

СТУСОЗНАВЧИ ЗОШИТИ



Зошит другий

СТУСОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

Зошит другий

Простір Літератури
Вінниця — 2016

УДК 929 СТУС + 821.161.2
ББК 84.4УКР-8
С 88

Стусознавчі зошити: Науковий альманах. —
С 88 Зошит другий / за ред. Олега Солов'я й Ольги Пуніної. —
Вінниця: Простір Літератури, 2016. — 98 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 В. Стуса. У зошиті другому розглядається сценарний текст В. Стуса, стосовно якого в Україні дотепер була відсутня наукова рецепція; пропонується погляд на присутні аспекти філософичності письменника; представлено порівняльний аспект лірики В. Стуса й В. Свідзінського та ін. Другий зошит альманаху пропонує читачеві шість статей.

Для широкого кола шанувальників модерної української літератури.

УДК 929 СТУС + 821.161.2
ББК 84.4УКР-8

Співредактори — *Олег Соловей, Ольга Пуніна*

На обкладинці:
Пам'ятник Василю Стусу (м. Вінниця).
Скульптор — Анатолій Бурдейний, 2002.
[Світлина Олега Солов'я, 2014]

© Колектив авторів, тексти, 2016
© Соловей О., світлина, 2016
© Соловей О., Пуніна О., автори проєкту, 2016

СТУСОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

Зошит другий

Людмила ТАРНАШИНСЬКА

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

**Між етиком і естетиком:
Постать Василя Стуса у відсвіті філософських ідей**

Згідно з одним із постулатів С. К'єркегора сфера свободи визначається не як сфера знання, а як сфера розрізнення добра і зла — тих ідеалістично засадничих концептів, по яких проходила лінія вибору українських шістдесятників. Вони намагалися «вирівняти історію», принаймні в її українському варіанті, не з позиції гегелівської ідеї, згідно з якою зло можна (і потрібно) перетворити на джерело історичного духу, а з позиції антигегелівської — відстоювання добра (як вищого блага, справедливості, ідеалу тощо) заради того ж таки історичного розвитку, але в справедливо визначеному людьми (а не світовим духом) напрямку: звідси їхній потужно заманіфестований антропоцентризм. Фактично відкидалася сама гегелівська позиція, автор якої «стоїть не на т. з. індивіда, а на точці зору самої історії», натомість шістдесятникам близькою була позиція К'єркегорівського етика, який веде боротьбу проти принципу «або-або — все рівно», «незалежно від того, чи виступає цей принцип в раціонально-філософських чи естетичних шатах. Він веде боротьбу проти такої позиції, яка хай спершу й визнає протилежності, але в кінцевому рахунку знімає їх» [2, с. 147]. Причому, якщо для безпосередньої індивідуальності (естетика) відмінність між добром/злом відносна, то для особистості — абсолютна. Тому для шістдесятників «істинних», кожен з яких був особистістю, вибір між добром і злом був абсолютизованим (як-от у В. Стуса, В. Симоненка чи Ліни Костенко), виходив поза межі сповідування відповідних принципів в естетиці й сягав ідеологічної складової суспільства, в парадигмі якої ці соціально значимі величини (добро і зло) особливо креативні.

І ось вибір зроблено, «і людина [...] стала вільною, свідомою особистістю, якій і відкривається абсолютна відмінність — або пізнання — добра і зла...» [8, с. 305-306] — у такому вимірі ці категорії набувають

значення як «абсолютні, непримиренні протилежності, як «або-або»...» [2, с. 145] (за назвою праці С. К'єркегора «Або-або» («Entweder-Oder»), яка, що цікаво, була надрукована в Німеччині 1960 р.). Особливо яскравим прикладом такої непримиренності («або-або») була й залишається трагічна доля В. Стуса. Його межева ситуація, коли людина здатна йти до кінця «у дикім передсмертному одчаї», провокує на одкровення: «*І де ти є? І де ти тільки є? / Отут, у твані звільненого світу? / Чи там — ізвідки йдеш? Чи там, ізвідки / тобі немає більше вороття?*»).

Визначаючи вічну непримиренність протилежностей, К'єркегорівський естетик перетворює їх — через акт вибору — на абсолютні, внаслідок чого, додамо, народжується нове поле напруги, в якому розгортається боротьба між добром і злом, в якій добро, зумовлене свободою, проявляється «тим, що я хочу його, інакше воно й існувати не може» [8, с. 307]. Така виразно антропоцентрична позиція, що впливала з примату добра для «перетворення історії» волею особистості, певним чином корелює з Кантівським моральним імперативом. За І. Кантом, індивід, що керується моральним законом, «не створює тим самим цей закон, а тільки приймає його» [2, с. 149]; відповідно, при цьому моральний індивід не здійснює вибору й не народжує свою особистість, оскільки вона як моральна існує іманентно. «Кожна річ у природі діє за законами. Тільки розумна істота має волю, або здатність чинити згідно з уявленнями про закони, тобто згідно принципів. Так як для виведення вчинків із законів потрібен розум, то воля є ніщо інше, як практичний розум» [5, с. 250]. Тож воля вільна тільки тоді, коли вона хоче добра (добра воля дорівнює волі взагалі, з якої не може походити зло).

Натомість подвижницьке життя шістдесятників, постійно ставлячи їх перед вибором як вольовим актом, спростовувало кантівський постулат. Адже вони «народжували себе» в процесі здійснення вибору, формували свою особистість — не без окремих учинків відступництва — в розумінні необхідності добра (як справедливого облаштування суспільства з гармонізацією всіх його ідеологічних і соціокультурних складових) через заперечення зла (тоталітаризму), тоді як у полі «волі взагалі» тріумфувало зло тих, хто писав розгромні рецензії, доносив, допитував, виносив сфальсифіковані вироки за інакомислення. При цьому імператив «хитрого розуму» («практичного» в Кантівській термінології) в дискурсі цього покоління розчиняється в чуттєвості українського кордоцентризму (Г. Сковорода, П. Юркевич, Д. Чижевський) (див.: [14; 15]), коли «істинне», «знаюче» серце робить вибір здебільшого спонтанно, за велінням внутрішнього голосу (за покликом волі в тій частині Кантівського розуму як волі, як моральної необхідності) — адже у шістдесятників не було ані програм, кодексів, маніфестів, ані жорстких правил чи

інструкцій до дії. Вибір через моральний закон серця, яке одне знає істинний шлях, — ось специфіка цього літературно-мистецького явища. В межах Кантівської філософії його репрезентанти протиставили «волі взагалі» (яка в озброєнні ідеологів тоталітаризму виступала волею за тотальне панування над свідомістю й долями людей) волю вибору добра, що не могло не викликати конфлікту не лише в ідеологічному, соціокультурному плані, а й на глибиннішому рівні — світоглядному, філософському. Адже відкидання шістдесятниками позиції Г. В. Ф. Гегеля щодо руху історії як певного «допуску зла» заперечувало й підривало весь ідеологічний зміст тоталітарного режиму.

С. К'єркегор наполягає: його або/або (як вибір між естетичною та етичною позицією) означає, що «не вибір того чи іншого, а *вибір вибору*» (курсив мій. — Л. Т.), інакше — бажання людини зважитися на вибір — світоглядний компроміс між *етичним/естетичним*. Саме зразок такого вибору дало покоління 1960-х рр. і в цьому контексті, зокрема, чітка, безкомпромісна позиція В. Стуса. Таку ситуацію можна розглядати як **репрезентацію естетичного Я** (життєвий центр якого завжди перебуває на периферії), **вибраного етично** [8, с. 305]. У цьому його сила — коли центр особистості, за С. К'єркегором, знаходиться в самій людині, тобто в рішучості й послідовності її вибору — і водночас його слабкість — як наслідок цієї ж сукупності індивідуального вибору етичної позиції (що дає підстави дослідникам робити закиди в недостатній модернізації художньої свідомості окремих шістдесятників). Це має свої глибини, важко доступні поверховому поглядові, причини. Естетичний світогляд, якого б роду він не був, означається К'єркегором як відчай, обумовлений тим, що «людина базує своє життя» на тому, що може і бути, і не бути...» [8, с. 307].

Ситуація радикального вибору, яка ставить людину «на межу» можливого/неможливого (за останньою часто або припинення фізичного існування або духовна смерть, «як життєіснування й життєсмерть» у В. Стуса), — такий вибір зависав між життям/смертю. «...*Втекти / у живосмерть. Не бачити. Не чути / і вирвати із серця тих мучителів, / котрі катують душу сподіванням, / а жити не дають...*» («І гамори, і гуркоти — нестерпно») — стояв перед невідомістю В. Стус, доводячи до крайньої межі поняття морального/аморального. М. Мамардашвілі називає це «ситуаціями інтелектуальної або моральної надлишковості» [10, с. 328], які так часто оприявнювалися в топології життєвого шляху шістдесятництва, викликаючи суперечність між моральним вибором і можливістю інтелектуальної самореалізації — на рівні топології шляху. «*І все це — форми існутів*» — констатував поет.

Життєва ситуація митця незаперечно має й естетичний вимір. І не лише безпосередній, а й опосередкований — як трансформований

художньою свідомістю, оскільки саме вона засвоює, асимілює «сприйняття і переживання конкретних життєвих ситуацій у їхньому естетичному модусі — як прекрасних, трагічних, драматичних, комічних тощо» [4, с. 41], надаючи їм художнього оформлення і, відповідно, нових, прирощених смислів. Тому художній образ є «образом бачення людського буття як специфічно суб'єктивного способу його проблематизації, о-смислення, ви-значення...» [1, с. 61], що набувається письменником лише в досвіді ситуації. Надто у межовій ситуації В. Стуса, на яку перетворилося все його життя — звідси й унікальність цього досвіду, й унікальність його осмислення й, відповідно, унікальність самої Стусової поезії. Зрештою, в процесі «опредметнення» особистісним досвідом митця він «у своїй глибині» є нічим іншим, як «певною екзистенційною моделлю» [4, с. 40]. Стусівська *межова ситуація* часто постає фактично як ситуація без вибору, як *постситуація* (див.: [13]), а сам поет, розіпнутий між двома «точками» відліку вічності (позаду і попереду людини), катується відчуттям невідомості: «Щось треба зрозуміти — не збагну. / Що саме — але треба зрозуміти / і вирватися з пекла, що відколи / в твоїй душі зотлілій зайнялось...».

В топології українського шістдесятництва чітко вирізняється два шляхи вибору. *Перший* — це шлях *етичного вибору* (письменники-нонконформісти, як В. Стус, Ліна Костенко, І. Світличний, М. Коцюбинська, В. Симоненко, Є. Сверстюк), який можна окреслити рядками: «Було нам важко і було нам зле, / І західно, і східно. / Було безвихідно. Але / нам не було негідно. / І це, напевно, головне. / Якої ще фортуни? / Не відступати-ся. І не / покласти лжу на струни» (Ліна Костенко); *другий* — шлях *вибору естетичного* (письменники, які працювали всередині пасіонарного шістдесятницького поля, зберігаючи й розвиваючи свої естетичні позиції в літературі, проте, в силу різних обставин, були нездатні до відкритого опору системі — їх ще називають «тихими» шістдесятниками, як-от І. Жиленко, Є. Гуцала чи, скажімо, В. Підпалого — про таких можна теж сказати поетичними рядками Ліни Костенко: «Хтось перевіяний, як зерно, / у ґрунт поезії впаде»; фактично вони не знали «об'єднуючої суті етики», хоча й не можна сказати, «щоби вони відкидали етику і таким чином грішили, якщо не вважати гріхом їх життєву невизначеність» [8, с. 241] по лінії компромізу/нонкомпромізу. Хоча були й треті — ті, про кого Ліна Костенко писала: «...хто був митцем, а хто ховав фетиш/простацтва за щитом соцреалізму». Зрештою, цю тонку грань між *етичним* та *естетичним* вибором легко простежити на персональному рівні (див.: [17]). Звісно, одні заплатили за свою позицію життям, як В. Стус, інші мали інший формат випробувань. Тому к'єркегорівська альтернатива *або/або* (*етична/естетична* життєво-творча позиція) у дискурсі

шістдесятництва не повинна бути інструментом звинувачення чи морального осуду — його слід замінити системою наукової аргументації й можливістю зрозуміти більш глибокі онтолого-психологічні підстави тих чи тих подій і вчинків, які формуються ситуацією вибору (див.: [16]).

І все ж слід зважати й на тезу С. К'єркегора, згідно з якою при виборі естетичного шляху мова «про вибір, в істинному розумінні цього слова», власне, ще не йде, оскільки людина при цьому керується безпосереднім потягом своєї природи, натомість того, хто відкидає етичний шлях життя свідомо й вибирає естетичний, вже не живе за естетичним, тобто безпосереднім життям, а «прямо грішить і підлягає тому суду етики, хоча до її життя й не можна пред'являти етичних вимог» [8, с. 240, 241]. Людина сама собі пред'являє такі вимоги, адже суперечність між *або/або* на внутрішньому плані людського буття не зникає і знімається лише каяттям під тиском совісті. Вибираючи, людина визначає (за С. К'єркегором) саму себе — як це зробили В. Стус, Ліна Костенко, І. Світличний чи В. Симоненко, Вал. Шевчук чи І. Жиленко (кожен у свій спосіб), адже цей момент вибору — і це важливо для персоналізованого розуміння кожного з шістдесятників, — «не змінює людину, не перетворює її в іншу істоту, але тільки пробуджує і конденсує її свідомість і цим змушує людину *стати самою собою*» (курсив мій. — Л. Т.) [8, с. 252], що є вільною волею кожної людини, котра протистоїть інфернальній силі, здатній «Компонувати з тебе не тебе» (Ліна Костенко).

Звісно, С. К'єркегор у своїй розгорнутій антитезі вибору/невибору не вимагає, щоб людина стала іншою, «але тільки самою собою» [16, с. 236–260], а це не передбачає повного руйнування етиком у собі естетичного начала, а тільки свідомого ставлення до нього [8, с. 333], що й засвідчила творчість письменників, котрі зуміли досить успішно балансувати на межі етичного й естетичного, як-от В. Стус чи Ліна Костенко, коли принципом руху вперед як в етичному, так і в естетичному сенсі були й залишалися експресивні рядки: «Криши, / ламай, / трохи стереотипи! / Вони кричать, пручаються, — ламай!» (Ліна Костенко), поглиблені Стусовими рядками: «Крізь сотні сумнівів я йду до тебе, / добро і правдо віку. / Через сто / зневір».

За С. Кримським, проблемні ситуації з їхньою «екзистенційною напруженістю» потребують особливого досвіду, який «знаходиться на кордоні між буттям і небуттям, коли людині відкриваються до того незнані смисли» [6, с. 228]. Такий досвід, наголошує філософ, «потребує наявності того внутрішнього світу людини, який робить її духовно незалежною від контексту життєвих подій, точніше, від кон'юнктури, у тому числі суєтно-політичної, і визначає духовність як фундаментальний принцип людської собітотожності та гідності. А остання є альтернативною всілякій

тоталітарній знецінюваності особи, наполяганні на стадному колективізмі та перевазі посередності над талантом» [6, с. 228]. С. К'єркегор пропонує абсолютне розрізнення між добром і злом, що виступають як «абсолютно протилежні принципи» [2, с. 155]. І з цього погляду шістдесятництво як явище морально-етичне виходить поза межі кантівського морального імперативу, який М. Мамардашвілі називає «дійсним чудом», оскільки він існує «у вигляді простої примусової очевидності» [10, с. 257], спростовуючи його обґрунтування «практичним розумом». Адже за І. Кантом, індивід не створює світ, що досягається розумом, тому й не несе відповідальності як «співтворець добра і зла, рівний в цьому самому Богу».

З Кантівської позиції випливає: якщо індивід *вибирає себе моральним* (діє згідно з обов'язком), то «він не може відчувати жодного каяття — адже він тільки виконав те, що від нього вимагає моральний закон, але не створив сам цей закон; за що ж йому відповідати?» [2, с. 156]. Так топологія життєвого шляху шістдесятників з її концептами вчинку, провини, каяття, відповідальності спростовувала кантівську всезагальність категоричного імперативу як такого, чия всезагальність закорінена в його об'єктивності, що розуміється як не встановлена людиною, але існує сама собою, незалежно від людини. Адже, згідно з таким кантівським постулатом, спостерігається «апеляція до всезагальності» [2, с. 156], в якій розмивається індивідуальна відповідальність. «...вибрати себе самого не значить тільки вдуматися в своє «я» і в його значення, але воістину і свідомо взяти на себе відповідальність за будь-яку свою справу чи слово», — зазначає С. К'єркегор [2, с. 305].

На прикладі філософсько-поетичного дискурсу В. Стуса бачимо, як в муках і душевних боріннях народжується внутрішній моральний закон особистості, котра, усвідомлюючи те, як «не в силі бути з вічним боргом», водночас *гранично відповідальна* за все, що означено парадигмою добро/зло. Ця іманентність провини як «правічного гріха», заґрунтована в переконання всього-з-усім-пов'язаного й взаємозалежного, звисно, помножується загостреним відчуттям громадянського обов'язку. Шістдесятникам особливо близька К'єркегорівська позиція людини, яка бере на себе гріхи всього роду — попри усвідомлення того, як «не в силі бути з вічним боргом» (В. Стус): «...чужі гріхи, / що стали ніби власні» у В. Стуса чи «Життя — спокута не своїх гріхів», — у Ліни Костенко. Особливо вичерпно розгорнув цю тезу В. Стус: «Таж від народження берем / правічний гріх собі на душу: / його покутувати змушені, / його ми вистраждати ревне / повинні — спогадами, сном [...] / Всі прогріхи минулих душ, / напевне, ще від неоліту / ввійшли у серце, оповите / гріховністю [...]. Ми від народження берем / правічний гріх. І день проворний, / заледве крила розпросторить, / вже видається тягарем».

Провина й каяття, що мають онтологічну природу, іманентно присутні в самому акті вибору. Тож «вина полягає в самому акті свободи, вина тотожна свободі, і каяття є каяттям у здійсненні вольового акту, в *набутті свободи*» [2, с. 155], такої важливої у самоусвідомленні В. Стуса як митця, котрий, за Г. Марселем, мав «волю залишитися тим, ким я є» [11, с. 46]. Цю тезу його поезія розгортає особливо експресивно: «*Карай мене, мій Боже. Слава Богу, / що зглянувся на мене. І — карай. / Бо це ж бо — найповинніша повинність: / не зраджуючи правду і добро, / їм принести без чорних заборол / свою любов, одяку і дитинність*» («Нема кайданів, щоб твій дух здушили»). Бо, зрештою, має право на зойк: «*А що мій гріх? Лиш той, що ще душа є, / якій усесвіт болями болить*».

