьтесь,
щоб до ранку виповнилась моя голова
мільйонною волею
всіх моїх органів почуття,
щоб нарано, почуваячись на силі,
я знову бігав — по бібліотеках,
чергах і далеких-далеких побаченнях.
«Зимові дерева», стор. 183-184

В куди яскравішому пасажі, Стусів ліричний герой відчувається фізично неповним через те, що його грабує час:

Довго очікувана попереду,
минає молодість,
лишаючи...
тугу каліки — з ампутованими кінцівками.
«Зимові дерева», стор. 51-52

Наслідок таких «самовтрат» ляпідарно висловлений у рядку: «Ти — недолудина» («Зимові дерева», стор. 18). Оце фізіологічне зображене

розсіювання себе самого, віднімання від себе самого, неначе переслідує ліричного героя:

Заким пролізеш у голки вушко —
обдерешся, як пес в шелягах.
Все побільше — лишаєш з одягом,
все поменше — з собою.
.....
а ти, як бубон, голісінький.
«Зимові дерева», стор. 85

Ми скоро помічаємо, що це розсіяння переходить із площини фізіологічної на психічну, де воно, звичайно, почалося; воно спричиняє якийсь таємний страх, своєрідний, майже клінічний «Ангст». Ліричний герой попереджає сам себе:

І Дніпро у моїх очах,
катери і автомобілі.
І не розхлюпати себе.
.....
серця не виплескати.
.....
А ти не бережешся, ні?
А ти — не бережешся?
Думаєш — вистачить на віки?
На рік бодай — вистачить?
«Зимові дерева», стор. 14-16

У перших двох наведених уривках ліричному героєві загрожує зовнішність, а в третьому — внутрішність, власні спогади, туга, гризоти.

Розсівають, отожд, і спричиняють страх, різні чинники зовнішнього й внутрішнього світу. Розсіває, наприклад, порожня активність порожніх буднів, оце кошмарно-кафківське бігання «по бібліотеках, чергах і далеких-далеких побаченнях», де є тільки натяк (але все таки він є!) на якийсь далекий, заобрійний біг. Та проте, врешті-решт, він також розсіває. Про цей «заобрійний біг» згадаю ще потім. А поки що хочу продовжувати про буденне бігання, яке загрожує не тільки ліричному героєві, але й його коханій у наступному, майже досконало зрівноваженому верлібрі:

Розгублена між роботою і дозволяям —
вечірньою школою, чергами, перукарнею,
дощовою погодою і театром,
комсомольськими зборами, подругами з гуртожитку,
ти прийдеш до мене

самотня, настрашена і чужа,
розграбована на всі свої сто шістдесят сантиметрів зросту.

І разом з тобою ми заходимося визбирувати
роздаровані уста, очі, пам'яті,
погляди, губи, плечі,
розшукаємо все — до найменшого панігтя,
щоб, затиснена в себе, як в кулачок,
ти ставала цільною й неущкодженою,
реставрована для мого охриплого
горлового шепоту щастя.

«Зимові дерева», стор. 37

Для ліричного героя стає якоюсь одержимою візією неможлива можливість щонічного зцілення коханої, щонічного чудного повернення їй її невинности, яку насилувала зовнішність, для поновленого, щонічно-первинного кохання. Згодом побачимо, що кохання теж непевне, що воно теж загрожує розсіванням. А поки що хочу звернути увагу на те, що на стилістичному рівні терпеливе вичислювання бібліотек, перукарень та ресторанів — оті майже бароккові або, можливо, вітменівські «каталоги» буденних подій і явищ — вже самі собою створюють враження розсіання.

Та найнебезпечнішим чинником розсіання є Інший. Тут слід згадати думку Сартра про те, що в немилосердному погляді Іншого ми стаємо відчуженими перед собою і для себе. Дуже сильний і справді своєрідно сартрівський приклад такої безборонности і самовідчужености в погляді Іншого зустрічаємо в прекрасному ранньому вірші «Натурщик». Натурщик, нагий і ще тим більше безборонний, що він одночасно ще жива людина і вже скульптура, — стоїть перед байдуже жорстокими лезами очей інших людей. Ці очі це передовсім очі «від-творця» скульптора, який над перевтіленим у глину натурщиком має абсолютну силу, потім очі «споживачів мистецтва», а вкінці, і що найголовніше, очі читачів цього твору, читачів Стуса, себто наші, чужі, безжалісні очі:

Він у розпачі.
Він не може в собі затриматись.

.....

З нього висотують жили.
Його оголюють,
і не подітись від очей зненависних,
і п'ятий не знайти кутка.
О таїнство
народження і сконання!

Ці пружні пальці,
що взяли його
поперек горла:
передайся ввесь
в чужі холодні
зсатанілі очі.
Піддатливий, мов глина,
не знайде,
за що вхопитись.
Терпне мертве тіло,
і вже, мембранований,
натурщик остигає
на гострій, ніби шпиль,
колючій ноті.

«Зимові дерева», стор. 158

І справді, своєрідно трансцендентальні нотки, що приглушено звучать у творі, натякають на природу «натурщика» не тільки як на пасивний об'єкт, але й як на активну енергію мистецтва: йдеться, мабуть, про самообнаження поета в своїй поезії і, отже, про оте «саморозхлюпування», що його на цьому рівні нашого читання неначе боїться таке домінуюче «я», як Стусове. І тут починаємо бачити важливе поєднання «принципу розсівання» з центральністю «я» в Стусовій поезії: чинники маскування «я» самі собою загрожують цьому «я», вбираючи в себе багато його енергії. Це треба мати на увазі під час читання решти моєї статті.

Звичайно, найнебезпечніший погляд Іншого — це злочинний, злочинний погляд ворога. Навіть ще на волі, навіть у «Зимових деревах», молодий Стус (цілком як молодий Шевченко в Петербурзі) знає, хто його ворог, ще заки сам ворог знає свою роль в цій смертельній грі. Залишається тепер єдиний моральний вибір: безнастанно провокацією довести до ворога свідомість цієї його ролі. З цього виходить, що погляд ворога віднімає, випиває, розсіває тільки тоді, коли ліричний герой скоряється перед цим поглядом. Тільки тоді погляд ворога має силу відчувувати «я» від себе й від світу. Отже, не так сам ворог, як покора перед ворогом, як страх перед ним — справжній ворог. Цей натяк висловлений у своєрідно пастернаківських рядках:

Вже не знайтись межі поразк,
хоч сто мене — в мені,
коли у грудях — сто відраз
і кожна з них — до днів,
котрі прожив, припавши ниць
до болю. Ридма — ріс...

Сни самознищення і сни,
де тільки самолють.
Смертельно хорі кажани
об архітрави б'ють.
«Зимові дерева», стор. 87

Тут погляд супротивника веде або до самогубства, себто до остаточного розсіяння, або ж до гіршого — до самозради, себто до переміни власного «я» в іншу, ганебну псевдо-єдність, яка являється найрадикальнішою само-згубою. Ось уривок, з вірша про сучасного поета (в мене цілком суб'єктивне враження, що це — про Тичину):

чи в мить крутого самопочезання
він надто пильно стежив шлях утрат, —
лиш так його спотворило дерзання
тим виразом вибачливих жалів,
самодосад, стеребленої волі
і отворами поглядів зчужілих,
що він навік лишився під собою
для пробування, нижчого за смерть.
«Палімпсести», стор. 134

Слід, проте, мати на увазі, що тут справа куди глибша, ніж щоденні політичні обставини. Адже в несподіваному повороті навіть кохана іноді стає загрозливим Іншим. Хоч, як ми вже бачили, кохану теж роздрібнюють будні, і тоді ліричний герой з нею ототожнюється, все таки вона володіє небезпечною енергією кохання і сексу, себто енергією Іншого, яка теж викликає на двобій, що кінчається переможцем і переможеним. Не зважаючи на виразні «фройдівські» імплікації, все це можна б уважати за петрарківську позу, якби не контекст інших моментів, що я їх тут стараюся накреслити: саме вони дають моментові кохання зовсім не позовано-петрарківське, а скоріше екзистенційно-бодлерівське забарвлення:

... Невже я мушу
сторч головою западати в прірву у карооку?
Западати так, щоб знітись і зникнути.
Розтанути, ввійти в єдиний звук,
єдину віру, в просторі очі,
ніби в тятину ввійти стрімкою пружною стрілою.
«Зимові дерева», стор. 123

І ось, своєрідно сентенційне узагальнення:

Віддати іншому свою любов —
то справжній егоїзм.
То вже наполовину бути мертвим.
«Зимові дерева», стор. 30

Адже любов — це:
Самороздаровування — замість
самозбереження...
«Зимові дерева», стор. 17

Я намагався накреслити Стусові тематичні мотиви про енергію розсівання, яка скривається в монотонності буднів, а в цих буднях — про ще загрозливішу енергію розсівання, що нею володіє погляд Іншого. Будні тепер слід поширити на смугу темпоральності взагалі: час бо на цьому поверховому рівні Стусового розвитку — це найсильніший чинник розсівання, віднімання, втрат і самовтрат. В своєрідно рількеанських рядках Стус узагальнює цю інтуїцію:

Час опада. За час не зачепитись.
Руками не вчепитись, мов за дріт.
«Зимові дерева», стор. 74

У нестерпно-монотонній сучасності буднів єдине, що залишається, — це вічно чекати на майбутнє. Але остаточна іронія часу над нами в тому, що оте майбутнє, яке манить нас своїми несподіваними можливостями, саме собою завжди віддаляється, завжди трагічно залишається майбутнім. Ця темпоральна абсурдність, яка немилосердно розбиває наші надії, також нас розсіває, спершу обернувши нас у пасивну жертву часу:

Чекання, вибираючи мене,
обростає гудками, пострілами, криками.
«Зимові дерева», стор. 37

Отже, те чекання, яке стає вічним жаданням нездійсненого майбутнього, обертає час у коло — не в життєдайне коло хліборобського календаря, що основане на космічному часі, а в зловісно зачароване коло марності людських сподівань:

Дороги в'юняться лякливо,
сховавши голови в хвости,
їх затискає перспектива
і б'є пропасниця мети.
«Зимові дерева», стор. 94

Попереду залишається тільки старість і смерть, як остаточна, метафізично-іронічна розв'язка розсівання — довічне скаменіння:

І старієш, і вижидаєш вік,
що пробіжить і спиниться в долині.
Метляння рук, і подумів, і снів
заступить скрип іржавого завіса.
«Зимові дерева», стор. 171

Ми бачимо, отже, що минуле — теж не порятунок на цьому рівні нашого читання Стусової поезії. Спогади шматують, рвуть, розсівають — не менше ніж надії. Вони ж бо насильно шарпають нас назад, розчиняючи нас у різних темпоральних царинах, що в них ми тепер мусимо жити одночасно. Своєю ніби-живою присутністю (бо ж вони не дерева, а стовбури), спогади заслоняють нашу і так уже фрагментовану сучасність:

Стовбурами спогади ростуть,
і за ними ні греця не видно.
«Зимові дерева», стор. 63

Не диво, що ціла темпоральна структура — минуле, сучасне, майбутнє — підсумована такими рядками резигнації:

Плач, небо, плач і плач! Минуле — не вернути,
сьогодні — згбило, майбутнього — нема.
«Свіча в свічаді», стор. 63

Плин часу, який віднімає й розсіває все — нарешті сам щезає:

... Розтопився час.
Його змертвіла хвиля нас гойдає.
«Свіча в свічаді», стор. 51

3

Я тепер перейду від тематичної категорії розсівання, роздрібнення до категорії роздвоєння, розщеплення. Хоч ці дві категорії в Стусовій поезії іноді трудно розрізнити (а в практичному читанні навіть не потрібно розрізняти) таке «роздвоєння» дуже потрібне для мого особливого читання Стусової поезії, що його я тут пробую описати. На таке «роздвоєння», зрештою, дозволяє мені припущення, що перехід від категорії розщеплення помітний уже в самому хронологічному русі Стусового творчого росту. Помітна, інакше кажучи, певна, хоч іще не закінчена, асиміляція окремих образно-тематичних одиниць довкола пунктів плюс і мінус.

Така асиміляція, що особливо впадає в очі у в'язничній поезії, йде впарі з уже не розсіяними літературними впливами, а з діалогічною конфронтацією з поезією Рільке, а особливо Тараса Шевченка.

Спершу дуже коротко опишу головніші символи роздвоєння: розлуку, провалля, «обаберегість» і найголовніший символ — люстра, свічада. Вже на початку доріжку, далеко перед ув'язненням, розлука займає в Стусовій тематичній скалі високе місце; вже тоді він пише про розлуку, в тоні Шевченкових ранніх творів, як «геть до титли й коми вивчену» («Зимові дерева», стор. 42). Саме молоді, твердить тоді ще молодий поет, найкраще знають розлуку:

... для розлуки осені не чекають.
Чи ж є для розлуки строки? —
провесна і прощання.
«Зимові дерева», стор. 49

Але розлука стає куди менш узагальненою («не чекають»), куди менш «вивченою», а справжнішою і болючішою, коли то на засланні доводиться прощатися з коханою жінкою після цинічнокоротких побачень. Тоді розлука стає справжнім «розпаданням материка»:

Ти ж вирвалася, рушила — гірський
повільний поковз, опуст, розпадання
материка, раптовий зсув і дляння,
і трепет рук, і тремт повік німий.
«Свіча в свічаді», стор. 73

Часто Стус символізує розлуку образами безодні, провалля, прірви. В угорі наведеному уривку зустрічаємо «поковз», «зсув», «опуст». А ось виразніший приклад:

А те, що було тобою,
за чорним за яром сплигло,
а те, що було тобою,
сповзає в безодню.
«Зимові дерева», стор. 140

Тут бачимо своєрідну подвійну розлуку: «відходиш» не тільки «ти», а (можливо, що найголовніше) «те, що було тобою», — відходить не тільки зовнішність особи коханої, але теж її внутрішність, її суть. До того, фраза «те, що було тобою» — дуже подібна до численних Стусових образів, які втілюють мотиви самовідчуження. Для читача, звиклого до Стусової образності, ця фраза — сама собою досить абстрактна — створює

своєрідну неточність або навіть двозначність ідентичности. В цьому, звичайно, є теж роздвоєння, чи принаймні натяк на нього.

І справді, як це буває часто в Стуса, ліричний герой весь час переносить свою увагу від коханої на себе самого, бо ж його «я» не терпить конкуренції: прірва розлуки з коханою — образ, який зустрічається в тисячах «любовних віршів» — стає прірвою екзистенційно глибокою, прірвою розлуки ліричного героя з самим собою. Дуже часто, як ось у наступних двох уривках, цю прірву створює неінтегрований час — минуле, сучасне й майбутнє, що між ними є теж прірви:

Розкрилені висі твої пронеслися.
Попереду — прірва...
«Свіча в свічаді», стор. 101

У пізнішому вірші зустрічаємо ще сильніший приклад цього:

п'янке бездоння лащить до ніг.
Криваво рветься з нього вороння
майбутнього. Летить крилатолезо
понад проваллям яру, рине впрост
на вуглу синь, високогорлі сосни
і на пропащу голову мою.
«Палімпсести», стор. 243

Функцію, подібну до символу прірви, виконує символ двох далеких берегів, що його Стус іноді окреслює абстрактним новотвором «обаберегість». Поет зосереджується не на солідності одного чи другого берега, а на небезпечній порожнечі, що язвіє між ними. На даному рівні нашого читання в цій загрозливій порожнечі ліричному героєві доводиться пропадати:

А ти — не опечалений,
що, як плавець — поміж
далекими берегами?
«Зимові дерева», стор. 169

Мабуть, найпоширеніший символ роздвоєння в Стусовій поезії це символ дзеркал чи, висловлюючися його улюбленим синонімом, «свічад» (з стилізованою патиною антикварности й куди продуктивнішим натяком на світло). Символ свічад появляється вже в Стусовій ранній поезії, але там він перебуває ще на рівні символістичного «кічу», він згущується і набирає глибоко метафізичних значень у пізніших віршах, особливо у збірнику «Свіча в свічаді». У наступному уривку, наприклад,

символ свічад відокремлює порожнечу від повноти, смерть від життя, «шебершання» від пісні та, що найцікавіше, поета від поезії (у порожньому, бездушному свідченні свічад жайворон роздвоюється на сіру, непоказну грудку тіла й плідотворний, життєдайний спів):

У німій, ніби смерть, порожнечі свічад
пересохла імла шебершить, ніби миш,
і високий, як зойк, тонкогорлий співак
став ширяти над тілом своїм.
«Свіча в свічаді», стор. 75

Я навмисне згадав головніші символи роздвоєння в Стусовій поезії поверхово й схематично, бо мені доведеться повертатися до них знову, виповнюючи та ускладнюючи їх значення. Тепер хочу вказати на те, що ці символи поєднані між собою, творячи своєрідну мікроструктуру: свічадо — це тривожна прірва; між обличчям і свічадом між світом і свідомістю — теж існує безодня, що вони її оточують, як два береги. З другого боку, прірва розлуки обаберега і, щонайголовніше — прірва сама собою дзеркалить свою — дзеркалить своєю порожнечею.

Розлука, прірва, береги, свічада символізують різні чинники та способи роздвоєння. Передовсім ідеться тут про роздвоєння на два протилежні полюси «світ/я» або — точніше по-романтичному — «я/не-я». Таке роздвоєння особливо помітне в поетів із сильними центральними «я», як Стус, його вчитель Шевченко чи взагалі романтики, — поетів із «я», яке ковтає світ скоріше, ніж віддається йому. Саме такі поети часто бояться — більш або менш усвідомлено, — що світ розсіє або розколе їх гіпертрофовані і тому вразливі «я». Від активного конфлікту зі світом вони іноді втікають на протилежний полюс — у вежу зі слонової кости, як це нам показує історія романтизму і його наслідків. Зайво підкреслювати, що такого не сталося ні з Шевченком, ні з Стусом.

У зв'язку з центральним роздвоєнням на «я» і «не-я» помічаємо похідне від нього розщеплення на свідомість і природу, яке теж глибоко закорінене в романтичній традиції. Здогад Паскаля, Руссо, пізнього Фрейда і, звичайно, екзистенціалістів, що людина через само-свідомість (і отже свідомість власної смерті) стала вигнанцем із не-свідомого світу природи, як Адам і Єва стали вигнанцями з раю, і постійно прагне повернутися до цього свого первісного дому, — цей здогад іноді виринає теж зі Стусових рядків:

Ще людська душа
дрижить як море
в незручній западині екзистенції.

Ще потерпає вівериця
битий горіх
брати з твоєї руки.
«Зимові дерева», стор. 31

У цьому уривку слово «екзистенція», яке так «незручно» стирчить зі свого контексту, зраджує інтелектуальне походження цієї думки і образу. А в слові «ще» жевріє надія на якесь можливе/неможливе прагнення нового золотого віку, коли свідомість і природа знову з'єднаються в одному домі.

Розрив між «я» і світом, між свідомістю й природою приводить до ще одного похідного розщеплення — між свідомістю і об'єктами. Розсіяна людина неначе заздрить речам, що вони такі зосереджені, скупчені, самобутні, самовистачальні. Ця інтуїція помітна, наприклад, у наступному уривку з ранньої творчості, адресованому до ключа. Навіть в еротичному жарті, який, можливо, ховається в цих рядках, бачимо тугу за забороненою людині постійністю часу й цілісністю простору (звертаю увагу на активність слова «дурню» в цьому контексті):

Беремо ключ
(тобі добре, дурню:
на весь вік —
однісінька шпара).
«Зимові дерева», стор. 145

Та найголовнішим чинником роздвоєння існування в Стусовій поезії стає Інший — знову, як у категорії розсіяння, не тільки байдужий перехожий чи ворог, але навіть кохана людина. Я вже досить говорив про цю важливу тематичну рису в розмові про розсіяння. Тут тільки згадаю, що Інший іноді стає на полюс радикально протилежний до сфери існування ліричного героя. Між цими двома полюсами зяє прірва порожнечі, що її не можна перекрити ніякими засобами спілкування. І саме ця прірва бентежить і розсіває ліричного героя, пропонуючи абсолютний «соліпсизм» смерті як єдиний вихід із зачарованого кола самотності:

Уже тебе шукають сновидіння,
ступаючи навшипиньки, бо застрашно —
замоторошно-смертно зізнаватися,
що безоглядні суходоли приятні,
як дертий яр, очей розрізом глипають
і прорубом і прірвою ростуть.
«Свіча в свічаді», стор. 96

Отже:

Тож муруйся, муруйся, муруйся, душе!
Напування, вдивляння, вслухання — уб'ють!
І зверескнула нервів утята струна,
і зверескнув тремкий напівсон кришталю,
і зверескнула пуста свіча.
«Свіча в свічаді», стор. 75

Розщеплення між «я» і «не-я» каталізує розщеплення самого «я». Йдеться про тему самороздвоєння або тему двійника, яка переслідує Стуса від самого початку його творчого шляху, і яка іноді висловлена в образах майже клінічної автоскопії. Насправді рядок «Я сам пустився плавом за собою» («Свіча в свічаді», стор. 89) може послужити за мотто для майбутньої книги Стусових зібраних поезій.

Характерно, що самороздвоєння спричинене передовсім невдалою зустріччю із «не-я», із світом, який сам у собі також розколений, бо ж він мусить існувати без того метафізичного центру, що його прагнули теж численні інші поети, наприклад, Рільке чи Єйтс. Відсутність того центру — оте «порожнє небо» — спричиняє метафізичну абсурдність, яка стала головною темою Стусового улюбленого мислителя Альбера Камю:

Світ — уже не світ. Ти — уже не ти.
(Хто із вас — конає?)
Хочеш — задушись. Можеш — утечи
сам од себе.
Скільки не волай, скільки не кричи,
а — порожнє небо.
«Зимові дерева», стор. 122

В розмові про символи розлуки й прірви, я мимохідь згадав, що самороздвоєння буває в Стуса наслідком фрагментованого, неінтегрованого часу. Зайво підкреслювати, що така трагічна темпоральна розпорошеність — сама собою являється наслідком відсутності центру, який давав би суцільну тривалість і своєрідне заокруглення як біографії, так й історії. Ось, наприклад, поет в дитинстві і поет у сучасності — це дві окремі особистості, які в рамі даного вірша існують у діалогічному, чи точніше — іронічному, але в усякому разі не дуже то приятному зв'язку. Як це зраджує епітет «зрадливий», поет неначе дорікає своєму хлоп'ячому альтер его за несповнені мрії дитинства:

Ходімо, друже мій, дивачний хлопчику,
ходімо вдаль.
шукаймо щастячка, зрадливий хлопчику,
де битий шлях.
«Зимові дерева», стор. 172

Поетове «я» розколюється і в майбутньому. Його розколює мета — з одного боку, особиста, а з другого — політична:

Ти не один. Вас щонайменше — двоє,
раз навпіл розпанахує мета.
Страшися поціляння. Проминання —
воно підносить.
«Зимові дерева», стор. 61

І остаточно поетове «я» розколює смерть, що розділяє ліричного героя на історію прожитого життя і на неживий об'єкт трупа. Наступний уривок нагадує нам відому поему де Мюссе, «La Nuit de Décembre», в якій цей французький романтик описує свою майбутню могилу і свого двійника, який на цій могилі сидітиме:

І ти ще довго сатаній,
ще довго сатаній, допоки
помреш, відчувши власні кроки
на білій голові своїй.
«Свіча в свічаді», стор. 41²

Роздвоєний не тільки поет, але й інші мистці-братове, які теж можуть вважатися за двійників поета. Ось рядки з прекрасного вірша «Останній лист Довженка», які так ляпідарно-точно характеризують трагедію цієї великої людини:

... Звіхолили сни
мій день і ніч мою й життя прожите.
Пустіть мене до мене.
«Зимові дерева», стор. 93

Тут уже бачимо цілком виразно, що самороздвоєння в Стуса буває самовідчуженням, що його спричиняє Інший як ворог: Інший викликає в тобі твого власного Іншого, який, з веління ворога, краде в тебе твоє власне буття. І ось, для порівняння, два рядки з дещо пізнішого вже автобіографічного, вірша:

² Пор. слова двійника до ліричного героя в творі де Мюссе (Взагалі, ця поема дуже цікаво перегукується із мотивом двійника в творчості Стуса):

Je ne suis ni dieu ni demon,
Et tu m'as nommé par mon nom
Quand tu m'as appelé ton frère;
Où tu vas, j'y serai toujours,
Jusques au dernier de tes jours,
Où j'irai m'asseoir sur ta pierre.

І вже навіки поверни —
бодай мене — мені!
«Зимові дерева», стор. 132

Ми вже бачили, що в Стуса розщеплення свідомості стається в зв'язку з розщепленням світу. Як всередині розщеплена свідомість, так назовні розщеплений світ. За поверховий приклад цього можна взяти радикальне роздвоєння зовнішнього світу на Україну й чужину. Таке розщеплення відоме особливо письменникам-емігрантам, відоме воно було теж і Шевченкові. Цікаве тут особливо те, що сама Україна розщеплюється на «рідну» і «чужу», так неначе Іншість чужини мобілізує й частину України для своїх несприятливих потреб, як це стається з індивідом і Іншим, як ворогом. Наступний уривок ілюструє розщеплення України й чужини та України самої в собі:

Бо вже ослонився безокрай чужинний,
і гнеться в жалобі кривавий розмай.
Прощай, Україно, моя Україно,
чужа Україно, навіки прощай!
«Свіча в свічаді», стор. 101

А в наступному рядку границі між Україною й чужиною зовсім затираються, хоч це само собою аж ніяк не значить, що протилежні полюси рідного й чужого з'єднуються. Навпаки, така невиразність розщеплює їх ще виразніше: «Яка нестерпна — рідна чужина!» («Сучасність», ч. 228, стор. 4). Слід додати, що Україна іноді персоніфікована постаттю жінки-коханки (знову, як у Шевченка), і в деяких пасажах просто не можна впізнати, чи поет говорить до жінки, а чи до України. У таких випадках бачимо наслідування роздвоєння між «я» і коханою, що його я згадував угорі. В наступному уривку, зверненому до України, це роздвоєння втілене в символі свічада:

Ти все така ж. Ні смута, ні літа
не старіють тебе. Німа, як люстро.
«Зимові дерева», стор. 65

На глибших рівнях, світ розщеплюється на дійсність і сон, на дочасність і вічність, на фізичну й метафізичну сфери. Але тому, що ці розщеплення аналогічні до розщеплення між світом і свідомістю, цієї теми я тут розвивати не буду. Наведу тільки строфу, що в ній ці глибокі роздвоєння між спогадом і сном, між справжнім та уявленим минулим, таємничі закодовані:

Днедавнє завзялось
у снінні чарувати,
та й знакомити дати
мені проставив хтось.
«Свіча в свічаді», стор. 78

4

Понад усіма прикладами літературних впливів, а далі, понад усіма прикладами розсіяння і розщеплення, в Стусовій поезії панує дух єднання. Поступ цього руху можна простежити — щоправда, досить загально — в хронологічному зростанні Стусового дорібку. Загальний рух дорібку прямує від роздрібнення в ранніх поезіях через роздвоєння за середнього етапу до єднання в найновіших творах – від іронічного або трагічного заперечування до екзистенціального (а місцями й своєрідно містично-сковородинського) ствердження. Найголовніше тут те, що цей рух у точному розумінні діалектичний: мінуси розсіяння і розщеплення не пропадають, а приєднуються до плюса ствердження, як всюди присутній і конечний Негатив. Часті образи розсіяння в ранній поезії обертаються свічадами, які собі стають дзеркаленням (у Барчиному розумінні цього Барчиного слова). Так неначе в межовій ситуації заслання Стус переконується, що роздрібнення й роздвоєння — і світове, і його власне — конечні для остаточного єднання особистості з усесвітом. Це для Стуса, мабуть, найцінніша наука тюрми й заслання: єдиним жестом біль роз'єднує, щоб єднати. Бо той, хто ніколи не був розірваний, не може зцілити на вищому рівні існування або, словом, не може воскреснути.