«Я стверджую себе як особу тією мірою, якою беру на себе відповідальність за те, що я роблю, і за те, що я кажу», — писав Г. Марсель. І відповідав на власне ж запитання, перед ким же він відповідальний і чи визнає свою відповідальність: «На це слід відповісти, що я спільно відповідальний і перед самим собою, і перед іншими і що ця спільність якраз і є характеристикою особистої за ангажованості, яка є прямою ознакою особи» [11, с. 27]. У темі шістдесятництва як генерації, яка сукупно взяла на себе спільну відповідальність, на перший план, безперечно, виступає теза С. К'єркегора, згідно з якою людина виконує «обов'язок стосовно самої себе» [2, с. 157]. «Істинний етичний погляд на життя вимагає від людини виконання не зовнішнього, а внутрішнього обов'язку, обов'язку щодо самої себе, своєї душі, яку вона повинна не занепасти, але віднайти» [8, с. 334]. Ця теза корелює з імперативом справжнього — не вдаваного, не награного, не фальшивого, не мімікрованого буття: бути/залишатися самим собою, знайти себе як «повну», полісутнісну людину (Homo sapiens, за В. Табачковським).

Бути тут виступає предикатом топології шляху, невинного руху — як на рівні топології зовнішньої, хронологічно-подієвої, так і внутрішньо-свідомісної, психологічної, духовної, яка *a priori* передбачає становлення в комунікуванні. Це передусім означає, що моє суверенне Я абсолютно прийнятне для *Іншого* — і навпаки [19, с. 91–92], де *Інший* — це інша людина, зрештою, весь світ. Адже, за В. Стусом: «Один — тільки частка себе, / засушене зерня». Зрештою, саме в комунікативному просторі відбувається структурування особистості. Адже «право бути *іншим* визначається здатністю протистояти загрозі поглинання особистості зовнішньою соціальністю» (курсив мій. — Л. Т.) [7, с. 35]. На цю особливість людської комунікації й самоідентифікації досить переконливо вказав В. Стус: «Коли ти спробуєш себе перервати, / а я спробую перервати себе — жодному з нас не вдасться / бути одночасно собою / і кимось іншим». І уточнив: «Завжди пробуєм доростати до себе / (одвічний

егоїзм людського серця!), / але ніхто не може подвоїтись». Тому він і мав право на слова: «Спасибі, коли ти є ти, / що ти — це ти і ти...».

У В. Стуса цей дискурс «буття собою» як самоактуалізації розгорнутий особливим чином — від «прощупування меж «себе і не-себе» («...і ти, втрачаючись, ставав собою / як сам — чужий чи найрідніший хтось») («Я там сидів, де трьох річок вода») — через усвідомлення життя як самонабуття («...бо жити — то не є долання меж, / а навикання і самособою — наповнення») до натурфілософських прозрінь: «...і тільки там шукай / самого себе — в чистоті і вроді. / [...] допоки не розчинишся в природі, / не скажеш: я і є твій рідний край, / не скажеш, що усе то те — моє, / не скажеш, що увесь ти є — невласний» («Де ти — збагнув? Ти ж на самому споді»).

Перед такою людиною, що намагається зреалізувати своє право бути собою, за С. К'єркегором, відкривається вся дихотомічність вибору, того життєвого варіанту, який, з одного боку, вже існував «у задумі Бога, існував як можливість», а з другого, не існував «як визнане індивідом у якості абсолютного» [2, с. 157], оскільки воно не було здійснене свobodною волею людини. Тож людині належить подолати ілюзію множинності варіантів вибору, здійснивши «тільки один варіант особистості, який і приймається до здійснення завдяки акту вибору» [2, с. 157]. Звідси — певна попередня налаштованість людини до вибору своєї життєвої позиції, відчуття особистісної месійності життєвого завдання (помітна у самопозиціонуванні шістдесятників, особливо у В. Стуса), що полягає у виборі самої можливості самоздійснення, і саме за міру цієї самореалізації (чи нереалізації) людина й несе свою відповідальність. У цій площині (за С. К'єркегором) і лежить причина каяття: «Як тільки індивід приймає самого себе з рук Бога як свою власну відповідальність, він переймається почуттям обов'язку, не абстрактного всезагального обов'язку (як це виразно звучить у «всепланетарній» поезії І. Драча, яка, проте, свідомо збалансовується «заземленням» у життєві проблеми конкретних людей. — Л. Т.), а особистого обов'язку перед самим собою, а точніше, перед Богом» [2, с. 158].

З такого погляду вільний вибір репрезентантів шістдесятництва, які відчували свої дані Богом «розширені» можливості, що їх неодмінно слід було зреалізувати, помножені на почуття поколіннєвого обов'язку, обов'язку перед народом, нацією, безперечно, оприявнює їх метафізичну причетність до Бога — через акт вибору себе, оскільки метафізично «індивід приймає самого себе з рук Бога на свою власну відповідальність» [2, с. 158] — попри своє цього нерозуміння й неусвідомлення. І в цьому полягає не тільки парадокс, а й запорука самоствердження цього загальом атеїстичного покоління. Зрештою, згодом, у межових ситуаціях між

життям і смертю, вони особливо гостро відчули (В. Стус, І. Світличний, Є. Сверстюк) цей трансцендентальний зв'язок сушого. «Людина в режимі трансценденції завжди створює «нові небеса» і «нову землю», — наголошував С. Кримський, — тобто свій особистісний світ, в якому вона розчакловується від зовнішньої необхідності та прилучається до вічності чи, врешті-решт, сподівається на можливість неможливого», наднадію щодо подолання конечності буття» [6, с. 45], віддавши свою долю у руки Всевишнього. Це повною мірою засвідчує в'язнична поезія В. Стуса: «Дивись і жди високого збідніння / душі і тіла, неба і землі, / як на пружкому піднесе крилі / тебе Вітчизна до висот прозріння» («Моє ім'я, зникай. А тіло — чезни»).

Таке переведення абстрактного Кантівського всезагального обов'язку у площину К'єркегорівського індивідуального обов'язку якраз і було актуалізоване шістдесятниками — як індивідуально (зокрема і особливо у долі В. Стуса), так і поколіннєво-солідаризовано. Хоча й тут, потрактовуючи топологію життєвого шляху кожного з репрезентантів цього явища зокрема, не можемо абсолютно відкидати Кантівську позицію. Адже багатьом з-поміж них доводилося повсякчас співвідносити свої дії й вчинки з моральним законом, долаючи (чи не долаючи) інші екзистенційні спонуки, «щоразу вступаючи у боротьбу з самим собою» [2, с. 158] і не завжди виходячи у тій боротьбі переможцем (про це й свідчать певні колізії відступництва чи компромісів із офіційною владою, власне, неминучі в будь-якому історичному сюжеті). І тільки найпоспідовніших (В. Стуса, В. Симоненка, І. Світличного, Є. Сверстюка, Ліну Костенко, М. Коцюбинську, Вал. Шевчука, Гр. Тютюнника, Р. Андріяшика) можна «освятити» К'єркегорівською тезою, згідно з якою індивід, що зробив свій вибір, «тим самим звільняється від необхідності щоденно й щогодинно викорінювати в собі все, що суперечить обов'язку», оскільки при цьому сам вибір як акт «набуття самого себе» запускає механізм естетичного начала, яке наче «просвітлене, освячене, адже підкорене чомусь вищому» [2, с. 158] — у цьому й полягає велика таємниця Стусової поезії, досі не дешифрованої належним чином.

«Отже, пізнати самого себе, і відшукати себе самого, і знайти людину — одне і те ж», — таку філософську формулу залишив нам у спадок Г. Сковорода [12, с. 155]. Сковородинівська максима «пізнай себе» набирає у творчій долі В. Стуса граничної гостроти: «Тепер себе — пізнаєш по біді? / По сивій голові — тепер пізнаєш? / Не в себе. Ти від себе — повертаси...», тому не випадково в нього зринає: «...десь, може, промайне, мов тень утекла, / ти — справжній...» (див.: [14; 15]).

Так проблема вибору розгортається у проблему власної самореалізації, духовного наповнення, радше, духовного розповнення людини, ще —

випростування, як часто наголошує В. Стус. Цим особливо катував себе поет: «Чом я не випростаюсь? Чом / свої не випростаю плечі, / не випростаю рук своїх, / не випростаю дум?». Розв'язання проблеми самодоростання передбачає відповідну динаміку, окреслену ним у поезії «Ессе homo!» досить самоствердно: «Ніяк не можу зросту я дійти, / І в зрості зупинитися несила... [...] / Я виростав. З землі. / І син землі, / Не можу зупинитись. / Та й спинить / Мене ніхто не може. [...] / Ніяк не можу / Зросту я дійти, / Не можу вивірить / Свою натуру / Великою любов'ю. [...] / Я виросту! Я піднесу!»). Йдеться про сам процес Стусового «самособоюнаповнення» як самопізнання й самовдосконалення, де моральні кореляти, насамперед гідність і честь визначають міру самооцінки, почуття самоповаги. Тому такий потужний дискурс «самотворення» у творчості В. Стуса: акцентуація на частці *само* у його дієслівних формах настільки виразна й акцентована, що можна говорити про окремий дискурс поетики самотворення людини в його антропоцентричній парадигмі. «Само» як лексично окреслена територія «Я» актуалізує різноіпостасні ідентифікаційні смисли. Закриття свідомості творчої людини на структурі Я — як певний Я-центризм, індивідуальна призма світобачення, розгортає дискурс самоактуалізації, такий важливий для представників цього покоління.

Так, у В. Стуса *бути* — це не статичне тривання в бутті, а діалектичний процес «доростання» до самого себе — справжнього. Тому поет антропологізує буття, розгортаючи в своїй творчості цілий дискурс «самособоюнаповнення», де акцентування на частці *само*, посилюючи антропоцентричність світобачення, вибудовує низку власних філософських актуалізацій і засвідчує цілком самостійний напрям екзистенційної філософичності. *Само* — звісно, від слова *самотність*, але також рівною мірою — і від слова *самоутвердження*. Ця частка постає своєрідною антропоцентричною лексемою, що конструє специфічне світовідчуття і певним чином відцентровує художню свідомість. Адже частка *само* моделює ряд складних слів, фіксуючи «сили якості, форми», як-то самотність, самоорганізація, самостояння, що не тільки набули помітного значення в філософії ХХ ст., а й виявили і підкреслили специфіку її розвитку, означили певні повороти в філософському мисленні. Вживані в царині психології особистості такі поняття, як самоактуалізація (А. Маслоу), самодетермінація (Т. Ярошевський), а також самореалізація, саморегуляція і т. п. у сфері філософії визначають підходи до конкретизації таких понять, як універсальне/унікальне, загальне/особливе, соціальне/індивідуальне тощо, а також корелюють із поняттям самоорганізації складних систем, актуалізованим М. Пригожиным. Як в особистій долі людини психологічне визначає напрям

філософського розмислу, так у долі поета — специфіку його художньо-образних актуалізацій та систему художньо-стилістичних особливостей, яка у В. Стуса є дуже специфічною. Саме він розгортає цілу низку форм-саморепрезентацій, втілених у виразах: самозамкнений, самобою, самовтратою, самосмерть, самопізнання, самозагасання, самовигнання, самопочезання, самоуникання, самовороття, саморозсвітання, самоозирання тощо («*летіти в сонні самопочезань*», «*йдучи в самовигнання*» і т. д.) — цей антропоцентричний ряд множить до десятків і десятків подібних самохарактеристик, які помножують самі себе, а також включають у себе й антитези, що відображають гетерогенність людського Я.

Такий широкий спектр смислової саморепрезентації розгортається В. Стусом заради саморозуміння (самоусвідомлення), в якій (саморепрезентації) відбувається плинна самоідентифікація. «Людина — це те, що знаходиться в стані постійного заново-народження, це — людська істота, якій власними силами вдається розташувати саму себе, свою думку, свою мораль, свої бажання в певне сильне магнітне поле, пов'язане з межовими силами», — підкреслював М. Мамардашвілі [10, с. 356]. Поетичним словом В. Стус доводив, що реальна ідентичність особистості в процесі самопрезентації не залишається незмінною: «*Оце твоє народження нове — / в онові тіла і в онові духу*», — заявляв поет. Така саморепрезентація як рухлива темпоральність перекроює, переконструює структури свідомості — у випадку В. Стуса більшою мірою заради самостановлення, ніж заради публічного тиражування образу власного «Я», метою якого є забезпечення успішної соціальної взаємодії. В. Стусові, тривалий час замкненому в часопросторі в'язничної камери, йдеться про самопізнання, фіксацію своїх внутрішніх відчуттів, оскільки соціальне репресоване, відчужене від людини — воно актуалізується хіба через структури пам'яті наступних поколінь, що й передчував В. Стус.

Пізніше В. Стус розгортав це «бути» до крайніх, межових відчуттів: «*Гориш? Гори! Хай полум'я, мов птаство, / щебече по тобі і палахкоче, / [...] і повнить душу гомоном останнім, / передкінцевим щебетанням бід*». В умовах межової ситуації поет відходить від риторики самоствердження й поринає в безодню самопізнання, екзистенційних вглиблень: «*Як вибухнути, щоб горіть? / Як прохопитись чорнокриллям / під сонцем божевільно-білим? / Як бути? Як знебут? Як жити?*» (вірш «Біля гірського вогнища», дата написання ХІ. 1963, коли вже почала згортатися хрущовська «відлига»). Так Гамлетівське межове запитання «Бути чи не бути?», експресивно означене у В. Стуса гайдеггерівським: «Як вибухнути, щоб горіть?», містить і однозначно заявлену ним відповідь: «...*Вдатися до втечі? / Стежину власну, ніби дріт, згорнуть? /*

Ні. Вистояти. Вистояти. Ні — стояти. Тільки тут...», або ще більш ствердне: «Де не стоятиму — вистою». Тому така посилена концентрація на числівнику *сто* як яскравій функціональній смислотвірній лексемі («Сто чорних тіней довжаться, ростуть...», «Сто років, як сконала Січ...» «Сто твоїх конань, твоїх народжень...», «Сто спроневір...», «Летять на мене сто людських жалів...», «і остудило душу сто вітрів» і т. д.), що не тільки багатократно повторюється/варіюється в його віршах, створюючи певну гіперболізацію почуття, а й спричиняє використання дієслівних форм, до складу яких входить частка *сто*: стояти, вистояти тощо. У цьому досвіді *самостояння* поет набував переконання, що є якісь «таємні шляхи порядку», які тримаються «на мужності неможливого» (М. Мамардашвілі). Це світовідчуття і, як результат, поетичний прийом відсилають до поняття стоїцизму, апологетами якого були послідовники філософської школи Стої (звідси й віра у Проведіння, а відтак і фаталізм у В. Стуса).

Тільки наділений свободою може діяти наперекір звичному. Стусова межева ситуація «апелює не до винятків, а до усталеної норми особистісного існування» [3, с. 88], тож і розгортається як «боротьба з самим собою» (К. Ясперс). Межевість як винятковість вимагає від людини, за К. Ясперсом, переживань і вибору, «які вичерпують її сутність і в яких вона безумовно та остаточно стверджує себе» [цит. за: 3, с. 88]. Звідси — сугестія самоствердження у В. Стуса (коли ти — «Подвоєний, потроєний, посотий...»; «Вже не знайтись межі поразк, / хоч сто мене в мені...»), стократно посилена його улюбленою апеляцією до числа «сто» як трансформацією від поняття *століття*: «Стоїть твій муж — опроти ста століть, / де й нам опроти ста століть стояти». Пізнаючи гостроту життя, поет фактично розгортає парадигму власного виміру поколіннями — і часу, й людської екзистенції, надзвичайно активно антропологізуючи число *сто*: «Який далекий ти! Крізь сто ночей, / народжених, не наче покоління — Одна від одної, крізь сто зажур / у безбереге забуття дивлюся...»; «Єси ти сам — з собою врівень, / один на сотні поколінь»; «...один як перст стою себе супроти / (супроти себе сам стою супроти)». Так само стократно сугестуються й почуття: «постань, душе моя столоту!» та ін. Звідси — сугестія самоствердження у межах пошуку самоідентифікації у В. Стуса: «І сто подоб нуртується. Душа / струмує, мов осіння чорна хвиля. Хоч де ти? Хто ти? Що ти? Сам не знаєш / і в ста відбитках образ пізнаєш» — часто як відчуття себе Іншим/інакшим, могутнім і нездоланим.

Така категоріальна сугестія, де «антропологія числа» (В. Іванов) є ніби «метафізичною фігурою» (Фреге), створює той метафізичний простір присутності буття, яке надзвичайно важливе для поета, котрий пе-

ребує в межеві ситуації. Тому він апелює також до розширення цього метафізичного простору з допомогою символіки дзеркала (зокрема, вірш «Сто дзеркал спрямовано на мене»), вдаючись до складної системи дзеркальних відображень, які вступають у гру двійників між собою, створюючи множинність простору. Такі стилістичні прийоми забезпечують поезії В. Стуса особливий сугестивний ритм, створюють різні лексико-символічні конотації. Поет не просто змушений був постійно репресувати свої людські почуття, замикаючи їх у «квадратуру кола», а — більше того, свідомо репресував «бажання другого порядку» (Г. Франфурт) — як саме бажання бажати: «Тільки так: / вияви — самострати. / Кам'яній. Кам'яній. Кам'яній. / Тільки твердь знає самозбереження». Подібні конфліктні процеси створювали не тільки свідомісну напругу, а й когнітивний дисонанс, що й спонукав граничне самозамикання на структурі Я. Проте, й вона має свій чосопросторовий вимір, окреслений відповідною символікою. У поетичній палітрі поета вирізняються не тільки символи кола, округлості (як макрокосму), а й квадрата (мікрокосму, що ототожнюється з тюремним простором). Вони розітнуті вертикаллю, яка символізує потужний процес самоактуалізації — власне, саме наголос на прямостоянні й інспірує цю вертикаль.

Як переконує С. К'єркегор, особистість сама творить свою долю через надважливість такого вибору — так вона «добудовує» якусь важливу ділянку світу, що нею осягається, а отже, разом із Творцем співдіє, розділяє з ним почуття відповідальності. Це твердження філософа цілком вкладається в українську традицію, що бере початок від українських гуманістів, і ще глибше — від Київської Русі: «В Україні за часів княжої доби концепція самовладдя людини в межах запрограмованої Провидінням життєвої дороги передбачала здійснення людиною вільного вибору між добром і злом і, таким чином, певною мірою дозволяла їй самій творити власну долю», а в протиставленні людини і фортуни головною умовою успіху були зусилля самої людини, спрямовані на своє земне самоутвердження, тобто примат власної волі — таку ідею розвивали у своїх творах українські гуманісти (див.: [9, с. 99–110]).

У випадку українських шістдесятників доля особиста тісно переплетена з національною долею своєї країни, що й засвідчує трагічна доля В. Стуса, яка, за К. Ясперсом, *відкривається й розгортається* від ситуації до ситуації у світі «неусвідомлених можливостей». Саме йому «дорога долі, дорога болю» заповідала пройти складним «лабіринтом бід», оскільки «звучала» як *неунікність*, як *фатум*: «Сховатися од долі — не судилось. / Ударив грім — і зразу шкереберть / пішло життя...». Так доля виступає «психологічною топологією шляху» (М. Мамардашвілі) людини — у рефлексивному пережитті її рішень, можливостей, ілюзій,

обмежень, результатів, самооцінок, рецепції інших людей тощо. В. Стус, якому стелилася дорога як «*Богом послана Голгофа*» і якою він простував (випростувався) «*через сто звірів*», гостро відчував: «*Терпи страсну стезю конань, / спізнай смертельні чари / дороги добр і почезань, / свавілля і покари*». Тут сплавлено воедино як сам шлях життєвої крутизни — перебігу подій, криз, випробувань, і його внутрішньо-психологічний еквівалент, закодований у місткому слові «біль». Ці поняття — шлях і біль — тотожні, нерозривні у В. Стуса: «*Болить мені путь*». Так шлях проектується через наскрізний, центробіжний код антропологічної філософії серця: «*Дороги серця — як дороги долі, / що заступили всі земні путі*» (див.: [15]). Цей шлях як «горизонтальне пряmostояння» душі був освячений внутрішнім переконанням поета: «*...І врочить порив: не спиняйся, йди. / То — шлях правдивий. Ти — його предтеча*». Топологія особистісного шляху В. Стуса, осмислена ним психологічно, пережита метаграницю, закарбована в емоційному слові, сповна реалізувалася в своїй прозорливості, «*в передчутті недовідомих верст*», розірвавши межі трагічно пережитого, «*недобутого часу*» як ще одне пророцтво великого поета: «*Народе мій, до тебе я ще верну, / як в смерті обернуся до життя...*».

Література

1. Азархин А. Духовная жизнь человека и художественно-образные структуры искусства / А. В. Азархин // Искусство: художественная реальность и утопия / под. ред. В. И. Мазепы. — К.: Наук. думка, 1992. — С. 38–69.
2. Гайденко П. Прорыв к трансцендентному: новая онтология XX века / П. П. Гайденко. — М.: Республика, 1997. — 495 с. — (Серия «Философия на пороге нового тысячелетия»).
3. Головкин Б. Філософська антропологія: [навч. посіб.] / Б. А. Головкин. — К.: ІЗМН, 1997. — 240 с.
4. Даренська В. Евристичність концепту homo universalis / Віра Даренська // Філософ. думка. — 2008. — № 3. — С. 31–46.
5. Кант И. Сочинения: в 6 т. / Иммануил Кант; под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. — М.: Мысль, 1963–1966. — (Серия: «Философское наследие»). — Т. 4: Ч. I. — 1965. — 544 с.
6. Кримський С. Запити філософських смислів / Сергій Кримський. — К.: ПАРАПАН, 2003. — 240 с.
7. Кримський С. Смысл постистории // Філософ. думка. — 2006. — № 4. — С. 22–35.
8. Кьеркегор С. Наслаждение и долг / Сёрен Кьеркегор; пер. с датс. П. Г. Ганзена. — 3-е изд. — К.: AirLand, 1994. — 504 с.

9. Литвинов В. Ренесансний гуманізм в Україні. Ідеї гуманізму епохи Відродження в українській філософії XV–початку XVII століття / Володимир Литвинов. — К.: Основи, 2000. — 472 с.

10. Мамардашвили М. Необходимость себя: введ. в философию: доклады, статьи, филос. заметки / М. К. Мамардашвили; сост. и общ. ред. Ю. П. Сенокосова. — М.: Лабиринт, 1996. — 430 с.

11. Марсель Г. Homo viator / Марсель Габріель; пер. В. Шовкуна. — К.: ВД «КМ Academia»; Пульсари, 1999. — С. 36–79. — (Серия «Християнські філософи»).

12. Сковорода Г. Твори у 2-х томах / Григорій Сковорода. — Т. 1: Поетії. Байки. Трактати. Діалоги. — К.: Обереги, 1994. — 528 с.

13. Тарнашинська Л. Василь Стус: художньо-екзистенційний вимір межової свідомості / Людмила Тарнашинська // Слово і Час. — 2016. — № 3. — С. 44–52.

14. Тарнашинська Л. Кордоцентрична концепція Григорія Сковороди та Памфіла Юркевича як філософська й етична основа топології шляху в творчості українських шістдесятників / Л. Тарнашинська // Григорій Сковорода — духовний орієнтир для сучасності (наукові матеріали XIII Сковородинівських читань): у 2-х кн. / відп. ред. М. П. Корпанюк. — К.: ДП «Інформатично-аналітичне агентство», 2007. — Кн. 1. — С. 233–247.

15. Тарнашинська Л. Кордоцентричний код як основа художньо-естетичних пошуків українських шістдесятників / Л. Тарнашинська // Науковий вісник Ужгородського університету: серія «Філологія. Соціальні комунікації». — Вип. 1 (29). Ужгород, 2013. — С. 166–171.

16. Тарнашинська Л. Сюжет Доби: Дискурс шістдесятництва в українській літературі XX століття: монографія / Людмила Тарнашинська. — К.: Академперіодика, 2013. — 678 с.

17. Тарнашинська Л. Шістдесятництво: філософія покоління як «публічна свідомість» / Л. Тарнашинська // V конгрес Міжнародної асоціації українців (26–29 серп. 2002 р.). — Чернівці: Рута, 2003. — Кн. 2: Літературознавство / [редкол. В. Антофійчук, Б. Бунчук, Т. Гундорова [та ін.]]. — С. 344–352.

18. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління. Історико-літературний та поетикальний аспекти: монографія / Л. Тарнашинська. — К.: Смолоскип, 2010. — 632 с.

19. Філософська антропологія: Екзистенціальні проблеми. — К., 2000. — С. 91–92.

20. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Карл Ясперс. — Изд. второе. — М.: Республика, 1994. — 526 с.

Ольга ПУНІНА

доцент Донецького національного
університету імені Василя Стуса**Конотативні смисли денотату алкоголю
в поетичному тексті «Часу творчості» В. Стуса**

Стаття Ю. Шевельова «Трунок і трутизна», опублікована як передмова до книги 1986 року «Палімпсести», будучи гідним містким коментарем до творчості В. Стуса, так сміливо й аргументовано вписаної в стильову парадигму суми елементів експресіонізму й сюрреалізму [1, с. 1061–1062], провокує на ведення вектору розмови, що умовно можна позначити поняттям «алкогольний дискурс». Власне, йдеться про спробу розгорнутого трактування одного з засадничих конструктів змістоформи Стусового поетичного тексту. У праці Ю. Шевельова цей ключовий конструкт оприявнюється через конотати *трунок* і *трутизна* (їх афішування у назві статті вже свідчить про вагомість / першорядність), які літературознавець вмонтовує у контекст національного «Палімпсестів»: «Бо тема і ідея України проходить крізь усі поезії збірки. [...] Україна — це *трунок*, що *сп'яняє* поета й *робить його одержимим*, і це трутизна, що вбиває його тіло й дух і веде до загибелі [...]» (курсив мій. — О. П.) [1, с. 1040].

Проте так прокоментований і проілюстрований фрагментом із поетичного тексту «Десять сніжнів, зо два брудні...»¹ засадничий конструкт — позначений мною як денотат алкоголю (трунок — переважно алкогольний напій, отрута [3, с. 577]) — не знаходить подальшого розгортання², що й стимулює до наукових пошуків у цьому напрямку. Пере-

¹ Цитую за виданням «Зібрання творів» В. Стуса, бо в статті Ю. Шевельова інша пунктуація: «За стодалями — Вітчизна, / перестрашене пташа. / То мій трунок і трутизна. / Нею витліла душа [...]» [2, с. 356].

² У цілому, цей конструкт не знаходить розгортання і в працях сучасного стусознавства. Звертаючись до трактування поетичних творів, у яких алкоголь та його похідні складають основу макро- і мікрообразу, дослідники не коментують цих смислових формантів. Так, наприклад, у статті О. Бондаренко «Філософсько-естетичні мотиви “тюремної поезії” В. Стуса» поезія «Цей спертий запах смерті, наче спирт...» ілюструє лише думку авторки про перебування в межовій ситуації в'язня, який майже фізично відчуває свою смерть [4, с. 86]. У монографічній праці Г. Віват «Художні особливості та провідні мотиви поетичної творчості Ва-

довсім удачний матеріал становить Стусова збірка віршів «Час творчості» (18 січня — 30 вересня 1972 р.), частина оригінальних поезій, у якій знаходить місце не лише конденсація, нашарування, переосмислення конотативних смислів денотату алкоголю попередніх поетичних корпусів — «Круговерть», «Зимові дерева», «Веселий цвинтар» (і віршів поза збірками), а й активне продукування нових смислів у поетичних текстах збірки та їх нове звучання в контексті остаточно не завершених «Палімпсестів». При цьому, саме семіотичний інструментарій (денотативний і конотативний смисли) дає можливість повноцінно презентувати множинність значень обраного для аналізу дискурсу — алкоголю, який у літературному контексті позначений сильною валентністю, якщо дослухатися до думки дослідниці Н. Барковської³, що розглядає одну з форм його представлення — мотив вина: «Мотив вина має величезну символічну валентність, він поєднується майже з усіма наскрізними темами (кохання, сон, смерть, Бог, диявол, місто) і мотивами (волога, заметіль, вогонь, змія і т. і.)» [7].

Розмежування денотативного й конотативного мовних планів відбувається як, відповідно, типового й додаткового, експліцитного й імпліцитного, маскованого первинного й вторинного, об'єктивного й суб'єктивного (невизначеного, сугестивного), одиничного й множинного [9, с. 238; 10; 11; 12, с. 11–13; 13, с. 35]. Узагальнюючи твердження Г. Косікова, слід озвучити, що для визначення денотативного значення необхідно встановити, які ознаки властиві об'єктам (дослідник пропонує — А, Б, В тощо), щоб із ними міг асоціюватись певний звуковий комплекс, при цьому «будь-яка додаткова щодо денотативної смислової інформація може вважатися конотативною» [12, с. 11]; така інформація «або характеризує сам денотат, або

сила Стуса» текст «Тюремних вечорів смертельні алкоголі...» зазначений у списку-перерахуванні поезій, що демонструють близькі поетові християнські заповіді (див.: [5]), й на тому. У статті-передмові К. Москальця «Василь Стус: незавершений проект» до десятичного видання творів автора у контексті аналізованої збірки «Час творчості» поетичний твір «Ми, лялечки із алкогольним щастям...» фігурує тільки як приклад розуміння тіла й душі з позиції філософських традицій гностицизму (див.: [6, с. 29]).

³ До речі, стаття дослідниці входить до складу наукового збірника Тверського державного університету, в якому опубліковані матеріали конференції «Мотив вина в літературі» (див.: [8]). У працях здійснено розгляд творів російських, українських, польських письменників і режисерів із позиції функціонування мотиву / образу вина (алкоголю, горілки, шампанського тощо) на різних рівнях: метричному, лексичному, граматичному, семантичному, ідейно-образному — у ліриці, сюжетному й позасюжетному — в прозі; в біографічному, історико-культурному, міжмистецькому аспектах тощо. Цей науковий збірник є достойним зразком неординарного літературознавства.

виражає відношення суб'єкта мовлення до його предмета, розкриває комунікативну ситуацію, вказує на тип дискурсу, що вживається» [12, с. 12]. Коли брати до уваги конкретно художнє мовлення, то для нього конотативні (чи то — символічні) смисли стають основою поетичних (образних) зворотів, адже конотація — це «спосіб асоціювання, що здійснюється текстом-суб'єктом у межах своєї власної системи» [13, с. 35].

Так, для формулювання денотативного значення слова «алкоголь» до уваги беруться типові ознаки: багатоградусний напій, виготовлений із винного спирту, вживання якого призводить до ефекту сп'яніння, розкряпачення (збудження), коли людина здатна на здійснення нетипових вчинків⁴, схильна до відвертості чи то депресивних станів, — із якими власне й пов'язується звуковий комплекс «алкоголь». Із денотативної позиції тотожними до «алкоголю» є слова «спирт», «горілка», «трунок», «оковита», «брага» та ін., проте їх стилістична інакшість (розмовне, фольклорне, діалектне, застаріле [16, с. 362; 17, с. 26; 18, с. 463]) уже вказує на наявність конотативної смислової інформації. У свою чергу ці презентанти «алкогольного дискурсу», будучи вже конотованими, у поетичному тексті витворюють додаткові (символічні) смисли.

У збірці віршів «Час творчості», суть якої, на думку Г. Бурлаки і Д. Стуса, складає «живе (все ще нестерпно болюче) переживання», адже «поет не соромиться фіксувати у віршах біль і страждання» [19, с. 693], форманти «алкогольного дискурсу» (матеріальна предметність: *брага, оковита, спирт, вино, алкоголь, алкоголі, трунок*; дія, стан: *випивати, допивати, пиячити, обпиватися, обпоїти, сп'янити*; ознака: *п'яний, п'янкий*⁵) діють у певних граматичних структурах. Їх систематизація веде

⁴ Наприклад, у листі В. Стуса до А. Лазоренка від 28 липня 1962 року щодо атмосфери зборів україномовних студентів-літераторів у 35-й кімнаті студентського гуртожитку читаємо: «Було у нас, з 35-ї, збіговисько у червні. Був навіть Середа з Запоріжжя. Випили-вихилили, напилися-подурили. Серед найдурніших був автор цього листа — крикун і п'яниця (досвід набуто на солдатчині)» (курсив мій — О. П.) [14]. Або в ситуації, як припускає Д. Стус, складних взаємин із О. Фроловою, описаній телеграфічним стилем у «Щоденнику»: «12.2.1963 р. Все почалося 9 грудня. Трунок благословив і одважив. Не соромно? Мабуть. Сон-колихання. Утіка — утікає вужем. Соромно! Геройствую. Поразка. Притишеність, Регулярно. Слабкість — до відчаю. Допомога, майже професійна, де все зміщене — почуття в бік звичности, механічности. Хвилювання. Петро? Хай Петро. А розпач — він був — даремний. Заспокоєння. Сльози. Вимоги. Даремно. Хто швидше кого ошукає? Ошуканим буду я» (курсив мій. — О. П.) (цит. за: [15, с. 136]).

⁵ Включення дієслівних і прикметникових форм убачається доречним, бо вони лягають в основу асоціацій і реляцій як форм конотативних смислів. Ці форми не передбачають фігурування безпосереднього предмета. Асоціації і реляції презентують додаткові смисли через встановлений зв'язок між уявленнями.

до виокремлення характерних конструкцій: 1) порівняльного (приміром: «дух шумує, наче брага» [20, с. 33]), 2) предикативного (наприклад: «нехай киплять криваві алкоголі» [20, с. 116]), 3) словосполученнєвого (типу: «сухих небес нестерпний спирт» [20, с. 66]) зразків, покладених в основу тропів, відповідно, — *comparatio*, *metáfora*, *épitétov*. Проте, зі збереженням функцій поетичних зворотів (посилення художнього значення першого предмета чи стану через зіставлення з іншим на основі спільної ознаки, неназване порівняння (асоціації) і підкреслення в предметі (чи стані, явищі) однієї з його характерних ознак [21, с. 280, 156; 22, с. 88–89, 84]) як окремих одиниць, відбувається і процес входження тропів у ширший контекст — вибудовують розгорнуту індивідуальну метафору⁶ як основу мегаобразу поетичного тексту, на кшталт: «*Цей смертий запах смерти, наче спирт, / геть виповнив кімнату синім чадом / душі, своїм притьмареним свічадом, / і обсідає душу, мов упир. / На чорному папері білі літери / просипані, мов янголи ясні, / котрі шепочуть: не марудься в сні, / з похмурого чола зажуру витри, / бо ти єси за нею, потойбіч / людського остраху і сподівання. / До узголів'я клониться світання / у кілька поминальних ярих свіч*» (курсив мій. — О. П.) [20, с. 64] (відчитується макрообраз душі, яка потойбіч, чи то — у вічності. Про це далі). Подібна відзнака — метафорична розгорнутість — приписується різновиду сугестивної лірики (див.: [23, с. 166–178]), що ґрунтується на «асоціативному поєднанні додаткових смислових й інтонаційних відтінків», вміщує елементи медитації [21, с. 290] та репрезентує певний духовний простір. Виходячи з такої специфіки Стусової лірики, доречним бачиться трактування множинності значень «алкогольного дискурсу» «Часу творчості» за принципом: від смислового й змістового до актуалізації складових семантичного та граматичного рівнів поетичного тексту.

Серед спроб окреслити смислову домінанту «Часу творчості» (І. Онікієнко [24], О. Бондаренко [4], М. Єгорченко [25], К. Москалець [6] та ін. (див.: [26])) годиться відзначити насамперед гіпотезу Д. Стуса. Якщо відмежуватися від актуального для дослідника біографічного аспекту, то його твердження, що в книзі — «справжнє вивіщення над обставинами, визволення духу від тліну плоті, дозрівання до усвідомленого вибору»⁷ (жирність Д. Стуса. — О. П.) [15, с. 256], досить влучне як трактування

⁶ Доречно вказати й на зауваження Є. Адельгейма про специфіку метафори В. Стуса, що «часто виростає з потворної й жахливої для людини естетики сьогодення» [15, с. 223].

⁷ Дослухаючись до думки О. Солов'я про «живий експресіонізм» В. Стуса, до усвідомленого вибору лишається додати: «[...] як неможливість якогось іншого шляху естетичного освоєння світу, іншої моделі боротьби та мучеництва за весь світ» [27, с. 51].

плану екзистенції ліричного суб'єкта поетичного тексту «Часу творчості». Сигнальною бачиться категорія *духу* та його присутні дієві характеристики: визволяється й вивищується, тобто стає вільним, необмеженим і рухається в вертикальному напрямку, підноситься (коли за К. Москальцем, «викшталтуваний дух» [6, с. 21]).