Отож, мені тепер доведеться повертатися до тих символів і образів, якими я ілюстрував розсіяння і розщеплення, щоб показати, як у новому насвітленні межової ситуації вони стають символами і образами єднання. Повернуся, отже, до центрального образу-символа в'язничної поезії — до свічад: «Свічадо спить. У ньому спить свіча» («Свіча в свічаді», стор. 83). Розщеплення між свічадом і реальним об'єктом, що в ньому відбивається, тепер з'єднане полум'ям свічі. Це полум'я (як відчув це Пастернак у відомому пізньому вірші з «Доктора Жіваго» — це слабкий символ віри, який має силу оживити порожню ніби-смерть німого віддзеркалення. В насвітленні свічі свічадо може стати засобом спокійного і творчого самоспоглядання, значить — засобом поезії. Згадується відомий автопортрет молодого Шевченка з полум'ям свічі, що горить біля обличчя, освітлюючи його, і з невидимим, але конечно для такого портрета присутнім, свічадом.

Подібно трансформуються, з такої точки погляду, символи прірви, провалля, безодні і «обабережості», які досі були (разом зі свічадом)

центральною символами розщеплення. Прірва, наприклад, стає точкою особистої свободи:

Бо ти esi тепер довіку вільний
на цій обабережій самоті.
«Свіча в свічаді», стор. 86

Прірва, отже, стає тепер не тим, що роз'єднує два береги, а енергією середини, себто плододайною порожнечою, яка ці береги єднає. Стус висловлює цю інтуїцію майже містичне:

Замерехтіло межі двох світів
щось невпізнанне знане.
«Свіча в свічаді», стор. 89

Або:

Розпросторся, душе моя,
.....
Хай у тебе є дві межі,
та середина — справжня.
Посередині — стовбур літ,
а обоки — крона.
Посередині — вічний слід
від колиски до скону.
«Палімпсести», стор. 288

Образ прірви, так часто повторюваний у романтичній поезії, згодом став своєрідним мотивом поезії Райнера Марії Рільке. Рільке своєю чергою спеціально вивчив данську мову, щоб читати в оригіналі своїх улюблених: письменника Якобсена і філософа Кіркегора. Кіркегорів образ-концепт «плигу в віру», що став часто повторюваним стрижнем його мислі, це дуже складне сузір'я понять, що його тут не потрібно накреслювати. Ризикуючи непрошеним спрощенням, скажу тільки, що Кіркегорів плиг — це метафора для абсолютної свободи. В буденній хандрі самовідчуження (або «розсіяння») людина наближається до межової ситуації свого існування, що її Кіркегор зображує як берег бездонної прірви. Межова ситуація неначе пробуджує людину, кидаючи її в розпач раптово відкритих необмежених можливостей власного існування. Людина стає перед своїм найголовнішим вибором: або задеревіти в скорчі жаху над цією головкружною безоднею, або ж одчайдушно скочити в неї у вірі, що там на неї чекає абсолютне само-оновлення. Таке само-оновлення (або своєрідне воскресіння) рівнозначне для Кіркегора з «сліпою» —

себто незабезпеченою раціональними доказами, отож «всевидющою», вірою в Бога. Саме тому, що людина не забезпечена обіцянками кавзальності, вона ніколи не може знати, що її плиг закінчиться само-оновленням, а не остаточною руїною. Це значить, що «плиг у віру» — несамо-вито сміливий ризик.

Як у Кіркгора, у Рільке образи прірви, «спасаючого падіння», зв'язані з дуже індивідуально тлумаченою, особливою релігійністю. Варто тут пригадати його відомий вірш «Herbst»:

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;
sie fallen mit verneinender Gebärde.

Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsamkeit.

Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.
Und sieh dir andre an: es ist in allen.

Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen
unendlich sanft in seinen Händen hält.
«Sämtliche Werke». Erster Band. Frankfurt,
Insel Verlag, 1955, стор. 400

Різниця між Кіркгором та Рільке тут у тому, що в поета падіння («із жестом заперечення»), яке парадоксально обертається універсальним потвердженням існування, незалежне від індивідуального рішення особи, а стає якимсь космічним явищем. Та проте основна інтуїція тут та сама. У наступному уривку з поезії Стуса, з сильно рількеанським звучанням, індивідуальний вибір і космічне призначення цього спасеного падіння у прірву неначе поєднуються в якусь нову цілість вже не жахливої, а жаданої смерті:

Неначе стріли, випущені в безліт,
згубилися між обидвох країв,
проваджені не силою тятів,
а спогадом про образи почезлі,
так душі наші: о порі вагань
під щемний спів земного притягання
спішать у тишу, в безвість, у смеркання,
де Бог тримає всепрощенну длань.
Нас позначають криволети птиць,
що, знявшись д'горі, засягають паді,
а доля задивляється в свічаддя

своїх ярів, узгір'їв і криниць.
«Свіча в свічаді», стор. 82

Іноді середина між двома берегами конкретизується плином води, яка вже перестала бути загрозою для «спечаленого плавця» (див. цитату з «Зимових дерев», стор. 169); навпаки, її тепер Стус освячує її власним древньомітичним значенням вічного народження. В наступному уривку плін води говорить поетові, як говорив Гераклітові, про змінну/незмінну вічність:

Хлющить вода...
.....
А з ранку — гострий вічності пролом.
Пливе земля. І спокій сподіваний —
як тиша тиші. Як кінець кінця.
«Свіча в свічаді», стор. 98

Посередині, між берегами розщеплення, де пливе вода оновлень, є осердя, або серце. Стус звертається до цього символу, освяченого в нас Сковородою й Шевченком, знову й знову через весь свій дорібок. Та особливо часто зустрічаємо цей символ серцевинної середини у в'язничній поезії. Там він стає справді неначе якимось містичним сковородинським знаком-емблемою початку й кінця:

... Полиски вогнів
враз висвітлять на ярому екрані
ковчег терпіння в синім струмуванні,
і знімуть кільця літ, кружала снів,
і ти, залишений в осерді серця,
збачнеш, якої проби диво смерть ця.
«Свіча в свічаді», стор. 91

Не тільки засоби розщеплення, але й засоби розсіяння стають тепер засобами єднання. Світ, який стояв на протилежному полюсі до поетового «я» і розсіював його через своє власне розсіяння, — цей світ тепер єднає. І єднає він тому, що розсіває, не «незважаючи», а саме «зважаючи» на страждання, що їх світ уміє людям заподіяти, не тільки жорстокістю самих людей, але навіть жорстокістю природи. А таке єднання стається тоді, коли світ святкує або освячує єднальна сила пісні. І знову приходить на думку Рільке, в його «Сонетах до Орфея»:

Nicht sind die Leiden erkannt,
nicht ist die Liebe gelernt,

und was im Tod uns entfernt,

ist nicht entschleiert.

Einzig das Lied überm Land

heiligt und feiert.

«Sämtliche Werke». Erster Band. Frankfurt,

Insel Verlag, 1955, стор. 743³

А ось у Стуса:

Лютує сніговиця,

колючий хрипне дріт.

А світ — нехай святиться,

нехай святиться світ.

«Свіча в свічаді», стор. 46

У пісні світ стає (як у мислі пізнього Гайдеггера, який теж черпав надхнення з поезії Рільке) єдиною й єднальною основою явищ і подій, перебуваючи під ними і зв'язуючи їх активно.

Я ще повернуся до найвищої єднальної сили — сили пісні — в закінченні цієї статті. А поки що постараюся показати, що хоч сама природа може бути ворожою, і хоч вона так недавно стояла (як втілення світу) проти «я» і роздвоювала це «я» своєю байдужістю — вона тепер теж уміє зіцлювати. На цьому рівні мого читання вже не треба гістерично змагати до неможливого — до повернення чужинця-людини в лоно природи, звідки він був навіки видворений. Людина повинна просто бути з природою, жити поруч неї, дійти до певного «порозуміння» з нею через своє відчуження — а це принесе заспокоєння, дуже подібне до зіцлення. Такі інтуїтивне зрозуміння можна побачити вже в «Зимових деревах»:

Тут час не йде. Тут вивіряє дуб
по вічності свої старечі роки.

.....

Тут поживи!

.....

Тут ліс, як вічність. Бережи його
від свого непотребства, марновір'я,

³ Цей вірш дуже добре переклав сам Стус:

Ще ми не взнали страждань,
ще не навчилися кохань,
смерти глуха таїна
слідом чигає.
І тільки пісня одна
благословляє.

«Свіча в свічаді», стор. 114

від власної пустої глупоти...

.....

Лиши себе за брамою і йди

відкритим і лунким, неначе пуста.

.....

... Отут

ти вибродити, немов діжа на хмелі,

ти вибродити на співі, на джмелях...

«Зимові дерева», стор. 150-151

Знову слід підкреслити, що зіцлює саме розщеплення, отже воно тут абсолютно неминуче. Треба себе залишити за брамою — свої погані звички, своє буденне розсіяння й увійти в ліс, як пуста, як порожняча свідомості, щоб могли наповнити себе цілющим соком старих дерев, які ніколи не пережили трагедії саморозгубленості, самозагубленості, саморозсівання. Отже, треба знову стати двійником — але тепер уже зі знаком плюс.

Хочу згадати про ще одне благодійне розщеплення, яке криється в нібито ворожих відношеннях ліричного героя до світу: з одного боку, ліричний герой прагне спокою, а з другого — бунту. Вкінці, ці два крила стають взаємно допоміжними, неначе в спокої є бунт, а в бунті — спокій. І тут ми найвиразніше чуємо лекції Альбера Камю, який теж умів поєднати жадоу екзистенційного бунту з прагненням своєрідної клясичної, старогрецької рівноваги. В ранніх поезіях «Зимових дерев», поруч із вгорі наведеними місцями про спокій серед природи, натрапляємо і на такі питання:

Як вибухнути, щоб горіть?

Як прохопитись чорнокриллям

під сонцем, божевільно-білим?

Як бути? Як знебут? Як жити?

«Зимові дерева», стор. 105

Крик бунту злітає вгору, до найвищого — до метафізичної непокори, що її поет називає (можливо, іронічно) своїм гріхом. Сварок із Богом у Стуса багато, та, мабуть, не більше, як у Шевченка. І свариться Стус із Богом з причин, подібних до Шевченкових: Бог — це найвищий авторитет, який вимагає послуху і покори; Бог — це закон, а не благодать. Тільки Стус може відважитися на наступну стилізацію: «А Пан Господь і бачить і мовчить» («Сучасність», ч. 258, стор. 4). Ніякий інший український поет не написав би сьогодні такого майже Шевченкового рядка!

Стус знає, що його бунт (і політичний, і психологічний, і метафізичний, що, зрештою, стає одним і тим самим) це бунт абсурдний. Але, знову як у Камю, саме своєю абсурдністю такий бунт зціляє й дає життя:

З перерізаним горлом, як півень,
відчайдушно лопоче крильми.
Осоромою тільки й живий він
і розверстими навстяж грудьми.
«Свіча в свічаді», стор. 61

У цілості твору є натяки на те, що це може бути портрет Шекспіра — поета, що вмів так голосно сміятись. Якщо це так, то справу маємо не тільки з абсурдним існуванням українського поета, але поета взагалі, який у майже-комізі своєї найглибшої трагедії став до боротьби зі світовим злом.

У ситуації абсурдного бунту домінують і з'єднують поетове «я» два почуття — пересердя і біль:

Ти тут. Ти тільки тут. Ти тут. Ти тут —
на цілий світ! І поєдиним боєм
обперся об натужні крони сосон.
А стогін їхній, вічністю пропахлий,
вивищує покари до покор.
«Зимові дерева», стор. 33

Вперте повторювання фрази «ти тут» (повторення це стилістичний засіб ствердження, що його Стус застосовує часто) підкреслює, що біль, а до того поєдиний біль — з натяками і на єдність, і на роздвоєння поєдинку — це єдине визначення людського існування; такий біль переходить із суб'єкта на його оточення, себто на дерева, які ще так недавно вміли заспокоювати. А ось куди сильніший приклад цього прийняття і ствердження болю в пізнішому творі, одному зі Стусових найкращих:

Радійте, лицеміри й богомази,
що рідний край мій — царство німоти.
Та сам я єсьм! І є грудний мій біль!
І є сльоза, що наскрізь пропікає
камінний мур, де квітка процвітає
в три скрики барв, три скрики божевіль!
«Палімпсести», стор. 246

В самій церковно-слов'янській формі «єсьм» бачимо Стусів образ богородици, яка силою свого болю, силою майжебожевілья, як Шевченків Юродивий, може заступити мовчазного Бога. А ось приклад несамовитого, космічного пересердя:

Якими нападами рвусь до вас,
своїї споневіри гострим краєм.
Валує з мене самота, як сказ,
і лют, немов пропасниця стрясає
напругле тіло...

«Свіча в свічаді», стор. 51

І пересердя, і біль — вислови абсурдного бунту — це наслідки межової ситуації, що спричинена остаточним, безповоротним пробудженням. Я вже згадував, що таке пробудження в межовій ситуації — така раптова зупинка над прірвою власного існування — рівнозначна з нагло відкритими обріями власних можливостей, себто з власною свободою, коли людина одним «плигом» на новий рівень існування позбувається колишніх страхів, невроз, розсіань і розщеплень, які досі засліплювали і паралізували її. Ось як цей ризик оновлення в абсолютній свободі або остаточного розірвання в прірві втілений у Стусових рядках:

Та віщуни знакують долю:
ще роздойметься суходіл —
і хоч у прірву, хоч на волю
півнешся із останніх сил.
«Палімпсести», стор. 274

В тепер уже навмисному і бажаному радикальному відніманні межової ситуації ліричний герой мусить позбуватися всього зайвого — навіть балясту власного минулого — щоб, оголений, як стріла, як струна, стати віч-на-віч із своїм власним «або/або» у непевному всесвіті, щоб стати віч-на-віч із власною свободою:

Від спогадів — одні чорніють вирви.
Дорогу розміновано — рушай!
Благословенні сходження і прірви,
і славен рідний і нищівний край.
«Свіча в свічаді», стор. 98

В останньому рядку бачимо, що межова ситуація (як майже все в Стуса) обіймає й політичну сферу: головне тут для нас те, що розщеплення рідного краю тепер благословляється, разом із прірвами. Єднання, отже, знаходиться десь посередині парадоксу. А ось ще сильніший приклад такого само-редукування, із передв'язничного вірша:

Скінчилися останні сподівання.
Нарешті — вільний, вільний, вільний ти.
То приспішиш, йдучи в самовигнання,
безжально спальною дорогою листи,

і вірші спалюй, душу спалюй, спалюй,
свій невимовний горній дух пали.
Тоді вже, впертий, безвісти одчалуй,
бездомности озувши постоли.
«Свіча в свічаді», стор. 38

І саме (знову парадоксально) в цій непевності всесвіту, яка дарує людині впертість, є не тільки зцілення «я», але й єднання його зі всесвітом, де чутний голубиний гуд якийсь містичний і найпевніший космічний спокій — безбережжя:

... Ось ти є,
непевносте. Оце ти й є, дорого,
котра прожогом наverts нас
до серця серця, ув аорти шалу,
де безбережжя голубиний гуд.
Так обрй замикає небо й землю.
«Палімпсести», стор. 291

У тільки що наведених уривках бачимо, що остаточне і тепер добровільне самообнаження ліричного героя перед його власною прірвою включає і відтинання себе від власних і національних спогадів та сподівань. Таке заперечення і власної біографії й історії, коли вони стоять на заваді до радикальних виборів у ситуації остаточної свободи — дуже важливе і дискусійне питання в мислі екзистенціалізму, особливо в її сартрівській версії. Та проте, в Стусових рядках втілений і інший, протилежний, погляд на ролі темпоральності у само-оновленні й само-зціленні. Помітний він особливо в «Зимових деревах», коли непевність є ще причиною страху, але зустрічається він і в найновіших приступних нам творах. На такому рівні читання найміцніша енергія, яка може розсівати й розщеплювати, але також уміє з'єднувати й зціляти — це час.

Ми вже бачили, що на певному рівні читання Стусової поезії спогади розсівають. Тепер, у нашому новому контексті єднання, саме спогади — значить, насичене мрією минуле — можуть принаймні наблизити нас до відповіді на питання, що його Стусів герой ставить собі так часто: «Хто ти?» Втрата пам'яті про своє особисте минуле, про своє по-романтичному переуявлене дитинство, — це втрата самого себе (Це, до речі, знову уподібнюється до численних Шевченкових уявлень-спогадів про власне дитинство, особливо в його в'язничній поезії). Ось уривок із «Зимових дерев»:

Перестрибни через провалля,
допоки ще не застарий,
і впадеш у своє дитинство:

просто навznak — пахка трава.
Упади в своє дитинство,
в себе, випалого, впали.
«Зимові дерева», стор. 140

Стус наполягає на якомусь своєрідному імперативі пам'яті: пам'ятати він мусить за всяку ціну, неначе пам'ять це єдина дошка порятунку для людини, що тоне. Як і в інших випадках діялектики розсіяння-єднання, тут також функція розсівання враховується як частина нової функції єднання: розсівання стає тим Негативом, який потрібен для синтезу.

О, пам'ятаєш ніч? Велику ніч?
А пам'ятаєш? Так багато губим
за пам'яттю: колись переінакшить
з нас кожного. А треба пам'ятати?
А треба пам'ятати. Пам'ятай.
«Зимові дерева», стор. 66

Пам'ятати треба навіть Велику Ніч. Та одна з найчастіше повторюваних причин на те, що імператив пам'яті такий конечний для духовного існування, — це сила, яка криється не тільки в романтично-переуявленому дитинстві, як такому, але в специфічно українському селянському дитинстві, що його романтичне переуявлення стало такою важливою тематичною віткою усієї нової української літератури, від Шевченка і Вовчка до наймолодших радянських і декого з еміграційних письменників. Це тоді формувалася сталева міць особистості (і, аналогічно, «народний характер»): якщо вдасться втримати тяглість між «дивним хлопчиком» минулого і сучасним «я», — тоді може бути віднайдена та єдність сучасної особистості, якою втішалася особистість поета-дитини (В неукраїнській літературі, в цьому закорінена творча філософія одного з найінтегральніших романтиків, Вільяма Вордсворта). Отож, саме селянське дитинство слід пам'ятати до найменших подробиць:

Пригадую — мене веде за руку
щаслива мати. Повз двори провадить,
де глухо падають, заповнюючи тишу,
червоні яблука (їх звали циганками).
Чого мені червоні дарували
в дитинстві завжди? Щоб я відчував,
чим пахне і земля і людська кров?
«Зимові дерева», стор. 67

Якщо не зважати на типово радянський «надрид узагальнення» в останніх трьох рядках цього уривка, він читається майже як пасаж із

Вордсвортової «Прелюдії», включно з типово розповідним білим віршем. У Стуса, особливо в його «Зимових деревах», таких «вордсвортівських» пасажів надиво багато.

Через своє органічне закорінення в минулому ліричний герой напевно зустрінеться із власним майбутнім, а через нього — із майбутнім світу. На тому березі майбутнього та крізь особисту смерть просвічує вічність. Прошу звернути увагу на образ автоскопічного роздвоєння (тут узагальненого на «ми»), яке в цьому контексті стає позитивом, єдино уможливаючи погляд у вічність:

Коли нас облишає голодний біль,
ми, нахилиючись над собою,
прозріваємо в полисках
синю вічність.
«Зимові дерева», стор. 52

Погляд у минуле дарує візію майбутнього. Занурившись в спогади, ліричний герой відчує найвищу єдність часу перстенову безколичність, що в ній смерть стає мітичним народженням, радикальним оновленням, воскресінням. Цих мотивів найбільше вже не в «Зимових деревах», а у в'язничній поезії, де оте «друге народження» (мовляв Пастернак) може бути символом зцілення перед межовою ситуацією, що обіцяє або остаточну свободу, або ж остаточну руїну. Це ми бачимо особливо виразно в прекрасному шекспірівському сонеті, що його варто навести цілістю:

Той образ, що в відслонах мерехтить,
повторюють дзеркалами дзеркала.
Це в прискалках душа твоя жакхить —
чи народженна, а чи з мертвих встала.
Збирає око в стосики тонкі
усі її розсипані відбитки,
мов золоті, з поховань скитських, злитки
на поза всякий час і всі віки.
У синіх вітражах, б'ючи, як млість,
вже золота спалахує подоба,
неначе це не ти постав із гробу,
але вона, що ловить благовість,
сама собі не вірячи: знова
ти, виборена з тліну, все жива?
«Свіча в свічаді», стор. 85

Самоеднання і світоєднання може відбуватися в двох вертикальних напрямках: внизу і вгору. Внизу є твердь землі, а вгору — безгранні, без-

формні простори. Твердь землі йде впарі з самоствердженням через само-отвердіння, із зосередженням через осердя каменя:

Утекти б од себе геть світ-заочі,
у небачене, нечуте, у немовлене,
де нема ані осмут, ні радощів,
де ніщо не збавлене, не здолане.
Жив би там — безоко і безсердо,
жив би так, як опадають вниз,
поріднившись із земною твердю,
до якої намертво приріс
поглядом і серцем і думками
(хто себе такого віднайде?).
Нерухомий і крихкий, як камінь,
нерухомий і крихкий, як день.
.....
Ти — Адам. Журба — твоя коханка,
а земне тяжіння — то любов.
«Зимові дерева», стор. 60

Твердь землі — це перший і конечний крок до трансценденції, якщо вона має бути чимсь більшим, ніж рожевий самообман. Але одночасно — єднання з землею це падіння вниз, Адамів гріх, без якого одначе (як учить Мілтон у «Загубленому раю») не було б Христа. І вкінці, твердь землі це смерть — але смерть, без якої не може бути воскресіння. У даному уривку маємо справу ще тільки з цим першим кроком, як з Негативом, як з утечею від себе по цей, а не по той бік самовіднайдення: Негатив роздвоєння ще перемагає, бо він ще не зовсім інтегрований у нову синтезу єднання.

Але не надовго. У в'язничних віршах Стус наближається до своєрідного неоплатонічного, а в нашій культурі сковородинського містицизму. Всесвіт у Стуса вже не статична камінність тверді, а вічний космічний рух, що його відчув інший, послідовніший учень Сковороди — Павло Тичина. І як Тичинин ліричний герой, ліричний герой Стуса стає частиною цього руху. Як єднається минуле і майбутнє, так остаточно єднається пара низу і верху, пара падіння і злітання:

Нема ні висі, ані долу.
«Свіча в свічаді», стор. 80

Минуле й майбутнє, низ і верх, зовнішність роз'єднання і внутрішність єднання — все спливає в пісні. Пісня — поезія — це остаточний засіб єднання: це так теж формулював існування Райнер Марія Рільке:

Та все ж життя твоє у леті,
і в ньому порятунок твій.
Вся суть твоя лише в поеті,
а решта тільки перегній,
що живить корінь. Золотіє
над осінь яблуневий сад.
Блажен, хто витрачає уміє,
коли заходить час утрат.

«Свіча в свічаді», стор. 103

Лет — найголовніший, але без кореня він неможливий. І тільки в оточенні пісні вони можуть з'єднатися. Також через пісню людина розуміє, що саморедукування, якого Стусів ліричний герой колись так боявся, — конечно. Це знання приходить пізно, коли вже сама пісня дозріває в золоті мудрости життєвої осені, отже не запізно.

І ось вершинний, остаточний знак — рількеанська емблема — єднання всесвіту в пісні:

А з безгміння, з тлуму світового
напружена просториться рука,
і пісня витикається тонка,
як дивен знак, непевна осторога.
І фіолетом закипить дорога,
і в серці зірка заболить жалка.

«Свіча в свічаді», стор. 90

Із моєї розмови про енергію єднання в Стусовій поезії міг виникнути ряд нових роздвоєнь. Найголовніше з них — екзистенціальний бунт, з одного боку, і містичне примирення з усесвітом — з другого. Але обидва полюси цього ніби-роздвоєння вже не ворожі один одному, а доповнюють один одного в діалектичному єднанні. Треба усвідомити абсурдність світу, від можливості існування психушок і ГУЛАГів аж до незрозумілих нам витівок Найвищого Жартуна — треба до дна збунтуватися проти тієї абсурдності — щоб вкінці примиритися зі світом, із сонцем, із морем. Ненависть — це бунт, але не жорстокість; любов — це спокій, але не покора.

Не поверхова монолітна фасада радянського слідчого чи літературного бюрократ, не поверхова солідність міщанина, що за ними старанно захована діра, де мало б бути серце, а вічно неспокійна енергія самошукання і світошукання, вічно неспокійна енергія руху — тільки вона може бути спокоєм справжньої людини. Тільки таким може бути Василь Стус. І тому він сьогодні твердо стоїть перед своєю межовою ситуацією — перед своєю жажливою прірвою — і перемагає: в очах бо в нього одчайдушність людини, яка бачила прірву і не втікала від неї.

Ольга ПУНІНА

доцент Донецького національного
університету імені Василя Стуса

Василь Стус як мистецький проект: вектор образотворчого експресіонізму

Наукове опанування творчої особистості Василя Стуса як об'єкта художнього осмислення в образотворчих мистецтвах — скульптурі, живописі, графіці — проokuє на постановку такого питання: що слугувало причиною звернення художників до постаті Василя Стуса, якою є методологічна (стильова) основа цих скульптурних, живописних образів і чи можна говорити про їх тотожні домінантні ознаки, що свідчитимуть про існування певної спільної мистецької моделі в творенні образу письменника. Вирішення цієї проблеми вимагає міждисциплінарного підходу, що базуватиметься як на коментуванні пластично-зображальних творів 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, так і пошуку взаємозалежності між об'єктом зображення, осмислення, моделювання (образ Стуса в скульптурі, живописі) та специфікою творчої особистості Василя Стуса, включно з психологічною.

Якщо вдатися до біографічної ретроспекції, то доволі промовистими є деталі як зовнішності, так і духовного світу Василя Стуса, які неодноразово відзначали друзі з його товариського кола та знайомі фахівці у мистецькій галузі, що стануть своєрідними першопоштовхами у спробі осмислити його творчу особистість у пластично-зображальних формах. Так, Стусів однокамерник Іван Гель згадує: «Високим, струнким, з красивим чолов'їчим, сказати б скульптурним обличчям, з гордо поставленою головою і сильним, густим баритоном — таким вкарбувався мені в пам'ять Василь. Саме вкарбувався, бо з першого слова, з першої зустрічі, певен, не лише в мене — в кожного, залишав по собі незабутнє враження» [11, с. 79–80]. В інтерв'ю 1990 року товариша Олега Орача фігурують окремі особливості його фізіологічно-психологічного портрета: «А профіль був такий чіткий. Дехто ще тоді, коли дивився на Василя, то бачив в ньому Данте. Не-

дарма ж Микола Вінграновський запропонував комусь із скульпторів: “Дивись, яка натура! Це треба ліпити!” Бо там була козацька натура в усьому. [...] у Василя вуста були стиснуті завжди і наче так бритвою розрізані. І в тому воля була велика» [35, с. 235]. Не оминає портретно-психологічних рис Стуса, згадуючи горлівсько-донецький період, й колега Василь Шиманський, який уже тоді, на початку шістдесятих, без професійних навичок, прагнув створити його зображальний образ: «Він мені подарував фотографію, де він з групою товаришів сфотографований біля пам'ятника Тарасові Шевченку в Донецьку. От бачите, третій тут Стус. Тут Орач стоїть. Я їх всіх не знаю. То його товариші. Він мені підписав. Тут його підпис є: “Сотнику Василеві од гурту з Коша Запорізького. Шістнадцятого дев'ятого шістдесят другого року. Василь Стус”¹».

Дуже його профіль виглядав надзвичайно мужнім, таким вродливим. В мене є така записна книжечка. Я в ній записував. І тут я пробував намалювати. Хоч я ніколи художником не був. Оце є Василь Стус так, як він мені здається по сьогоднішній день. Його профіль. Мужнє таке характерне обличчя» [35, с. 315]. Для Шиманського у портреті Стуса мужність і врода бачилися невід'ємними від надмірної серйозності (оце показове — «страшний»): «І жартувати вмів, я тобі хотів сказати. Хоча перше враження, як я надивився на нього, в мене було таке, що ця людина ніколи в житті не зможе зробити чогось веселого. Здавалося, що він вічно буде насуплений, страшний він виглядав. Ніс античний, профіль грецький, нижня губа висунута, підборіддя вип'ячене вперед... Я його навіть намалював. Він сидів, на подушці лежав, щось читав. Я його змалював. Надзвичайно профіль його закарбувався в пам'ять» [35, с. 319]. Зі спогадів товариша студентських років Івана Середи: «...Високий на зріст, худорлявий, струнка тверда постава, рішучі колючі очі з-під густих нахмурених брів, різкий цілеспрямований профіль [...]» [34, с. 14].