В окресленому умовному «алкогольному дискурсі» збірки із поетичними текстами «Вимріяна і жива донині...», «Гаряча ложка юшки — як молитва...», «То як тобі пенати?», «П'ючи біду, неначе оковиту...», «Цей спертий запах смерті, наче спирт...», «Куди? Будь ласка, в білий світ...», «Як крига, падає навкруг...», «Мертвий сон галактик...», «Уже життя моє прожите...», «Спить жона, золотими ножами...», «Щось уступилося у мене: раптом...», «с. «Вже цілий світ — на кінчику пера...», «Ми, лялечки із алкоголем щастя...», «Деся я спинився в самовижданні...», «Недоля вже нитку сурову снує...», «Тюремних вечорів смертельні алкоголі...», «І обпоїла нас цілюща смерть...», «Коли посне твоє здревіле тіло...», «І вже нема ні смерті, ні життя...», «І я сягнув нарешті порожнечі...», «Блискучі рури власним саявом сліпнуть...», «Похмурий досвіток чи п'ятьма дня?», що взяті за Стусовим принципом розташування-подачі як ієрархії-дозрівання [15, с. 256], саме для розбудови категорії *духу* (= душі) ліричного суб'єкта долучаються символічні смисли денотату алкоголю.

У поетичному тексті «Вимріяна і жива донині...» смисловий компонент «алкогольного дискурсу» актуалізується за рахунок асоціації: рефлексії ліричного суб'єкта над причинами свого внутрішнього розладу призводять до усвідомлення центрального подразника рівноваги — відсутність жінки як розради, що в контексті валетних дієслів *не випити, недопити* (передбачають дію з речовиною, передовсім — напій, алкоголь) нагромаджується додатковими значеннями, зокрема *жінка (Ти) як щастя* (вплив жінки дорівнює дії алкоголю, тобто призводить до відчуття глибокого вдоволення — щастя): «Я тебе не відлюбив, не випив, / навіть ти казала — недопив. / Сумовитий вечір десь захлипав / і фіранки чорні опустились. / Ти єдина в самоті розрада, / просвіток смеркальної пори» [20, с. 31]. Доречно в ракурсі цього ліричного твору навести фрагмент із листа В. Стуса до дружини від 8 березня 1977 року з селища Матросова, в якому чітко простежується взаємозв'язок між станом сп'яніння і тугою за єдиною жінкою: «Приїзди, Вальочку, буде весело: поки Тебе дочекаюся — стану алкоголіком, пияком добрим (це від силікозу допомагає! і ще добре проти застуди, розлуки, безжіноцтва і браку книжок добрих!). Це жарти, Вальочку, а пияком я вже став — од туги за Тобою — а не від горілки (покуштував трохи вже, нічого славного не побачив)» (курсив мій. — О. П.) [28].

У ліричному суб'єктові, позбавленому стрижневого компонента рівноваги, запускається нова програма дій, що спрямовується на, вже

озвучене цитатою із праці Д. Стуса, визволення духу. Цей акт конструювання нового внутрішнього стрижня в поетичному тексті «Гаряча ложка юшки — як молитва...» подається експресіоністичним ступенюванням. У праці Ю. Шевельова стверджується, що саме від експресіонізму у В. Стуса «йде висока напруга, коли враження й почуття ніби ступенюються [...]» [1, с. 1061] (до речі, такий тип композиційної будови — ступінчата — фігурує і в кінознавчих працях, що висвітлюють питання експресіоністичного кіно (див.: [29, с. 81])). Кілька етапів-дій внутрішнього стрижня-духу («Гаряча ложка юшки — як молитва: / прозоре тіло миттю освіжить / і дух зогріє. Ніби лезо бритви, / той відігрітий дух в мені іскрить / і ловить сонця радісну порошу, / сріблішає, світлішає, стає / на рівні горя. Боже, дуже прошу — / не забори од мене, що моє, / і не дай того, чого не праг я, / що залишає в серці чорний шрам» [20, с. 33]) вивершуються найвищим ступенем: «Зігрітий дух шумує, наче брага, / і прагне йти у вічність — напролам» [20, с. 33]. На цьому найвищому рівні *дух*, значення якого підсилене за рахунок порівняння з шумуванням алкогольного напою браги (між лексемами *дух* і *брага* спільною стає дія шумувати⁸, що можна трактувати і як дію переходу із одного стану в інший, переінакшення, адже брага готується домашнім способом через бродіння суслу із дріжджами), із земної площини («стає / на рівні горя») розпочинає шлях вивіщення — у площину вічного, небесного, божественного («Боже, дуже прошу», «і прагне йти у вічність — напролам»).

Як складові світу ліричного суб'єкта категорії земної і небесної площин (умовно беручи) знаходять подальше семантичне розгортання в «алкогольному дискурсі» в кількох типах метафоричних конструкцій. У поетичному тексті «То як тобі пенати?» земна площина, презентована поєднанням автологічного (денотативного) образу з реалізацією метафори («То як тобі пенати? / Тягнись, як шарий віл. / Десь шамотить Хрещатик / і кішляться Поділ. / Подзенькують трамваї, / автобуси снують, / оденки десь справляють, / пиячать і жують. / І п'ють моє здоров'я / і многая літа» [20, с. 51]), об'єднує антитетичні топоси «*десь*» — там, де триває безпечна буденність із її мізерними радощами й нищенням екзистенції ліричного суб'єкта, і *тут-«пенати»*, де розгортається символічний смисл згуби: «Край мого узголов'я / Мати пресвята / манюю сновигає, / ні оком не змигне, / сліпа рука блукає — / відшукує мене. / Шепочуть спрагли губи: / синочку, сину мій, / за віщо тебе губить / Господь усеблагий?» [20, с. 51].

⁸ Цей зв'язок можна відстежити на рівні етимології. За походженням слова *дух*, *душа* і *спирт*, *алкоголь* близькі, виводяться з латинського *spīrāre* — дути, віяти, шуміти, вирувати, дихати, звучати [30, с. 372]. Значення шуміти є притаманним і лексемі *брага*.

«Тут»-світоустрій ліричного суб'єкта, позначений віднині процесом зміцнення, чітко відмежовується від його «до»-існування (ліричний твір «П'ючи біду, неначе оковиту...»): «П'ючи біду, неначе оковиту, / я заховався, змовкнув і затих. / Ні ворогів, ні друзів дорогих, / ні сліз, ані клятьби, ані привіту, / ані небес, ні сонця — теж нема. / Мені затоваришила п'їтьма [...]» [20, с. 63]. Указівкою на цей процес — зміцнення духу ліричного суб'єкта — стає мікрообраз біди, що в порівняльних конструкціях «П'ючи біду, неначе оковиту», «пий біду, неначе оковиту», будучи зіставленою з оковитою — міцною горілкою високого гатунку [31, с. 171], набуває символічного смислу: біда як витримка, терпіння тощо: «[...] і мури світять, коли ніч безсонна / стоїть, мов небезпечна оборона — / ледь по кутках снується павутинням, / мовляв, козаче, наберись терпіння, / не нарікай на долю ненаситу / і пий біду, неначе оковиту» [20, с. 63].

У поетичному тексті «Цей спертий запах смерти, наче спирт...» категорія небесної площини (*потойбіччя, вічності*) набуває додаткових смислів. Посилени через розгорнуту метафору смерті: «Цей спертий запах смерти, наче спирт, / геть виповнив кімнату синім чадом / душі, своїм притьмареним свічадом, / і обсідає душу, мов упир» [20, с. 64] (прочитується конотативне значення смертельного впливу на внутрішній стрижень — душу — за рахунок порівняльної конструкції: *запах смерті* дорівнює *спирту*⁹, що як наркотичний засіб викликає притлумлення діяльності дихального центру), такі компоненти людського (фізичного) стану, як зажура, острах, сподівання, протиставляються екзистенції у вічності, духовному (нефізіологічному) існуванню, до якого вже причетний ліричний суб'єкт: «На чорному папері білі літери / просипані, мов янголи ясні, / котрі шепочуть: не марудься в сні, / з похмурого чола зажуру витри, / бо ти єси за нею, потойбіч / людського остраху і сподівання. / До узголів'я клониться світання / у кілька поминальних ярих свіч» [20, с. 64].

Існування у вічності (поезія «Куди? Будь ласка, в білий світ...») слід трактувати як єдиноможливий простір для зміцненого і неприйнятого

⁹ У ліричному творі «Безсонної ночі» з поетичної збірки «Зимові дерева» контекст порівняння зі спиртом такий: «Вам повітря забракло? Диму? / Розум спертий, як спирт, горить? / Другу ніч уже, другу — не спиться. / Жовкнуть у вікні ліхтарі» [32, с. 49]. Властивість спирту як горючої рідини й наркотичного засобу, що притлумлює діяльність дихального центру, проектується на розум, вичитується значення «утрудненої мозкової діяльності». У поезії «На вітрі палає осика...» з «Палімпсестів» денотат спирту («На вітрі, на жальному вітрі, / на вістрі уважного листя / горить, наче спирт, палахкоче / себе пригадалий вогонь» [2, с. 141]) набуває конотативного смислу в межах порівняльної метафоричної конструкції: вогонь як сфера між світами.

в земній площині, унаочнений парафразом «тюремна сторона», духу ліричного суб'єкта: «Куди? Будь ласка, в білий світ. / З речами? Без речей. / Лиш зизо позирнув сусід через сумне плече. / Скидався він на ворона, / аж синій од п'їтьми. / Прощай, тюремна стороно / із чорними дверми [...] / тут щонайкраща суть твоя, / уже утрачена, / збігає, ніби течія, / ще й не настане / про чорний день, коли життя / досмолить зашморга, / з-під тебе виб'є опертя» [20, с. 66]. Саме тут можливе його повноцінне розкриття: «То буде й нашого — сухих небес нестерпний спирт / і затяжна плавба, / заки на тебе зійде мир — сивого голуба» [20, с. 66], як духу в просторі, що близький до земного дому, звідси «*сухих небес нестерпний спирт*» — нестерпний подих (етимологія слова *спирт*, зокрема й від латинського *spīritus* — віяння, подих, дихання [30, с. 372]) степових (рідних) небес.

Оця рідно-стєпова сфера (ліричний твір «Як крига, падає навкруг...») через асоціацію стає своєрідним підсумком у спробах осмислити ліричним суб'єктом категорію смерті як того, що розмежовує буття на відсутність життя в земній площині («Чи я вже вмер? Чи ще помру? / Нехай. А біс із ним. / Усе одно — життя нема. / Нема. І — не було. / Воно без цвіту одцвіло. / День почала п'їтьма» [20, с. 77]) та його існування в небесній: «А, може, пропливуть віки, / і буде їм дарма, / хто, що й коли на серці мав, / кого ненавидів, кохав... / І радісна юрма / розіб'є золото смертей / на мідаки життя, / і обіп'ється рідний степ / солодким небуттям» [20, с. 77]. Інше позначення цієї сфери — край страждання («Мертвий сон галактик...»), коли йдеться про його земне виявлення: «Ніби дерта рана, / репається діл, / та од жаху п'яний / труситься ковил¹⁰. / Вирви та байраки, / скіфських баб ряди. / Хто ж то до галактик / ген проклав сліди? / Таж немає Бога! / Хто ж то походив / зоряну дорогу / і згубив сліди? / Що, як це останній / із живих людей / кинув край страждання / і до неба йде [...]» [20, с. 97–98].

Ще одну вагому деталь небесної площини можна відчитати в поетичному тексті «Уже життя моє прожите...», у якому на противагу земному прожитому життю з сигнальними компонентами *кохана*¹¹ («Уже життя

¹⁰ Коливання ковилу, що нагадують хитання п'яної людини.

¹¹ Щодо жінки (чи то — її відсутності) як ключового подразника рівноваги. У структурі ліричного твору «Спить жона, золотими ножами...» функціонує асоціативна форма денотату алкоголю: «Спить жона, золотими ножами / пообкладувана, / на зажурену схожа маму. / Боже, мов же, — як там вона? [...] / Все прощався з тобою, бо здавна обпився бідою, / знав, що небо одміниться, місто за мур утече. / Чи ти перекинешся в мене, як я вже не буду собою, / ачи відшукаєш хоч в смерті моє охолоче плече?» [20, с. 102]. Стан ліричного суб'єкта, позначений як «обпився бідою» — вдосталь відстраждати, пов'язаний із думками про жінку.

моє прожите, / коли і як — то й не збагну. / А десь за ґратами харити / вістують радісну весну. / Десь бродить луками кохана, / любові згадає стежки, / там кожен пагін, нею п'яний¹², / її торкається руки» [20, с. 99]) й *щезла душа* («А любого Харон питає / про давні сорок-сороків, / гречану вовну висипає / з семи полатаних мішків. / Але душі немає в акті! / Там тільки витлілий дотла / і ледве-ледь теплом пойнятий / зсивілий попіл» [20, с. 99]) актуалізується життя небесне (тобто вічне) в іпостасі поета з «вишколеною» душею: «Дубала / постань, душе моя столюта! / Високим розпачем постань! / Ні в кого не проси покути, / минаючи розгаслу хлань. / Віки — попереду у тебе, / в століття свій скеровуй лет. / Єси поет, запраглий неба, / во віки і віки — поет!» [20, с. 99].

Чергова складова «алкогольного дискурсу» — поезія «Щось уступилося у мене: раптом...» — презентує процес остаточного усвідомлення ліричним суб'єктом наявності двох типів душі (до цього умовно нами визначені як *щезла* й *вишколена*) — земної і небесної. Відбувається це усвідомлення через бачення себе як іншого («сам як інший»¹³), категорії, яку можна трактувати думкою автора праці «Сам як інший»: «Найкоротша дорога від “я” до “я” йде крізь думку інших» [34], де інший (у В. Стуса — *хтось*) — це об'єктивний погляд «я»: «Щось уступилося у мене: раптом / між співами тюремних горобців / і гуркотом тролейбусів відчув я, / неначе хтось висвистує мою / мелодію журливу — тьмавим альтом. / І я потерп. І моторошний день / за цим журливим свистом ослонився. / Це — ти. Це — там десь ти. Коли триваєш / на відстані од себе — то, напевне, / хтось непомітно в тебе увійшов / і причаївся. Навіть, марновіре, / ти й не зогледівся. Старі шляхи / (їх пам'ять жужмом кинула) / лягли супроти. [...]» [20, с. 110]. Погляд на себе зі сторони дає можливість переосмислити-збагнути своє минуле перед входженням у вічність: «[...] Походи ж удруге / своєю молодістю і збагни себе / перед народженням Христовим — / як час потоком римського літочислу / збігає в діл. [...]» [20, с. 110]. А, переосмисливши, відбутти ритуал, близький до обрядового обіду за упокій померлого, — поминки: «[...] А там стоїть трикліній / для поминання сущого. Три смерті / у ложах повсідалися і мовчать. / Що перша — то неслава. Друга — рвйство, / а ця — провина. На ослоні ж — ти, / за власним поминанням. П'єш фалернське / густе вино¹⁴, поклавши чесний хрест / і на чоло, й на груди. [...]» [20, с. 110], із

¹² Тут прирівнюється до людського стану ейфорії.

¹³ Зауважимо, що до появи праці французького філософа П. Рікера «Сам як інший» (1990) [33] від збірки «Час творчості» В. Стуса — відстань тривала.

¹⁴ Прикметно, що в другій частині збірки «Час творчості / Dichtenszeit», перекладах Й. В. Гете, часто фігурує мікрообраз вина, переважно як автологічний.

використанням характерного атрибуту — вина, що, в контексті поетичного світу вірша, стає означником суті ліричного суб'єкта-іншого — він водночас Я-жертва, над ким відбувається обряд поминання, й Інший-кат, хто спостерігає за дійством, вживаючи алкогольний напій — сорт античного вина (тут дається взнаки той факт, що фалернське вино пив прокуратор Іудеї Понтій Пілат, який на вимогу іудейського народу відправив Ісуса Христа на розп'яття). Смерть, закріплена ритуалом, сигналізує ж про безповоротний вихід небесного духу (тут: «жива душа»): «[...] Знай, небоже, / що приневолений іти до себе / усе назад, ти тінь свою згубив, / що пам'яті трималась, як останній / причал на Леті. Що помер Харон, / пустивши утлий човен за водою. / Що мертві плеса мертво відбивають / тебе, померлого в живій душі. / Що уступилося — збагнув нарешті!» [20, с. 110–111].

Небесний простір кваліфікується ліричним суб'єктом як «по той бік існування», «по сей бік смерті» («с. «Вже цілий світ — на кінчику пера...»). Із цієї позиції відбувається своєрідне прощання з компонентами земного світовідчуття — тим, що вбивало, коли почуття й стани набували властивості призводити до фізичної смерті: «Тепер сочяться, смертні алкоголі / моєї туги, радості, недолі, / коли вже я ні зла, ані добра / не відаю — по той бік існування, / по сей бік смерті. Душу спопеляй, / що за шолом'янем. Блаженний край / наблизився — господнім насиланням / на чорну цятку болю ти змалів, / напружений останньою жагою, / щоб закурила путь — отам, за мною, / між стовбурами чорних вечорів» [20, с. 116]. Якщо поетичний зворот «сочяться, смертельні алкоголі» презентує атрибути земної площини (убивають), то поетичний зворот «киплять криваві алкоголі» — небесної (стан збудження, хвилювання), в яку веде *натхненна смерть*: «Душе моя, вганяйся, скільки є / в потойбік себе, де синіє воля, / нехай киплять криваві алкоголі — / це смерть своє вітхнення пізнає» [20, с. 116]. Звернення В. Стуса до лексеми *алкоголь* у поетичному тексті «Часу творчості» — не вперше. У «Зимових деревах» в ліричному творі «Учора, як між сосон догоряв...»

Метафоричний, наприклад, він у творі «Присвята» як складова характеристики м'ятежного духу ліричного суб'єкта: «[...] мені дала ти спокою хвилини, / коли бурунівсь дух мій, як вино» [20, с. 373]. У збірках В. Стуса «Зимові дерева», «Веселий цвинтар», віршах поза збірками 50-70-х рр. вино — переважно автологічна одиниця (приміром: «[...] хлюпнуло вино у кришталі [...]» [32, с. 98], «За чарою вина погомонім» [35, с. 10]). У метафоричних конструкціях, що містять цю лексему, з'являються конотативні смисли «світової гармонії»: «Як закорковане вино, / беріз шумує сік [...]» [32, с. 117], «Скресає далина... / Пливають і думи й хмари... / Пий голубе вино!» [32, с. 203] та ін. У «Палімпсестах» — «вино кохання», «вино проклять» [2, с. 38] як означники життєвого шляху ліричного суб'єкта, «[...] упийтесь пекельним вином» [2, с. 51] — із конотативним смислом «смерті».