Один із найближчих друзів Василь Захарченко, згадуючи першу донецьку зустріч зі Стусом восени 1962 року в клубі молодого літератора «Обрій», із певним чи не захватом описує його подоби: «Серед цієї маси молодого народу мою увагу, та й не тільки мою, одразу привернув високий хлопець з виразним бліднуватим обличчям, короткою чорною зачіскою і трохи незвичним, гострим на слух прізвиськом Стус. Найбільше вражали в портреті цього хлопця темно-карі, а скорше чорні гарячі очі, тонкі губи, різко випнуте вперед підборіддя. Якийсь медальний профіль

¹ Що цікаво, саме в такому образі, стилізованому під козацький, буде зображений Василь Стус на іменній гарматі, виготовленій львівським товариством «Кіш» у 1990 році (див. фотодокументи у виданні [34]).

молодого Данте² або нашого Кармелюка. (Згодом, через роки, коли в світі відзначалася кругла дата Данте, Василь, сміючись, розповідав, як в Інституті літератури, де він навчався в аспірантурі, науковці принесли вінок, наділи на голову Василеві й почали його жартома зрівнювати з профільним портретом Данте)» [34, с. 26–27].

Показовим у спогадах Захарченка є епізод у житті Василя Стуса, пов'язаний із семінаром молодих літераторів в Одеському будинку творчості у травні 1963 року, на якому вони і познайомилися ближче. Опісля відзначеної поетом й актором Миколою Вінграновським помітної зовнішності Василя Стуса, типу якого не вистачає українському кіно (тип обличчя «нагадував і Кармелюка, і гайдамаку, і запорожця в бою» [34, с. 31], – коментує Захарченко), молодим київським скульптором Володимиром Сорокою за один сеанс на дачі Ковалевського з пластичної глини було виліплене його погруддя³. Тут же вражаючу винятковість рис обличчя Стуса Василь Захарченко підкреслює сценою в аеропорту: «Сорока відлітав із скульптурою на півдня раніше нас. Коли ж ми підійшли в Одеському аеропорту до каси після обіду, то касирка відразу впізнала Василя по тій скульптурі, хоч перед її очима за ці півдня промелькали тисячі облич. Але ж таке обличчя не можна було загубити серед найбільшого натовпу» [34, с. 32]. Беручи до уваги запис Стусового щоденника від 15 травня 1963 року і поетичний образок «Ніч скульптора», створений під враженням від роботи художника, можна припустити, що процес позування для Василя Стуса був короточасним максимальним за

² Не лише Олег Орач і Василь Захарченко відзначають цю «дантівську» схожість. У спогаді письменниці Віри Вовк «Київ шістдесятих років» читаємо: «Профіль Василя Стуса нагадував мені Данте в лавровому вінку, що його Рафаель увічнив на стіні Сікстинської каплиці. Він також мав таку габсбурзьку нижню губу, що надавала його обличчю виразу впертості» [11, с. 76].

³ До речі, щодо першості творення образу Василя Стуса в скульптурі, то його побратим по мордовських таборах, учасник українського національного руху Зорян Попадюк в інтерв'ю 2000 року з Василем Овсієнком згадує, що «[...] перша скульптура Василя Стуса, ще за життя, була зроблена мною і Старосольським Любомиром. Стуса привезли в той барак посиленого режиму, в ПКТ 19-го табору, і проводили через територію до лазні. Раз у десять днів чи щотижня. Випав такий гарний перший сніг. І поки Стуса повели, щоб він покупався, ми з Любомом змайстрували зі снігу велике погруддя Василя Стуса. Не знаю, чи він то зауважив, чи він то бачив, тому що нас усіх із тої дороги зганяли, як вели карцерників. Але воно стояло, коли він ішов. І далі стояло» [11, с. 392]. Щоправда, інтерв'юєр Овсієнко не забув уточнити, не заперечуючи першості зіпленого погруддя, що Борис Довгань 1969 року зробив скульптурний портрет Стуса, який був представлений на київській виставці, доки Тамара Главак, на той час другий секретар ЦК комсомолу, не наказала прибрати, упізнавши в роботі Василя Стуса.

інтенсивністю емоційним станом афекту — так по-експресіоністичному сприймалося моделювання скульптором Сорокою образу (у зв'язку з цим враженням-реакцією слід згадати твір представника німецького експресіонізму Івана Голля «Роти розірвані криком»): *«Вчора ввечері Володя почав ліпити. Я боявся — бо з мене знімали шкіру, оголювали, а я ховався і не знав, де сховатися від очей — жорстоких — скульптора. Отож — тема натурщика. Тема віддачі мистецтву з радістю і страхом. Потім його розповідь — як би він зробив би людський крик: зведений криком рот і піднесена, витягнена з плеча рука з розчепіреними до болю пальцями. І потім цей крик прийшов до мене — у сні. Я “химерив” розпачно, а над головою (я лежав на землі), нависаючий гуркотливий з неба, з безодні крик матері.*

[...]

Від крику я прокинувся. Це роздягання? Це оголення? Це втрата і якесь інше — конденсоване своєю новизною — роздарування себе?», і поезія: «У мене тіло з мармуру. / І в горлі / спинився крик: несла продихнуть. / У мене очі / згасли, ніби зорі, / а руки рвуть ланцюг, / котрий не розірвати. / І є гірка вірада в тім, / що мрамур / научений мовчати од віків. / Хай мовкне горе / і німіє біль, / одягнені у камінь, / мов у панцир. / Тож уподоб мене, / бажаний сон, / допоки день не вихопиться з дзвоном, / узявши сонце віще, мов ліхтар. / А покищо — не руште: / тихни, ніч, / змовкай, печаль, / в важкому заборолі. / Стань гордою в мовчанні / і лічи / хвилини, дні, роки аchi століття, / допоки не прорвешся раптом криком / пожарищного степового дня!» (цит. за: [54, с. 142]).

Власне тлумачити таке «емоційне оголення» Стуса можна з урахуванням думки літературознавця Галини Яструбецької, яка, коментуючи автопортрет майже оголеного Шевченка, трактує його в контексті експресіоністичної поетики як демонстрацію оголеності «я» перед світом, крайньої вразливості та незахищеності [64, с. 16]. Працюючи з натурою Василя Стуса, скульптору Сороці вдається зачепити оцю приховану вразливість і незахищеність, звідси й основна складова естетичної системи експресіонізму — образ крику, в якому сконденсований спектр різноманітних душевних порухів, зазвичай контрастних, що уособлюють відчайдушну спробу людини бути почутою іншими, світом і Богом [61, с. 297], у Стуса це водночас страх і радість-екстаз, біль-печаль і спокій. Проте якщо сам процес творення викликає у письменника-початківця нестандартну, екзальтаційну, реакцію як вияв уразливості, то образ Василя Стуса в скульптурному портреті авторства Сороки позбавлений цього. Його смислове наповнення протилежне: зовнішньо подібна на Стуса людина (один зі складніших об'єктів зображення — голова — подана з притаманними реальному Василю Стусу деталями будови, йдеться передовсім про

профіль, підборіддя, губи, зі збереженням пропорцій [28, с. 128; 22, с. 94]) виглядає велично (не вразливою), упевнено, стійкою і рішучою. Головні деталі погруддя, що виражають смислову домінанту — виразні скули і масивна шия, сприймаються як напружені, грудино-ключично-соскоподібний м'яз надає ший пластики. Дотримуючись думки в мистецтвознавстві про те, що змістові можливості скульптури щодо художнього пізнання людини — її характеру, темпераменту, внутрішнього світу — не мають меж [13, с. 284], можна твердити: Володимиру Сороці вдається уособити в образі якості такої людини, що сильна духом і, по суті, якщо враховувати історичний контекст, унікальної для епохи радянської непримиренності з альтернативним баченням і мисленням, досягаючи художньої виразності, настільки наближеної до експресіоністичної естетики, в якій проголошується відродження людини чи то — проповідується пришествя нової, внутрішньо оновленої [61, с. 633; 62, с. 20], близької до морального абсолюту. Експресіонізм не обов'язково шукав нове у формі, його основна орієнтація — дух і світовідчуття, які й вхоплює митець, водночас апелюючи до вагомого штриха психологічної природи самого Василя Стуса (варто ще раз наголосити на актуальній тут характеристиці Олега Орача — ота Стусова «воля велика» — й додати коментар Івана Костири про його «високий дух» натури «неначе кремін» [11, с. 212]).

Один із модераторів цього одеського семінару, критик Віктор Іванисенко, якому в характері Стуса неабияк імпонували душевна делікатність і толерантність, доброзичливість і душевність, згадуючи цей епізод із створенням Сорокою скульптури, зауважує деталі зовнішності поета-початківця: «[...] римський, чи скіфський профіль обличчя гармонував і виражав сутність натури» [34, с. 69]. Сама постать Василя Стуса, доповнює Іванисенко у «Спогаді про Прип'ять», завжди викликала у скульпторів і художників бажання негайно перенести його образ на полотно, втілити в глині чи бронзі» [34, с. 69]. До таких робіт, найбільше вдалих, він зараховує портрет художника-шістдесятника Віктора Зарецького і скульптурні портрети роботи Бориса Довганя.

По суті, образ Василя Стуса у виконанні скульптора Бориса Довганя на сьогодні можна вважати знаковим, адже саме таке мистецьке сприйняття письменника («Василь Стус», глина, 1968 рік) було подане на шмуцтитулі його першої збірки поезій «Зимові дерева», що вийшла у Бельгії 1970 року [12]. Уже в гіпсовому форматі у 1969 році робота Довганя з'явиться на виставці під назвою «Чоловічий портрет»⁴, на сьогодні ж

⁴ У 1969 році портрет Василя Стуса у гіпсі під назвою «Чоловічий портрет» Борис Довгань подав на виставку скульптури, де робота була сприйнята прихильно, проте з експозиції напередодні відкриття її вилучили після чіткого розпорядження органів ЦК комсомолу [34, с. 115].

відлитий у чавуні «Портрет Василя Стуса» (1969), який до дев'яностого року знаходився в майстерні скульптора, є частиною експозиції галереї мистецтва ХХ століття — початку ХХІ століття у Національному художньому музеї України [42], крім того, цей образ став основою для скульптурного портрета Стуса в мармурі (Музей совєтської окупації в Києві), скульптури Василя Стуса у весь зріст (експонат Музею шістдесятництва) і пам'ятника письменнику в селі Рахнівці на Вінниччині (2006) [17].

Поява скульптурної роботи Бориса Довганя пов'язана передовсім з історією глибокої приязні, поваги і дружби Василя Стуса з Маргаритою Довгань, дружиною митця, з якою на час знайомства зі скульптором, у 1968 році, письменник працював у відділі інформації Міністерства промисловості будівельних матеріалів. Про першу, образну, зустріч у метро «Хрещатик» згадує Маргарита Довгань, якій могутній чорнявий Василь Стус запам'ятався зокрема і розкішним профілем [36, с. 168]. У спогаді «Поет божою ласкою» товаришка відзначає скульптурну поставу Стуса, що свідчить про викристалізований характер, вигранене мужньою красою обличчя [34, с. 92]. Саме свого чоловіка, скульптора Бориса Довганя, вона бачила тим митцем, який здатен психологічно проникнути в Стус-людину та показати в скульптурі внутрішню схожість. «Хто б не дивився — всіх вражає. Борис починає довго розкачуватись. А я ж розумію, що час пливе. Ситуація горить. Все міняється, — згадує Маргарита Довгань. — Коли я з ним сиділа поряд, я відчувала, що це людина геніальна. [...] І для мене це людина надзвичайної чистоти. [...] Це надзвичайно цнотлива і мужня людина. Мужчина в найсвітлішому розумінні» [36, с. 172].

За спогадами самого Бориса Довганя, цікаву зовнішність, виразне обличчя Стуса він помітив за кілька років до знайомства, 1965 чи 1966 року, на київському вокзалі, у черзі за квитками: «Я став за молодим високим чоловіком. Він був зодягнений в таке світле пальто. Це був, здається, кінець зими. Читав він якусь книжечку. Я вдивлявся, спостерігав за ним. Мені він здався цікавим зовні, цікаве обличчя» [36, с. 160–161] (див. і [34, с. 114]). Скульптор зазначає, що роботу над портретом Василя Стуса, згода на позування від якого була спокійною, «без емоцій будь-яких», він розпочав за порадою і навіть під тиском дружини, бо сам був важким на підйом. Творчо-робочий процес, зі слів Бориса Довганя, відбувався так: «Приходив він в обідню перерву. Це хвилин на сорок, ну, п'ятдесят найбільше. За цей час ми мусили попити чаю і попрацювати. Так що я вже був готовий, вже й чай був напоготові, щоб більше для роботи часу залишити. Приблизно тридцять хвилин був сеанс. Це було, може, разів з п'ять. Потім робота чомусь припинилася, але не тому, що я вважав, що вона закінчена. Це те, що я встиг зробити за дві з половиною — три години. Без натури я не працював. [...]

[...] Я і досі не можу пояснити, чому я взяв такий великий розмір для портрета з натури. Працював я напружено, тому що відчував, що дуже мало часу. Енергійно. Василь читав книжку і курив. Він не позував в повному розумінні цього слова, а просто стояв і читав книжку» [36, с. 161–162]. Коментуючи процес ліплення, Борис Довгань наголошує на деталях поведінки Василя Стуса, дає виняткову характеристику: «мужня і дуже ніжна людина водночас», «по-справжньому дивовижно красива людина в усьому», «краса, яка відповідає суті саме чоловічій», «це була красива людина в усіх проявах» [36, с. 162]. Першими, зі слів Маргарити Довгань, пророблену роботу високо оцінили мисткині Алла Горська і Людмила Семикіна [34, с. 92].

Скульптура «Василь Стус» роботи Бориса Довганя 1968 року на правду сконцентровує в собі знакові деталі зовнішності письменника, на яких акцентувало подружжя: чоловіча краса представлена вигрануваним обличчям з його *розкішним профілем* (власне профіль — одна з найяскравіших рис обличчя, не зайвим буде продовжити номінативний ряд із вище цитованого: *чіткий, різкий, цілеспрямований, грецький, медальний, римський, скіфський*). Не менш виразними бачаться в скульптурному портреті неодноразово відзначаювані товаришським колом Стуса випнуте вперед підборіддя і висунута нижня губа. За спогадами Василя Овсієнка, Василь Стус був зображений скульптором Довганем у цілісному образі: «Худий, стрункої статури [...]. Обличчя мав напружене, аж із відкопленою нижньою губою [...]» [11, с. 342]. Проте не можна твердити, що скульптура створена за принципом повної зовнішньої подібності, радше Борис Довгань удається до прийомів деформації, зокрема видовжує овал обличчя, згущує напруження за рахунок зображення скорочених лобових м'язів при прикритих збільшених очах (щодо цієї особливості прикритих очей Маргарита Довгань згадує робочий процес і особливості поведінки Василя Стуса: «Незмінна сигарета і книга в руках. Без книги неможливо. Скульптор змирився. Василь читає, скульптор ліпить. Тому у портрета очі злегка прикриті віями» [34, с. 92]). Скульптура має внутрішню динаміку, що твориться шляхом подачі загострених ліній обличчя — напружених мимічних м'язів, так в образі Василя Стуса чітко виражається споглядання, роздум, отой відзначений Маргаритою Довгань «*викристалізований характер*». Із позиції Богдана Рубчака, у цій скульптурі, що «зображує мужнє обличчя боксера, з міцною щелепою і низьким, вузлуватим чолом», прочитується сила поетового обличчя із «несамовито зосередженим смутком» [45, с. 445]. Доволі промовистою щодо творчості скульптора є думка мистецтвознавця Людмили Лисенко, яка переконана, що узагальнені, ріжучі, загострені форми робіт Бориса Довганя так званого «суворого стилю», присвячені

категорично забороненій темі політв'язнів сталінських таборів, нагадують мову експресіонізму чи кубізму [30, с. 291], і власне портрет Василя Стуса чітко вписується в цей авангардистський контекст.

Не менше виразним змодельовано образ письменника у скульптурі авторства Марії Савки-Качмар — «Василь Стус» (1990) [6]. В інтерв'ю 2012 року мисткиня згадує, що перша зустріч зі Стусом відбулася на похороні Алли Горської, вже тоді художницю вразила його зовнішність: «Василь прийшов весь не просто чорний, а чорний, як вугільний стовп. Смагляве обличчя неголене, з заростом. Широкі виразні чорні брови і чорні очі під чорними віями. Чуб мав непокірний. У чорному короткому плащі, такі тоді були модні. Був стильний, високий, загадковий. Дивина, а не чоловік. Пройшов через увесь зал чіткими кроками. Зупинився біля труни, постояв. Коли обернувся і пішов назад, я зауважила прищиплену до лацкана червону калину. Так і врізався мені в пам'ять» [47]. Доповнює цю картину спогад про львівську зустріч напередодні січневого арешту 1972 року, прихильний портрет Василя Стуса увиразнюється: «[...] запам'ятала ніс з горбинкою, ніби трохи перебитий, губи, затиснуті й міцні. Смагливий, циганкуватий, дуже південний. [...] Мені було дуже приємно на нього дивитися» [47]. Згадує Марія Савка-Качмар і процес роботи над скульптурою-портретом Стуса, що тривала навдивовижу захоплено — у стані підвищеної емоційності: «На мене як найшло. Осінило — ніби іскри крізь мене проходили. Я почала ліпити так, що пальці не встигали. Ліплю з шамоту — вапняку, що нагадує камінь. Він ріже пальці й висушує руки, бо там є гострі камінці. Та я ліпила Стуса на одному подиху і не могла зупинитися. Коли побачила вже обличчя перед собою, просто насолоджувалась. Не виліпила деталі, вийшов портрет етюдним. Зліпила за півтори години» [47]. Ця скульптура авторства Савки-Качмар була подарована родині Калинців, зокрема Ірина Калинець в інтерв'ю для газети «День» 2010 року називає її найкращим із портретів Стуса [11, с. 167]. Обираючи для роботи складний технічний матеріал — шамот, Марії Савці-Кочмар вдається, як зауважує Василь Качмар, створювати скульптуру, що має багато спільного з класичним варіантом, за рахунок пластики, об'єму, фотографічної подібності, проте насправді це не так, адже у ній «вдихнута в образ душа і характер зображуваного» [23]. Ця думка цілком доречна і щодо скульптурного портрета Василя Стуса, що, з одного боку, відповідає праобразу (риси, які описує у спогаді — брови, очі, ніс, губи, навіть особливості шкіри — смагливий, з заростом), з іншого — має узагальнення в духовному плані: в його образі сконцентована людська безвихідь, складається враження, що людина зображена в мить найвищого напруження духовних сил — відчаю, настільки характерним для експресіоністичної естетики [61, с. 634]. Власне влучно до

скульптурного образу у виконанні Марії Савки-Качмар є характеристика Василя Стуса Овсієнком: мав «напружене, зболене, зосереджене обличчя» [11, с. 320].

Інший, протилежний, момент Стусової психологічної конституції вдається вловити скульптору Ярославу Троцьку в роботі «Василь Стус» (1995) [25, с. 153]. Цей скульптурний портрет, на думку Ярослава Кравченка, відзначається особливостями обраної форми — голова, характер посадки і загальні контури якої в єдності з рисами обличчя є основними контрапункти в трактуванні образу Стуса львівським митцем, коли досягається мета — «знайти головний “нерв”, пульсування вдачі у виразі обличчя, пружною енергією моделювання розкриваючи внутрішній світ портретованого» [25, с. 152]. Таким «головним нервом» у трактуванні творчої особистості Василя Стуса Ярославом Троцьком бачиться найвища форма вольової дії — рішучість, фіксована у напружено цілеспрямованому погляді пластично-зображального образу, те, що Іван Гель метафорично позначив як «характер Байдівського типу» [11, с. 81], тобто винятково сильний характер, а в спогаді Юрія Покальчука «Здрастуй, Василю!» — «абсолютна впевненість у вищій правоті істини і фанатична готовність служити саме Істині, Добру і Красі» [11, с. 385].

Ключові етико-естетичні постулати — добро, краса, істина (і мистецька основа) — стають знаковими і в образі Василя Стуса, втіленому в проєкті скульптора Анатолія Бурдейного — пам'ятник у Вінниці (2002) [55], художнє вирішення якого прийшло до митця уві сні. Проте якщо реалізацією такого сенсу в Ярослава Троцька стає проникливий погляд (*пишучі очі*), то в монументальній скульптурі Бурдейного це відбувається завдяки метафоричним деталям постави творчої особистості Стуса-поета в образі пораненого птаха [40, с. 58] (публіцист Ніна Гнатюк трактує пам'ятник як крилатий образ поета-філософа [15]). За визначенням самого автора, робота виконана у стилі «символіко-метафоричного реалізму», де основним образом, до втілення якого надихнула назва останньої, конфіскованої, збірки верлібрів Василя Стуса «Птах душі», є крило «як нестримний духовний злет, високий трагізм долі і висока, але недоспівана поезія» [55]. Символічне бачення духовної сутності письменника отримує в монументальній скульптурі більш чіткий, узагальнюючий, характер знаку, що наближає естетику символізму до експресіоністичної [61, с. 518], — творчості-світла (творчості-істини, творчості-добра). Особистість поета перебуває в контексті одвічної антиномії «темрява — світло», що передано, з одного боку, світлотіньовим моделюванням форми — від темно-сірого кольору до білих плям (залежно від того, як падає сонячне світло), ритмом ліній — різкі кубічні лінії поєднуються із заокругленими, з іншого — смисловим навантаженням символу руки-

крила, який слід ототожнити з літературним образом німецького експресіоніста Йоганнеса Роберта Бехера – поета, що розкинув крила назустріч світлу, в синяві неба, непереможеного мороком [61, с. 505]. Між іншим, у верлібрі Євгена Сверстюка, який створено за принципом словесного портрета (спогад «Базилеос»), акцентовано саме на образі осіннього птаха як уособлення поетового слова: *«Врізуючись гранітним профілем / Він ішов на повен зріст / вразливий і беззахисний / під градом націлених / очей об'єктивів магнетофонів / знав це автомати затриманої дії / але йтиме доки судилося Богом [...] / Стус стояв або закривавлений падав / Було клопітно всім з його непримиренністю / і лоскотала тиха радість за цілість Особи / Стус пробивав головою / ватяну стелю / опущену на наші голови / що зжились з нею / навіть навчилися робити / міну самоповаги / Стус пробивається головою вище / І здивованими очима поета / вітає рідне вічне небо / і тихо усміхається / Слово поета Страдника / стає тихим і прозорим / як осінній птах у відльоті / і жадна нотка надриву / не порушує чистоти храму / де читав свої молитви-думи Шевченко / де яснів високим духом Гете / де Рільке і Пастернак / ловили промінь світла / і відтворювали узор життя / на тлі синього купола / Слово Василя Стуса / тихе як любов до рідного краю / де він знаходив зерня / з якого виріс»* (курсив мій. — О. П.) [48, с. 159–160].

Опоетизований портрет Євгена Сверстюка важить у контексті розмови про осмислення постаті Василя Стуса засобами пластично-зображального мистецтва ще однією вагомою деталлю: зазначені морально-етичні й психологічні якості поета (*вразливий, беззахисний* і водночас *стійкий, непримиренний, затятий*⁵ — *«йтиме доки судилося Богом», «стояв або закривавлений падав»*) зводяться есеїстом до поняття *«цілості Особи»*, в якій всі психологічні процеси і стани інтегровані в систему свідомої діяльності й соціальної поведінки в процесі пізнання, перетворення навколишнього світу та себе. Саме такого, *цілісного*, Стуса як національного героя прагнула свого часу зобразити художник Алла Горська [11, с. 378], задумавши з чоловіком Віктором Зарецьким створити галерею портретів українських постатей від Ярослава Мудрого до Василя Стуса. Проте реалізувати задум умонтувати в цю галерею, марковану створеними образами-постатями Олександра Довженка, Василя Симоненка, Івана Світличного та інших [41, с. 10], портрет Стуса їй не вдалося через загибель, але саме живописець-нонконформіст Зарецький зумів художньо змодельовати образ цілісної особистості письменника в низці

⁵ Тут слід Стусову затятість представити унаочненням — чорно-білим малюнком Олександра Хорунжого «Василь Стус» (1963) [5], який пропонує образ наполегливого оратора, що нагадає класичне бачення російського письменника Володимира Маяковського.

робіт: «Василь Стус» грудень 1971 — січень 1972 років (папір, олівець), «Василь Стус» 1979 року [4], «Орач (пам'яті Василя Стуса)» / «Портрет Василя Стуса» 1989 — 1990 років (полотно, темпера) [20].

На першій картині початку сімдесятих років Василь Стус зображений у профіль (відтворено окремі особливості зовнішності — лінія носу, нижня губа, підборіддя) за столом, схилений над аркушем паперу. Художник обирає приглушені кольори від брудно-жовтого до брудно-коричневого, що впливають заспокійливо на реципієнта, проте зосереджено-серйозний погляд персонажа та найбільш виразна деталь образу — його масивні, непропорційні щодо обличчя й іншої частини руки, кисті — дещо резонують із колористичним вирішенням. Ідеться про напругу в образі письменника, відтворення творчо-робочої ситуації (оте психологічне пізнання і перетворення навколишнього світу) як життєдайного страждання. Від творчого до духовно-екзистенційного страждання-стійкості переходить Зарецький у портреті Василя Стуса 1979 року, створеного після його першого ув'язнення. На думку А. Білана, цю роботу слід трактувати як підготовчий начерк до великого полотна, де «[...] різкі, спресовані штрихи передають сконденсовану внутрішню енергію поета, його сильну волю, непоступливість і мужню чоловічу красу. Чорно-біла експресія — це експресія незламного характеру, можливо навіть, виклику долі».

Художнику вдалося передати в Стусові те, про що так виразно сказав його побратим Іван Світличний:

...Крізь всі мордовії й сибіри
Нестимеш гордо світло віри

В свою незражену любов» [4]. У цьому портреті, йдучи за теорією Юрія Лотмана, виокремлюються ті риси Стуса-особистості, яким приписується смислова домінанта [29, с. 502] (їх фіксує мистецтвознавець), при цьому динамічним центром стають очі — жирні чорні мазки, що майже зливаються з низькою лінією широких заламаних брів, — які сконцентровують по-справжньому болісні відчуття само- і світопізнання.

І образ Василя Стуса-орача в роботі Віктора Зарецького 1989 — 1990 років дає своєрідну відповідь на поставлену попередньою роботою проблему письменницького само- і світопізнання. На картині зображено плугатаря у вишиванці, що оре землю — як упевнена Наталя Кучер, художником витворено сакралізований образ Стуса [26], й привертає увагу така деталь: на одній із писанок, що розсипані в просторі, вміщено монограму поета «ВС». Складно не пригадати в контексті персонажа-орача хрестоматійне Стусове з «Двоє слів читачеві»: «І думка така: поет по-

винен бути людиною. Такою, що, повна любові, долає природне почуття зненависті, звільнюється од неї, як од скверни. Поет — це людина. Насамперед. А людина — це, насамперед, добродій. Якби було краще жити, я б віршів не писав, а — робив би коло землі» [51, с. 42]. У Василя Стуса процес творчої діяльності цілком ототожнюється з працею, якої неабияк прагнув. Так, у листі до батьків від 1 — 6 квітня 1975 року, звертаючись до дружини, він зауважує: «Хай краще чужина, аби тільки я міг працювати для свого народу — і безборонно працювати» [52, с. 133]. Про таке ж прагнення чесно працювати заявляє учасниці правозахисного руху Любомирі Попадюк (лист від 1 серпня 1977 року): «Докучило бути в смерті, не маючи змоги ні жити зі своїм народом, ні працювати — для нього.

Усе ж таки — я не політик. Я просто літератор, що хоче чесно працювати коло рідної культури задля неї» [53, с. 117].

Трансперсональне прагнення Василя Стуса до праці, а отже творення буття, світу «не-Я», спрямоване на понадіндивідуальне, таким чином він збільшує цінність світу. За німецьким психологом Філіпом Лершем, людина «прагне брати участь у творенні цілого об'єктивного плетива цінностей, за стан якого вона відчуває співвідповідальність» [27, с. 163]. Належність індивідуального «Я» Василя Стуса світові через прагнення творчої діяльності й маркує алегоричний образ орача авторства Віктора Зарецького, поданого за одним із основних композиційних принципів — контрасту [14, с. 36]: яскрава біла пляма плугатаря, зовні подібного на Василя Стуса (обличчя як на картині 1971 — 1972 років), з конем на золото-зелено-чорному фоні, що відповідає експресіоністичному формату творення простору з площин кольоровими планами контрастних тонів [61, с. 225; 62, с. 37]. При чому світ, якому віддана творча особистість, — наочно український, це виразно підкреслюють такі деталі картини, як національний узір на вишиванці, писанки у нижній частині полотна, народні рослинні символи на конячій статури, золотаве оперення жарптиці на другому плані композиції — уособлення долі, духовної міці, життя і переродження. На думку Людмили Тарнашинської, цей портрет Василя Стуса із іншими роботами творчого етапу Зарецького кінця 80-х років є показником «визрілого» індивідуального стилю як синтез модерного та народного, світового й національного, що виник не без впливу модерних тенденцій, зокрема творчості віденського художника-експресіоніста Густава Клімта: «Творча уява митця заглиблюється у пласти національної свідомості, модернізованої сучасними реаліями», у художника з'являються полотна, «[...] де тема “переростає саму себе” й набирає ознак символічного узагальнення. Таким чином, здавалося б, “живий”, узятий з життя сюжет починає “промовляти” до нас засобами алегорії [...]» [41, с. 18].

Схильність до поєднання модерного з народним спостерігається й у портреті Василя Стуса 1989 — 1990 років авторства Опанаса Заливахи [43], який зумів в українському живописі 60 — 90-х років удало фольклорний стиль увести в контекст авангардистських тенденцій [57, с. 20, 32]. Йдеться про поєднання символіки кольорів української культури й кольорової експресії як формоутворюючого засобу живописного понаднаціонального експресіонізму, близького Заливасі, дослухаючись до думки Романа Корогодського про роль таборів у формуванні нового світобачення художника: «На кін виходить зек (ув'язнена людина, табірник). Фарби стають тьманими, сіро-землистий, брунатно-цегельний колорит — панує. Фігуративні деформації набувають якісно нового значення — це вже експресіоністична поетика, часом згущена до символу в сюрреалістичній атмосфері. Скажімо, об'єктом експресивно перенасиченої загустої колористики може стати картина, що зображує... вічко в дверях камери. Такого “сюжету”, напевно, немає в малярстві жодного європейського народу» [24, с. 126]. Образ Василя Стуса в Опанаса Заливахи власне і вписаний в отаку тюремну тематику, з характерним для художника лейтмотивом ґрат, що формально реалізований шляхом використання кубістичної техніки. Синьо-фіолетова колористика обличчя зображуваного, з впалими щоками, чорними плямами під виразно збленими очима (манера зображення голови нагадує німецького експресіоніста Еріха Хеккеля), зосередженим поглядом, контрастує з білим тлом, на якому воно зображене, і червоно-брунатними плямами за його межами. Особливої уваги заслуговує і виразна деталь на другому плані — очі й частково зображені голови інших, не менш приречених, в'язнів. Проте приреченість особистості Стуса, виголошена експресіоністичною колористикою — синій, чорний, червоний [61, с. 226], та поєднанням пластичних ліній із загостреними кутами, межує з символікою білого фону — духовна чистота, віра в Абсолют і повноту буття. Для мистецтвознавця Корогодського, тяжіння художника до поєднання плину національної духовності з загальнолюдськими цінностями пов'язане з гуманізмом, вираженням сили духу зображуваних на портретах та релігійністю самого митця: «І Анна Франк, і доктор Ян Корчак зі своїми дітьми, й поет Михайло Драй-Хмара, й режисер Лесь Курбас, і поет Василь Стус — усіх їх у час мученицької смерті тримали на силі Ідеал і Віра. Опанас Заливаха персоніфікує духовне Небо свого народу, втілюючи Ідеал і Віру в образах Пресвятої Богородиці, Ісуса Христа, Шевченка. [...]»

[...] релігійна свідомість, що наскрізно опромінює всі його відчуття, думки, діла. Чи то портрети його друзів Івана Світличного, Василя Стуса, Євгена Сверстюка, чи то морок ув'язнення, чи Євангелійні сюжети, що їх так щедро художник зображує, ніколи не повторюючись, — на

всьому печать святости й наївної таїни. Портрети майже без зовнішньої подібности, випромінюють внутрішній вогонь і непохитну твердість духу [...]» [24, с. 127]. У контексті ж смислової домінанти повноти буття важить думка Ольги Різниченко, яка переконана, що в роботах Опанаса Заливахи вражає мовчання, воно «зберігає і захищає повноту буття від розпорошених по світу і втрачених переживань почуттів, слів» [38, с. 154]. Власне говорити про подібну семантику твердості, чистоти духу та повноти буття можна й щодо ілюстрації Опанаса Заливахи – портрет Василя Стуса з антиномічними атрибутами-знаками фізичної неволі (колючий дріт, вишка) / свободи духу і творчості (птаха) – до останньої самвидавчої книжки письменника, поданої як фотодокумент у монографії Дмитра Стуса.

Якщо звернутися до характеристики Василя Стуса, яку в інтерв'ю 2000 року з Іваном Ципердюком дав сам Опанас Заливаха: «Одразу скажу. Я не бачив, щоб він сміявся. Я пізніше думав над цим. Я бачив багато картин, де Ісус Христос посміхається до дітей. Але я, як і будь-хто інший, не бачив картин, де б він реготав. Стус міг посміхнутися в якусь хвилину, а загалом це був постійно зосереджений чоловік. Одного разу він зайшов до помешкання, де я гостював, прочитав з порога кілька віршів. Я майже нічого не збагнув. Це було якесь ніби шаманство, якесь заклинання. Поет у відчинених дверях у сяйві сонця з'явився, прочитав і пішов. Дивні ці люди — поети. Він зайшов, щоб поділитися з нами» [39], то передовсім бачиться цікавою ніби не навмисно проведена паралель щодо сміху між Стусом-поетом й Ісусом Христом. Проте насправді ця паралель цілком доречна, виходячи з подальшого аналізу особистості: Стусова зосередженість, «дивакуватість» і «магічність» наближаються до образу Христа. Тому не випадково саме з конотаціями знакової особистості для світової релігії зображено поета колимського періоду на картині Рафаеля Багаутдінова «Пам'яті Василя Стуса» (1991) [3; 21].

Інтерпретація постаті Стуса Багаутдіновим, для художніх пошуків якого притаманна заглибленість у духовний світ своїх героїв [44, с. 18], — це своєрідне ототожнення письменника з боголюдиною, розп'ятою на хресті. Обв'язане колючим дротом тіло розп'ятого Стуса на хресті з табличкою номер 9, номером поховання на кладовищі селища Борисово Пермської області РРФСР, ледь схилена голова, упокорено-відсторонений вираз обличчя — передній план картини. Приречену на смерть людину оточують на другому плані гротескні голови людей, одні з розкритими, кричущими, ротами, в інших міцно заплющені чи здивовано розкриті очі, — уособлюють розпач і нерозуміння, собака голова як алегорія тупого служіння та запалені свічки — канал зв'язку з іншим світом, віра у вищі сили і духовне світло. Виходячи з фахового

твердження Етьєна Жильсона про кожну картину як «символ», де видиме зображення лише натякає на пластичну форму, що існує в свідомості художника [19, с. 176], можна кількарівнево тлумачити смислове наповнення картини Рафаеля Багаутдінова. З одного боку, митцю ходить про художнє моделювання фізичної смерті Василя Стуса через розп'яття, з іншого — нового витку духовного життя (воля-перевтілення, творення) і можливого чужого спасіння: у Стуса — «Бо ти еси тепер довіку вільний / розп'ятий на чорному хресті» [52, с. 153], чи то вслід його улюбленого Рільке — «Тихий друже далечей, ти чуєш — / дух твій множить сфери світові, / як з дзвіниць суворих край звістуєш. / Те, що з тебе соки п'є живі, / за саму поживу дужчим стане. / В вічній перевтіленні творись. / Що страшний твій біль? Вино духмяне / з пива-трути встоїться колись. / Будь же смыслом ночі, на хресті / власних дум, зібравши надмір моці: / бо ж остання зустріч настає. / А, забутий у земнім житті, / мов притихлим долам: я в потоці / і швидкій воді кажи: я є» [52, с. 116–117].

Осмислення духовного начала Василя Стуса в українському живописі й графіці кінця 90-х років, межуючи з окремими гротескно-карикатурними спробами (ex libris Стуса авторства Григорія Сивоконя, малюнок «Василь Стус» (1998) Миколи Кумановського⁶ [31; 32]), переважно представлене портретними роботами суто авторської манери виконання. Так, із акцентом на знакових складових внутрішнього світу письменника в рамках проекту галереї портретів «Творці незалежності» презентовано картину Бориса Плаксія (2000) [18; 50], який володіє, на думку мистецтвознавця Богдана Гориня, здатністю за зовнішністю людини бачити її душу, ставити в епіцентр своїх роздумів людську психологію [16, с. 60–61]. Портрет Василя Стуса у виконанні Плаксія — частина експозиції митця, що була представлена в Музеї-майстерні скульптора, кінорежисера України Івана Кавалерідзе в Києві за ініціативи Ростислава Синька, ідейною позицією для створення якої було прагнення засобами зображального мистецтва зафіксувати образи героїв-борців за незалежність [49, с. 26], серед інших це й Іван Кавалерідзе, Василь Симоненко, В'ячеслав Чорновіл, Іван Дзюба, Євген Сверстюк, Левко Лук'яненко,

⁶ Ex libris Стуса у виконанні Григорія Сивоконя приурочено як елемент оформлення афіші до літературно-мистецького вечора з нагоди 60-річчя Василя Стуса «Дорога долі, дорога болю», що відбувся 27 березня 1998 року у Львівському театрі імені Леся Курбаса. Малюнком Миколи Кумановського «Василь Стус» була оформлена обкладинка шостого числа часопису «Критика» за 1999 рік і стаття Костянтина Москальця. Комічний ефект карикатурних малюнків виникає внаслідок загострення-гіперболізації як особливостей зовнішності Стуса — гордо поставлена голова, різкий профіль, випнуте підборіддя, так і його морально-етичних імперативів, пов'язаних із безкомпромісністю й непримиренністю.

Алла Горська та інші. У творенні образу Стуса-поета-героя вагома роль відведена передовсім кольору — його насиченість, декоративність, пістрівність (жовтий, оранжевий, червоний, синій та їх відтінки) наближають техніку виконання до фовістичної, де важить саме експресивна сила чистих кольорів, що суголосна естетиці експресіонізму [62, с. 30–31]. Проголошуване фовістами долучення до вічності в контексті задуму художника Плаксія важить чимало, бо художньо змодельована особистість Стуса в його картині володіє саме потенціалом бути частиною вічного за рахунок смислової наснаженості — як людина високого духу й істинних прагнень. На цьому неодноразово наголошувало Стусове товариство, серед них і — Василь Голобородько: «Що може окрема, беззахисна в такому суспільстві людина протиставити всемогутній репресивній машині? Лише стійкість, витривалість свого духу, вірність самому собі і своїм переконанням. Лише окремим людям вдається це здійснити: пройти через усі муки і страждання і не зрадити себе. Жити із відчуттям абсолютної безперспективності життя — це свідомо обрати шлях загибелі, але це не самогубство. Так жити — свідомо жертвувати собою (аж до смерті включно) у відстоюванні своїх переконань.

І Василь обрав цей шлях» [34, с. 9]. Духовна стійкість письменника стає смислотворчою домінантою і в роботі донецького графіка Олександра Боргардта — «Василь Стус» 2000 року (туш, папір) [37], що виконана суто експресіоністичною технікою. Максимальне загострення зигзагоподібних рис обличчя, його за grubілий контур, експресивна насиченість чорного кольору та його контрастність (з акцентом на зіницях очей і бровах, що прочитуються як напруження, зосередженість) щодо білого фону, лаконічні лінії — спрацьовує на створення художнього ефекту й, урешті, унаочнення Стусового із листа до дружини від 20 грудня 1977 року: «Мене вже чорти не беруть: *із кожним днем чую в собі твердіший дух — спасибі Мордовії*» (курсив мій. — О. П.) [52, с. 292].

Невід’ємною складовою духовного світу творчої особистості є гармонія, до реалізації якої пластично-зображальними засобами долучається художник Валерій Франчук у роботі «Василь Стус» 2003 року (полотно, олія) [10] з циклу філософських творів «Плоди саду людського». Використовуючи для творення свого художнього образу синтез фігуративно-абстрактної техніки композиції з традиційною архітектонікою української картини, даючи драматичну оцінку зображуваному, як зауважує культуролог Тетяна Андрущенко, митець прагне пояснити світ із самої людини, що є для нього самоціллю, тому й предмет творчості Франчука — людська душа, людські емоції [2]. У картинах «Плодів саду людського» осмислення внутрішнього світу, підкреслює сам художник, відбувається шляхом пізнання гармонійного в людині — по суті того,

чого прагнули досягти європейські експресіоністи початку ХХ століття (йдеться про їх високу етичну інтенцію на знаходження гармонії, моральне гармонізування світу [61, с. 425]). Постає Василя Стуса в цьому ракурсі — ідеальний матеріал для повноцінної художньої реалізації задуму. Його спрямованість на рількеанське *«Творець повинен бути для себе цілим світом і все знаходити в собі»* [11, с. 229] вдало підкреслена співв’язнем Іваном Гелем у спогаді-коментарі: «Тільки глибоке усвідомлення своєї життєвої місії здатне утримувати людину в душевній гармонії з собою і з оточенням» [11, с. 81]. Франчуків образ Василя Стуса твориться посиленням енергетики форми шляхом деформації портретних рис зображуваного, кольорового поєднання приглушених коричневого, червоного, білого й сірого, використання абстрактних негеометричних штрихів на другому плані. Смисловим центром картини бачаться гіперболізовано зображені очі персонажа, сконцентровано глибокий і проникливий погляд, що й уособлюють посилену здатність до сприйняття, розуміння світу, органічну вбудованість в його метафізичну систему.

Винятковість погляду Василя Стуса вдається схопити і французькому художнику Андре Жоліве у восьми різнокольорових портретних роботах, які було представлено на експозиції живопису «Квіти роману» 2009 року в Національному художньому музеї України та презентації проекту «Книга художника»⁷, створених на основі циклу віршів письменника «Костомаров у Саратові» [1; 59, с. 104; 46]. На цьому загострює увагу Дмитро Стус, для якого сильним враженням було те, «[...] наскільки художник зумів передати, вловити той живий, справжній погляд батька» [46]. Вражений поезією Василя Стуса, біографічною і творчою особистістю, французький художник береться за відображення характеру поета засобами зображального мистецтва, і, як зазначає журналіст Олена Рябець, за рахунок імпровізації, подекуди відчаю та безнадії, психологічного трепету душі, внутрішньої образності між Стусовою поезією, його «одухотвореним космосом», і живописним текстом Андре Жоліве відчувається спорідненість [46]. До творення образу Василя Стуса у живописі французького художника застосована авторська техніка нанесення акрилової фарби, на якій робляться невеликі кола пером і тушшю, та своєрідного сполучення декоративізму кольору з формою із символічністю й асоціативністю [33]. У кожній з восьми картин Жоліве поєднує в композиції кілька кольорів (приміром, червоний, чорний, жовтий; синій, червоний, жовтий), що за експресією наближаються до колористичних

⁷ Йдеться про перекладений французькою Олесем Маслюком й Анн Рену цикл віршів Василя Стуса «Костомаров у Саратові», що вийшов окремою книгою у десятих примірниках на спеціальному папері з вручну відтвореними ілюстраціями Андре Жоліве [33].

поєднань експресіоністичного стибу, споглядаючи, виникають передовсім асоціації щодо погляду портретованого — екстатичний, сповнений виразної стійкості, як у Михайлини Коцюбинської, для якої Василь Стус був утіленням образу Поета «у способі думання й почування, у своїх реакціях, екстазах і емоційних збуреннях» [11, с. 224].

У роботі Володимира Слєпченка «Василь Стус» 2012 року (полотно, акрил) [9], що була презентована в експозиції «Vivere memento!» як складова портретного проекту видатних людей України «Обрані часом», теж зроблено смисловий акцент на погляді персонажа. Ставлячи перед собою завдання передати характер зображеної людини, художник бачить правильним вирішенням застосування експериментальної живописної техніки «арт-лайн». На думку Володимира Слєпченка, писання твору засобами паралельних кольорових ліній, смужок, стрічок, прямокутників, плінф створює кольорову гамму, форму, об'єм, світлотінь, а отже, — задуманий образ, крім того, таким чином на смисловому рівні вдається художньо «відтворити матрицю часу, його швидкоплинність» [50]. Портрет Василя Стуса авторства Слєпченка покликаний підкреслити специфіку письменницької особистості, загартованої плинним часом і людьми. Так прочитується центральна деталь роботи — погляд, формально творений самоцінними паралельними лініями приглушених темних кольорів, деформацією ока в сторону збільшення, грою світлотіней, що відсилає до морально-етичних засновків Стусового характеру, влучно виголошених Євгеном Сверстюком — добра і правди: «Тюремні колізії В. Стуса — не просто в його характері. Характер його збудований на прийнятті правди й добра. Колізії — в абсурдній ситуації, коли голе насильство руйнує твою основу» [48, с. 147], і — «[...] він був єдиним, хто приймав світ ідеалів і принципів за єдино справжній світ. І він був дуже самотній [...]» [48, с. 157].

Щоправда, слід додати, що у 2000 — 2010-х роках в різних видах скульптури, живопису художнє осмислення постаті Василя Стуса провадиться і з наголосом не стільки на авторській інтерпретації творчої особистості, скільки на випинанні його біографічно знакових та національно свідомих моментів. Такі роботи мають виразний фотографічно-відтворювальний характер (використано портретні світліни Василя Стуса 70-х років), що, за деякими винятками стилізації, наближає образ до канонізованого в українській культурі зразка. Йдеться передовсім про формат пластично-зображальних робіт, покликаних виконувати не ключову для мистецтва естетичну, а дидактичну й націотворчу функції. У скульптурі це — барельєф Стусу (2001) на будівлі філологічного факультету Донецького національного університету⁸ авторства Віктора Піскуна й Леоніда Бріня, гранітна стела в селі Рахнівка (2007) скульпто-

⁸ Нині — імені Василя Стуса.

рів Володимира Смаровоза та Віктора Басистого, ювілейна монета «Василь Стус» (2008) художника і скульптора Володимира Атаманчука [63], львівський пам'ятник Василю Стусу (2016) авторства Віталія Думина [58], рельєф «Василь Стус» (2017) молодого скульптора Романа Домашича [7]. У живописі ліній канонізації-відтворення продовжують картина Тараса Шевченка [56], ex libris Стуса авторства Ярослава Омеляна, карикатура Юрія Журавля [8], стилізація-малюнок Михайла Присташа [60].

Таким чином, органічне вираження світоглядної сутності й психологічної природи Василя Стуса вписує в художню систему експресіонізму переважну більшість скульптурних і живописних робіт, де письменник є ключовим об'єктом відображення, осмислення й оцінки. Прагнення різнобічно охопити творчу сутність Стуса-експресіоніста — від найбільш трагічних до величних координат внутрішнього світу (у межах експресіоністичних категорій нової людини, найвищого добра, морального абсолюту, пошуку істини, високого духу тощо) — вимагає від художників звернення до пластично-зображальних засобів посиленої експресивності, які здатна запропонувати власне експресіоністична поетика і світовідчуття. Така зорієнтованість живописців та скульпторів дає цілком ґрунтовні підстави говорити про існування спільної, експресіоністичної, мистецької моделі в творенні образу творчої особистості Василя Стуса.

Література

1. *Андре Жоліве* «Квіти роману»: [перегляд виставки] [Електронний ресурс] // Національний художній музей України. —Режим доступу: <http://namu.kiev.ua/ua/exhibitions/archive/view.html&eid=171>
2. *Андрущенко Т.* Мистецький світ Валерія Франчука [Електронний ресурс] / Тетяна Андрущенко // Валерій Франчук. —Режим доступу: <http://v-franchuk.com.ua/?id=5&text=15>
3. *Багаутдінов Р.* Пам'яті Василя Стуса: [картина] / Рафаель Багаутдінов // Вітчизна. — 1991. — № 8. — С. 145.
4. *Білан А.* Кілька студій перед арештом [з ілюстрацією художника В. Зарецького «Василь Стус», з приватної колекції В. Жданова] / А. Білан // Українська культура. — 1992. — № 2. — С. 28.
5. *Василь Стус.* 1963 р. Малюнок Олександра Хорунжого (публікується вперше) // Різдвяні Василі [Електронний ресурс] / Тетяна Хорунжа // Форум націй: газета Конгресу національних громад України. — 2006. — № 1 (44). —Режим доступу: <http://forumn.kiev.ua/01-44-2006/43-4.htm>
6. *Василь Стус.* 1990 р. Автор: Марія Савка-Качмар [Електронний ресурс] // Качмар. Твори. —Режим доступу: <http://kachmar.com.ua/savka-kachmar/stus.html>

7. *Василь Стус*. Автор: Роман Домашич [Електронний ресурс] // —Режим доступу: http://www.goldpix.co/media/1434292938136911276_1641045635
8. *Василь Стус*. Автор: Юрій Журавель [Електронний ресурс] // Журавель Ю. Карикадурка: альбом. —Луцьк: ІНІЦІАЛ, 2014 —С. 38. —Режим доступу: <http://karikadurka.zhurawell.com.ua/#book5/38-39>
9. *Василь Стус*, п. акрил. 2012. Автор: Володимир Слєпченко [Електронний ресурс] // Володимир Слєпченко. Проект «Обрані часом». —Режим доступу: <http://slepchenko.com.ua/uk/site/portraitProject>
10. *Василь Стус* (п. о. 2003 р. 76x104). Автор: Валерій Франчук [Електронний ресурс] // Валерій Франчук. Галерея робіт. Портрети. —Режим доступу: <http://v-franchuk.com.ua/?id=7&gall=5>
11. *Василь Стус: Поет і Громадянин*. Книга спогадів та роздумів / упоряд. В. Овсієнко. —К.: ТОВ «Видавництво “Кліо”», 2013. —684 с.
12. *Василь Стус* (скульптура роботи Б. Довганя, 1968, глина) // Зимові дерева: перша збірка поезій / Василь Стус. —Брюссель: Література і мистецтво, 1970. —Шмуктитул.
13. *В мире искусства: словарь основных терминов по искусствоведению, эстетике, педагогике и психологии искусства* / сост. Т. К. Каракаш, А. А. Мелик-Пашаев. —М.: Искусство в школе, 2001. —384 с.
14. *Волков Н. Н.* Композиция в живописи / Николай Николаевич Волков. —М.: Искусство, 1977. —264 с.
15. *Гнатюк Н.* «Народе мій, до тебе я ще верну...» / Ніна Гнатюк // Літ. Україна. —2002. —3 жовтня. —С. 1.
16. *Горинь Б.* Рентгенограф людських душ / Богдан Горинь // Образотворче мистецтво. —2009. —№ 4. —С. 60–63.
17. *Дмитренко М.* Зацвіте калина біля хати / Микола Дмитренко // Слово і Час. —2006. —№ 5. —С. 96.
18. *Єременко С.* Український Мікеланджело: [про Музей-майстерню скульптора, кінорежисера, народного артиста України Івана Петровича Кавалерідзе в Києві] / Світлана Єременко // Літ. Україна. —2007. —15 лютого. —С. 6.
19. *Жильсон Э.* Живопись и реальность / Этьен Жильсон; пер. с франц. —М.: РОССПЭН, 2004. —368 с.
20. *Зарецький В.* Василь Стус. Орач: [картина] / Віктор Зарецький // День. —2011. —№ 227 (13 грудня). —С. 8.
21. *Іванова О.* «Чужинецька земля Василя Стуса» [з ілюстрацією художника Раф. Багаутдінова «Василь Стус»] / Ольга Іванова // Літ. Україна. —1992. —16 січня. —С. 5.

22. *Ильина Т. В.* Введение в искусствознание: учеб. пособ. для студентов вузов / Татьяна Валериановна Ильина. —М.: ООО «Издательство АСТ», ООО «Издательство Астрель», 2003. —206 с.
23. *Качмар В.* Творчість Марії Савки-Качмар [Електронний ресурс] / Василь Качмар // Качмар. —Режим доступу: <http://kachmar.com.ua/savka-kachmar/intro.html>
24. *Корогодський Р.* Опанас Заливаха / Роман Корогодський // Сучасність. —2005. —№ 6. —С. 125–133.
25. *Кравченко Я.* Камені спотикання, або Журба і радість Ярослава Троцька / Ярослав Кравченко [з зображенням скульптури Я. Троцька «Василь Стус», 1995] // Дзвін. —2001. —№ 1. —С. 151–153.
26. *Кучер Н.* Василь Стус. Сходження [Електронний ресурс] / Наталя Кучер // Українська літературна газета. —2013. —№ 18 (6 вересня). —Режим доступу: <http://litgazeta.com.ua/articles/vasyl-stus-shodzhennya/>
27. *Лерш Ф.* Структура особи / Філіп Лерш; пер. з нім. І. Іващенко [та ін.]. —К.: Унів. Вид-во ПУЛЬСАРИ, 2014. —560 с.
28. *Ли Н. Г.* Рисунок. Основы учебного академического рисунка: учебник / Николай Геннадьевич Ли. —М.: Эксмо, 2007. —480 с.
29. *Лотман Ю. М.* Об искусстве / Юрий Михайлович Лотман. —С.-Пб.: Искусство —СПБ, 1998. —704 с.
30. *Лысенко Л.* Украинская скульптура периода «оттепели» / Людмила Лысенко // Искусство украинских шестидесятников / сост. О. Балашова, Л. Герман. —К.: Основы, 2015. —С. 290–297.
31. *Малюнок Григорія Сивоконя: [Ex libris Стуса]* // Критика. —1999. —Число 6. —С. 14.
32. *Малюнок Миколи Кумановського: [Василь Стус]* // Критика. —1999. —Число 6. —С. 4, обкладинка.
33. *Мистецтво* перетину літератури з живописом [Електронний ресурс] // Слово просвіти. —2009. —15 жовтня. —Режим доступу: <http://slovoprosvity.org/2009/10/15/2747-old/>
34. *Не відлюбив* свою тривогу ранню... Василь Стус – поет і людина: спогади, статті, листи, поезії / упорядкув. О. Орача (Комара). —К.: Український письменник, 1993. —400 с.
35. *Нецензурний Стус*. Книга у 2-х частинах. Частина 1 / упоряд. Б. Підгірного. —Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. —336 с.
36. *Нецензурний Стус*. Книга у 2-х частинах. Частина 2 / упоряд. Б. Підгірного. —Тернопіль: Підручники і посібники, 2003. —320 с.
37. *Олександр Боргардт.* «Василь Стус», туш, папір (2000). [Приватна збірка О. Солов'я] // Стусознавчі зошити: наук. альманах. —Зошит перший / за ред. Олега Солов'я. —Вінниця: Простір Літератури, 2016. —Обкладинка.