над денотатом алкоголю надбудовується символічний смисл «самотності-забуття»: «Добутися б до п'ятниці, на тиждень / бодай хоч раз пірнути в самоти / невістостий алкоголь. Спинитись / обличчям до п'їтми» [32, с. 56]. У «Веселому цвинтарі» поетичний текст «Цей біль — як алкоголь агоній...» розгортає смислове поле одного з людських станів — болю-розпачу, наближеного за відчуттям до алкогольної втрати контролю над собою¹⁵: «А ти ще довго сатаній, / ще довго сатаній, допоки / помреш, відчувши власні кроки / на сивій голові своїй» [32, с. 183]. Проте саме в «Часі творчості» *алкоголь* фігурує в формі множини, так, яку назву мала збірка 1913 року французького поета, творчість якого презентує явище «симультанності ідей» [37], Г. Аполлінера — «Alcools». Чи був В. Стус знайомий із доробком Г. Аполлінера — складно знати, адже згадки про його захоплення французькою автурою, спроби перекладати датуються аж 80-ми роками (у листах до дружини й сина)¹⁶. Зрештою, смислове навантаження мегаобразу «Алкоголей» французького симультаніста вкрай різниться від Стусових конотативних смислів. На думку Л. Андрєєва, збіркою «Алкоголі» кинута «виклик старому світу, ідолам минулого» [38], поет, подаючи відверту картину страждань і самотності ліричного суб'єкта, відтворює саме життя, вдаючись до переліку прикмет нової реальності: «Ночь удаляется гулящей негритянкой / Фердиной шалой Леа оторванкой / Ты водку пьешь и жгуч как годы алкоголь / Жизнь залом пьешь как спирт и жжет тебя огонь / В Отей шатаешься ты бредешь по городу / Упасть уснуть среди своих божков топорных / Ты собирал их долго год за годом божков Гвиней / или Океании / Богов чужих

¹⁵ У зв'язку з цим можна навести фрагмент зі спогаду І. Дзюби: «Єдиний випадок, коли я бачив Василя п'яним і некерованим, коли він втратив контроль над собою. І це, треба сказати, якесь не дуже приємне було явище. Не пригадую, якась виставка була, цікава важлива виставка в Музеї українського мистецтва. Якесь нове явище відкривалося. Дмитро Горбачов запросив мене, переказав, і, очевидно, також і Василя, тому що коли я прийшов, там був Василь. Він, видно, сильно був п'яний, втратив контроль над собою, трошки аж хитався і трошки чіплявся до інших людей, до оточення. [...] навіть трохи з мовним моментом пов'язане. Хтось по-російському відповідав, і він різко зреагував на це. Це мене дуже здивувало, бо нормально він дуже толерантно до цього ставився» [36, с. 237–238].

¹⁶ Наприклад, із листа від 5 липня 1981 року: «У “Всесвіті”, крім подачі про Київ, здається, теж нічого нема. Шкодує, що не матиму 6 номера, де М. О. Лукаш подає французьких поетів. Ти, Валю, бодай перепиши назви віршів. А коли вподобаєш які вірші Верлена, Бодлера, Рембо, то й їх перепиши. Подобався мені Рембо-хуліган, подобалось, як Бодлер епатує читача (гей-би Микола Холодний, тільки що стиль непорівнянний: Микола усе ближчий до 20 ст.)» [28]; або від 10 жовтня 1982 року: «Дістав антологію французької поезії 19-20 ст. Отож, маю вибірки віршів Верлена, Бодлера, Рембо, Поля Валері й Рене Шара. Твого листа і маминого дістав. Дякую» [28].

надежд и чайний / Прощай Прощайте / Солнцу перерезали горло» (переклад Н. Стрижевської) (курсив мій. — О. П.) [39]. Та й, окрім назви, лексема *алкоголі* не фігурує в поетичних текстах Г. Аполлінера, на відміну від поезій В. Стуса.

Так, у наступному репрезентанті «алкогольного дискурсу» — ліричному творі «Ми, лялечки із алкоголем щасть...» — продовжує розгортатися смислова лінія «рятівної» місії смерті, здатної відмежувати від земної душі (конотати у тексті — *роз'єдинена, усохла, зраджена*). Ліричний суб'єкт поданий із двох позицій. У першій — він складова «ми», що перебувають у нерухомому стані (лялечка — личинка в коконі) алкогольного збудження-щастя, ейфорії, що насправді веде до порушення основних життєво важливих функцій: «Ми, лялечки із алкоголем щасть, / у радощах собі збавляєм віку. / Тікай же свого світу, недо-ріко, / або чекай, коли той бог воздасть / за самокатування — по заслугі, / за самознищення — ясным добром. / Тож пийте самоту, неначе бром, / радійте смертним шалом, любі друзі, / бо роз'єдинена людська душа. / Які тяжкі — ці брили порожнечі / всесвітньої, а ви — її предтечі — / пильнуйте в страх укутаних бажань — / подалі неба і землі, подалі / від себе утворюйте шляхи, / оберігайте власні потрохи, / яких, крім вас, нікому і не треба» [20, с. 119]. Друга позиція — ліричний суб'єкт від'єднується від інших, пориває зв'язки із земним світом, обираючи свій шлях; тут — акцентуація на «Ви», які не спроможні вийти за межі отого нерухомо-алкогольного стану: «Ви, лялечки із алкоголем щасть, / загорнуті в свою усохлу душу, / ще начувайтесь: тіло ваше здушить / ця зраджена душа. Або продасть / за шеляга якому сміттяреві. / Най-краща насолода — смерть жива. / Вас утішає тиша гробова, / бо од віків довліє злоба днів» [20, с. 119].

Шлях ліричного героя кількаступеневий: зупинку змінюють втеча-ухід («Деся я спинився в самовижданні...»: «Ти — рура, / обабоки уята. Ні кінця, / ні краю власного тобі не знати, / а тільки чути, як чужі вітри / гудуть тобою й стогнуть. Повідають / про зими людства, що бредуть дорогою, / немов сліпці, що брейгелівським пензлем / проваджені, мов п'яні, на рожені¹⁷. / Деся я спинився в самовижданні, / і, ставши ззаду себе, жду-пожду, / коли поперед мене стане військо / моїх одмерлих і нежилых душ, / і я за них сховуюсь, мов за себе, / тікавши світу...» [20, с. 141–142]), час «відлітання» («Недоля вже нитку сурову снує...»: «Бо що мені трунок¹⁸, цей трачений чар / оцих знакомих батярів, / як колется

¹⁷ Конотативний смисл: неконтрольовані.

¹⁸ Трунок у значенні атрибуту чужого життя — міських львівських хуліганів кінця 30-х рр. Крім актуалізованого Ю. Шевельовим образу трунку в поетично-

небо — за вдаром удар, / і дощ смертеносний ушпарив. / Раз пусто і голо і чорно довкруг, / раз чорно, самотньо і голо — заходь же тепер за останній свій пруг, / за висліплі геть виднокола. / Пора відлітати. [...] / Попереду білий, як смерть, гробовець, / і рвуться угору собори, / і хай би вам грець, і хай би вам грець, / всі завтра, всі нині, всі вчора» [20, с. 143–144]).

Поривання з земною площиною («Тюремних вечорів смертельні алкоголі...») супроводжується деталізацією цього простору. «Тюремні вечори», «тюремні досвітки» (у попередніх поетичних текстах, що входять до «алкогольного дискурсу», фігурує — «тюремна сторона», «спів тюремних горобців») подано як невід'ємний компонент стану ліричного суб'єкта, перебування якого в цій земній площині тюремного сприймається як смертне: в індивідуальній розширеній метафорі-мегаобразі («Тюремних вечорів смертельні алкоголі, / тюремних досвіток сліпа, як близна, ртуть, / а сто мерців, круг серця сівши, ждуть / моєї смерті, а своєї волі. / І день при дні глєвтяники жують, / аби не вмерти і аби не жити, / а в пам'яті імчать несамовиті / минулі дні — дихнути не дають» [20, с. 198]) актуалізується вторинне значення означуваного «смертельні алкоголі»¹⁹, наслідком впливу чого (переносно) є смерть.

Укотре виголошується її, «цілющої смерті», місія («І обпоїла нас цілюща смерть...»): розділити людську екзистенцію на «живе існування» (небесне) й «пустелю існування» (земне), відділити істинне від примарного: «І обпоїла нас цілюща смерть, / і провела за руку, щоб за краєм / живого існування ми жили, / не відаючи, що нестерпний простір, / переступивши нас, переступив / самого себе — за найдалішні межі, / і, втративши себе, утратив нас. / І, живучи в пустелі існування, / не витримавши вічності огрому, / що наломився на охлялу душу, / ми стали рятуватися од світу, / мов од насланя. І гріховні думи / гризуть нас ізсередини» [20, с. 236]. Метафорична конструкція «обпоїла нас цілюща смерть» сигналізує про те, що дух ліричного суб'єкта врешті-решт сягає небесної площини, тобто земній (вимертвілій) душі у земному (вимерлому) світі вже недоступний небесний дух: «І так / під панцирями вимерлого світу / і вимертвілої душі душа / сховалась, плюскла: поживи під сподом, / коли тороси вікових невір / наломлюються із узвиш. Таємно. / Бо обпоїла нас цілюща смерть. / Як древні вогнища сперевіків, / ми дотліваємо. У не-

му тексті «Десять сніжнів, зо два брудні...», у «Палімпсестах» у поезії «О земле втрачена, явися...» функціонує денотат трунок із конотативним значенням «минула безпечна молодість» («молодечий трунок-біль» [2, с. 320]).

¹⁹ «Палімпсести» вміщують ліричний твір «Немов крізь шиби, кроплені дощами...», у якому В. Стус вдається до поетичної конструкції з формою «алкоголі»: «Такі бо забродили алкоголі, / такі надсади — йой! — такі хмелі!» [2, с. 86], що в контексті набувають конотативного смислу «надмірного больового надриву».

відоме / дорога найдорожча. І по ній / ступай, не знаючи, нащо і прощо, / бо так забута доля прирекла / і призначила і кудись пропала. / І обпоїла нас цілюща смерть» [20, с. 236].

Поетичний текст «Коли посне твоє здревіле тіло...» розгортає експресіоністичну картину підміни земного існування ліричного суб'єкта, де душа невід'ємна від тіла («Коли посне твоє здревіле тіло, / скорившись утомі. Коли сон, / зухвало подолавши всі заслони, / огорне душу і сп'янить її / розкошами недовідомих марень, / тоді я одживляюся увесь» [20, с. 241]), небесним — «позакосмічним безміром»: «І справжній хтось, що довго так чаївся, / щоб бути невідомому, нараз / уступиться у мене безборонно, / заскочивши зненацька. Сон і ніч / вельможна одмінюють пережиті / стражденні роки. І ведуть у безмір / позакосмічний, що страшить огромом, / для тебе і незнаним, і чужим. [...] Ти еси / по той бік потойбічності. Ослони / упали всі дочиста. Розгороджений, / вдивляйся у цілющу владну смерть, / що здовжує, мов тінню, існування / по той бік прірви... Тільки за шолом'янем, / за порожнечою і небуттям / ти знову повертаєшся до себе, / але — самоутрачений навік» [20, с. 241–242]. У 1914 році німецьким поетом-експресіоністом Ф. Верфелем був написаний «повний відчаю» [39] вірш «Усі ми чужі на землі». Попри його смислову спрямованість на людину, ступінь загубленості якої формує час війни, і яка втрачає, на думку Л. Андрєєва, саму себе, зокрема свою душу, поетичний текст бачиться суголосним Стусовому баченню категорії земної душі. А те, що ліричний суб'єкт збірки «Час творчості» віднаходить себе у єдності з площиною небесною — вічністю, маркованою конотативними смислами «близька й відкрита» («Існуй, як є. З тобою — цілий світ. / Чи ти — у нім, чи може, він з тобою, / заприязнився, горе, із бідною, / котрої в небі пролягає слід. / Вельможна вічність, ніби п'яна, спить, / вельможна темінь поруч розкошує, / і той, хто рушив, більше не почує / своєї волі владну ненасить» [20, с. 244]), зближує творчість В. Стуса з загальноукраїнським поетичним дискурсом експресіонізму (див.: [40]).

Небесна площина, позначена як «гулка порожнечі», «чар п'яного небуття», «буття за краєм» («І я сягнув нарешті порожнечі...»), стає кінцевим пунктом призначення духу: «[...] Досить: / гулкою порожнечі я сягнув / і зупинився. Вигорілий простір / отінив свічку — болю епіцентр» [20, с. 271], який набуває стану непорушності: «Близкучі рури власним саявом сліпнуть / і ззовні, і зсередини. Струмить / високий день. Як спирту штоф, стоїть / осклілий обрій»²⁰. Інші в душах тихнуть

²⁰ Конотативний смисл: нерухомий. Штоф — міра рідини алкоголю, що дорівнює 1/8, 1/10 відра. Денотат спирту в «Палімпсестах» набуває конотативного значення «небезпеки», зокрема в поезії «Сновидіння: «Бо унизу — як лезо рів / зі спиртом вод. [...]» [2, с. 441].

/ і віддаються щедро, як жінки, / твоїй душі, що в сяєві оскліла. / Лиш довжиться твоє високе тіло, / мов ажуровий міст, через віки, / і заслухається великий світ / своєї таємниці. Ледве чутна / струмить ріка надії каламутна, / змиваючи небес осклілий лід» [20, с. 281].

Поетичний текст «Похмурий досвіток чи п'ятьма дня?» виконує функцію своєрідного смислового кільця «алкогольного дискурсу» збірки «Час творчості»: підсумовуючи напрямок руху духу (душі) ліричного суб'єкта, помітне його (її) повернення до початкового акту зміцнення в земній площині (тут: «жива домовина»): «Похмурий досвіток чи п'ятьма дня? / По той бік муру гуркотять машини, / вдивляюсь із живої домовини / туди, де розкошує маячня / моїх далеких недобутих марень / в калейдоскопі радоще-жалів, / над вежею стожальної покари / стрілою давніх і незбутніх днів, / що споєна отруйним соком світла / і мерехтить, мов алкоголь терпінь. / Підноситься душа моя розквітла, / запрагла йти у всезнищенну синь. / Яка це ера? І яка пора? / Один, чекавши судної години, / вслухаюсь із живої домовини, / як галасує вічна дівтора» (курсив мій. — О. П.) [20, с. 287]. При цьому траєкторію духу у небесну площину («всезнищенна синь») характеризує найвищий ступінь напруги, що притаманне художнім світам експресіоністів (див.: [39]). А, отже, цілком доречним є міркування Ю. Шевельова, яке влучно доповнює Стусів експресіоністичний контекст, що його поезія — «наскрізь людська й людяна, вона повна піднесення і падіння, одчай і спалахів радості, прокльонів і прощень, криків болю й скреготів зіплених зубів, зіщулень у собі і розкривань безмежності світу» (курсив мій. — О. П.) [1, с. 1049].

«Алкогільний дискурс» поетичного тексту «Часу творчості» вибудовує утруднений простір ліричного суб'єкта, який, ознаменувавшись зміцненням духовного стрижня, прагне повноцінного розкриття у небесній (божественній) площині. Денотат алкоголю (спирт, алкоголь, вино тощо), стаючи формантом ліричного твору В. Стуса, набуває таких додаткових експресивних значень (жінка як щастя, характеристика зміцнення духу, презентація земної площини, «тут»-світоустрою, означник смерті тощо), що чітко маркують експресіоністичний поетичний світ, виведений зі Стусової «патологічної адекватності своїй добі» [40, с. 291].

Література

1. Шевельов Ю. Трунок і трутизна (Про «Палімпсести» Василя Стуса) // Вибрані праці: у 2 кн. / Юрій Шевельов. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008 — Кн. II. — 2008. — С. 1040-1109.
2. Стус В. Зібрання творів: у 12 т. / [редкол.: Д. Стус та ін.] / Василь Стус. — К.: Факт, 2007 — 2009 — Т. 5: Палімпсести (Найповніший

- незавершений корпус). — 2009. — 768 с. — (Бібліотека журналу «Київська Русь»).
3. Новий словник української мови: у 3 т. / уклад. В. Яременко, О. Сліпущо. — [видання друге, виправлене]. — К.: Вид-во «Аконіт», 2001. — Т. 3. — 862 с.
4. Бондаренко О. Філософсько-естетичні мотиви «тюремної поезії» В. Стуса / Ольга Бондаренко // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб. — Випуск 2. — Донецьк: Кассіопея, 1998. — С. 84–88.
5. Виват Г. Художні особливості та провідні мотиви поетичної творчості Василя Стуса [Електронний ресурс] / Ганна Виват. — Одеса: Студія «Негоціант», 2003. — 175 с. — Режим доступу: <http://stus.kiev.ua/stusoznavstvo.files/Vivat.zip>
6. Москалець К. Василь Стус: незавершений проект / Костянтин Москалець // Зібрання творів: у 12 т. / [редкол.: Д. Стус та ін.] / В. Стус. — К.: Київська Русь, Факт, 2007 — 2009 — Т. 1: Ранні вірші (сер. 1950-х — початок 1960-х рр.), ДЕЛЮ № 13 / БЕ 1339, Круговерть, Вірші 1960-х років. — 2007. — С. 7–38. — (Бібліотека журналу «Київська Русь»).
7. Барковская Н. В. «Пьяный красный карлик не дает проходу...»: Мотив вина в поэзии А. Блока и А. Белого [Электронный ресурс] / Н. В. Барковская // Литературный текст: проблемы и методы исследования. 8 / Мотив вина в литературе: сб. науч. тр. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — Режим доступа: http://www.telenir.net/literaturovedenie/literaturnyi_tekst_problemy_i_metody_issledovaniya_8_motiv_vina_v_literature_sbornik_nauchnyh_trudov/p2.php
8. Литературный текст: проблемы и методы исследования. 8 / Мотив вина в литературе: сб. науч. тр. [Электронный ресурс]. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — 167 с. — Режим доступа: http://www.telenir.net/literaturovedenie/literaturnyi_tekst_problemy_i_metody_issledovaniya_8_motiv_vina_v_literature_sbornik_nauchnyh_trudov/p2.php
9. Термінологічний словник // Нариси з теорії літератури: навч. посіб. / Василь Петрович Іванишин. — К.: ВЦ «Академія», 2010. — С. 232–248.
10. Денотат // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-укл. Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1. — С. 268.
11. Конотація // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-укл. Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1. — С. 515.
12. Косиков Г. К. Идеология. Коннотация. Текст / Г. К. Косиков // S/Z / пер. с фр. 2-е изд., испр. / Р. Барт. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — С. 8–30.