38. *Опанас Заливаха*: альбом / уклад. Б. Мисюга. — К.: Смолоскип, 2003. — 160 с.
39. *Опанас Заливаха*: Про час, людей і справжнє життя [підготував Іван Ципердюк] [Електронний ресурс] // Інтерв'ю з України. — Режим доступу: <https://rozmova.wordpress.com/2015/12/03/opanas-zalyvakha/>
40. *Пічкур Д.* Біля Стусової криниці: статті та спогади / Дмитро Пічкур. — Вінниця: Континент-ПРИМ, 2002. — 68 с.
41. *Плеяда нескорених*: Алла Горська. Опанас Заливаха. Віктор Зарецький. Галина Севрук. Людмила Семикіна: біобібліогр. нарис / авт. нарису Л. Б. Тарнашинська; бібліограф-упоряд. М. А. Лук'яненко. — К.: Нац. парлам. б-ка України, 2011. — 200 с.
42. *Портрет* Василя Стуса, 1969. Автор: Борис Довгань [Електронний ресурс] // Національний художній музей України. Галерея. № 6. Мистецтво ХХ століття — початку ХХІ століття. — Режим доступу: http://namu.kiev.ua/ua/gallery/whole-gallery.html?gid=15#gallery_top
43. «*Портрет Василя Стуса*», Опанас Заливаха [Електронний ресурс] // Панно у кафе «Білий камінь», теперішній ювелірний крамниці. — Спецпроект «СтусLive». — Режим доступу: <http://1576.com.ua/people/panno-u-kafe-biliy-kamin-teperishniy-yuvelirniy-kramnitsi-2133>
44. *Рубан В.* Діапазон пошуків Рафаеля Багаутдінова / Валентина Рубан // Образотворче мистецтво. — 1986. — № 6. — С. 18–19.
45. *Рубчак Б.* Перемога над прірвою. *Про поезію Василя Стуса* // Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу: есеї / Богдан Рубчак; упоряд. В. Габор. — Львів: ЛА «Піраміда», 2012. — С. 445–483.
46. *Рябець О.* «Свобода ніколи нікому не належить». Художні діалоги від Андре Жоліве [Електронний ресурс] / Олена Рябець // День. — 2009. — № 176 (2 жовтня). — Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/svoboda-nikoli-nikomu-ne-nalezhit>
47. *Савка-Качмар М.* «Василь Стус був чорнявий, як вугільний стовп» (розмову вела В. Радзієвська) [Електронний ресурс] / Марія Савка-Качмар // Gazeta.ua. — 2012. — 18 квітня. — Режим доступу: https://gazeta.ua/articles/culture/_vasil-stus-buv-chornuaviy-yak-vugilnij-stovp-skulptor-mariya-savkakachmar/432103
48. *Сверстюк С.* Базилеос // Блудні сини України / Євген Сверстюк. — К.: Тов-во «Знання» України, 1993. — С. 140–161.
49. *Синько О.* Пам'ять вдячна не в'яне: [про виставку Бориса Плаксія] / Олександра Синько // Українська культура. — 2001. — № 1. — С. 24–26.
50. *Слепченко В.* Мистецький проект «Обрані часом». Галерея портретів славетних українців [Електронний ресурс] // Володимир Слепченко. — Режим доступу: <http://slepchenko.com.ua/uk/site/article002>
51. *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. / Василь Стус [ред. кол. С. Гальченко,

- М. Гончарук та ін.]. — Львів: Просвіта, 1994 — 1999. — Т. 1. Кн. 1: Зимові дерева. Веселий цвинтар. Круговерть / підготували тексти, упорядкували та склали примітки: М. Гончарук, В. Макаруч, Д. Стус; авт. передм. М. Коцюбинська. — 1994. — 432 с.
52. *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. / Василь Стус; [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.]. — Львів: Просвіта, 1994 — 1999. — Т. 6. Кн. 1: Листи до рідних / упор. О. Дворко, М. Коцюбинська. — 1997. — 496 с.
53. *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. / Василь Стус; [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.]. — Львів: Просвіта, 1994 — 1999. — Т. 6. Кн. 2: Листи до друзів та знайомих / упор. О. Дворко, М. Коцюбинська. — 1997. — 264 с.
54. *Стус Д.* Василь Стус: життя як творчість / Дмитро Стус. — К.: Факт, 2005. — 368 с.
55. *Стус на крилі* [пам'ятник Василю Стусу у Вінниці] [Електронний ресурс] // Україна молода. — 2004. — № 18 (31 січня). — Режим доступу: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/110/164/3402/>
56. *Тарас Георгієвич Шевченко* [Електронний ресурс] // Art-donetsk.com. — Режим доступу: <http://art-donetsk.com/2012/05/taras-georgiyevich-shevchenko/>
57. *Український живопис ХХ — початку ХХІ ст.: альбом.* — Хм.: Галерея, К.: Артанія Нова, 2006. — 304 с.
58. *У Львові відкрили пам'ятник Василю Стусу* [фото пам'ятника авторства Віталія Думина] [Електронний ресурс] // Уніан. — 2016. — 5 вересня. — Режим доступу: <https://www.unian.ua/society/1503549-uvlovi-vidkrili-pamyatnik-vasilyu-stusu-foto.html>
59. «*У мерехтінні найдорожчих лиць*»: Згадуючи Михайлину Коцюбинську / упоряд. Е. Соловей. — К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. — 576 с.
60. *Художник осучаснив ключових діячів української історії та культури* [Електронний ресурс] // БараБука: простір української дитячої книги. — Режим доступу: <http://www.barabooka.com.ua/hudozhnik-osuchasniv-klyuchovih-diyachiv-ukrayins-koyi-istoriyi-ta-kul-turi/>
61. *Энциклопедический словарь экспрессионизма* / гл. ред. П. М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — 736 с.
62. *Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка* / Л. Ришар; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачёв; пер. с фр. — М.: Республика, 2003. — 432 с.
63. *Ювілейна монета «Василь Стус»* [художник і скульптор Володимир Атаманчук] // Вінницька газета. — 2008. — 18 січня. — С. 7.
64. *Яструбецька Г.* Експресіоністичний месидж Тараса Шевченка / Галина Яструбецька // Слово і Час. — 2015. — № 11. — С. 13–19.

Михайло ЖИЛІН
доцент Донецького національного
університету імені Василя Стуса

Метризація есеїстичної прози Василя Стуса як стильове явище

Літературно-критичні та історико-літературні статті Василя Стуса до сьогодні становлять периферію наукових зацікавлень дослідників: «Художня проза, літературно-критичні статті та літературознавчі розвідки В. Стуса залишаються, фактично, поза увагою як читачів, так і дослідників, хоча вони і складають четвертий том найповнішого на сьогодні видання творів письменника» [9, с. 33]. Це не дивно, адже занадто багато все ще лишається місця для роботи над іншими аспектами його творчості. Дослідження формального боку Стусових статей наштовхується ще й на проблему очевидної зневаги сучасного літературознавства (за рідкісними винятками) до того кола питань, які, власне, мають становити мінімум системного дослідження художньої творчості. Маємо на увазі дослідження матеріального боку останньої. Літературознавство якимось без боротьби віддало цю «стратегічну висоту» лінгвістиці. Врешті-решт, утворилася ситуація, у якій обидві науки, досліджуючи різні рівні художньої творчості, проминають один суттєвий її момент — момент, коли стикається художнє і нехудожнє, своєрідну межу естетичного.

Під цим кутом зору ми й розглядатимемо один із цікавих аспектів есеїстики В. Стуса — саме як явища межового, з одного боку — публіцистичного й наукового, з іншого — художнього. Про суб'єктивний метод і естетичну домінанту в есеїстиці сказано багато (у відомому «Словнику» В.М. Лесина й О.С. Пулинця навіть з негативного боку). Втім, питання характеру й місця проведення межі естетичного в есеїстиці поки що не дістало наукового обґрунтування.

Можна з впевненістю твердити, що межа ця не є однорідною. Швидше за все, треба вести мову про низку ліній перетину явищ естетичного й позаестетичного (публіцистичного й наукового), що взаємодоповнюють одна одну і створюють передумови для винайдення якогось середнього показника. Пошук його не є однак метою цієї статті. Спробуємо охарактеризувати лише один — очевидно, периферійний, але дуже яскравий — вектор взаємодії художнього й нехудожнього компонентів есеїстики В. Стуса, що пролягає на поверхні тексту.

Більшість статей Василя Стуса, присвячених проблемам літературного сьогодення й минулого, національного і західноєвропейського, містять цитовані рядки поезій найрізноманітніших авторів — від геніїв до графоманів. Питома вага цих цитат є настільки великою (особливо в оглядах сучасної Стусові поезії), що кидається в очі народження своєрідного прозово-віршового конгломерату, який а ргіогі своєю механічною різноманітністю мусить впливати на загальну стилістику текстів статей. У ній якимось чином співіснує публіцистичність прози есеїста і художність (або псевдохудожність) віршів розглядуваних ним авторів. Таким чином, повинні існувати певні пункти зіткнення двох ритмічних систем: прозової та віршової.

На перший погляд цей пункт повинен міститися там, де завершується мова прозаїка й починається мова цитованого вірша. І навпаки — ритм змінюється по завершенні цитати і на початку прозової частини. Але погляньмо на такий уривок: «Вдала композиція вірша Нечерди дає змогу викликати у читача додаткові обертони змісту і настрою. **Так продовжено лунають вечірні дзвони.**

Видно, мало відіграно маршів
і одміряно верст ногами.
Людство в небі господарем майже,
та при боці тримає нагани.

Сумно-ніжна земля довірливо усміхається людям, мужчини дарують квіти люблячим дружинам і збираються в солдати» і т. ін. [12, с. 172]. При прочитанні вголос цього уривка можна відчутти певне зміщення ритмізації прозових частин у бік віршового ритму. Виразно дублюється цей ритм в останній фразі перед цитованим чотиривіршем і в першій прозовій синтагмі (т. зв. колоні) після нього. З'являється спокуса побудувати метричну схему ідентичних з погляду ритміки прозових і віршового фрагментів. Вона виглядатиме таким чином:

УУ – УУУ – УУ – У – У	(проза)
	– У – УУ – УУ – У
УУ – УУ – У – У	(вірш)
	– У – УУ – УУ – У
УУ – УУ – УУ – У	
– У – УУ – ...	(проза)

Складна хореїчно-дактилічна метрика вірша майже повторюється в прозових частинах. Особливо яскраво виявлено періодич-

ність метричного малюнку в перших колонах і піввіршах поданих уривків. Цікаво, що інерція віршового ритму тут триває й поза межами колона (в аналізованих уривках метризовані фрагменти позначаються жирним курсивом, а «надлишкова» метризованість — додатковим підкресленням). Зрештою, ціла фраза, що йде по закінченні віршової цитати є ритмізованою з явним креном у силабо-тоніку: - ○ - ○ ○ - // ○ - ○ ○ (○) ○ - ○ ○ - ○ // ○ - ○ ○ - ○ - ○ // - ○ ○ ○ - ○ // ○ ○ - ○ ○ ○ - ○. Авжеж, це проза. Ритмізована, але проза. Проте очевидним є той факт, що ритм цієї прози в таких випадках забезпечується не лише через більш-менш послідовне дотримання тривалості колонів, але й через прагнення окремих фразових сегментів до регулярності в наголошуванні, частковим наслідком якої є й інтуїтивно передбачена необов'язковість вокалізації префікса в слові «усміхається»: таким чином усувається зайве для регулярного стопного чергування зяяння.

Або інший уривок: «І коли Рильський у вірші «Мова» дає пораду читачеві:

Збирайте, як разумний садівник,
Достиглий овоч у Грінченка й Даля» [14, с. 164].

Маємо передбачення п'ятистопного ямба М. Рильського в останньому колоні прозової фрази, а ямбічної ритміки загалом — у двох останніх колонах.

Чи:

«...Ця річка, що на ній концерти щонеділі
Поляки слухають — Шопена звуки милі.

Не можна не згадати й про чудову «Пісню про пісню», яка присвячена Леонтовичу» [14, с. 164]. У цьому випадку шестистопний ямб ніби за інерцією продовжуються в наступних двох колонах прозової частини уривка. Показово, що й ритмічне очікування, властиве віршеві, поширюється на першу частину наступного прозового речення: виникає спокуса оформити у віршовий рядок фрагмент, який закінчується словом «чудову».

Подібних прикладів можна навести безліч. Кількість випадків такої інерційності руху художнього мовлення навіть на зламі двох протилежних ритмічних систем свідчить про певну закономірність; істотною є лише різниця в обсязі прозових фрагментів, які метрично дублюють суміжні віршові цитати, а також, як ми побачили, рівень метризації фрагментів у залежності від близькості до віршової цитати. Найчастіше дисметричність фрагмента посилюється, що далі від вірша цей фрагмент розташований.

Ідея можливості метричного аналізу художньої прози дуже давня: з'явилася вона майже одночасно з усвідомленням відмінності двох систем художнього мовлення. В українському віршознавстві воно вперше виявляється, за М.І. Петровим, ще в поетиках другої половини XVII століття. Прозовий текст на ті часи принципово не розглядався як художній, а отже, мислився як генетично вторинний [8, с. 70]. Звідси й численні спроби стопного поділу художньої прози, що почали спростовуватися лише в першій половині XX ст. Підґрунтям для такого спростування в російському віршознавстві стало експериментальне віднайдення основної одиниці віршового ритму, яким, замість метра, було визнано віршовий рядок. Приклади силабо-тонізації прози в літературно-критичній есеїстиці Василя Стуса опосередковано свідчать на користь скепсису Ігоря Качуровського щодо такого штучного розмежування понять «вірш» і «проза»: «У побутовій (а також і в радянській псевдонауковій) лексиці часто плутають такі поняття, як «вірш», «рядок», «віршовий рядок». Рядок — поняття чисто типографське» [4, с. 7]¹. Цей російський віршознавчий постулат (головна константа віршового мовлення — рядок) став загальноприйнятим десь у другій половині XX століття. Уже у Г. Шенгелі ми знаходимо прив'язки природи мовлення до графічного оформлення: «Розтинання мовлення на роз'єднані постійною павзою смислові відрізки приблизно рівної (за тривалістю й витратою сили) величини і є загальною властивістю віршів для всіх часів і народів. Одного такого членування мовлення на рівновеликі відрізки (невеликої довжини, аби їх легко було сприймати відразу) достатньо для перетворення мовлення на своєрідні вірші, навіть без внесення всередину рядків упорядкованого розташування наголошених і ненаголошених складів (або довгих і коротких, як у давньогрецькому чи арабському вірші). Більше того: якщо в мовленні є впорядкована послідовність наголошених і ненаголошених складів, але немає членування на рівновеликі відрізки, то таке мовлення не сприймається як вірші» [18, с. 33–34]. А у М. Гаспарова така прив'язка є вже геть обов'язковою:

¹ Втім, цей принцип самими ж росіянами бував ігнорується, коли йдеться про ідеологічну доцільність. Так, метрична система «Слова», попри певні дискусії, майже одностайно визначається як тонічна: «Власне, ритм «Слова» утворюється через розташування ладових (стійких) наголосів, що можуть розходитися до 5 — 6 складів чи стискатися до повної суміжності» [6, с. 222]. Або ж: «У «Слові о полку Ігореві», написаному в складній поліритмічній системі, зустрічаються окремі шматки тексту, витримані в манері трьохіктовика» [5, с. 134]. Чому для «Слова» робиться виняток? Тому що тонічний вірш (зокрема, його 3-іктівий метр) — це вірш російської билини. Відтак, «Слово» на ритмічному рівні є генетично спорідненим з російським героїчним епосом.

«Щоб [...] ритм став ознакою вірша, його членорозділи мають бути однаково задані всім читачам і слухачам (як у народній пісні їх задано наспівом, а в сучасних віршах — графічною розбивкою рядків» [1, с. 22]. Учений має на увазі, зокрема, і проблему ритму в «Слові о полку Ігоревім», який, на його думку, все ж «лишається в рамках прози» [Там само].

Те, що проза і вірш становлять два протилежні полюси художнього мовлення, було відомим ще з 20-х років. Але тепер щоразу більше вчені говорять про домінування віршового ритму над синтаксисом у вірші і навпаки: фразування переважає в прозі. Наведені уривки з есеїстики Василя Стуса є тим «фронтиром», де метричний ритм вірша інкорпорується до фразового ритму прози, намагаючись опанувати його колон за колоном.

Ритм художньої прози до цього часу не дістав загально визнаного обґрунтування, хоча спроби мали місце. Наприклад, «проза також природньо членується на мовленнєві такти [...], але там це членування до певної міри довільне (одні й ті самі слова часто в рівній мірі можуть бути об'єднані у два короткі колони чи в один довгий) і завжди співпадає із синтаксичним членуванням тексту» [2, с. 11]. Відповідно, виникає твердження, що «накладаючись на словесний текст, ця система метричних виокремлень і співвіднесень дозволяє надати йому (віршу. — М. Ж.) семантичної глибини й складності, недосяжної для прози» [2, с. 17]. Разом із поглядом на ритм як одну з основних естетичних категорій подібні твердження уможливають для структурального методу погляд на прозу як на явище другого плану в художньому аспекті.

Інтуїтивно помічений у працях російських формалістів В. Шкловського, Б. Томашевського («членування мови в прозі підпорядковане своїм законам рівноваги та милозвучності» [17, с. 18]) ритм художньої прози дістає перші спроби наукового осмислення лише у 80-х рр. ХХ ст. «Безумовно, — писав М. Гіршман, — у прозі немає і не може бути віршового членування на рядки і взагалі віршових констант, не може бути таких само, як у вірші, «об'єктивно повторюваних одиниць» (термін Л. Тимофєєва, який заперечував саму можливість умов, необхідних, по суті, для виникнення ритму в прозі. — М. Ж.) і взагалі не може бути *віршового* ритму. І якщо розуміти ритм взагалі як тільки й винятково віршовий ритм, то віднайти його в прозі справді неможливо...» [3, с. 21], але, у той же час, «можна стверджувати, що художній прозі властива здебільшого врегульованість початків і — особливо — закінчень за більшої ємності й варіативності основи ритмічного ряду» [3, с. 30]. І далі: «Конкретний характер співвіднесеності та взаємозв'язку слів у колонах, колонів у фразових компонентах і фразових компонен-

Михайло ЖИЛІН. Метризація есеїстичної прози Василя Стуса як стильове явище

тів у фразах є важливою характеристикою різних форм організованого мовленнєвого руху» [Там само]².

У цьому й полягає унікальність наведених уривків із есеїстики В. Стуса, адже тут наявне об'єктивно дане саме стопне членування прозових фрагментів, що межують із віршовими цитатами. При цьому ця метрична інерція й на прозовому рівні (принаймні в суміжних синтагмах, які ми й аналізуватимемо) піддається статистичному обчисленню. Найчастіше обсяг метризованої прози є не меншим від колона, дуже часто він збігається із фразою, особливо у випадках, коли остання є синтаксично ізольованою й простою: «*Петро Дорошко, наприклад, пише:*

Краса обступала, як злива,
Радів я, либонь, до нестями.
Бо всі ці побачені дива
Моїми були відкриттями.

Одна біда: ці відкриття, які поет бере, за власним визнанням, «на доказ», є тільки його власним...» [12, с. 166].

Триstopний амфібрахій цитованого катрена обрамлений майже повнонаголошеними ритмічними варіаціями ямбічно структурованих фраз. Тут знайомий уже приклад ритмічної інерційності, коли проза набуває відмінного метра, але здійснюється сам принцип її метризації (можна використати, дещо змінивши смисл, влучний термін Г. Шенгелі — здійснюється накатування ритмової хвилі).

Звичайно, подібні випадки метричної інерції в прозі есеїстики Василя Стуса можуть характеризувати лише прозові фрагменти, що обрамлюють вірші, написані в силабо-тонічній системі (Табл. 1).

1. До уваги бралися лише ті місця з есеїстики В. Стуса, де наявна інерція силабо-тонічної метрики в прозі, тобто поезії, створені на основі тонічної (переклади Б. Брехта, деякі поезії раннього П. Тичини, М. Бажана, В. Свідзінського), силабічної («частівки» П. Тичини) систем і верлібра, не розглядалися.

2. Наведені в таблиці числа — середня кількість складів перших або останніх рядків віршових цитат (І) і суміжних з ними прозових фрагментів.

3. Назви розмірів відповідають розмірам досліджених віршових уривків. У великій кількості випадків, інкорпуючись у прозовий фрагмент, вони трансформуються.

² На жаль, українське літературознавство не розробило ще системи та принципів кількісного аналізу прозових текстів. Дані, що їх отримано внаслідок дослідження російськомовної прози, не можуть застосовуватись на українському матеріалі через відмінності в акцентологічних системах двох мов.

Таблиця 1

	Ямб		Хорей		Дактиль		Амфібрахій		Анапест		Загальний по-казник	
	I	II	I	II	I	II	I	II	I	II	I	II
Поетія третьої весни	10	13,5	–	–	11	10	–	–	–	–	10,5	11,8
На поетичному турнірі	8,7	7,7	–	–	–	–	7,5	13	5,5	12	7,2	10,9
Най будем щирі...	9,8	13,4	9	9,5	–	–	11	10,3	9,75	6,25	9,9	9,85
Опуклий вибух таланту	9,2	8,2	–	–	–	–	10,3	13	7	8	8,8	9,7
До проблеми творчої індивідуальності письменника	10	10	–	–	–	–	8,5	10	6,5	13	8,4	11
Про мистецтво – мистецьки	–	–	15	13	–	–	–	–	–	–	15	13
Еріх Марія Рільке	11	12	–	–	–	–	–	–	–	–	11	12
Розмаїття тенденцій	9	10	–	–	–	–	–	–	–	–	9	10
Феномен доби	9,7	10,7	8,3	9,5	–	–	6,67	8,75	6	9	7,65	9,5
Зникломе розцвітання	9	10	–	–	–	–	–	–	9	7	9	8,5

4. Як відомо, силабо-тоніка в деяких випадках дозволяє т.зв. «зсув наголосу», що є несистематичним, проте спричинив появу навіть цілої концепції т. зв. лейми. Зважаючи на це, ті з досліджених прозових уривків, де є не більше одного зсуву, зараховувалися до метризованих.

Зважаючи на сказане, можна побудувати статистичну таблицю, у якій враховуватиметься діахронічний аспект подібної інерційності та її метричні варіанти.

Найперше, на що слід звернути увагу, — це незначна (або майже відсутня) різниця в кількості складів вірша і метризованого фрагмента прози, тобто рядок як основна одиниця віршового ритму ніби продовжується в прозі.

Звичайно, було б нісенітницею твердити, що досліджувані фрагменти перестають, зважаючи на сказане, бути прозою або ж набувають жанрових ознак ритмічної (чи «орнаментальної») прози, адже маємо справу все ж таки з жанром нехудожнім.

Річ, на нашу думку, у тому, що в таких випадках відбувається своєрідне накладання віршового ритму на прозовий. У більшості проаналізованих уривків обсяг метризованого прозового фрагмента приблизно дорівнює, з одного боку, обсягові суміжного вірша (про це яскраво свідчать загальні показники, наведені в таблиці), а з іншого — він майже завжди збігається з більшою чи меншою одиницею власне прозового ритму (колоном, фразовим компонентом або фразою). Відповідно, ці одиниці під впливом віршового ритму модифікуються, намагаючись за всіма своїми показниками (характер каталектики, обсяг основи) повторити суміжний вірш. Скажімо, в уривку з «Феномену доби»:

«Бо те, що всім народом пережито, —
воно святе, — його ти поважай.
Отож, Тичина обрав шлях, яким пішов народ...» [16, с. 315],

— жіноча анакруза останнього віршового рядка повторюється в прозовій фразі. Такими ж ідентичними є й чоловічі клавзули: «поважай», «народ». Цікавим є факт, що в даному випадку цезурований ямб П. Тичини впливає на предикативну складність прозового фрагмента, що містить два фразові компоненти, інтонаційно тотожні колонам.

Систематична ритмічна ізолюваність метризованих прозових фрагментів, накладання їх на значимі одиниці ритму прози підсилюється ще й очевидною неможливістю якогось відповідника enjambement'у, що є одним із основних доказів другорядності синтаксису у віршовому ритмі. Адже саме enjambement, руйнуючи звичний інтонаційний малюнок синтаксичних одиниць, закріплює за віршовим рядком право найменшої ритмічної одиниці вірша.

Отже, межа прозового та віршового ритмів в есеїстиці В. Стуса не завжди збігається з «графічною» межею. Найчастіше, як ми побачили, відбувається на місці їхнього зіткнення певне накладання ритмів, їхнє вирівнювання.

Таке вирівнювання, втім, не являє собою якогось абсолютного постулату. Можна спостерігати різні його варіації. По-перше, це випадки, коли силабо-тоніка віршового уривка не накладається на прозовий ритм суміжних колонів: «Серце поета сповнене любові до рідної вітчизни, що дає наснаження творцю, силу робітникові:

У праці, в співі, рано й пізно,
Як до землі колись Антей...» [14, с. 160].

По-друге, фрагменти, у яких перші рядки вірша визначають ритміку останніх колонів прози, що йому передус: **«Епічно конкретний і третій катрен:**

Насували на лоба папахи,
Ковтали піль міцний, солодкий дух...» [10, с. 227].

По-третє, місця, де останні рядки віршового уривка своїм ритмом впливають на перші прозові синтагми, що розташовані після цитати:

«Тобі, дівчатко, треба доплести,
або веселку в косу заплести.
От вам, Поезіє, і стрітень-день» [15, с. 257].

І нарешті в четвертому випадку — двобічний вплив віршового ритму, що поширюється в обох напрямках (ретроспективному й перспективному):

«Але він помер. І тромбони гримлять:
На безкраїх просторах планети
Час панує над кожним живим.
.....
Та хіба — непідвладна в просторах —
На Землі буде вічною смерть?
Флейта дуже легко рятує оптимізм ліричного героя...»
[13, с. 181].

Можна також помітити сильно виражену варіативність взаємодії різних силабо-тонічних розмірів з їхніми відповідниками у прозі. За кількісними показниками випадки міжсистемної дисметрії навіть перева-

жають частотність дублювання однотипних стоп: ямб — ямб, амфібрахій — амфібрахій тощо. Різноманітність міжтипової взаємодії метричних систем, здається, не залежить від хронології написання Василем Стусом есеїв. У статті «Поезія третьої весни» 1957 року ямбічна метрика цитованого вірша Максима Рильського взаємодіє з хореем наступного прозового колона:

«...Ми припадаємо, Вітчизно,
Тобі до трепетних грудей.
Наче берег хвилі, будять поета роздуми» [14, с. 160].

Час від часу трапляються випадки зменшення чи збільшення розмірів метризованих прозових фрагментів. Так, скажімо, анапест цитованих вище рядків В. Борового продовжується в хорезованому колоні прози В. Стуса (*«флейта дуже легко рятує»*).

Або ямб тичинівської поезії продовжується в амфібрахії прози статті «Феномен доби»:

«...не в силі ще язичества прийнять
таку велику дозу —
містично шаманить Тичина...» [16, с. 305].

Якщо не брати до уваги такої варіативності в галузі метричної взаємодії, то можна припустити притаманний їй механічний характер; власне, інерцію ритму («ритмову хвилю») — поняття, з констатації якого щодо есеїстики Василя Стуса ми виходили на початку статті. Справді, спостерігаємо ніби психологічно обумовлене передбачення ритміки віршової цитати або ж її інерцію в ситуації, якщо ці цитати не вилучати з тексту статті як підпорядковані їй лише механічно.

Михайлина Коцюбинська цитує коментар, написаний Василем Стусом до свого вироку, де, згадуючи про «Феномен доби», поет зазначав, зокрема, що «його (Тичини. — М. Ж.) горе стало нашим горем, а над своїм горем ми можемо мислити, хай і жорстоко...» [цит. за: 7, с. 123]. Таке глибоке відчуття того, *що і про що* він писав, очевидно, притаманне не лише розвідці про П. Тичину, а (у більшій чи меншій мірі — залежно від цінності об'єкта критики) і всім іншим його літературно-критичним статтям. Стає зрозумілим, яке значення в останніх має цитування поезій. Не можна оминати й формальні наслідки функціонування віршових фрагментів у прозовому тексті.

Останні з наведених уривків повинні продемонструвати неможливість погляду на взаємодію віршового та прозового ритмів як на не варту пояснення даність, зважаючи на сказане про важливість таких зіткнень

систем художнього мовлення для критичного ідіостилію В. Стуса. Не одне лиш дублювання однотипних розмірів визначає цю взаємодію, а — насамперед — перебирання прозовими фрагментами самого принципу метричної побудови фрази або її частини.