13. *Барт Р. S/Z* / пер. с фр. 2-е изд., испр.; под ред. Г. К. Косикова / Ролан Барт. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 232 с.
14. *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. / [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.] [Електронний ресурс] / В. Стус. — Львів: Просвіта, 1994 — 1999 — Т. 6. Кн. 2: Листи до друзів та знайомих. — 1997. — 264 с. — Режим доступу: <http://www.madslinger.com/stus/lysty-do-druziv-ta-znajomyh/>
15. *Стус Д.* Василь Стус: життя як творчість / Дмитро Стус. — К.: Факт, 2005. — 368 с.
16. *Словник синонімів української мови*: в 2 т. / уклад.: А. А. Бурячок та ін. — К.: Наук. думка, 2001. — Т. 1. — 1040 с.
17. *Словник іншомовних слів* / уклад.: С. М. Морозов, Л. М. Шкарапу-та. — К.: Наук. думка, 2000. — 680 с.
18. *Новий словник української мови*: у 3 т. / уклад. В. Яременко, О. Слі-пушко. — [видання друге, виправлене]. — К.: Вид-во «Аконіт», 2001. — Т. 1. — 926 с.
19. *Бурлака Г.* Примітки. Час творчості / Dichtenszeit / Галина Бурла-ка, Дмитро Стус // Зібрання творів: у 12 т. / [редкол.: Д. Стус та ін.] / В. Стус. — К.: Факт, 2007 — 2009 — Т. 3: Час творчості / Dichtenszeit. — 2008. — С. 691–727. — (Бібліотека журналу «Київська Русь»).
20. *Стус В.* Зібрання творів: у 12 т. / [редкол.: Д. Стус та ін.] / В. Стус. — К.: Факт, 2007 — 2009 — Т. 3: Час творчості / Dichtenszeit. — 2008. — 752 с. — (Бібліотека журналу «Київська Русь»).
21. *Квятковский А.* Поэтический словарь / Александр Квятковский. — М.: Сов. энциклопедия, 1966. — 375 с.
22. *Безпечний І.* Теорія літератури / Іван Безпечний. — К.: Смолоскип, 2009. — 388 с.
23. *Гризун А.* Поезія багатозначних підтекстів (українська сугестивна лірика ХХ ст.): монографія / Анатолій Гризун. — Суми: Університет-ська книга, 2011. — 358 с.
24. *Онiкiєнко І.* «Час творчості» Василя Стуса / Інна Онiкiєнко // Акту-альні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб. — Ви-пуск 2. — Донецьк: Кассіопея, 1998. — С. 51–53.
25. *Єгорченко М.* Час творчості Василя Стуса [Електронний ресурс] / Маргарита Єгорченко // Сучасність. — 2004. — № 2. — С. 131–146. — Режим доступу: <http://stus.kiev.ua/stusoznavstvo.files/Jegorchenko.zip>
26. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*: Василь Стус: життєві і творчі контексти. — Випуск 12. — Донецьк: Норд-Прес, 2008. — 460 с.
27. *Соловей О.* Горло обурення і протесту // Оборонні бої: Статті, ре-цензії, есеї / Олег Соловей. — Донецьк: Видавництво БВЛ, 2013. — С. 45–57.

28. *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. / [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.] [Електронний ресурс] / В. Стус. — Львів: Просвіта, 1994 — 1999 — Т. 6 (додатковий). Кн. 1: Листи до рідних. — 1997. — 496 с. — Режим до-ступу до видання: <http://www.madslinger.com/stus/lysty-do-ridnyh/>
29. *Полторацький О.* Етюди до теорії кіно / Олексій Полторацький. — К.: УКРТЕАКІНО-ВИДАВ, 1930. — 129 с.
30. *Етимологічний словник української мови*: в 7 т. — К.: Наук. думка, 1982 — 2006 — Т. 5 / [ред. кол. О. С. Мельничук та ін.]. — 704 с.
31. *Етимологічний словник української мови*: в 7 т. — К.: Наук. думка, 1982 — 2006 — Т. 4 / [ред. кол. О. С. Мельничук та ін.]. — 656 с.
32. *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. / [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.] / В. Стус. — Львів: Просвіта, 1994 — 1999 — Т. 1. Кн. 1: Зимові дерева. Веселий цвинтар. Круговерть. — 1994. — 432 с.
33. *Рікер П.* Сам як інший / Поль Рікер; пер. із фр. — [2-е вид.] — К.: Дух і Літера, 2002. — 458 с.
34. *Ваганян Г.* Рікер, Поль / Гебріел Ваганян // Енциклопедія постмодер-нізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. — С. 367.
35. *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. / [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.] / В. Стус. — Львів: Просвіта, 1994 — 1999 — Т. 1. Кн. 2: Поетичні твори, що не ввійшли до збірок (1958 — 1971). — 1994. — 303 с.
36. *Нецензурний Стус.* Книга у 2-х частинах. Частина 2 / упор. Б. Під-гірного. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2003. — 320 с.
37. *Матвеева Е. С.* «Алкоголи» Гийома Аполлинера как лирический цикл: автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.03 — литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература) [Электронный ресурс] / Елена Сергеевна Матвеева. — Нижний Новгород, 2005. — Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/alkogoli-gioma-apollinera-kak-liricheskii-tsikl>
38. *Французская поэзия конца XIX — начала XX в. Символизм* // За-рубежная литература XX века: учебник / под ред. Л. Г. Андреева [Электронный ресурс]. — М.: Высшая школа, 1996. — Режим досту-па: <http://www.infliolib.info/philol/andreev/2.html>
39. *Экспрессионизм* // Зарубежная литература XX века: учебник / под ред. Л. Г. Андреева [Электронный ресурс]. — М.: Высшая школа, 1996. — Режим доступа: <http://www.infliolib.info/philol/andreev/8.html>
40. *Соловей О.* Збірка Василя Стуса «Веселий цвинтар» і питання сти-льової динаміки / Олег Соловей // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб. — Випуск 12. — Донецьк: Норд-Прес, 2008. — С. 279–294.

Олег СОЛОВЕЙ

доцент Донецького національного
університету імені Василя Стуса**Поезія зупиненого руху**(До розуміння базової концептології модернізму
в ліриці В. Свідзінського й В. Стуса)

Сидіти у в'язниці не страшно...
якщо у вас живий розум.
Гірше самому запроторити
себе до в'язниці, духовної в'язниці.
А саме так живе більшість людей.
У будь-якому поколінні
по-справжньому вільні лише одиниці.
Генрі Міллер. «Нексус»

Автору статті передовсім ходить про з'ясування базових концептів у ліриці двох знакових українських поетів періоду розквіту зрілого модернізму, який у творчості найпритомніших представників української літератури ХХ століття має всі підстави кваліфікуватися як повноцінна експресіоністична парадигма, що на ґрунті всеохоплюючого синтезу включає в себе світогляд, ідеологію, стиль. Базова концептологія в ліриці Володимира Свідзінського й Василя Стуса (письменників відверто опозиційних до панівного ідейно-естетичного дискурсу соціалістичного реалізму, як я спробую це довести в статті) своїми змістовими сенсами повністю відповідає експресіоністичному проекту в євроатлантичному літературно-мистецькому дискурсі ХХ століття. Що своєю чергою свідчить про логіку органічного та природного розвитку української літератури у ширших світових контекстах, незважаючи навіть на тиск тоталітарного більшовицького режиму. Найбільші українські письменники залишалися чесними з собою, зі своєю добою й діяли, випереджаючи розвиток суспільства, виявляючи у своїй творчості подиву гідний профетизм, що межує з ірраціональними осяяннями та відкриттями. У творчості В. Свідзінського й В. Стуса чи не першочерговими в концептуальному спектрі ідей та проблем виступають питання *етичні*. Формальний аспект для таких письменників завше лишався вторинним; він, ясна річ,

передбачався апіорі як понад вагомий, але однозначно підпорядкований вищій меті, — боротьбі за людину. Ще у передмові до збірки «Зимові дерева» В. Стус указував на те найвагомніше, що представлялось йому в автопрезентації: «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. Ще зневажаю політиків. Ще — ціную здатність чесно померти. Це більше за версифікаційні вправи! Один з найкращих друзів — Сковорода» [1, с. 42].

Слушно міркував свого часу Віктор Петров з приводу діяльності експресіоністів у 1920-ті роки, і все це, зрештою, більш ніж актуально у випадку із творчістю В. Свідзінського й навіть із хронологічно пізнішим В. Стусом: «У заявах експресіоністів тріумфував суб'єктивістичний інтелектуалізм. Подібно до деструктивістів представники експресіонізму заперечували світ, але, заперечивши дійсність, вони не обмежились на голій негації. Вони шукали виходу, хоч бодай і негативного, намагаючись творити новий світ з себе. Чистому руйніцтву деструктивістів вони протиставили суб'єктивістичний варіант: не ніщо, а я» [2, с. 904]. І далі: «Їх неприродний, супроти природи будований світ, світ запереченої природи, був світом, проєктованим назовні з середини людського. В філософії вони покликались на соліпсизм: не об'єкт, а суб'єкт, не природа, а ізольоване й самодостатнє, сперте виключно на себе “я”. Суб'єктивізм, що зневажає світ, щоб ствердити самотню розірваність ізольованої свідомості замкненого в собі “я”. В суб'єктивістичному напрямі антинатуралістичного мистецтва 20-х років перебудову світу сперто не на зовнішню акцію, не на акцію людини назовні, а на “я” ізольованого індивіда. 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 й знищеному світі стверджено усамотнену особу» [2, с. 905].

Своєю чергою, Ніла Зборовська, говорячи про В. Свідзінського як про опонента суспільно-значущої пролетарської й лівої футуристичної поезії, наголошує вслід за Е. Соловей на глибинній причетності поета до національної традиції: «Агресивним футуристам також опонувала етична герметизація духу в поезії В. Свідзінського. <...> Але, як слушно відзначає Е. Соловей, це була несвідома позиція: “Проте свідомої, програмової орієнтації на минулий досвід ми в ньому знову ж таки не знайдемо. Навпаки, це начало здебільшого виявляється як стихійне, незалежно від волі і намірів автора”» [3, с. 301–302]. Втім, навряд чи є сенс або щонайменша

логіка підозрювати рафінованого поета-інтелектуала в подібній стихійності та несвідомості. На що слушно вказав свого часу Віктор Неборак: «Соціум — безвідрадний, Свідзинський це знає, і погляд його рідко тягнеться в цю безвідрадність, люди — хворобливі, нещасні, неприродні істоти, майбутнє не для таких істот» [4, с. 393]. Герметична поезія радше виказує високий або і найвищий рівень самоусвідомлення й суверенної самодостатності. Так було у випадку В. Свідзинського, так само було і в ситуації В. Стуса. Осмислення наріжних первнів буття виявляється в такій творчості найголовнішим, виступаючи осердям будь-яких інших конфігурацій поетичної рефлексії: «Найзагальніша структура поетичного світу Свідзинського — це ліричний суб'єкт серед елементів природи, куди вряди-годи потрапляють нечасті соціоперсонажі, в невпинному колообігу часу, одиниця якого — колообіг доби, зміна світла і темряви, дня і ночі, сонячного і місячного світла. Елементи цього світу чітко розділені часом вічності і часом проминання, тобто, умовно кажучи, цей світ розкладається на макроеlementи, від яких залежить його стан, і мікроеlementи — минуші, смертні, підкорені макроеlementам. Крізь поезію Свідзинського протікає ріка смерті» [4, с. 392]. В. Неборак продовжує далі: «Знання смерті — найважчий тягар ліричного суб'єкта поезії Свідзинського. Але як тільки це знання зникає — завдяки сонячному світлу чи спогадам про колишнє дитинне незнання — досягається ілюзорна гармонія» [4, с. 395]. Цікаву рецептивну пропозицію в осмисленні компенсаторної «тактики» в ліриці В. Свідзинського і В. Стуса, завдяки чому і забезпечується бажана рівновага (гармонія), маємо в статті Ольги Пуніної [5]. Про творчість як можливу компенсацію говорить і Дмитро Стус: «Час слідства, коли духова робота в'язня потребує всієї його вітальної енергії, виявився найпродуктивнішим для поета у творчому плані — немовби своєрідною компенсацією за страждання» [6, с. 6]. Не зайвим буде у цьому місці й звернення до самого В. Стуса: «Тому детермінований підхід до еволюції художнього освоєння дійсності навряд чи здатний увібрати в себе всю складність об'єктивних і суб'єктивних причин цього розвитку. Інакше кажучи, роль особи в мистецтві — значно більша за ту роль, яку людина грає в соціальному житті, в науці і т. д.» [7, с. 220].

Пошуки гармонії — наріжна мета мистецтва — ведуть В. Свідзинського тільки йому призначеним шляхом. «Навіщо знаходити коріння вогню? — питає В. Неборак і намагається дати відповідь, — Щоб здобути вічність, гармонію, адже саме мотив смерті наповнює світ поезії Свідзинського, тривогою, дисгармонією, ліричний суб'єкт прагне вийти за межі всезагального закону. Відтявши свої зв'язки з соціоструктурою, ліричний суб'єкт поезії Свідзинського облишений сам на себе, тому він так часто фіксує “окремість” мікроеlementів, минушність їх, як і самого себе,

тому він сумнівається в абсолютній вічності макроеlementів і шукає доказів цієї вічності. Гармонійний світ — у спогадах, сонних візіях (вірші “Дитинство”, “Давніх літ сон солодкий...”, “Там, на рідній межі...”), але спогади і сни — ефемерне опертя» [4, с. 394]. Складно лишатись собою супроти неймовірного тиску мас, які збунтувалися й диким табуном летять у неясне майбутнє. І поет знаходить власний спосіб самозбереження: «Соціум, “інші” — небезпечні для поетичного світу Свідзинського, вони здатні зрадити. А рослини не зраджують. Тому сад — це спосіб досягнення певної гармонії між особистістю і світом за умови їх “оказковлення”. Свідзинський здатний “творити казку” навіть з трагедії (вірш “Відколи я сховав мертву голубку...”)), казковість тут тотожна поетичності і протиставлена соціореальності. Тому марно намагатися охарактеризувати ліричного суб'єкта поезії Свідзинського категоріями соціуму, наприклад, визначити його суспільне становище» [4, с. 398]. Із соціумом конотується розпад, загибель, смерть, небуття: «Ліричний суб'єкт Свідзинського позбавлений знання Еросу, а тому й ним заволодіває знання Танатосу, знання наближення смерті. Реальне соціожиття, яке зрідка проривається у поезію Свідзинського, лише додає доказів цьому наближенню» [4, с. 398]. І далі: «У віршах, які залишилися поза збірками, наростає мотив холоду, ночі, самотності, помирання. <...> Смерть всезагальна і невідворотна. Можливо, це пояснюється соціокомунікабельністю ліричного суб'єкта Свідзинського? В цих віршах подекуди з'являються картини міста, але місто Свідзинського, збудоване з елементів природи, не творить нової якості, не позбавляє самотності <...> Ліричний суб'єкт Свідзинського свідомий своєї соціокомунікабельності:

Із мурованого покою
Виходити смутно мені.
Тільки в самотині
Можна бути собою.
Хто дає мені душу чужу,
Коли з людьми? Чому їм кажу
Не ті заповітні слова, не ті,
Що родилися в самоті?»

[4, с. 399].

В. Свідзинський із тих поетів, які не здатні підлаштуватися під закони і норми соціуму, вони завше у часі убивць, принаймні такою є ситуація у ХХ столітті. Не бажаючи зраджувати самим собі, такі письменники, по суті, відмовляються від зовнішнього й вирушають углиб своєї автентичної природи, оминаючи людське і реалізуючись, натомість, у світі культури, в царині духу. Будь-які маски й соціальні ролі для них неприйнятні та згубні: «Ліричний суб'єкт Свідзинського не здатен “перевдягатись”,

натягти на себе соціумну маску, він притягається світом природи, але, позбавлений еротичності, проектує на цей світ свою людську тлінну сутність, застановляючись більше на вмиранні, ніж на воскресінні, відродженні. Смерть заволодіває всім цим світом» [4, с. 399].

Наш сучасник Мішель Уельбек, відомий французький письменник, у блискучому мікроесеї «Поезія зупиненого руху» згадує два епізоди сучасної французької історії — революцію 1968-го року й масштабні страйки на залізниці в 1986 році. Він пропонує людині лише на мить зупинитися — навіть не боротися й, поготів, не змагатися з ліберальним молохом, а лише вимкнути телевизор, радіо, Інтернет, нічого не купувати, не брати участь, зробити крок у сторону. Просто призупинитися й віддохнути. Відчуття подих свободи — у світі, де все продається, але, на щастя, й досі не все купується. Зупинка, бодай короточасна, виявляється дошкульним збоєм у макросистемі; людина, натомість, отримує бажаний перепочинок. Такою *поезією зупиненого руху* можна вважати значну частину поетичного доробку таких, здавалося б, різних (до того ж, суттєво розведених в часі) поетів, як В. Свідзінський (1885 — 1941) і В. Стус (1938 — 1985). У В. Свідзінського у вершинній збірці «Медобір» є програмова поезія «Холодна тиша. Місяцю надламаний...», датована 1932-м роком. У ній поет сформулював концептуальну тріаду, власне, три основні концепти, що визначають як його творчість у цілому, так і його людське життя. А ще ці три концепти є визначальними для настрою й духу світового модернізму, того глобального проекту, який заперечивши будь-які форми реалізму, залишився, за слушним зауваженням Юргена Габермаса, *принципово незавершеним проектом* [8]. Ось ця коротенька поезія В. Свідзінського, в якій, на думку Елеонори Соловей, «було щось невлотно подібне то до молитви, то до чаклування: ніч, місяць, поле; тільки у звертанні до місяця не наказова імперативність, а смиренне прохання, та медитативна плинність висловлювання відмінна від “яріння” замовлянь» [9, с. 502]:

Холодна тиша. Місяцю надламаний,
 Зо мною будь і осяти печаль мою.
 Вона, як сніг на вітах, умиралася,
 Вона, як сніг на вітах, і осиплеться.
 Три радості у мене неодіймані:
 Самотність, труд, мовчання. Туги злобної
 Немає більше. Місяцю надламаний,
 Я виноград відновлення у ніч несучу.
 На мертвім полі стану помолитися,
 І будуть зорі біля мене падати

[10, с. 213].