Щодо цього надзвичайно важливого феномену можна було б говорити словами російської теорії мовленнєвого ритму: «Будь-яке незвичайне на тлі синтаксичних норм, які склалися в мові, мовленнєве членування переносить центр уваги з повідомлення на повідомлювача, з оповідуваного на оповідача, точніше — з об'єктивно-ситуаційного значення на те, як суб'єкт мислить і переживає дану ситуацію» [3, с. 272]. Тоді як «ритмічна єдність віршового твору, його цілісність і завершеність пов'язані в першу чергу з яскраво вираженою, ритмічно закріпленою і підкресленою єдністю *суб'єктивного погляду, тону і голосу*, що прорізає собою поетичне висловлювання й утверджує себе в ньому» [3, с. 274], «проза безумовно наближається до «природного» ритму мови і до звичайних форм мовленнєвого ритміко-синтаксичного руху» [3, с. 278]. Але в межах структуралістських і постструктуралістських стратегій навряд чи можна пояснити розмивання меж вірша і прози в подібних до досліджуваного випадках.

У розглядуваних нами уривках, об'єднаних принципом перенесення метричної організації на прозу, слід убачати своєрідний зсув центру уваги, що, власне, як синтез об'єктивно-наукового, формалізованого в прозі, і художнього, вираженого у вірші, породжує процес естетизації (щонайменше на рівні сприйняття) межових прозових фрагментів, а отже, естетизації есеїстичного тексту, що, як показав підрахунок, не має чітко вираженої межі на синтагматичному рівні, але виявляє певну тенденцію до її встановлення.

Чим обумовлюється цей процес? Яка його природа? Ми далекі від популярної в нещодавньому минулому думки, що текст — це якийсь самотійний герой, іманентною властивістю якого є свобода пересування і свобода перетворення його елементів: у нашому випадку — пересування ритму в невласливому йому середовищі. З іншого боку, елементи тексту — це й не якісь надрухливі корпускули матеріального світу, що на межі зіткнення різнорідних середовищ змішуються, ніби підкоряючись фізичному закону дифузії.

Здається, що така об'єктивно-наукова властивість художнього тексту, як його ритм — властивість, що забезпечується певними об'єктивними законами, які на позір мають надаватися до абсолютно чіткої наукової верифікації, — цей ритм є все ж таки *авторським* — вираженням, за словами А. Мاستальскі, «ментальної репрезентації» [19, с. 86]. У творчості Василя Стуса, як це буває лише у великих поетів, стиль виходить дале-

ко поза межі власне текстів — він обумовлює саме життя. Життя — це любов, як писав Стус у «Зникому розцвітанні»: «А любити — значить піддатися владі позалюдської (тобто незбагненої людським розумом) гармонії природних стихій» [11, с. 363]. Зважаючи на послідовно витриману метризацію есеїстичної прози Стуса, на відсутність *об'єктивного* пояснення такого явища й на своєрідний панестетизм усього Стусового буття («життя як творчість»), можемо припустити, що віршовий ритм у творчості Василя Стуса є однією з тих «природних стихій», які формують модальність самого *художнього мислення* Стуса-есеїста, є необхідним елементом навіть психологічного портрету мистця.

Література

1. *Гаспаров М.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / Михаил Гаспаров. — М.: «Фортуна Лимитед», 2000. — 352 с.
2. *Гаспаров М.* Современный русский стих: Метрика и ритмика / М. Гаспаров. — М.: Наука, 1974. — 487 с.
3. *Гиршман М.* Ритм художественной прозы / Михаил Гиршман. — М.: Сов. писатель, 1982. — 320 с.
4. *Качуровський І.* Нарис компаративної метрики / Ігор Качуровський. — Мюнхен: Б. м., 1985. — 119 с.
5. *Квятковский А.* Поэтический словарь / науч. ред. И. Роднянская; Александр Квятковский. — М.: Сов. Энцикл., 1966. — 376 с.
6. *Колесов В.* Ритмика «Слова» // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. — Т. 4. — Слово. — 1995. — С. 217 — 223.
7. *Коцюбинська М.* «На цвинтарі розстріляних ілюзій...»: Про поетичну збірку Василя Стуса «Веселий цвинтар» // Мої обрії: в 2-х т. / Михайлина Коцюбинська. — К.: Дух і літера, 2004. — Т. 2. — С. 119 — 135.
8. *Сивокінь Г.* Давні українські поетики / Григорій Сивокінь. — Харків: Акта, 2001. — 166 с.
9. *Соловей О.* Василь Стус і адекватність літератури // Стусознавчі зошити: Науковий альманах. — Зошит перший / за ред. Олега Солов'я й Ольги Пуніної. — Вінниця: Простір Літератури, 2016. — С. 32 — 41.
10. *Стус В.* До проблеми творчої індивідуальності письменника // Твори у 4-х томах / Василь Стус. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 209 — 228.
11. *Стус В.* Зникому розцвітання // Твори: У 4-х томах / Василь Стус. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 361 — 369.

12. Стус В. На поетичному турнірі // Твори: У 4-х томах / Василь Стус. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 165 — 172.
13. Стус В. Най будем щирі... // Твори: У 4-х томах / Василь Стус. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 173 — 189.
14. Стус В. Поезія третьої весни // Твори: У 4-х томах / Василь Стус. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 160 — 164.
15. Стус В. Розмаїття тенденцій, або відради і клопоти музи // Твори: У 4-х томах / Василь Стус. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 249 — 258.
16. Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави) // Твори: У 4-х томах / Василь Стус. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 259 — 345.
17. Томашевский Б. Стих и язык: филологические очерки / Борис Томашевский. — М. — Л.: Гослитиздат, 1959. — 471 с.
18. Шенгели Г. Техника стиха / Под ред. Л.И. Тимофеева / Георгий Шенгели. — М.: ГИХЛ, 1960. — 312 с.
19. Mastalski A.S. Kognitywne podstawy teorii wiersza, semantyki wersyfikacyjnej oraz interpretacji wersologicznej. Wybrane problemy okulograficznej analizy kompozycji prozodyjnej / Arkadiusz Sylwester Mastalski. — Kraków: Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, 2015. — 220 s.

м. Вінниця

Олег СОЛОВЕЙ
доцент Донецького національного
університету імені Василя Стуса

Збірка Василя Стуса «Веселий цвинтар» і питання динаміки стилю

Ми хочемо свободи, — сказав Хосе Отава, витираючи піт з чола, — ми хочемо повної свободи особистості, свободи людського духу. Ми не належимо ні до якої партії, а об'єдналися тут тільки на те, щоб примусити можновладних зняти з порядку денного визиск духу, тіла тілом, мови мовою. Ми хочемо творчості кожного і свободної відповідальності кожного перед Творцем.

Ігор Костецький.
«Повість про останній сірник»

Сьогодні є актуальним усвідомлення того факту, що сума векторів так званого Стусового «самособоюнаповнення» є непомірно складнішою, ніж собі уявляє більшість шанувальників або й фахівців — дослідників творчості письменника. Сучасне стусознавство конче необхідно поділити на декілька стратегічних напрямків, кожний із яких охопить певну частину доробку письменника і уможливить ґрунтовне й предметне занурення в етику, естетику, поетику та психологію цієї неперерічної та багатогранної творчої особистості. Цілком слушно висловився з подібного приводу Дмитро Стус: «Зараз перед стусознавцями нові виклики — праця не “вшир”, а вглиб, у коментарі, примітки, пояснення невідомих реалій і неочевидних мотивацій, розкриття рухомих пружин розвитку особистості» [10, с. 7]. Випадок Василя Стуса неможливо збагнути без такого найглибшого занурення в його текст і його світогляд, осердям яких, безперечно, є етика крайнього суб'єктивізму [див.: 12, с. 136] з гранично загостреним відчуттям інакшості, відчуження від світу об'єктивних (абсурдно-гротескових у приватній ситуації поета) реалій; указані маркери виводять нас безпосередньо до світогляду та етико-стильових первнів експресіонізму. Слушно міркував свого часу В.Петров

з приводу діяльності експресіоністів у 1920-ті роки, і все це, зрештою, більш ніж актуально у випадку з хронологічно значно пізнішим В.Стусом: «Біологічна вірність природі більше не цікавить митців. <...> У заявах експресіоністів тріумфував суб'єктивістичний інтелектуалізм. Подібно до деструктивістів представники експресіонізму заперечували світ, але, заперечивши дійсність, вони не обмежувалися на голій негациї. Вони шукали виходу, бодай негативного, намагаючись творити новий світ з себе. Чистому руїнництву деструктивістів вони протиставили суб'єктивістичний варіант: не ніщо, а я. <...> Їхній неприродний, супроти природи будований світ, світ запереченої природи, був світом, проєктованим назовні з середини людського. У філософії вони покликалися на соліпсизм: не об'єкт, а суб'єкт, не природа, а ізольоване й самодостатнє, сперте тільки на себе Я. Суб'єктивізм, що зневажає світ, щоб ствердити самотню розірваність ізольованої свідомості замкненого в собі Я» [12, с. 136]. А один із чільних представників західного експресіонізму, Курт Гіллер, свого часу пристрасно наголошував: «Для нас важливо ствердити насамперед особисте, власну тематику, волю до творчості, власну етику» [цит. за: 1, с. 181].

Після відомого виступу Василя Стуса в кінотеатрі «Україна» 4 вересня 1965 року для поета починається відлік якісно іншого, воістину екзистенційного часу [див.: 22, с. 180 — 241], що так виразно деталізований у протистоянні тоталітарному режимові за посередництва художньої творчості і навіть самого життя. З цього часу поет фактично не розмежовує власну біографію на життя приватне й літературно-художнє. Його діяльність набуває ознак найщільнішого синкретизму, коли мистець пише, як дихає, а дихає виключно в унісон своїм творчим принципам. Після численних спекуляцій на біографії поета-мученика, коли ґрунтовно затирався мало кому цікавий на початку 1990-х років власне поет-новатор і творець унікального етико-естетичного дискурсу, з'явилися так само неоднозначні спроби уникнути в оцінці його життєдіяльності саме тих сторінок біографії, які вписав до неї політв'язень і дисидент [див. 11, с. 157 — 175; див. також: 23].

Світогляд екзистенціалістів передовсім маркує *мотив відчуження* — аж до масштабів відбудови архетипу *чужого*. Екзистенціалізм, як на мене, є лише цікавою якісною трансформацією (інкарнацією) експресіонізму, — з одного боку, пов'язаною із світовою кризою (передовсім це — виникнення індустріального капіталізму, друга світова війна й облаштування нового світового порядку після неї), а з іншого — зі своїми власними додатковими смисловими почуттєвими та етичними обертонами і відтінками. Саме з цього, на мою думку, і варто виходити, коли виникає бажання бодай наблизитись до розуміння феномену доби піз-

нього радянського тоталітаризму. Ось, що писав В.Стус у листі до Євгена Адельгейма: «коли Вам здається, що мені тяжко, то це тому, що тяжко живому — в змертвілому світі отруйних соціальних інтеграцій. Тяжко тому, що животіння мають за повне існування, а пробу квітування сприймають за асоціальну. І ще одне: мої оскарження — глобальні, а не якісь вузькочасові, режимні і т. д.» [20, с. 66]. Цікаво, що до цих слів наприкінці листа поет додає для приватного прочитання поезію «Сто дзеркал спрямовано на мене...», що, своєю чергою, суттєво підважує слушність коментаря Дмитра Стуса до цієї поезії: «Стус дуже гостро реагує на ці доскіпливі погляди-лапання живої душі брудними руками» [22, с. 234].

Збірка «Веселий цвинтар» була хронологічно третьою поетичною збіркою Василя Стуса, що створювалася впродовж 1968 — 1970 років і вже, зі зрозумілих причин, не подавалася до видавництв. Вона є етапною та понад вагомою в творчості поета, позаяк підсумовує київський період творчості, засвідчує остаточну кристалізацію *життєтворчої* позиції письменника, й водночас, є не менш принциповою в процесі сучасного актуального осмислення становлення цього письменника з виразно-експресіоністичними світоглядними домінантами. Поет сам виготовив у 1970 році лише 12 примірників саморобної збірки, яка призначалась хіба для найближчого кола друзів. Суттєво, що «збірка “Веселий цвинтар”», відбиває певний період творчого розвитку і є композиційно цілісною, викінченою. Вона формувалась без стороннього втручання, поза тиском цензури, як зовнішньої, так і внутрішньої» [7, с. 397]. Д.Стус зауважує з цього ж приводу, пояснюючи формально-стильові особливості збірки: «Не маючи найменшої надії на публікацію “Веселого цвинтаря”, поет вільно експериментує з формою, зміщує й зміщує стилі, нагромаджує образи й вибухає лірикою сюр («Марко Безсмертний», “Вертання”). <...> Книжка є ще й вільним експериментом із формою: традиційна строфіка “На Лисій горі...” сусідує з вільною від рим поетичною нібіп'єсою “Ця п'єса почалася вже давно...” та цілком авангардним “Вперіодрозгорнутогобудівни...”. Втім, формальні пошуки — другорядні. Надзавдання — відтворити дух доби. Звідси — певна епічність окремих віршів, занижена нагромадженням сюрреалістичних ситуацій, де максимально проявляється самотність, беззахисність і абсурд життя людини, давно позбавленої й “інтимного” простору, і власних думок, і бодай якихось сподівань на краще» [22, с. 233]. Утім, як зізнавався В.Стус у листі до Василя Захарченка, завершеною збіркою він не зовсім задоволений: «Закінчив нову збірку, але щось ніби не те, що малося б вийти» [19, с. 69]. Схожа думка про вірші зі збірки «Веселий цвинтар» («... не всі з них мені дорогі...» [21, с. 435]) прозвучала навіть у коментарі поета на вирок суду, хоча, здавалося б, йому було що коментувати й поза власним невдово-

ленням від сформованої і вже, на той час, конфіскованої гебістами книги віршів. Отже, присутнє все-таки деяке невдоволення автора результатом своєї праці, — праці, варто додати, виразно концептуальної, з досить чітко окресленими рамками ідеології несприйняття життя у натовпі, життя у питомо радянський невибагливий спосіб; зокрема, поза нормальною людською етикою, — навіть попри неозброєним оком помітне експериментаторство, про яке слушно говорить Д.Стус, і яке, безперечно, мало місце. Власне, В.Стусові ходило про поєднання двох стильових манер — гротескової та герметичної, — з метою витворення нової стильової якості, яка б максимально адекватно відбивала його світоглядні (зокрема, етичні) переконання. Можна стверджувати, що синтетичної якості поет досяг, проте, будучи неймовірно вимогливим до себе, відчував деяке незадоволення. Наслідком чого стануть подальші пошуки найбільш органічної манери у збірці «Час творчості» (1972) в напрямку щільнішої герметизації поезики й майже повної відмови від гротеску. Зрештою, ще в час створення збірки «Веселий цвинтар», про що згадує Микола Холодний, Стус був однозначно проти політизації мистецтва, вважаючи це тимчасовим, вимушеним кроком: «Років п'ять тому він проводжав мене від себе до трамваю і під соснами сказав: “Ех, Миколо. Слухаю я твої вірші, і вражають вони, але це — соціологія. Не наша це парафія. От почитав би ти Рільке, Петрарку”. Він був правий» [цит. за: 22, с. 289—290]. Василь Стус таки не дійшов, на щастя, до оголених політичних гасел, але *гротеск* у «Веселому цвинтарі» представлений досить потужно. Будучи, втім, цілком легітимним засобом із мистецького арсеналу світового експресіонізму (варто лише пригадати а рїогї гостро конфліктну, нонконформістську німецьку поезію, графіку та живопис першої третини ХХ століття).

Гротеск у збірці «Веселий цвинтар» зокрема, чітко фіксує її «расову» приналежність її автора до поезики експресіонізму; «гротеск стає одним із засобів відчуження», — зауважує С.Фіськова [24, с. 111]. Н.Пестова конкретизує роль і значення гротеску в експресіоністичній ліриці: «Гротеск є мовною реалізацією внутрішньої дисгармонії, балансування поміж іронією та цинізмом, прекрасним і потворним, їх майже непомітного переходу і підміни. Гротескна комічність несе у собі елементи насильництва і химерності, вона часто шокує, а сміх нерідко межує із жахом. Межа між комічністю і трагічністю, так само, як і поміж природним і неприродним, перестає проглядатись чи залишається відкритою. Діловитість і суха стенографічність гротеску бувають часом жакливими» [цит. за: 24, с. 111]. Гротеск виявляє себе вповні уже в назві збірки «Веселий цвинтар», у основі якої оксюморон, що одразу приковує до себе читачку увагу, й несе в собі семантику абсурду. Будучи водночас і масштабною алегорією радянської України.

І, як на мене, має навіть певну рацію рецензент А.Каспрук, співробітник Інституту літератури ім. Т.Шевченка, призначений КГБ дати фахову оцінку віршам і статтям ув'язненого В.Стуса. Цитата, можливо, буде задовга, але вона того варта, позаяк є документом, — і тієї доби, і просто людської слабкості-нищоти в умовах тоталітаризму: «Машинописна збірка В.Стуса “Веселий цвинтар” — це, власне, не збірка поезій, а збірка віршованих пасквілів на нашу радянську дійсність. Все життя наших людей, працю, побут, дозвілля, мистецтво В.Стус зображає в чорних, спотворених фарбах. Радянські люди за Стусом — це бездушні автомати, люди без голови, манекени, що механічно розігрують заданий за схемою безглуздий спектакль. Антирадянський характер більшості віршів збірки абсолютно ясний. Для прикладу... “Ось вам сонце, сказав чоловік з кокардою на кашкеті...” [...] В цьому, з дозволу сказати, вірші сконцентровано подано паплюження радянського життя. В.Стусу уявляється наше життя як регламентоване “чоловіком з кокардою”. Тут замість сонця — мідний п'ятак, замість простору — площа на кілька ступнів, відміряна носиком чобота. Щоб написати такий пасквіль, треба справді пройнятися ненавистю і злобою до землі, на якій ти виріс, до людей, серед яких ти живеш. Такого ж змісту вірші В.Стуса “Колеса глухо стукотять...”, де він зображує радянську землю, як “Рад-соц-конц-таборів союз”, вірш “Марко Безсмертний”, “Рятуючись од сумнівів...”, де осміюється черговий з'їзд КПРС та інші. З художнього боку вірші збірки В.Стуса “Веселий цвинтар” — це якась маячня, злоблєве белькотання. А з громадянського, політичного — це свідомий наклеп, очорнювання і оббріхування нашої радянської сучасності» [цит. за: 22, с. 286]. Коротко прокоментую. Як на мене, критик на матеріялі збірки В.Стуса говорить про цілком звичайні речі, про використання гротеску, наприклад, не говорячи вже про іншу, експресивно та конденсовано виражену поетом правду життя. Але це було би слушно, безпечно для поета й, можливо, навіть доречно, — у межах західного вільного світу, але не у радянській Україні. В демократичному суспільстві оцінки Каспрука могли прозвучати доволі критично, але в жодному разі не стали б підставою для ув'язнення поета. Це був би просто суб'єктивний погляд критика на суб'єктивну творчість поета. З його оцінок постає поет і мислитель, — цілком у дусі експресіоністичної конвенції, яка принципово та послідовно протиставляла себе будь-яким політичним режимам, бо всі вони намагаються знівелювати людську особистість. Тут варто пригадати слова іншого українського експресіоніста з Німеччини Ігоря Костецького, мовлені 1962 року з перспективи людини у вільному світі, але у часи, актуальні й для Стуса: «Рідко коли народами керувала одночасно аж така, м'яко висловлюючись, колекція виняткових падлюк. Рідко коли

було і стільки лжепророків, стільки лжесвятих» [4, с. 102]. Але в тому то й справа, що все відбувалося за сценарієм, написаним у КГБ, тому останнє речення з «рецензії» *нібито науковця* А.Каспука прозвучало в унісон із вимогою прокурора. Й вага мовленого і, поготів, написаного слова починає впливати на людську долю, коригуючи її *урвища, залом* чи *zigzag*, передбачені поетом ув одній із прикінцевих поезій збірки — «Сто дзеркал спрямовано на мене...»: «Хто еси? Живий чи мрець? Чи, може, / і живий і мрець? І сам на сам?» [18, с. 193].

«У “Веселому цвинтарі” з’являється властиво Стусова інтонація, голос, віднині упізнаваний, який уже не можна сплутати з іншими голосами, образ, який не розчиниться в сонмі самопочезань і сотнях чужих подоб. Відшуканий голос — це друге народження, це створення собі сталого світу на хвилі течії і, згадуючи Ніцше, того минулого, від якого хотів би походити. Ця збірка є наслідком і свідченням якоїсь глобальної переміни, що відбулася зі Стусом і в якій відбувся він. Але попередня колотнеча протилежностей і неможливість урівноважити їх забрали стільки сили, що він не відчуває жодної втіхи від їхнього теперішнього примирення» [8, с. 225], — слушно зауважує Кость Москалець. «У “Веселому цвинтарі” перед нами — низка поетичних сатир, сюрреалістичних портретів і колажів, гротескових притч, зміст яких — поетичне перевтілення у фантазмагоричних формах реальних абсурдів дійсності. Своєрідний Стусів театр абсурду» [6, с. 15]. Варто одразу додати, що ця збірка В.Стуса несе в собі передовсім травматичний досвід поета й людини, — досвід *людини переслідуваної й реально загроженої* з боку всевладного політичного режиму. Тому гротеск можна трактувати одночасно як спробу атакувати і захищатись. Нівеляційні практики злочинного режиму, скеровані на духовне пораблення та гвалтування суверенної людської особистості, воістину, не знали скільки-небудь визначених меж. Звідси, напевно, і *відчуття абсурду*, звідси й «глобальні оскарження», про які йдеться у цитованому вже листі до Є.Адельгейма; тут би час згадати й *есей про абсурд* Альбера Камю (про цього автора міркує один з персонажів у прозі В.Стуса), але міркування про *текст Камю у тексті Стуса* потребують, щонайменше окремого дослідження.

Сергій Квіт мав рацію, коли писав: «Василь Стус також є письменником пристрасти, що стала творчістю. Хоч це літератор більше інтелектуальний, ніж чуттєвий» [3, с. 153], але не помітив, що поміж пристрастю і чуттєвістю (сентиментальністю тощо) — відстань таки чималенька, можна сказати — правдиве провалля, а не відстань. Стус, таки напевно є поетом пристрасти. Але і поетом інтелекту також. Ці дві домінанти вже у збірці «Веселий цвинтар» зростаються й дають нову синтетичну якість, у якій пристрасть відповідає за етику, а інтелект елементарно

контролює високу якість літературного продукту. І жодної апорії поміж пристрастю й інтелектом у випадку поета-експресіоніста насправді немає, позаяк окремим вагомим завданням експресіоніста є дефрагментація як окремої людської свідомості, так і усього світу. Пошук цілості тут означає передовсім пошук гармонії, або інакше: повернення, навернення до себе істинного, автентичного, єдиноможливого на гостролезих роздоріжжях безумного світу. Галина Яструбецька з цього ж приводу слушно зауважує: «До тих, хто систематично, цілеспрямовано працював над формуванням себе як творчої особистості, маючи, певна річ, неординарний талант, належав і В.Стус. Робота зі словниками, зокрема, штудіювання старослов’янської, багатий читачий досвід (свідомо опора на світові шедеври), обрана тема кандидатського дослідження (джерела емоційності тексту) — все це засвідчує велику роль розуму, що ніяким чином не заперечує експресіоністичної природи його поезії, а лише вказує на специфічність, індивідуальність художнього профілю. Екстатично-вибуховий характер В.Стуса, тривання на межі емоції уживались з великою волею, яка була своєрідною гамівною сорочкою для душевного, а відтак словесного нурту» [31, с. 228].

Одним із найцікавіших сюжетів, пов’язаних зі збіркою «Веселий цвинтар» є широке питання поетики й зокрема, конкретніша проблема динамічного *становлення* (вироблення, вишталтування) *стилю*, який уповні розкриє потугу поета в наступних збірках «Час творчості» та «Палімпсести». Юрій Шерех, за своєю давньою звичкою, шукав і у творчості Стуса передовсім те, що не зовсім безпосередньо пов’язане із політикою, а саме — особливості стилю, домінантні ознаки індивідуального стилю письменника, що пов’язують його з певною ширшою стильовою парадигмою. Тобто, науковець переносив акцент на власне поетику, доходячи слушних висновків, які ще й сьогодні проте не всі почули та усвідомили: «Поети шістдесятих років — Голобородько, Вінграновський, Костенко, Драч та інші, як і їхні однолітки в російській поезії, принесли в своїй творчості помітний нахил до “депоетизації” або, коли хочете, до поетизації позірної 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» [26, с. 123]. Галина Яструбецька натомість, говорить у випадку В.Стуса про «явище дифузії імпресіонізму та експресіонізму, унаслідок чого виникає пульсуюча із властивостями самоорганізації художня субстанція» [30, с. 31; див. також: 29; 28]. З іншого боку, такий відомий те-

оретик і практик експресіонізму як Казимир Едшмід, ще в статті 1917-го року категорично заперечував навіть теоретичну можливість такої «дифузії»: «Експресіонізм <...> не має з імпресіонізмом нічого спільного. Він вийшов не з нього. У нього з ним немає жодного внутрішнього зв'язку, немає навіть зв'язку з тим новим, що покликане знищити старе. Якщо щось і поєднує ці два напрямки, так це те, що один підготував інший, відповідно до темного іманентного та нелогічного закону інстинкту, закону підсилення ідеї й зростання сили» [2, с. 304].

Юрій Шерех, як ніхто, мабуть, інший, спостеріг і влучно-тонко виокремив найсуттєвіше в аспекті стильової динаміки Василя Стуса: «Експресіоністичні й сюрреалістичні первні поєднуються в синкретизмі світосприймання й світостворення (і поетичного світостворення) Стуса, коли звук стає кольором, колір — запахом, запах — дотиком, і так поезія поєднує ніби неможливе в одну суцільність. Поодинокі складники ніби реальні й реалістичні, цілість — високо над реальністю і, звичайно, теж високо ступеньована, сказати б, за Стусом, стоступеньована й всеступеньована. <...> А вже чистий сюрреалізм панує в гротескових перекривленнях побуту — в образі “всесоюзного науководослідного центру по акліматизації картоплі на Марсі”, в образі розчленованого катебіста...» [26, с. 124].

Вже у «Веселому цвинтарі» очевидно стає ускладненість мови та образності поета. «Творення “важкої” поезії є своєрідною боротьбою за самоповагу, розривом з засвоєним комплексом меншовартості, що був наслідком культурної колонізації», — зауважує з цього приводу М.Шкандрій у програмовій для себе постколоніальній методі, доходячи, зрештою, слушних висновків: «Якщо сфера особистої свободи перебуває за межами наративів, що їх створили інші, тоді її слід шукати в наративах свого власного виробництва. Чесність і послідовність, із якими поет дотримувався цієї думки, забезпечили йому прихильність і захват з боку пострадянського покоління, що визнало його за свого провісника» [27, с. 393]. Дослідник, безперечно, має рацію, хоча, суто іманентно, ця *ускладненість* Стусового *стилю* має й інші, значно глибші за політичні, причини. Ю.Шерех вважав, 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 лічать розмові з Богом» [26, с. 121]. Варто звернути якнайпильнішу увагу на останнє речення Шереха. Зрештою, і сам поет ще в передмові до «Зимових дерев» цілком недвозначно та негативно висловився на рахунок версифікаційних вправ заради самих лише творчих пошуків. Але найцікавішим моментом у випадку зі збіркою «Веселий цвинтар» є з'ясування специфіки стилю в його динаміці.