У цій поезії автор «спромігся негучно, але напрочуд твердо висловити і свій протест, і своє кредо, і свою систему цінностей» [11, с. 126]. Три концепти, що вмістилися в одному рядку, є визначальними для розуміння всієї творчості В. Свідзінського. Е. Соловей, яка зокрема зауважує: «У контексті “самотності” й “мовчання” прирощення смислу чи смислового розширення зазнає і “труд” — знову ж таки як місяця, як невтомна праця душі, як світопізнання й самопізнання. Але у Свідзінського це, безперечно, ще й улюблена робота, з якою він у сприйнятті близьких людей був немов нероздільний; це також і коло обов’язків, до яких ставився сумлінно, як людина честі. <...> Саме зміст концепту *самотність* допомагає суттєво наблизитися до розгадки творчої унікальності поета, а також особливої “впливовості” його віршів. На відміну від традиційного ліричного “самовираження” тут радше маємо справу з дивовижно вивільненою й “космічною” авторською позицією, коли авторське я співвідносне й співмірне з цілісністю культури, історії, природи» [11, с. 130]. І, чи не найвагоміший у поета, концепт *мовчання*; щодо нього Е. Соловей констатує: «Таке мовчання як свідомий вибір сповнене змісту, “інформативне”, в нього належить уважно вслухатися, бо воно повне діалогічних інтенцій, відкрите для інтерпретації на ґрунті того, що людина вміє, може, мусить як мовити, так і мовчати: те й друге можуть бути рівноправними складниками дискурсу» [11, с. 131].

Варто звернути увагу на те, що хронологічно це досить пізня поезія. До такого рафіновано-чіткого визначення свого екзистенційного буттєвого розуміння-самоусвідомлення поет ішов понад десяток років. Ретроспективно беручи, ця поезія виявляється, якщо вдатися до наукового дискурсу В. Стуса, *концентром* усієї поетичної творчості В. Свідзінського; вона й суто хронологічно виникає посередині творчої траєкторії поета. Знаки модерністичної суверенності мистця також розсіпані в десятках інших поезій — як до, так і після 1932-го року, а також — у послідовно витриманій життєвій позиції поета, який принципово віднаходив своє місце на маргіналах суспільного життя, мешкаючи в передмісті Харкова у кімнатці, яку винаймав для себе й доньки; майже не маючи друзів і посідаючи найскромнішу з усіх можливих посад, працюючи багато років поспіль скромним коректором у редакції журналу «Червоний шлях». І все це заради того, аби зберегтися в суспільстві грандіозних прожектів, спрямованих виключно на нівеляцію людської індивідуальності. «У тім-то й річ, — зауважує Е. Соловей, — що Свідзінський, цей поетичний аутсайдер, цей, здавалося, викінчений невдаха, заблуканий у не-своєму часі, незапотребований тією літературою, до якої йому випало належати, на кінець 30-х років якось непомітно для всіх, а надто для нього самого зажив дуже своєрідного визнання» [9, с. 476]. Крім того, хай навіть

і не вповні свідомо, але долучаючись до найпередовіших відкриттів у поезії своєї доби, як слушно помічає Марія Ревакович: «Свідзінський стає провісником чи наближається до художніх настроїв сюрреалістів, що зароджувалися у цей час на Заході. Попри те, що дружина Свідзінського пішла від нього, у його циклах “Зрада” та “Пам’яті З. С-ської” немає гіркоти й звинувачень. Ліричний герой не перестає вірити у красу та кохання, заявляючи, що “Мрія любові не знає кінця”. Ліризм і споглядальність поезії Свідзінського у 1920-х роках не дуже цінували, оскільки популярними були активність, віра у прогрес, індустріалізація й нове суспільство» [12, с. 239]. Натомість, В. Свідзінський уперто й навіть зяття продукує дискурс усамітнення. Ось як про це говорить Іван Дзюба: «Миродайне усамітнення у В. Свідзінського — це не відключення від світу, а підключення до нього при одночасному вбереженні своєї індивідуальності: це солідарне устосункування до автономного життя природи, усвідомлення себе часткою космічного процесу в його скромних буденних виявах — усвідомлення, так заглушуване щоденною колотнечою; ширше — це інтуїтивне протистояння отому самому “відчуженню” людини, знелюдненню її, спроба повернути їй природну універсальність і цілісність, але не шляхом гігантизму чи постулювання якоїсь філософської точки опертя, а в одухотворенні, утепленні звичайних рутинних стосунків з землею, в сердечній уважливості й спочутливості до неї, “самотужки” — в розрахунку на скромні людські сили. Це самота очищення, по якій людина вертається до людей і чинить добро, а не зло, а це вже немало» [13, с. 405].

Модернізм зі своїм центральним проектом гуманізації, якому протистояла мистецька настанова на дегуманізацію й раціоналізацію з боку авангарду та пролетарської літератури, був змушений витримувати атаки з усіх фронтів: це дві світові війни й кілька революцій, численні тоталітарні й авторитарні політичні режими. Але основним ударом по гуманістичним цінностям модернізму завдавав науково-технічний прогрес. Тут варто пригадати, що говорив із цього приводу В. Стус (що цікаво, формальним призвідцем цих висновків виступив саме В. Свідзінський): «Розум перетворився на ракову пухлину нашої духовної конституції. Це найдовершеніший орган нашого духовного атрофування і нівеляції, універсальне знаряддя нашого самозасліплення, він наш самополон і наше самознищення» [14, с. 352]; «Ця облудлива віра в рух як панацею од смертельної недуги, зветься прогресом. А прогрес фактично є тільки нашим самопроминанням, само спустошенням» [14, с. 353]. Вже попередні висновки науковця мають присмак відверто песимістичний, і стосуються вони, знов-таки, всього людства: «Дисгармонійна, з гіпертрофією інтелекту, наша людська свідомість тільки світає в нас — світає,

розпливаючись жовтою плямою божевілля. А світання показує, що сподіваний день наш буде дуже нерадісний» [14, с. 353]. Профетизм цих висловлювань В. Стуса зраджує апокаліптичний світогляд експресіоніста. Можна лише дивуватися високому рівню аналітики та прогностики ще доволі молодого науковця: «Інерційний рух, безмежно більший за нас, хоч і витворений нами, поймає нас своїми плесами, мов непотрібну тріску. Так ми стаємо жертвами своєї історії, своїх діянь, жертвами самих себе. Ми — жертви і водночас — кати. Обоє обезволені, обоє — нещасні. А розпад духовності, призбираної для нас природою, процес згасання людини в людині ми боягузливо звемо історією людського суспільства. Ми ще удаємо, ніби етика нам непотрібна. Але при цьому — бодай деякі з нас — чують за собою кучугури екзистенціального страху, провини, гріха. Позаду — вікові злочини, яких уже й не спокутувати. А що — попереду?» [14, с. 354]. Порівняймо ці думки з прикінцевими висновками Хосе Ортеги-і-Гасета з його розвідки «Бунт мас»: «Тепер Європа пожинає болючі наслідки свого духовного поведження. Вона без застережень прийняла блискучу, але позбавлену коріння культуру» [15, с. 139]. Загалом, одна ця невеличка стаття В. Стуса про В. Свідзінського своєю науковою густотою, концентрацією думки, високим рівнем прогностики та сугестивністю здатна й сьогодні забезпечити матеріалом декілька дисертацій. У цьому — весь Василь Стус. Ґрунтовність і чесність — безпомилково маркують особливий етико-естетичний простір В. Стуса, життя для якого ставало творчістю, а творчість, відповідно, — життям. Про співвідношення змісту і форми, як, власне, життя і творчості В. Стуса, я вже писав у одній зі статей (див.: [16]). Залишається наразі додати, що українська літературознавча наука лише наближається, перебуваючи, в кращому разі, на початку осягнення феномену цього письменника, кожний життєвий крок якого верифікується творчістю, а творчість повністю виправдовується життєвою поведінкою: це, воістину, унікальний випадок в історії не лише української, але й світової літератури. На етичний максималізм у житті й творчості В. Стуса свого часу слушно вказав Іван Дзюба [17, с. 9].

1960-ті роки для В. Стуса — це наполегливі пошуки самого себе в собі — передовсім. Причому, на різних тематичних рівнях, що й засвідчує «Щоденник» письменника 1962-го року: «Ширше версифікую вільно, розкутий од рим, а інколи й ритму. Успіхів дуже мало. Успіхи — попереду» (цит. за: [18, с. 123]). Або, як приклад глобальніших узагальнень-оскаржень: «Часто думаю: Люди, як ви вимізерніли! Для вас чи [не] байдуже: чи шторм, чи тиша в морі, чи щастя зноситься на білохмар’ї пін, чи вас поглине якась нашорошена на вітрі гриваста хвиля? Людина освячується і кращає тільки в стражданні. Це єдині ліки, єдиний

спосіб людського зростання» (цит. за: [18, с. 125]). А ще — це був час пошуків гуманізму та гуманістичних орієнтирів у світі культури. Тож, не випадково він із такою надією вдивляється в суть майже непоміченої сучасниками творчості В. Свідзінського, його «тихого модернізму» (К. Москалець): «Коли відшукувати композиційний центр поетичної світобудови Свідзінського, то він — у любові до світу. В такій любові, яка стала синонімом існування, його другою назвою. Жити — любити» [14, с. 354]. Або — не менш пильне та запитальне вглядання в творчість німецького письменника-експресіоніста Гайнріха Беля: «А генеральна тема Беля — це тема маленької людини, малої, передусім, у силу того, що обставини, в яких вона живе, залишають для цієї людини дуже невеликі можливості існування. Точніше було б сказати, що це людина з великої літери, яку убгали в затісну коробку дозволеної тоталітарним режимом екзистенції» [19, с. 202]. Відтак, виникає чітке усвідомлення пріоритетів у мистецькій діяльності: «Від протоколювання трагічного життя індивідуальності до усвідомлення трагедії суспільства — ось параметри Бельової історіософії доби» [19, с. 202].

Богдан Рубчак цілком слушно відзначив у ранній ліриці В. Стуса мотиви «розсіяння та роздвоєння», — аж до відчуття загрозливої фрагментаризації та остаточного відчуження. Звернувшись за матеріалом до поезії «Я знаю — ми будемо ще не раз бродити з тобою...», дослідник зауважує: «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. <...> 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 барокові або, можливо, вітменівські “каталоги” буденних подій і явищ — вже самі собою створюють враження розсіяння» [20, с. 455]. Наступною, після щойно згаданої Б. Рубчаком поезії, у збірці «Зимові дерева» йде вірш «Раніш ти лаялась, а нині докоряєш...». У цьому випадку має місце «внутрішнє розсіяння», як наслідок неможливості порозуміння ліричного суб'єкта з його коханою. І вже в цій ранній поезії помітне чітке усвідомлення щодо потреби у рятівному антракті. Пауза, бездіяльність — у цьому випадку — спроможні полікувати або хоча би відтермінувати найстрашніше, — фіаско в людських стосунках: «Сніг хоче спати. Влежаний, він вже

/ не пам'ятає голубу дорогу / з небес і до землі. Нехай поспить. / Нехай поспить. І не займай. Не треба» [21, с. 59].

Як зауважує сучасний дослідник експресіонізму, «все-таки головним у експресіонізмі було в максималістський спосіб поставлене питання “як жити?” Цей ухил в бік “життєвого” був продиктований загостреним відчуттям самотності, по-ніцшеанськи відчutoю богопоставленістю, протестом проти, з його погляду, всепроникаючої музейности цивілізації, а також суспільного насильства над людиною у Великому місті» [22, с. 399]. Хоча, справедливості ради, варто зауважити, що якихось особливих ілюзій щодо спроможності мистецтва й культури на шляху порятунку людини ХХ століття В. Стус, можливо, й не мав: «Є чимало підстав сумніватися в моральності мистецтва. Всі його чесноти держаться на нереальній основі. Навіювана мистецтвом добра соціальна етика виводиться з позиції нашої повної безсилості перед життям, нашої, вже успокоєної, капітуляції перед труднощами існування» [14, 346–347].

Що ж до Стуса-поета, то його точка поетично-етичного неповернення так само, як і у випадку В. Свідзінського, лежить приблизно посередині творчості, а саме — вже в першій поезії збірки «Час творчості», що датована 18 січня 1972 року, — «Мені зоря сіяла нині вранці...». Бо в збірці «Зимові дерева», за власним зізнанням поета, ми маємо ще не поета, а «людину, що пише вірші». Ці хрестоматійно відомі слова з передмови-маніфесту поета багато про що говорять. У збірці «Веселий цвинтар» — уже поет. Поет, що звернувся до світу гротеску, сподіваючись висловити свій опір й незгоду з абсурдним театралізованим антисвітом (див.: [23]). Поет на межі загибелі. Хтозна, що би сталося з ним, якби не арешт, який уможливив у житті реалізацію концептів, сформульованих ще В. Свідзінським: *самотність, труд, мовчання*. «Веселий цвинтар» завершується віршем, перший рядок якого звучить: «Заглядаю в завтра — тьма і тьмуца тьма...», і не виказує жодної перспективи, — ані в житті, ані у творчості. (Підозрюю, і Григорій Тютюнник не став би переривати свою екзистенцію шляхом самогубства, якби вчасно був висмикнутий із київського тирлиського-тлуму й уміщений до товариства *вибраних і найкращих*). У 1971-му році було написано ще декілька гротескових віршів, які лише суто технічно не потрапили до «Веселого цвинтаря», машинописний самвидавчий тираж якого вже пішов по руках, але продовжують неблизькі, чи пак *уже неорганічні* для зрілого поета мотиви, як от «Еволюція поета» (в синтетичному образі якого легко вгадується П. Тичина, про якого в 1970 — 1971-му роках В. Стус писав розвідку «Феномен доби» [24]). Поет насправду потерпав від нерозуміння своєї ситуації: чому він досі на свободі, невже він щось

робить не так, чому не достойний добірного товариства, яке вже давно за ґратами? Арешт повернув В. Стусові спокій і впевненість. Передовсім, у тому собі, який відповідав за поезію. Ось як це коментує К. Москалець: «Письмо Стуса у кращих віршах збірки стає таким щільним і точним, що сприймається як іще не чувана добра вість. Тут з'являються численні церковнослов'янізми, давньогрецькі міфологічні імена та поняття, латинізми, які звучать переконливо й достовірно для сьогоднішньої рецепції, ось у чому найбільше диво!» [25, с. 24]. А й справді, диво, якщо вчитатися уважно:

Мені зоря сіяла нині вранці,
устроєна в вікно. І благодать —
така ясна лягла мені на душу
сумирену, що я збагнув блаженно:
ота зоря — то тільки скалок болю,
що вічністю протягтий, мов огнем.
Ота зоря — вістунка твого шляху,
хреста і долі — ніби вічна мати,
вивищена до неба (від землі
на відстань справедливості), прощає
тобі хвилину розпачу, дає
насагу віри, що далекий всесвіт
почув твій тьмянний клич, але озався
прихованим бажанням співчуття
та іскрою високої незгоди:
бо жити — то не є долання меж,
а навикання і самособою-
наповнення.

Лиш мати — вміє жити,
або світитися, немов зоря.

А от наступний вірш, написаний того ж дня, висновує мотив відродження себе для себе й світу в подальшу перспективу: «Яке блаженство — радісно себе / пуститися, неначе човен берега. / Не нарікай і не шкодуй, сердего: / тобі все ближче небо голубе. / Як легко, збувши-ся старих вериг, / почутись вільному, з собою в парі! / В нічних вікні горять волосожари / снігів і криків, усмішок і криг, / що, слава Богу, видяться крізь відстань. / Блаженна смерте! Рано ще! Не надь. / Та довжиться твоя висока падь / і душу виголублює пречисту» [26, с. 13]. Цілком слушно Д. Стус писав про народження нової поетичної мови під час перебування поета у слідчому ізоляторі. Новій мові передусім симультанне народження нового мислення — уже без гротеску й глобальних оскаржень. Власне, відбулося народження *нової* людини, цей

факт українці у масі своїй успішно прогавили. Все того ж 18-го січня поет продовжує: «Оце твоє народження нове — / в онові тіла і в онові духу. / І запізнавши погляду і слуху / нового, я відчув, що хтось живе / в моєму тілі. Нишком вижидає / мене із мене. Вабить повсякчас...» [26, с. 13]. А вже 20-го січня з'явиться хрестоматійне — «Як добре те, що смерті не боюсь я...», — і в цьому вже не буде нічого дивного; поет її переріс, він говорить із нею на «ти», й не бачить підстав для страху. Майбутнє належить йому, і він це добре усвідомлює. Поет вийшов на рівень, на якому його ліричний суб'єкт спроможний досягнути вічне, епічне, загальнолюдське, демонструючи здатність до оновлення та відродження, — за будь-яких, навіть і найбільш несприятливих умов, позаяк уже не умови творять його, а він сам — витворює і програмує світ у собі та довкола себе. Віра втратила сенс, перемогу святкує знання, надійно зіперте на винятковий етичний максималізм, — хоч за Ігорем Костецьким, а хоч і за Василем Стусом.

Література

1. *Стус В.* Двоє слів читачеві // Твори: у 4 т., 6 кн. / Василь Стус. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 1, кн. 1. — С. 42.
2. *Петров В.* Засади поетики (Від «Ars poetica» Є.Маланюка до «Ars poetica» доби розкладеного атома) // Розвідки / Віктор Петров. — Т. 2. — К.: Темпора, 2013. — С. 894 — 911.
3. *Зборовська Н.* Психотичне блазнювання як інфантилізація національного характеру // Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія / Ніла Зборовська. — К.: Академвидав, 2006. — С. 297 — 308.
4. *Неборак В.* Смерть і вічність у поезії Володимира Свідзинського (натурфілософський аспект) / Віктор Неборак // Українські літературні школи та групи 60 — 90-х рр. XX ст.: антологія вибраної поезії та есеїстики / упоряд., автор вступ. слова, біобібліограф. відомостей та прим. Василь Ґабор. — Львів: ЛА «Піраміда», 2009. — С. 392 — 399.
5. *Пуніна О.* Компенсація як рівновага (До кількох експресіоністичних поезій Осипа Мандельштама, Володимира Свідзинського, Василя Стуса та Олега Солов'я) / Ольга Пуніна // Дивослово. — 2013. — № 4. — С. 52 — 55.
6. *Стус Д.* Час поезії / Дмитро Стус // Твори: у 4 т., 6 кн. / Василь Стус. — Львів: Просвіта, 1995. — Том 2.: Час творчості. — С. 6 — 10.
7. *Стус В.* До проблеми творчої індивідуальності письменника // Твори: у 4 т., 6 кн. / Василь Стус. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 209 — 229.