Ю.Шерех, розглядаючи вірші з «Палімпсестів», говорить про дві стильові манери — поетистичну і антипоетистичну. «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?» [26, с. 126] — дослідник ставить одразу кілька понад серйозних питань, відповідати на які досить складно, на думку Ю.Шереха, не знаючи хронології створення аналізованих віршів. Утім, авторитет цього дослідника виник таки не на порожньому місці, що й засвідчує глибина наступних припущень (і це в ситуації, коли дослідник не мав достатнього обсягу емпіричного матеріалу): «Усе це дуже ускладнює відповідь на запитання (або навіть унеможлиблює її) про розвиток і взаємодію двох стилістичних манер у Стуса. Можна тільки з певністю ствердити, що *обидві манери були сформовані ще перед “Палімпсестами”* (курсив мій. — О.С.). Можна також, але вже без такої певності, 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* (курсив Ю.Шереха. — О.С.) 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 викинченості і визволенні від інших стилістичних елементів» [26, с. 126]. Уже у «Веселому цвинтарі» поет упевнено виходить на рубежі експресіоністичної поетики, демонструючи її цілковите розуміння та суголосність власним іманентним душевним вібраціям: «Експресіоністичний твір є проблематичним для сприймання через почуттєво-больовий надмір і через присутність містичного, в результаті чого в читача виникає відчуття незрозумілої тривоги, психологічного дискомфорту. Енергія страждання, що домінує в експресіонізмі, “пробиває” прагматизм реципієнта і хоча б моментно, але дає відчуття присутності надреального, пульсацію “чистого” болю. Експресіонізм має на меті повернути “людину таку, яка вона з самого початку” (Євангеліє від Пилипа), тобто до першоджерел, до первозданної природи і віддати їй скалічену цивілізацією душу» [31, с. 51].

Не випадково, збірка ледве чи не підсумовується дуже прикметною поезією «В мені уже народжується Бог...», що своєю чергою указує на реальне вивершення попереднього тривалого й складного періоду життєтворчості. Збірка «Веселий цвинтар» уповні відбиває власне київські реалії — не лише суспільно-політичні й не вузько специфічно українські, а, сказати б, втаємничено-неозоре перехрестя Стусового духовного

буття, осердям якого стає дух, що рветься із кам'яниці плоті, прагнучи водночас увійти до самого себе — автентичного та єдиноможливого: «Саме до поезії В.Стуса звертає нас лірико-філософська проблематика автентичності, оскільки його поезія постала як граничне втілення цієї проблематики: вже не як драма, а як висока трагедія» [15, с. 263]. Ця збірка кристалізує поета в його метафізичних координатах, що поєдна-ли відчуття абсурдності життя та його невблаганної необхідності: «В загальне гасло епохи: світ витворений людиною — вкладався зміст, що ним стверджувало не світ, а людину. Знов же: не суспільну людину, а людину, замкнену в собі. В запереченому і знищеному світі стверджено усамотнену особу» [12, с. 136].

С.Квіт цю поезію вважає «можливо, найкращим виявом Стусового філософування» й міркує надалі так: «Вона не дає однозначного висновку, хоч і вказує прямий шлях сумнівів і боротьби — не тільки зі світом, а й із самим собою. Якщо і можна сформулювати якийсь один рецепт, він буде означати двоподіл і гармонію душі між мисленням і пориванням. Інтелектуалізм Стуса органічно мистецький, однаково віддалений від крайнощів» [3, с. 155]. Але навряд чи йшлося поетові про «шлях сумнівів і боротьби». Вже перший рядок поезії — «В мені уже народжується Бог...» — свідчить радше про переконання, аніж можливі сумніви. І, знов-таки, хіба немає відчутної апорії між поняттями *гармонія* і *двоподіл*? Бо поділ є поділ, навіть у діалектичному його тлумаченні. Водночас, і про гармонію жодну не ходить у випадку зі Стусом — лише про муку, раціонально усвідомлену й пристрасно сприйняту, як свою *дорогу болю, страсну путь*.

Своєю чергою, Кость Москалець додає: «Він відчуває значно глибше й тонше: одночасно з оцим його народженням новим у нього увійшла і смерть, не та, риторична, яка більша за версифікаційні вправи, а реальна, як у Алли Горської: зарання. З затишної інфантильної пори він виходить старим, неймовірно змученим, збайдужілим до загадково довгої невизначеності, яка мордувала його протягом київського періоду, а тепер поспішає закінчитися, словом, виходить ні живим, ні мертвим, або ж і живим і мертвим одночасно. Пише про це. І пише нарешті так добре, що й сьогодні, перечитуючи цей вірш, я відчуваю, як забиває подих...» [8, с. 225]. Направду таки, забиває. Я особисто маю зовсім ідентичні почуття. Окрім апокрифічної тональності в цьому вірші вражає масштаб авторського самоусвідомлення. Жодної політики чи, хоча б суто специфічних українських реалій. Нічого подібного вже немає. Зовсім інший голос. Подих чистої метафізики. Є розуміння своєї місії — понаднаціональної, гуманістичної, воістину — вищої. Є бажання прийняти в себе весь світ; й навіть більше, — відповідальність за нього. К.Москалець,

перебираючи вірші, від яких «читачам забиватиме подих», вважає, що «мабуть, найголовніший вірш не тільки цієї збірки, а й усієї Стусової творчості, завдяки якому можна осмислити масштаб його особистості у повноті самореалізації — “В мені уже народжується Бог...”». У сучасної людини, безоглядно відданої споживанню — і споживанню насолод насамперед — при зустрічі з цими віршами Стуса (чи знайомства з його страхотливою біографією) може виникнути сумнів у сенсовності отаких страждань, а легковажно-цинічне ігнорування „проклятих питань” буде єдиною відомою цій новітній людині відповіддю. Задля чого стільки мук і самокатувань, задля чого такий запеклий опір внутрішнім і зовнішнім ворогам — без жодної там політичної коректності та толерантності? Задля того, щоб у нашій душі народився Бог, а душа народилася в Ньому, — відповідає Стус разом із багатовіковою гуманістичною традицією. Тільки людина — і щойно тоді, коли вона є викшталтуваною особистістю, — може піднятися над своїм фізично й соціально зумовленим існуванням, опинившись, відтак, у позачасовому й позапросторовому центрі буття. Тільки перебуваючи в цьому центрі, вона спроможна стати творцем — хоч самої себе, хоч творів і діянь, які випромінюють духовність, цим самим допомагаючи братам і сестрам по існуванню подолати випадковість і абсурдність приреченої на смерть екзистенції» [9, с. 39].

І — одне з останніх на сьогодні питань: ким був поет Василь Стус для української літератури 1960-х — 1980-х років? Ким він уявляється нам сьогодні через півстоліття? Кость Москалець, один із найбільш проникливих вітчизняних стусознавців, свого часу писав про труди і дні поета як про *незавершений проєкт*: «Очевидно, для українського літературознавства Василь Стус і досі залишається надто недосяжним на підкорених ним верховинах духу, що є зайвим свідченням незавершеності його екзистенційного проєкту, котрий полягав у докорінній модернізації (а не постмодернізації) національної культури» [9, с. 45]. Втім, як на мене, подібна риторика вимагає уточнення в дусі Шереха, бо просто згадка про *незавершений проєкт* відсилає читача до концептуальної думки Юргена Габермаса й навіть до назви його відомої статті («Модерн — незавершений проєкт»), тоді як у випадку з Василем Стусом, що світоглядно й за стилем належить експресіонізму, засадничо не можна оперувати поняттям завершеності. Бо поет, попри всі негаразди з вітчизняним літературознавством, і досі стоїть на сторожі тих ідей, про які говорить К.Москалець: «Починаючи з найраніших поетичних спроб і закінчуючи “Палімпсестами”, Стус невтомно розробляє той пласт ідей, що безпосередньо пов'язаний із культурно-етичними проблемами сьогодення. Поезія Василя Стуса — це насамперед філософія й етика у віршах, дослідження складних моральних колізій тоталітарного суспіль-

ства, драматичне осмислення екзистенційного й естетичного досвіду людини ХХ століття, яка стала об'єктом нечуваних раніше соціальних експериментів, позбувшись своєї закоріненості, а відтак — і засадничих критеріїв та орієнтирів. Уся творчість Стуса є спробою виробити нові критерії і започаткувати нове сумління, підтвердивши їхню спроможність власним життям» [9, с. 30]. Я переконаний, що В.Стус, як чесний мистець, виявив, сказати б (услід злочинним лікарям, що виявили в нього «патологічну чесність»), *патологічну адекватність* своїй добі [див. докладніше: 16; 17]. А доба була, відомо яка — і то не лише за мурами радянської імперії. «Експресіоністи, — писав Вальтер Мушг у своїй книжці «Від Тракля до Брехта. Поети експресіонізму» (1961), — говорять з нами як сучасники, і навіть їхні слабкості та помилки приваблюють нас сильніше, ніж майстерність тих, хто не схвилюваний по-справжньому. Їхні твори доводять, що геніальну творчість експресіоністів неможливо подолати іншим стилем до того часу, поки існує загроза людству — та загроза, відгуком на яку й намагався бути експресіонізм» [13, с. 129]. Із останнього речення можна висувати, що експресіонізм є одним із найбільш життєздатних стилів, позаяк його суто технічний мистецький арсенал спирається на гуманістичну етику. А загрози для людства, на жаль, не минають, а лише трансформуються й перетворюються на все більш небезпечні.

Колись давно, вперше знайомлячись із французьким письменником Л.-Ф. Селіном, я помітив, наскільки вражаюче подібною є інтенційність таких різних, здавалося б, і за часом, і за умовами становлення, письменників як Луї-Фердінан Селін і Василь Стус. Хоча, може бути, що спільного поміж ними чимало, позаяк обидва дуже рано відчули подих зустрічного злого вітру епохи, зазнали несправедливості, незаслужених політичних репресій, ув'язнень, заслань, як і наступного посмертного вшанування. Навіть опісля поверхового зіставлення обох письменників можна віднести до стильової та ідеологічної конвенції експресіонізму. Мене зацікавило передовсім, як ці автори пояснюють свою творчу інтенційність уже в дебютних книжкових виступах. У Селіна і Стуса ці пояснення на диво схожі. Вже на першій-другій сторінках свого дебютного роману «Подорож на край ночі» (1932) Селін делегує своєму оповідачеві такі слова: «Якби я не був такий пригнічений, не почувався припертим до стіни, то не писав би нічого...» [14, с. 19]. Пригадаймо загально відомі слова В.Стуса з його передмови до «Зимових дерев»: «Якби було краще жити, я б віршів не писав, а — робив би коло землі». Додам лише, що на час артикуляції цих думок основні життєві випробування у письменників ще попереду, але вражаючий їх профетизм дозволяв, вірогідно, зазирати в майбутнє й, попри муку і страх, змушував бути гідними свого

майбутнього. *Квадратура круга*, відтак, можлива, — хай навіть і лише у мистецтві, яким кермує біль. І знову Селін, і, ніби зовсім уже про нашого В.Стуса: «У вас комплекс пошуку несправедливості? Він мучить вас? То й нарікайте на самого себе! Ви просто диwak!» [14, с. 18]. А разом ці двоє *диwakів* до болю нагадують пристрасні обличчя інакомислячих із не такого уже й далекого середньовіччя. Поняття *диwака*, як людини-правдолюба й людини-гуманіста, цікаво інтерпретується в повісті Ігоря Костецького, що, зрештою, логічно, бо цей письменник так само належить історії експресіонізму: «Я хочу, щоб на диwakів казали: це нормальні люди. <...> Бо диwаки це винятки, а нормальне в людині — виняток. Людство повинно цікавитись не існуванням об'єктивної правди, а суб'єктивним прагненням її» [5, с. 149]. І ще одна думка з повісті Костецького, сказати б, відверто конвенційного змісту, яка є більш, ніж актуальною у випадку В.Стуса: «Але втратити особистість, щоб прийняти в себе весь світ, на це спроможне тільки величезне Я» [5, с. 157]. Це звучить так, ніби Костецький коментує поезію В.Стуса «У тридцять літ ти тільки народився...» [18, с. 173] або «В мені уже народжується Бог...» [18, с. 195]. Направду, в цій лаконічній і питомо суб'єктивній позиції сконцентрована проста і шляхетна ідея гуманізму. Того гуманізму, що керував переконаннями поета, який писав ще задовго до таборів і заслань: «Ненавиджу слово “поезія”. Поетом себе не вважаю. Маю себе за людину, що пише вірші. І думка така: поет повинен бути людиною. Такою, що повна любові, долає природне почуття зненависті, звільнюється од неї, як од скверни. Поет — це людина. Насамперед. А людина — це, насамперед, добродій. Якби було краще жити, я б віршів не писав, а — робив би коло землі». Д.Стус, розмірковуючи над поемою «Потоки» зі збірки «Зимові дерева», доходить наступного висновку: «І тільки усвідомивши себе частинкою світу, та зробивши весь світ частинкою себе, пропустивши крізь себе всі болі світу і звільнившись від думок про помсту як безнадійну спробу миттєвого відновлення справедливості ліричний герой Стусової поезії стає на шлях дальших самовдосконалень: йому ніби відкривається серце землі й він опиняється в центрі містерії» [22, с. 220]. Слушно. Хоча тут же варто констатувати: подібний рівень самосвідомості, який демонструє у віршах Василь Стус, і до сьогодні залишається недосяжним для більшості його співвітчизників.

Тож, без думки про помсту й, увібравши в себе весь світ із його несправедливістю та захланністю, Василь Стус, усе-таки, вистояв. Історія не знайома із умовним способом, але зовсім не риторичне питання нашої сучасниці змушує шукати й свою власну на нього відповідь: «Василь Стус — у своєму згорьованому, заціпенілому часі, й водночас усе ще тут, у нашому пекелку, де знову й знову розігруються старі, остогидлі драми,

знову чадить запитання: “Бути чи не бути?” Людині. Україні. Цікаво, що він робив би, якби йому пощастило вціліти, чи зумів би втопити в своєму глибоко ліричному морі тих маріонеток, які туманять нас роками, й відчуті себе щасливішим тут, ніж у в’язниці?» [25, с. 115—116]. У цьому, можливо, і полягає окрема та не зужита актуальність цього письменника, — вчора, сьогодні та, безперечно, завтра.

Література

1. Арнольд А. Литература (Проза и поэзия) / Арман Арнольд // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. / Л.Ришар; Науч. ред. и авт. послесл. В.М. Толмачев. — М.: Республика, 2003. — С. 181 — 222.
2. Эдшильд К. Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. — Москва: Прогресс, 1986. — С. 300 — 316.
3. Квіт С. Між етикою і пристрастю // Квіт С. Основи герменевтики: Навч. посібник. — К.: Вид. дім «КМ Академія», 2003. — С. 148 — 155.
4. Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори / Ігор Костецький. — К.: Критика, 2005. — 528 с.
5. Костецький І. Повість про останній сірник // Кур’єр Кривбасу. — 2001. — Число 137 (квітень). — С. 124 — 179.
6. Коцюбинська М. Поет // Стус В. Твори: У 4 т., 6-ти кн. — Львів: «Просвіта», 1994. — Т. 1., кн. 1. — С. 7 — 39.
7. Макарчук В. Примітки до збірки «Веселий цвинтар» / Валентина Макарчук // Стус В. Твори: У 4 т., 6-ти кн. — Львів: Видавнича спілка «Просвіта», 1994. — Т. 1., кн. 1. — С. 397 — 410.
8. Москалець К. Страсті по вітчизні // Москалець К. Людина на крижині: Літературна критика та есеїстика. — К.: Критика, 1999. — С. 209 — 254.
9. Москалець К. Василь Стус: незавершений проект // Київська Русь. — 2007. — Книга 1. — С. 27 — 58.
10. «... Народе мій, до тебе я ще верну...»: Ювілейна вчена рада Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, присвячена 70-літтю Василя Стуса // Слово і Час. — 2008. — № 3. — С. 3 — 11.
11. Павлишин М. Квадратура круга: пролегомени до оцінки Василя Стуса // Павлишин М. Канон та іконостас: Літературно-критичні статті. — К.: Вид-во «Час», 1997. — С. 157 — 175.
12. Петров В. Засади поетики (Від «Ars poetica» Є.Маланюка до «Ars poetica» доби розкладеного атома) / Віктор Петров // Українське сло-

- во: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX століття: В 4 кн. — К.: Аконті, 2001. — Кн. 2. — С. 129 — 141.
13. Рихло П. Рецепція німецького експресіонізму в поетичній творчості Рози Ауслендер / Петро Рихло // Експресіонізм: Збірник наукових праць [Випуск 3]. / Упорядник Т.Гаврилів. — Львів: Класика, 2005. — С. 116 — 130.
 14. Селін Л.-Ф. Подорож на край ночі: Роман. — К.: Юніверс; Харків: Фоліо, 2000. — 368 с.
 15. Соловей Е. Проблема автентичного буття (В.Стус) / Елеонора Соловей // Соловей Е. Українська філософська лірика: Навч. посібник із спецкурсу. — К.: Юніверс, 1998. — С. 253 — 290.
 16. Соловей О. Василь Стус і адекватність літератури (До постановки проблеми) / Олег Соловей // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. збірник: Випуск 10. — Донецьк: ДонНУ, 2006. — С. 452 — 462.
 17. Соловей О. Горло обурення і протесту // Київська Русь. — 2009. — Книга 1-2. — С. 138 — 148.
 18. Стус В. Веселий цвинтар [Збірка поезій] / Василь Стус // Стус В. Твори: У 4 т., 6-ти кн. — Львів: «Просвіта», 1994. — Т. 1., кн. 1. — С. 154 — 196.
 19. Стус В. Лист до В.Захарченка від 16.01.1971 // Стус В. Твори: У 4 т., 6-ти кн. — Львів, 1997. — Т. 6 (додатковий), кн. 2. — С. 69.
 20. Стус В. Лист до Є.Адельгейма від 25.08.1970 // Стус В. Твори: У 4 т., 6-ти кн. — Львів, 1997. — Т. 6 (додатковий), кн. 2. — С. 66 — 67.
 21. Стус В. Коментар на вирок суду // Стус В. Твори: У 4 т., 6-ти кн. — Львів, 1994. — Т. 4. — С. 432 — 436.
 22. Стус Д. Василь Стус: Життя як творчість / Дмитро Стус. — К.: Факт, 2004. — 368 с.
 23. Стус як текст. — Мельбурн: Університет ім. Монаша, 1992. — XI + 93 с.
 24. Фіськова С. Деформування світу як спосіб виживання в ньому / Світлана Фіськова // Експресіонізм: Збірник наукових праць / Упоряд. Т.Гаврилів. — Львів: Класика, 2002. — С. 105 — 118.
 25. Шейко-Медведєва Н. «Читати мислите» (Трохи вражень, асоціацій) // Київська Русь. — 2009. — Книга 11 (XLII). — С. 113 — 150.
 26. Шерех Ю. Трунок і трутизна: Про «Палімпсести» Василя Стуса / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Том 2. — Харків: Фоліо, 1998. — С. 105 — 135.
 27. Шкандрій М. Поет незгоди: Василь Стус / Мирослав Шкандрій // Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби. — К.: Факт, 2004. — С. 380 — 394.

28. Яструбецька Г. Дискурс імпресіонізму та експресіонізму в українській прозі 20-х років ХХ ст. / Галина Яструбецька // Вісник Харківського національного університету: Випуск 33. — Харків, 2001. — С. 399 — 404.
29. Яструбецька Г. Експресіонізм — імпресіонізм: стильова опозиція чи дифузія? // Слово і Час. — 2006. — № 2. — С. 39 — 45.
30. Яструбецька Г. Концепція збірки «Палімпсести» В.Стуса // Слово і Час. — 2010. — № 9. — С. 30 — 38.
31. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму: Монографія. — Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. — 380 с.

Сергій ЦІКАВИЙ

доцент Донецького національного
університету імені Василя Стуса

Просторові параметри прози Василя Стуса: Наратологічне наближення

Метою пропонованої статті є дослідження художнього простору в прозових творах Василя Стуса «Подорож до Щастівська», «Дзвінок», «Щоденник Петра Шкоди», «[Так бувало уже не раз]», «Хуга». Поставлена мета вимагає як огляду літературознавчих студій прози В. Стуса, так і постановки значно складнішої проблеми — простору в художньому творі.

Надмір літературознавчих концепцій простору як у парадигмі «просторового повороту», так і до нього, свідчить про те, що ця категорія лишається актуальною та — до певної міри — непроникною для наукової рецепції. Онтологія художнього твору лишається популярним і досить плідним полем для літературознавчих і — ширше — естетичних концепцій. Так, М. Гайдеггер пов'язує простір із думкою та подією, його концепція «ре-детериторіалізує» (В. Подорога) думку: «У простяганні й дає про себе знати, і водночас чайться подія» [12, с. 314]. Простір для філософа тісно пов'язаний з вивільненням, порожнечою, простір дискретний і складається з «царства місць», кожне з яких є джерелом для простору як такого. Попри складність прямої експлікації суджень М. Гайдеггера у сферу літературно-просторових студій, безсумнівний інтерес викликає така його теза: «Поки ми не бачимо власну сутність простору, мова про якийсь художній простір теж лишається туманною. Спосіб у який художній твір пронизаний простором, губиться при першому наближенні у непевності» [12, с. 313]. Суперечливість такої постановки питання зумовлена низкою наукових концепцій протиставлення художньої дійсності реальній, у тому числі й частково: емпіричного простору — простору художньому¹. Уже в ранніх роботах І. Канта постульовано, що

¹ Порівняймо, скажімо, висловлювання Д. Ліхачова: «Внутрішній світ художнього твору існує, звісно, і це дуже важливо, не сам по собі і не для самого себе. Він не автономний. Він залежить від реальності, «відображає» світ дійсності...» [6, с. 335]. Показова наведена далі дихотомія: аналізуючи «географічну» складову художнього простору, дослідник розрізняє «реальні» авторські про-

«поняття простору як певного об'єктивного й реального сутнього або якості є продуктом уяви» [4, с. 406]. Починаючи від «міфу про печеру» Платона крізь філософську думку наскрізним мотивом йде переконання в ілюзорності контакту людини з емпіричною дійсністю — у достатньо широкому діапазоні від повного заперечення існування реальності поза досвідом до проблемності й часткової непрозорості людської оптики. Показово, що сучасна аналітична філософія особистості, спираючись на нейрофізіологічні дослідження, обґрунтовує ідею віртуальності переживання простору. Так, Т. Метцингер стверджує, що «феноменальна реальність для нас є не симульованим простором, сконструйованим нашими мізками, але й у дійсно прямому, непроникному для досвіду, сенсі — справді світом, у якому ми живемо»² [19, с. 555].

Таким чином, проблема художнього простору не може бути механістично зредукована до аналогій із простором «реальним» — в силу неоднозначності поняття «реального» простору. У межах пропонованого дослідження просторових параметрів прози Василя Стуса навряд чи вдасться вичерпати чи бодай наблизитися до проблеми взаємозв'язку феноменального простору, репрезентованого людським «Тунелем Его» (метафора Т. Метцингера), із простором художнім, тому мені вдалося логічним звернутися до методологічних пропозицій, згідно з якими топічні особливості художньої творчості розглядаються хоча б частково ізольовано від «реальних», а їх дискурсивні закономірності пояснюються власне текстовими параметрами. Зокрема, продуктивними виглядають наратологічні підходи до проблеми художнього простору³.

Огляд наратологічних концепцій простору переконує, що вони є здебільшого концепціями метафоричними [20]: тобто, такими, що ігнорують внутрішній фізичний простір, причому йдеться не тільки про окреслену вище складність самого поняття «простір». Наприклад, Ж. Фокен'є (J. Faconnier), воліє говорити про «ментальні простори» — свого роду значеннєві сузір'я, що наповнюють розум; досліднику йдеть-

стори (літопис, історичний роман) та «вимишлені» (казка). Таке членування можливе тільки якщо нульовою точкою таксономії обирається позахудожній, емпіричний світ, причому власне художні, внутрішні просторові відношення розглядаються як питома вторинні.

² Англ. «*Phenomenal reality, for us, is not a simulational space constructed by our brains, but in a very direct and experientially untranscendable manner it is simply the world, in which we live our lives*».

³ Варто зазначити, що оптимальною для системного дослідження була би все-таки комбінація підходів аналітико-філософського плану (закономірності рефлексії психікою просторових переживань) та власне наратологічних, проте в межах цієї публікації обмежуюсь виключно другим.

ся про «картографування» думок. С. С. Фрідман у праці «*Spatialization: A Strategy for Reading Narrative*» пропонує концепцію «просторового читання» з урахуванням як внутрішньотекстових (горизонтальних) осей, так і авторсько-читацьких (вертикальних). На її думку, «*опросторення акцентує психодимічний, інтерактивний і ситуативний характер наративних процесів; воно також забезпечує мінливий, адаптаційний підхід, що сполучає текст та контекст, письменника та читача*»⁴ [18]. Нерозривність культурно-просторових зв'язків, зрештою, у достатніх формулюваннях постулював М. Фуко, тому варто поглянути на ті опорні методи, які пропонує наратологічна стратегія прочитання простору в літературному творі.

М. Баль пропонує розглядати простір розширено, включаючи в обсяг поняття в тому числі й неявно просторові елементи, які свідчать про простір: «*Церковні дзвони, що звучать звіддала, розширюють простір; раптово почутий шепіт свідчить про близькість того, хто шепоче*»⁵ [16, с. 134]. Г. Зоран обмежує простір в наративі критеріями обсягу, протяжності та тривимірності [21, с. 312]. М.-Л. Рієн (Ryan) спробувала навести лад у термінології наративного простору. Якщо саме поняття «нاراتивний простір» більшою або меншою мірою визначене на рівні спеціальних словників⁶, то з його складниками ситуація виглядає менш цілісно. М.-Л. Рієн пропонує виділити такі структурні елементи: 1) просторові рамки (негайне оточення поточних подій, свого роду «поле зору»), 2) сеттінг (загальне соціальне, історичне та географічне оточення, що характеризує текст в цілому), 3) сюжетний простір (елементи простору, картографовані діями або думками персонажів), 4) наративний, або сюжетний світ (когерентне читацьке уявлення, доповнене продуктами уяви та реальних знань про соціокультурну, історичну тощо дійсність), 5) наративний всесвіт (світ, представлений як дійсний у тексті, що доповнюється побічними світами мрій, страхів та ілюзій персонажів) [20].

Я пропоную розглянути просторові параметри прози В. Стуса саме в системі цих координат, зосередившись на просторових рамках.

Загалом прозова спадщина письменника обійдена увагою дослідників, тож узагальнювати попереднє дослідження простору не доводить-

⁴ Англ. «*...spatialization emphasizes the psychodynamic, interactive, and situational nature of narrative processes; it also provides a fluid, relational approach that connects text and context, writer and reader*».

⁵ Англ. «*A church clock sounding in the distance increases the space; suddenly perceived whispering points to the proximity of the whisperer*».

⁶ Приміром, Софі Бухгольц та Ян Манфред визначають наративний простір як «*...фізично існуючу реальність, у якій персонажі живуть та рухаються*» (англ. «*physically existing environment in which characters live and move*») [17, с. 551].

ся: стикаємося виключно з побіжними зауваженнями. Таким, скажімо, є метафоричне твердження С. Квіта з нагоди виходу зібрання творів: «У цьому художньому світі багато місця належить самій особистості — мовлення розгортається навколо та від її імені, заповнюючи цей світ. Стус відмежовує одиницю від усього, що на неї тисне — таким чином, що весь прекрасний світ немов би розквітає під парасолькою цієї особистості, яка захистила його від усіх злих обставин» [5, с. 54]. Принагідно варто зауважити, що С. Квіту в розмові про В. Стуса йдеться про «простір» в метафоричному значенні, бо слідом за Є. Сверстюком він визнає, що «сприймаємо Василя Стуса — як поета незалежного простору» [5, с. 57]. Певний сплеск інтересу до прозової складової спадщини Василя Стуса спостерігається від 2009 року, коли вийшла стаття О. Солов'я, а пізніше — публікації Т. Белобрової, С. Несвіта (2010) та автора цих рядків (2014, 2015).

О. Соловей у статті здійснює найбільш притомний (і, здається, єдиний) історико-літературний огляд проблематики історії написання творів, послугуючись у тому числі джерелознавчими висновками М. Гончарука щодо місця творів на часовій осі життєтворчості митця [10, с. 324—325]. Відзначені модуси маргіналізму та відчуження, на думку дослідника, чималою мірою посприяли виключенню прозового доробку з літературознавчого дискурсу. Ув інтерпретації О. Солов'я проза В. Стуса є експресіоністичною [10, с. 330—331].

Т. Белоброва висловлює цінне зауваження щодо наскрізного у творчості В. Стуса просторового образу вертепу: «Образ-символ вертепу дуже цікавий, адже він модель життя з верхньою та нижньою частинами та акторами, які рухають фігурки та «освітлюють кадр» [2, с. 154] та й загалом — щодо повторюваності, принципу рекомбінації мотивів, образів, сюжетних ситуацій як глобальних властивостей життєтворчості митця, — тобто, інтертекстуальності [2, с. 152].

С. Несвіт здійснює дослідження простору радше екзистенційного, ніж якогось іншого: «...місто Василя Стуса є Територією Існування Особистості. Далі можна додавати чимало географічних деталей, які, однак, навряд чи організують перебування поета у координатах пересічного українця» [7, с. 187]. Дослідник розкодовує топоніми «Щастівськ» (Донецьк) та «Соснівка» (Рахнівка), проводить лінії пересувань (реальних чи уявних) між цими пунктами, тобто, можемо констатувати подвійне розуміння С. Несвітом простору: по-перше, це художній аналог емпіричної реальності автора (в біографічному сенсі), і в цьому розумінні дослідник тяжіє до визначення автобіографічних мотивів;

по-друге, простір є множиною умовних знаків, які маркують душевні стани героя. Важливим доповненням висновків С. Несвіта є безвідносний до дослідження прози висновок В. Полюги щодо виділення письменником категорії «буденного буття»: «...це та реальність, яка спонукає людину до знеособлення й одночасно до прагнення щастя, однак людина в умовах уречевленого, буденного буття не має змоги для здійснення людської свободи. Для означення буденного буття Василь Стус уводить поняття “консервованого життя”» [8, с. 10—11]. Власне, аналіз просторових відносин може бути підтвердженням цієї тези.

У статтях С. Цікавого поставлено в основному проблему міського топосу — на матеріалі творів «Подорож до Щастівська» [14] та «[Так було уже не раз]» [15]. Із положень зазначених статей донині актуальним вважаю висновок про егоцентричність моделі світу [14, с. 165] та дискретність й аструктурність художнього простору, елементи якого рідко обходяться без свого роду «доповненої реальності» [15, с. 177—178].

Дещо більшою мірою охоплено категорію просторовості на матеріалі поезії; із перспективних для цієї студії виділю статті Г. Яструбецької [15], О. Росінської [9], А. Демченко [3]: враховуючи відзначену вище особливість авторської інтертекстуальності творчого доробку В. Стуса, очевидно, слід врахувати окремі положення названих студій. Г. Яструбецька робить цікавий висновок, що в цікавий спосіб сполучає феноменологію та наратологічну теорію дейктичного зсуву: «Об'єкт любові (в даному випадку — Україна) переміщається з одного обшару існування в другий, з одного часопростору — в інший: з “фізичного” як “безкінечної незворотньої послідовності моментів «тепер» у первісний трансцендентально-суб'єктивний” — в “екстатичну часовість існування” (Е. Гуссерль), в індивідуально-психічний вимір, стає “Україною в мені”» [15, с. 38]. Це надзвичайно важливе спостереження, яке — попри справедливості для літератури в цілому — є одним із ключів для прочитання простору в прозі В. Стуса: саме ця теза є фундаментом для наратологічного заглиблення в особливості «доповненої реальності» письменника. О. Росінська досліджує топос у його максимальному масштабі: йдеться про батьківщину, Україну та присвоєвані їй аксіологічні та естетичні виміри; особливо цінними є зауваження про неоднозначність структурування простору за антиномією «свій — чужий» [9, с. 115—116]. У лінгвістичній студії А. Демченко основна увага приділяється лексиці, однак висновки щодо асоціативності простору, залежності його параметрів у творі від настрою та «обставин життя» [3, с. 223] є досить продуктивними. На жаль, формат мовознавчої статті не передбачає диференціацію суб'єкта повіствування, відтак не вповні зрозуміло, чи йдеться про зміни в житті біографічного автора, а отже — про зміну лексичних особливостей вираження просто-

⁷ Тут і далі підкреслення в цитатах мої. — С. Ц.

рових параметрів, — чи про сюжетні перипетії в долі персонажа, тобто, зміни в одному творі.

Отже, враховуючи побіжні міркування, висловлені в попередніх дослідженнях, можна констатувати, що аналіз простору в прозі В. Стуса представлений недостатньою мірою, водночас пропонується у цій статті підхід може бути уточненням до поглядів щодо експресіоністичного характеру творчості Стуса-прозаїка, увиразнити зауважені особливості екзистенційних переживань — а зокрема, акцентувати на співвідношенні внутрішнього / зовнішнього переживання, приватного / публічного.

Відтак, значущим видається аналіз тих просторових рамок, у яких герой постає в приватному житті. «Подорож до Щастівська» розпочинається з просторової рамки, яку прийнято традиційно називати інтер'єром: *«Прокинувшись, Петро став приглядатися до сутіні, прагнучи здогадатись, який саме час. Стояв рівний волохатий смерк, ще не розріджений дальнім вікном довгої, як шланг, кімнати. [Петро] став намацувати будики, але марно. Тоді почав наосліп водити рукою, прагнучи виявити шнур нічника, потім пальці його, не випускаючи дроту, побігли впевненіше, аж поки на долоню не ліг маленький рожевуватий вимикач. Він і зараз був теплий і приємно облягався пальцями.*

Спалахнуло світло, вирвавши з теміні столик із книжками і зошитами» [11, с. 6]. Із точки зору наповнення просторової рамки дуже цікавим є те, що перше візуальне враження (вікно, видовжена кімната, будики, нічник) є суто уявним, представленим лише свідомістю фокального персонажа, оскільки артикульована темрява не дає підстави унаочнити це оточення. Увімкнене світло додає до цієї перспективи вже зримі деталі: столик із книжками та зошитами, при цьому вже представлені у свідомості героя компоненти інтер'єру не дублюються, вони вже прозвучали. Такий вектор текстуалізації простору (термін, похідний від «текстуального рівня» простору, запровадженого в роботі Г. Зорана [21]) просторова рамка вже на початку повісті є гібридною, демонструє комбінацію свого роду «внутрішнього зору» та деталей візуального ряду. Надалі інтер'єр квартири буде доповнюватися і через спогади (тобто, у структурі одиниці вищого порядку — сюжетного простору), і в таких само гібридних негайних оточеннях. Скажімо, саме простір квартири опредмечує думки Петра про дружину, яка лишилась на самоті: *«Петро уявив, як вона, самотня курочка, повернулася до порожньої і вперше знеголоснілої квартири, де забирають очі кухонне начиння і вишарувана підлога, і сліди вічного пасажирського поспіху, і непевність, що чекає всіх трьох попереду, і жаль на тебе, і жаль до себе, і ось ці обидва жалі мають поєднатися разом, і небавом заструменіє тьмяна жура, як потічок оболонею, і тут її увагу привертають рятівні простирадла і нелад*

на столику, де ще лишилися маленькі синові сорочечки і штаниці, і все це обов'язково треба тепер перекласти, витерти сумні синові ступанці коло ліжка...» [11, с. 9—10]. Впадає в око «доповнена реальність» цієї просторової рамки: абсолютно рівнорядними у свідомості героя виступають і предметні елементи простору, й абстрактні переживання, вони рівноцінно заповнюють локус квартири. Рамка, представлена спогадом, є динамічною та емпатичною: Петро не тільки реконструює простір очима дружини, але й *переживає* цей простір до такої міри, що слова *«жаль на тебе, і жаль на себе»* втрачають чітку дейктичну функцію — «я» й «ти» у цьому просторі змішуються.

Київська квартира через просторові рамки окреслюється з плином сюжету в повісті як простір чекання (*«почекальня»*, за висловом Петра), за відсутності рідних людей її простір динамізується: він *«вималілий і принишклий»* [11, с. 29]. До вже знайомих деталей додають буфет, фотель і бібліотека, причому остання стає відправною точкою для міркувань героя над марнотою науки і — як антитеза — спогадів про весняне буяння кохання.

У новелі «Дзвінок» просторова рамка квартири теж пов'язана з бібліотекою: *«...він лежав у ліжку і дивився на свою кімнату. Він бачив книжкову шафу, розповнену книгами. Багатьох він так і не прочитав. І тепер невідомо, коли сяде біля них знову. На нього дивилися з корінців Олеша, Блок, Платонов... Він бачив радіолу. В тумбочці лежали довгограючі платівки. Вони їх довго збирали з Тетяною. Тепер хто знає, коли вони послухають Бетховена. Він бачив шифон'єр. Пригадалось, як він ніс його з Сікачем сходами на четвертий поверх...»* [11, с. 68]. Прикметна особливість цієї просторової рамки в тому, що деталі облаштування квартири є водночас свого роду активаторами пам'яті, і водночас — нагадуваннями про непевність майбутнього. Фокальний персонаж «Дзвінка», Андрій Замковий, на відміну від героя «Подорожі до Щастівська», охоплений більш певними й зрозумілими рефлексіями, організація художнього простору, відтак, окреслює найбільш значущі для пам'яті спільні місця, ситуативні лосі communes, які знову зринають, коли героя звільнюють з роботи (Андрій, *«якось дико дивився вдома на книжкову шафу, на радіолу, на шифон'єр»* [11, с. 72]).

У незакінченому творі «[Так бувало уже не раз]» приватний простір звужується до кімнат гуртожитку, і саме так стає помітним, що квартири в прозі В. Стуса — це, зрештою, ні що інше, як кімнати. Інші приміщення тільки згадуються, передбачаються — як, скажімо, кухня яка постає жіночим простором поза рамками героїв: там «пораються» жінки (Тетяна в «Дзвінку» чи мати в «Подорожі до Щастівська»). Іншою, ще більш важливою ознакою приватного простору героя Стусових творів

є незв'язаність цих просторових рамок із рештою простору. Так, помешкання друга Олексі вводиться в простір твору без переходу, асоціативно, за внутрішньою логікою дискретних вражень: *«Далі вже було зовсім недалеко. Перейти рудою голою глиною до селища, обминути припалу порохом низькувату школу, що нагадує корову, яка навлежачки жує жуйку, і тоді вже — столики з недремними пенсіонерами, і доміно, і запах забрезклих торішніх кадубів, і пласкувата усмішка Олексової матері, і її трохи злодійкуватий погляд. Олекс сидів на тахті і, плямкаючи губами, переглядав якісь папери»* [11, с. 98]. Андрієва увага картографує шлях до товаришевої квартири, це свого роду навігаційний погляд, у якому опорними віхами постають індивідуально значущі, образні маркери різнорядного типу: колір і матеріал («руда глина»), об'ємний оживлений образ (школа, що нагадує корову), динамічний ігровий образ (пенсіонери за грою в доміно), але в цьому ряді рішучо губиться перехід від спільного до приватного простору, бо лакуна в рамці заповнюється синекдохою «пласкувата усмішка», що виривається з ряду хоча б умовно просторових. Наративний простір перебивається в момент входу в житло, що спостерігаємо й тут же далі: детальний опис маршруту з Олексом (вулиця, перехрестя, трамвайна колія, футбольне поле, «глухозелений будинок») переривається простою вказівкою часового розриву: *«Потім була кімната гуртожитку»* [11, с. 98].

Єдиний виняток, коли квартира постає в ширшому оточенні будинку — це марення героя «Подорожі до Щастівська»: зруйнована будівля містить в собі єдине збережене помешкання серед слідів пожежі та розрухи. Цікаво, що цей випадок є не тільки уявним, але й виразно абсурдним, даним за законами сновидіння через гібридний фокус людини й вовка: *«...вовк біжить бруківкою, ось розріджений сніг світла впав на будинок, що, напіврозібраний, непристойно виголив мулькі крокви, а вовк надбіг до будинка з потрощеними квартирами — там була сажка, обпалена цегла, сліди глини — ті достеменні ознаки людського житла, які впізнає навіть звір»* [11, с. 31]. Тут, як і часто в цій повісті загалом, просторові рамки тісно переплетені з елементами простору сюжетного (сни, марення, спогади), тому картографування світу в наративі «Подорожі до Щастівська» суттєво утруднене.

Загалом же, просторові рамки, у яких з'являється квартира / кімната в прозі В. Стуса, яскраво ілюструють спостереження Г. Башляра щодо простору в багатоповерхових будинках: *«Приміщення квартири затиснуті в лежача одноповерховості, тим самим скасований один із фундаментальних принципів розрізнення й класифікації цінностей домашнього життя. Поруч із відсутністю цінності вертикальності слід відзначити й те, що в великих містах будинки чужі космізму»* [1, с. 44].

Натомість космізм спостерігається в інших просторових рамках: це відкриті місцини, такі як лісопарк довкола диспансеру, одноповерхова забудова, околиці робітничого селища в «Подорожі до Щастівська»; урвище й вулиці в «[Так бувало уже не раз]».

Абстрактність і фрагментованість просторових рамок при загостренні переживань є особливістю фрагмента «Хуга». Обмеження зору фокального персонажа снігом перетворює простір на дискретний набір розокремлених образів та значень: *«Тисяча сімсот п'ятдесят чотири кроки — поки обійдеш загорожу, поки почуєш, як рветься змаячена вирвами, кручами і жалким чагарником хуга. Хуга. Снігова. Од річки. А далі — крізь дріт. Крізь кожух. Крізь, здається, ствол — на пост № 14, на до самої смерті зазубрені оці 15 замків, 44 вікна, один телефон, один протипожежний щит, один окоп»* [11, с. 117]. Насичення просторового переживання числами відображає брак візуальних вражень, при звичаєність героя до караульного маршруту, механістичність солдатського життя. Подібно проаналізованих вище творів, буденність долається через спогад, але й у ньому просторові рамки схематичні, структура висловлювання на граматичному рівні — еліптична: *«Якось із товаришем, Сашком, відгасали десять кілометрів з двадцять. Балкою, балкою — аж до другого ставка, потім — угору. До могили, куди ми влітку ходимо по траву. Корові. Нарвеш берізки, набатуєш повен мішок і, впавши зверху, чуєш приємну прохолоду. Видно — аж гай-гай»* [11, с. 118]. Показово, що перше враження — *«кілометрів з двадцять»* підхоплює «числову» логіку солдатської *тут-і-тепер* просторової рамки, а надалі розширюється градаційно — від вузького обмеженого простору (балка), через став до височини, із якої відкривається максимально можлива панорама, — яка, у свою чергою, щезає в невідомості. Як і в інших випадках просторових рамок відкритого простору, тут спостерігається повернення космічного відчуття вертикального простору.

Важливим компонентом простору в прозі В. Стуса є будинок. У «Дзвінку» будинок — це приміщення КДБ, у яке потрапляє герой, й за іронією долі, Андрій Замковий його будував, тож просторова рамка *«звичайний будинок, облицьований білими плитками»*, доповнюється внутрішнім зором будівельника: *«... Замковий бачить його в розтині, бачить його довгі коридори, світлі просторі кімнати, бетонні тунелі підвалів з тьмяними лампочками, а по боках тунелів важкі металеві двері до бетонних камер з перехрещеним залізом віконцями...»* [11, с. 63]. Це чи не єдине на всю прозу В. Стуса «діюче місце» (англ. «acting place», М. Баль), тематизований простір, який повертається до героя парадоксальним пуантом: *«Андрій знає там усі ходи й виходи і знає, що виходу звідти немає ніякого»* [11, с. 63]. Доповнена реальність у цьому випадку

цілком загрозово самодостатня, риторична, вона розкриває і без того вже зрозуміле умовчання назви організації. У всіх інших згадках в різних творах будинки включаються в наратив як місця дії, елементи просторових рамок, предмети рефлексій, як скажімо, у «[Так бувало уже не раз]»: «Кожен будиночок мав свою фізіономію, дворища позавмирили в цікавих позах, і тільки зустрічні видавалися на одне лице. Що не кажи, а ми попідвідали від діянь своїх» [11, с. 97]; «Біля глухозеленого будинка Олекса зупинився і сказав, що зараз познайомить мене із своєю дівчиною» [11, с. 98]; «Ми підійшли до великого сірого будинку. Певне, гуртожиток. Аня глянула на мене і всміхнулася» [11, с. 102]; «Читає вірші, які мені дуже подобаються. І пахло молодим листям тополь. І було трохи молодісірості від молодих лип. І дороги внизу не було. І було зовсім тихо. Тільки випростувався будиночок навпроти нас, і срібніли перисті хмарки над трухавою бляхою дахів» [11, с. 105—106].

Прикметними у прозі В. Стуса є й розділені просторові рамки, у яких виокремлюються безпосереднє статичне оточення засобу пересування (поїзд, літак) та динамічні навколишні краєвиди. Так, далі в «Подорожі до Щастівська» кількома штрихами вимальовується інтер'єр вагона (полиці, лави, купе, двері, тамбур), а потім — із настанням світлового дня — передано динамічний пейзаж за вікном: «миготіння невеличких перонів, селищ і мазанок», «терикони». Прикметна низька деталізація, буквально — рівень окремих маркерів, що більше вказують на простір, аніж справді витворюють цілісне враження. Аналогічний епізод трапляється під час повернення героя додому, однак тужливі роздуми героя про хворобу сина та самотність стягують і без того лаконічну просторову рамку до дихотомії «купе» — «осиротілі поля» [11, с. 19].

Вертикальний погляд — під час польоту Петра літаком — дає змогу відрефлектувати ширші обрії, однак і тут спостерігається умовна, індивідуалізована перспектива. «Крісла», «сусідній відсік», перетворені на елемент інтер'єру пасажири («багато закутих облич — так само вмурованих у велику кригу» [11, с. 45]) виразно контрастують із багатством зовнішнього простору: гнітюча теміння у хмарах, що змінюється «зеленою голубінню» надхмарного неба, вкритий льодом Дніпро внизу, масштабна перспектива індустріального Щастівська — усі ці просторові образи мають високу деталізацію. Індустріальні та заводські будівлі, як і перші враження від інтер'єру квартири, наявні тільки потенційно, ув уяві Петра Рудика: «Десять унизу палали невидні домни...» [11, с. 45]. Плоский рельєф міста сполучається з уявними деталями своєрідної «доповненої реальності»: відбувається монтаж дійсних зорових вражень з умоглядними, і герой твору водночас бачить і різнокольорові дими над хімічним заводом, і дрібні шматки породи, що котяться з відвалів.

У «Щоденнику Петра Шкоди» такою розділеною просторовою рамкою є подорож потягом: «*Вузькоколія перетинала степ. Урвища, гранітні відслонення, міленькі річечки. Чорне поле — на всю обшир обрію. Співають ріллі — як кажуть поети. Потім лісосмуги. Порох. Велетенське дзвінке, бляшане небо. Коли дужчає спека, бляха грубішає. Вона стає загуслою, але і дзвінкою. Чистішає й дзвін. Відзвуки б'ють об високі скляні вікна. У вагоні дуже спекотно. Пасажири рятуються в тамбурі. Провідник піде — зразу відкривають двері, якщо не замкнені. Курять, подекують, лаються, знайомляться*» [11, с. 88—89]. У всіх проаналізованих розділених просторових рамках, що характеризують подорожі героїв прикметним є принцип доповнення реальності: «завіконний» простір ніколи не виступає однозначним, власне просторовим, він завжди сполучається з асоціативною рефлексією героя, додаються неможливі для прямого спостереження, домислені героєм деталі. Окрім того, «доповнена реальність» долає емпіричні закономірності просторового сприймання («*Зі швидкого потяга подорожній не бачить окремих дерев, але одну довгу розмиту лінію*»⁸ [16, с. 136]). Переживання зовнішнього простору є значно яскравішими за простір засобу пересування, аж до тієї міри, що уявний фокус наративу переміщується з реальних рамок переживань персонажа (купе, борт літака) у зовнішню площину⁹. Аналізуючи це протиставлення внутрішнього та зовнішнього просторів, доречним буде згадати пропозицію М. Баль щодо символіки зовнішнього / внутрішнього наративного простору як безпечного / небезпечного: «*Внутрішній простір, може, наприклад, переживатися як могила, тоді як зовнішній простір представляє звільнення і, як наслідок, безпеку*»¹⁰ [16, с. 134]. Принаймні, просторова рамка в «Щоденнику Петра Шкоди» може бути інтерпретована саме в такому розумінні: пасажири *рятуються* в тамбурі від вагонної спеки, відчиняють двері — символічно наближаються до *безпечних* зовнішніх ландшафтів.

Послугуючись термінологічним розмежуванням М. Баль, Стусів простір майже завжди є рамковим (frame space), і значно рідше — тематизованим (thematized space): простір тісно інтегрований у світовідчуття, роздуми та переживання, його динаміка підкорюється повною мірою особливостям фокального персонажа. Цей простір повною мірою

⁸ Англ. «From a fast train, the traveller does not see the trees separately, but as one long, blurred line».

⁹ Задля точності варто вказати, що наратив переміщується ще більшою мірою у саморефлексію, для якої простір стає тільки відправною точкою, однак цей аспект виходить поза межі визначеної мети цієї студії.

¹⁰ Англ. «The inner space can, for instance, be experienced as confinement, while the outer space represents liberation and, consequently, security».

вкладається у «поле зору» (Г. Зоран), яке характеризується непрозорою оптикою, ситуативною увагою, відтак — густина простору, його деталізованість суттєво залежать від героя, тобто — простір не лише фокалізований (фокалізація, зрештою, є, за М. Баль, аксіоматичним принципом для наративу), але максимально включений у свідомість фокального персонажа. Здається, що в цьому розумінні найбільш схематичний, найменш деталізований і водночас найменш фокалізований простір як сукупність «негайних оточень» даний у новелі «Дзвінок», де спостерігаємо мінімальний набір просторових характеристик, які включаються в «доповнену реальність» найменшою мірою. Ув інших аналізованих творах фокалізація створює гібридні просторові рамки, у яких даний фокальному персонажу в відчуттях простір доповнюється умовними, домисленими подробицями: ідеться про уможливлене масштабування простору, постання лакун на шляху пересування — заповнених емоційним нарративом або стягнених дійсними засобами («потім», «тоді» тощо), унаочнення невидимого, розширення елементів сюжетного простору (спогадів, снів) тощо. Приватний простір героїв В. Стуса ізольований від простору навколишнього, відсутні транзитні образи всередині приміщень (сходи, коридори, під'їзди) — фокус наративу просто *опиняється* всередині без жодного артикульованого долання межі.

Простір у творах В. Стуса найповнішою мірою відображає фундаментальну розбіжність буденного буття і граничного буття. Долання відстаней, розтин простору в прозі В. Стуса є зовнішньо безцільними, підкреслено марудними діями: утеча від КДБ («Дзвінок»), караульна служба в заметіль («Хуга»), метання між хворою дружиною, хворим сином, домом та роботою («Подорож до Щастівська»), труд і години розради («[Так було вже не раз]»). Негайні оточення чергуються за асоціаціями з виходами у простір сюжетний: у мріях та снах фокальний персонаж Стусової прози опиняється в рустикальному середовищі дитинства, яке мінімально асоціюється з місцем — хіба що на рівні шахтних образів (особливо типовим є образ терикона). Спадає на думку, що взятий комплексно, нарративний всесвіт В. Стуса може бути символічно представлений як лабіринт, простір неспокою, який на сюжетному рівні відповідає внутрішньому неспокою героя, мономодель якого прочитується крізь маски Андріїв та Петрів.

Література

1. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Гастон Башляр / Пер. с франц. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — 376 с.
2. Белоброва Т. Особливості прозового доробку Василя Стуса / Тетяна Белоброва // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного

- університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 24. — Кам'янець-Подільський, 2010. — С. 148–154.
3. Демченко А. Художній простір у мовній картині світу Василя Стуса / Алла Демченко // Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Лінгвістика»: Збірник наукових праць. Випуск VIII. — Херсон: ХДУ, 2008. — С. 221–223.
4. Кант И. О форме и принципах чувственно воспринимаемого и умопостижаемого мира / Иммануил Кант // Кант И. Соч. в 6 т. Т. 2 / Иммануил Кант. — М.: 1964. — С. 381–426.
5. Квіт С. Чорне сонце з білої ночі потойбічного / Сергій Квіт // Світовид. — 1999. — № 3. — С. 44–57.
6. Лихачев Д. Поэтика художественного пространства / Дмитрий Лихачев // Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — М.: Наука, 1979. — С. 335–351.
7. Несвіт С. Рецепція міста у повісті В. Стуса «Подорож до Щастівська» / Сергій Несвіт // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. — 2010. — Вип. XXIII, ч. 2. — С. 186–194.
8. Полюга В. Проблема буття людини у творчості Василя Стуса: екзистенційний вимір: автореф. дисертації ... к. філософ. наук 09.00.03 — соціальна філософія та філософія історії. — К.: Інститу вищої освіти НАПН України, 2011. — 18 с.
9. Росінська О. Ідентичність і часопростір у художньому творі: «свій» і «чужий»: онтологічний простір у поезії В. Стуса / Олена Анатоліївна Росінська // Наукові праці. Філологія. Літературознавство. — Миколаїв: ЧДУ імені Петра Могили, 2011. — С. 114–118.
10. Соловей О. Модуси художньої прози Василя Стуса / Олег Соловей // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. Вип. 13. — Донецьк: ДонНУ, 2009. — С. 322–333.
11. Стус В. Твори: у 4 т. (6 кн.). З додатковими 5 і 6 (у двох книгах) томами / В. Стус. — Л.: Просвіта, 1994. — Т. 4. — 1994. — 544 с.
12. Хайдеггер М. Искусство и пространство / Мартин Хайдеггер. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер.с нем. — М.: Республика, 1993. — С. 312–316.
13. Цікавий С. Структура урбаністичного топосу в повісті В. Стуса «[Так було вже не раз]» / Сергій Цікавий // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. Вип. 23. — Вінниця: ДонНУ, 2015. — С. 172–180.
14. Цікавий С. Топос умовного міста в повісті Василя Стуса «Подорож до Щастівська» / Сергій Цікавий // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. Вип. 21–22. — Вінниця: ДонНУ, 2014. — С. 160–167.

15. Яструбецька Г. Концепт «Україна» в поезитворчості Василя Стуса [Текст] / Галина Яструбецька // Слово і Час. – 2004. – № 10. – С. 37–43.
16. Bal M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative / Mieke Bal [transl. by Christine van Boheemen]. – Toronto: University of Toronto Press, 1999. – 254 p.
17. Buchholz S., Manfred J. Space / Sabine Buchholz, Jahn Manfred // Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / [D. Herman et al. (eds.)]. – London: Routledge, 2005. – P. 551–554.
18. Friedman S. Spatialization: A Strategy for Reading Narrative [Електронний ресурс] / Susan Stanford Friedman. – Режим доступу: <http://arcade.stanford.edu/content/spatialization-strategy-reading-narrative>
19. Metzinger T. Being No One. The Self-Model Theory of Subjectivity. – Cambridge, Massachusetts; London, England: A Bradford Book; The MIT Press, 2003. – 714 p.
20. Ryan M.-L. Space [Електронне джерело] / Marie-Laure Ryan // The living handbook of narratology [Hühn, Peter et al. (eds.)]. – Hamburg: Hamburg University. – Режим доступу: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>
21. Zoran G. Towards a Theory of Space in Narrative / Gabriel Zoran // Poetics Today. – 1984. – Vol. 5, N. 2. – P.

Зміст

Богдан Рубчак. Перемога над прірвою. (Про поезію Василя Стуса).....	5
Ольга Пуніна. Василь Стус як мистецький проект: вектор образотворчого експресіонізму	39
Михайло Жилін. Метризація есеїстичної прози Василя Стуса як стильове явище	62
Олег Соловей. Збірка Василя Стуса «Веселий цвинтар» і питання динаміки стилю.....	75
Сергій Цікавий. Просторові параметри прози Василя Стуса: Наратологічне наближення	91

Наукове видання

Проект актуальних дискурсів
«Простір Літератури»

Випуск 10

Стусознавчі зошити: Зошит третій
Науковий альманах

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

УДК 929 СТУС + 821.161.2
ББК 84.4УКР-8

С 88 **Стусознавчі зошити:** Науковий альманах. —
Зошит третій / за ред. Олега Солов'я й Ольги Пуніної. —
Вінниця: Простір Літератури, 2017. — 106 с.

Printed in Ukraine

...зрікатись, по змозі найбільше давати,
по змозі нічого не брати.

Ігор Костецький