8. *Хабермас Ю.* Модерн — незавершений проект / Юрген Хабермас // Вопросы философии. — 1992. — № 4.
9. *Соловей Е.* «Роботи і дні» поета / Елеонора Соловей // Твори: у 2 т. / вид. підготувала Елеонора Соловей / Володимир Свідзінський. — К.: Критика, 2004. — Т. 1.: Поетичні твори. — С. 447 — 516.
10. *Свідзінський В.* Твори: у 2 т. / Володимир Свідзінський. — К.: Критика, 2004. — (Відкритий архів). — Т. 1.: Поетичні твори. — С. 584 с.
11. *Соловей Е.* Невпізнаний гість: Доля і спадщина Володимира Свідзінського / Елеонора Соловей. — К.: Наук. думка, 2006. — 224 с.
12. *Ревакович М.* Гендерні аспекти українського модернізму: образ жінки у поезії 1920 — 1950-х років // *Persona non grata: Нариси про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність* / Марія Ревакович. — К.: Критика, 2012. — С. 235 — 246.
13. *Дзюба І.* «Засвітився сам од себе» / Іван Дзюба // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: у чотирьох книгах / упоряд. В. Яременко, Є. Федоренко. — К.: Рось, 1994. — Кн. 1. — С. 402 — 410.
14. *Стус В.* Зникоме розцвітання // Твори: у 4 т., 6 кн. / Василь Стус. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 346 — 361.
15. *Ортега-і-Гасет Х.* Бунт мас // Вибрані твори / Хосе Ортега-і-Гасет. — К.: Основи, 1994. — С. 15 — 139.
16. *Соловей О.* Василь Стус і адекватність літератури / Олег Соловей // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. збірник. — Випуск 10. — Донецьк: ДонНУ, 2006. — С. 452 — 462.
17. *Дзюба І.* Різьбяр власного духу / Іван Дзюба // Під тягарем хреста: поезії / Василь Стус. — Львів: Каменярь, 1991. — С. 3 — 20.
18. *Стус Д.* Василь Стус: Життя як творчість / Дмитро Стус. — К.: Факт, 2004. — 368 с.
19. *Стус В.* Очима гуманіста // Твори: у 4 т., 6 кн. / Василь Стус. — Львів: Просвіта, 1994. — Том 4. — С. 199 — 209.
20. *Рубчак Б.* Перемога над прірвою: Про поезію Василя Стуса // Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу: есеї; упоряд. Василь Габор / Богдан Рубчак. — Львів: ЛА «Піраміда», 2012. — С. 445 — 483.
21. *Стус В.* Зимові дерева // Твори: у 4 т., 6 кн. / Василь Стус. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 1, кн. 1. — С. 43 — 152.
22. *Толмачев В.* Експрессионизм: Конец фаустовского человека / В. Толмачев // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачева; пер. с фр. — М.: Республика, 2003. — С. 389 — 401.
23. *Пуніна О.* «Три маски...» (субстрат «театрального дійства» і надсубстратна конфігурація в поезіях збірки Василя Стуса «Веселий цвинтар») / Ольга Пуніна // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. збірник. — Випуск 12. — Донецьк: Норд-Прес, 2008. — С. 334 — 351.
24. *Стус В.* Феномен доби (Сходження на Голгофу слави) // Твори: у 4 т., 6 кн. / Василь Стус. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 259 — 346.
25. *Москалець К.* Василь Стус: незавершений проект / Костянтин Москалець // Зібрання творів: у 12 т. / редкол.: Д. Стус (голова) та ін. / Василь Стус. — К.: Київська Русь, Факт, 2007. — Т. 1. — С. 7 — 38.
26. *Стус В.* Час творчості / Василь Стус // Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1995. — Том 2. — С. 11 — 190.

2015 р., м. Вінниця

Ольга ПУНІНА

доцент Донецького національного
університету імені Василя Стуса

Художній потенціал сценарного тексту Василя Стуса

У зверненні Василя Стуса від 2 лютого 1972 р. (за словами Дмитра Стуса, «крик відчаю» «арештанта» [13, с. 303]) до Юрія Смолича, на той час голови Спілки письменників України, яке містить шостий том кримінальної справи № 47 письменника, йдеться про складну ситуацію творчої особистості, позбавленої змоги не лише фізичної, а, що найтрагічніше у випадку з митцем, — креативної свободи (семантичні маркери: «існую в неможливих для творчості умовах», «мені заборонено бути поетом, критиком, перекладачем», «ненормальні умови існування»; «хочу працювати», «мушу, зобов'язаний працювати», «шкода свого таланту»):

«Шановний Юрію Корнійовичу!

Сьогодні я відчуваю те ж саме, що відчував кафківський чиновник у романі “Процес”.

Моє сьогодні для мене незбагненне. Я не знаю, за які гріхи мене тримають під вартою. Не знаю, чим я заслужив на високу увагу КДБ.

*Ось уже 7 років, як я існую в неможливих для творчості умовах. Мені здається, що приблизно в таких же умовах перебуває чимало моїх друзів-літераторів — нещасних тільки тому, що вони, крім таланту, мають іще велике бажання **чесно працювати для свого народу, щоб дари свого розуму і серця віддати народові — зі своїх чесних рук.***

Задля такої розмови я двічі заходив до Вас на Золотоворітську. Одного разу — не застав Вас, другого — Ви приймали якусь іноземну делегацію і добитися до Вас, як сказала мені секретарка, не було ніякої змоги.

Так само марно я прагнув колись зустрітися з О. Т. Гончаром.

Перед тим, як іти на Золотоворітську, я випробував усі можливі зустрічі на “нижчих рівнях”. Із ким тільки не розмовляв! З І. Гончаренком, А. Морозом, Ю. Петренком, Д. Міщенком, П. Загребельним, М. Яровим, Д. Білоусом, Б. Олійником, М. Ігнатенком і т. ін. — і з кожним я прагнув вести офіційну розмову, прагнув, аби мені з'ясували, чого мені заборонено бути поетом, критиком, перекладачем. Я нічого від них не добився: усі вони мовчали, кліпали очима, а на краще — обіцяли “з'ясувати це пи-

тання”. Із цим питанням я звертався до В. Козаченка, але цей відповідь мені, що нам немає про що говорити.

За 13-15 років літературної роботи я написав коло 200-300 віршів, із яких друковано було хіба 30-50; маю понад 30 статей про українську літературу, із яких побачило світ хіба 5-10; перекладав вірші різних поетів світу — Блока і Буніна, Пушкіна і Пастернака, Заболоцького і Брехта, Лорки і Енценсбергера, М. Валека і Бородуліна, Ружевича і Бобровського, Гете і Гюнтера, Целяна і Бахман, Кестнера, Гейне, Гессе, німецьких поетів доби Середньовіччя. Ще 1966 року я був здав до “Дніпра” більше друкованого аркуша поезій Мопассана, але переклади мої недавно заперечили і тим самим затримали вихід восьмого тому французького класика.

Я певен, що з моїх власних віршів є добра сотня таких, які читатимуть і наші нащадки. Я певен свого хисту до літератури і знаю, що ще чимало зроблю такого, що буде повнити радістю чи притишеними роздумами обличчя внуків. Певен цього.

Але ненормальні умови існування не дають мені змоги обнародувати тільки те, що зроблене на рівні таланту і почуття максимальної справедливості.

Майже 8 місяців минулого року я віддав перекладам з Р. М. Рільке, радіючи з того, що українському читачеві я вперше подарую всі “Дуїнські елегії”. Над ними я працював (уже доопрацьовуючи) до самого арешту.

Не досипаючи ночей, забираючи в себе вихідні дні, я переклав усі 10 елегій, понад 30 поезій цього поета.

*Ось уже рік-два, як я відчув, що дійшов певного рівня, на якому можна було **доконувати, вершити все те, що виношувалося роками.** Серед моїх задумів було докінчення своєї дисертаційної роботи, вивчення проблеми естетичної свідомості в українській поезії 20 століття, дослідження поетики М. Рильського і М. Бажана, екзистенціалістська розробка тематики Свідзінського, етики Сковороди, філософія українського пісенного фольклору. Мав працювати над сценарієм, прозою, циклом елегій і т. п.*

Як поет, я все більше і більше тяжів до психологічної поезії — мого генералізованого світо- і самосприймання і усвідомлення. Світ Рільке, Еліота, Заболоцького, Бажана, італійських “герметиків” — ось те, що, може, на 95 % визначало найвласніший напрям моєї поезії.

З цього погляду я постійно і дуже критично переглянув усі свої попередні ліричні опуси, прагнучи остаточно звільнитися від обтяжливих настроїв із гримасами гніву, нарікання, оскарження, із металом публіцистики й ситуативної ненавиди до зла в усіх його часових, глобальних і навіть іманентних формовиявах.

Отож, наступну книгу своїх поезій мені хотілося зробити сонячною, радісною, навіть — гедоністичною. Я відшукав (і тяжко відшукав) свого найвищого, найлюдянішого і найніжнішого іноіснування, свого висвітленого сковородинівською любов'ю естетичного футуруму, хай і з хапливими перелетами багато де в чому спроневіреного духу.

Цьому не судилося збутися.

Дуже Вас прошу — коли тільки змога — виявіть особистий інтерес до моєї творчості і долі, бо я певен, що тільки письменник, а не слідчий може збагнути по-людському діалектичну сув'язь причин і наслідків. Я твердо знаю, що такі люди, як я, не повинні бути арештантами. Особисто я не почуваюся до жодного вчиненого мною гріха.

Визнаю, що позаду були певні помилки — і художнього, і ідейного плану, але про них можна було б говорити в творчій дискусії, а не в кабінеті слідчого, який усім художнім тропам може надати юридичної кваліфікації.

Зрозумійте мене і повірте, що, чуючись на силі, я певен того, що для рідної культури можу зробити чимало. Мені 34 роки, і я відчуваю, що міг би перевернути гори.

Можу вам твердо обіцяти — жодного листа до будь-яких установ я більше не напишу. І не з переляку не напишу, ні! А тому, що відчуваю, наскільки все це марно. Як горохом до стіни.

Дайте мені змогу працювати. Я хочу працювати. Я мушу, зобов'язаний працювати. І працювати, як проклятий.

Мені не шкода себе. Мені шкода свого таланту» (підкреслення В. Стуса. — *О. П.*) [11, с. 303–304].

У цьому листі-зверненні, яке так і залишилося без відповіді [13, с. 305], по суті, творчому маніфесті, привертає увагу одна з робочих установок Василя Стуса — «мав працювати над сценарієм», що за умов, які склалися (арешт у січні 1972 р. й вирок «п'ять років ув'язнення суворого режиму й три – заслання» [13, с. 306]), повноцінно не реалізувалася. Його прагнення продукувати кінодраматургічну форму було пов'язане з можливістю вступити 1971 р. на сценарні курси в Москві, узявши участь у конкурсі сценаріїв, «куди він після довгих зволікань, — як зазначає текстолог Микола Гончарук у примітках до тому з прозовими творами Стуса, — нарешті був рекомендований Спілкою письменників України» [10, с. 507]. І таким чином, треба думати, змінити вимушену професію старшого інженера відділу технічної інформації проектно-конструкторського бюро Міністерства промисловості будівельних матеріалів Києва [2, с. 650] на справу творчого гатунку. Або, ймовірніше, за версією Леся Танюка («Василь Стус у моїх щоденниках»), знайти вихід із суспільно-критичної ситуації в Києві, що по-

ступово набирала обертів. У його щоденниковому записі від 3 листопада 1979 року занотовано: «Колись давно я мав з Василем розмову, він тоді радився зі мною, як йому вирватися з дружніх обіймів України — в Прибалтику, Ленінград чи до Москви. “Тимчасово змінити клімат. Бо я після Алли, здається, наступний...” Вийшли ми на ідею сценарних курсів у Москві [...]. Він мав новелу про старого шахтаря (його мав би зіграти Мілютенко, якби...), але київська студія те відкинула. Василь переклав новелу російською — як вступний сценарій для курсів. І я вже знав, що сценарій прочитали, були зауваження щодо “літературності”, але навіть Маклярський (!?) (кіносценарист, що керував у 60-х до 1972 року Вищими сценарними курсами в Москві. — *О.П.*) сказав, що “парень стоящий”» [2, с. 532].

У розвідці Д. Стуса цей епізод у житті письменника подано як безрезультатний із незалежних від нього обставин: «Василь, який давно думав про можливість вступу на московські Вищі курси сценаристів, надсилає на творчий конкурс сценарій “Ожидание”».

За якийсь час із Москви приходить запрошення на конкурс, а за кілька днів – відмова... Пізніше, переважно з чуток, він довідався, що проти його кандидатури були заперечення з боку ЦК КПУ.

Абсурд вивершився.

Абсурдність існування, за якого чиясь зла воля виштовхує тебе зі сфери культури у політичну площину, примушуючи до відвертого протистояння — бо як інакше зберегти гідність? — трансформується в саркастичні рядки віршів (ідеться про впорядкування збірки «Веселий цвинтар». — *О. П.*), що знаменували новий етап у творчості Василя Стуса» [13, с. 230].

У продовження цієї думки Дмитра Стуса варто звернутися до згаданих щоденникових записів Танюка, де режисер спростовує партійні й керівні втручання: «Згодом через Льва Озерова я дізнався, як було насправді. Ані ЦК, ані КГБ напряду не втручались. Маклярський їздив до Києва у своїх справах, і треба ж було йому розговоритися з Олексою Федотовичем К[оломійцем]!.. А той “рад старатися”, — Стуса йому **категорично не порадив**. “Он и тут нам уже в печенках сидит, никого, кроме себя, не признает, постоянно лезет в бутылку... а тут и националисты за рубежом...”» [2, с. 532] (виділення автора. — *О. П.*), а далі припускає, що керівник московських сценарних курсів після цієї розмови мав можливість детальніше з'ясувати у своїх колах інформацію про Василя Стуса і, за цим, відмовити йому.

Проте, попри нереалізовані плани щодо вступу на сценарні курси, саме цей етап життєтворчості ознаменувався появою нового для письменника формату літературного тексту — сценарного, до якого він,

виходячи з кількох листів, мав, принаймні, читацький інтерес¹. Ідеться про текст «Ожидание» та незавершений сценарій без назви, що у виданні творів Стуса 1994 — 1999 років опубліковано під умовною назвою, за першим реченням, «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]». Текстолог, один із упорядників доробку письменника, М. Гончарук у примітках до четвертого тому «Творів» зауважує, що в архіві Стуса збереглися «досить помітні сліди» сценарної роботи, крім машинописного тексту фактично завершеного сценарію російською мовою, під заголовком «Ожидание», рукопису «великого за задумом, але явно невикінченого твору українською мовою», й «чимало розрізнених рукописних матеріалів, які не становлять якоїсь цілісності» [10, с. 507]. (До речі, звертає увагу науковець і ще на одну деталь архіву — збережений у ньому твір сценарного жанру «Навала» без зазначеного авторства: «Це великий (обсягом понад два авторські аркуші), цілком завершений машинописний сценарій; на титульній його сторінці зазначено тільки назву (Навала. Літературний сценарій кінопародії на кінодійсність) та місце написання й дату (Київ. 1961 — 1962), прізвище автора не вказано. Можливо, що твір подавався на конкурс — і в цьому причина відсутності прізвища автора на титулі» [10, с. 507]. На думку М. Гончарука, автором цього сценарію

¹ Зокрема в листі від 13 листопада 1964 р. — час навчання в аспірантурі Інституту літератури — до товариша студентських років Віктора Дідківського ідеться про сприйняття Стусом сценарію І. Драча до фільму «Сон»: «Гарні продивився фільми — “Тіні забутих предків” і “Сон” славної кіностудії ім. Довженка. Драч каже, що йому тепер не соромно на ній працювати. А його сценарій — поганий. Як — на твою думку? В перспективі — є бажання засісти за англійську мову. Нема одного — часу. В такій перепалці з ним я давно вже не бував» [12, с. 35].

Лист до близького друга Василя Захарченка від 16 січня 1971 р. містить указівку на низку сценаріїв, із якими ознайомився Стус: «Деся мають 20. І. обговорювати в Спілці Воробйова, Кордуна і Григоріва. А згодом — і Василя Голубородька. Я передрукував його вірші (коло 40), відібрані ним для обговорення. Був десь у Бориса Дмитровича Антоненка-Давидовича перед Новим роком — говорили про того чоловіка донецького. В нього таке ж враження, як і в мене (тобто дуже приблизне і не дуже гарне). Вийшли сценарії Драча “Іду до тебе”. Там “Криниця для спраглих” і про Лесю (назва книжки). Прочитав. Незле, хоч і не аж-аж-аж» [12, с. 69].

Читав В. Стус сценарії й під час ув'язнення. У листі, написаному дружині напередодні операції на шлунку у спецлікарні МВС ім. І. Гаази в Ленінграді, 3-4 грудня 1975 р., подана оцінка сценарію італійського режисера і сценариста Мікеланджело Антоніоні: «Що я поробляю тепер? Читаю, трохи пишу. Прочитав давніше: “Забріски-пойнт” Антоніоні — і, певне, недоуявив сценарію, бо видався мені малоцікавим і просто — порожнім. Єдина сцена — вакханалія у пустелі — родива пустки — цікава, а решта? Неорганізований сюжет — революційні мотиви як приправа до теми (головної теми) шлюбівання. Казна що» [11, с. 197].

можна вважати В. Стуса, на що вказують ідіостилістичні ознаки, прикмети почерку, місця в тексті, пов'язані з описом роботи вченої ради інституту та її співробітників, щоправда, продовжує текстолог, «дата, про- ставлена на титулі машинопису, ставить під сумнів авторство В. Стуса», бо на тоді «молодий ще зовсім письменник не міг знаходитись у Києві та й, наскільки це відомо, не працював як сценарист» [10, с. 508].)

Російськомовний² сценарний текст «Ожидание» (орієнтовно датований 1971 роком написання) в архіві В. Стуса зберігся в чотирьох примірниках машинопису з авторськими стилістичними правками, один із яких, припускає М. Гончарук, «був надісланий дирекції сценарних курсів» [10, с. 517]. Його, першого примірника машинопису сценарію, відсутність та характер виправлень, зроблених письменником, текстолог кваліфікує як ознаки того, що Стус «вважав цей твір завершеним» [10, с. 517]. Протилежне в ракурсі завершеності бачення текстологом україномовного сценарного тексту «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]»³: «В архіві письменника зберігся чорновий, з багатьма правками автограф твору сценарного жанру, що не має заголовка. Структура автографа та деякі формальні ознаки ясно вказують на його незавершеність» [10, с. 517]. Але через незавершеність цей текст М. Гончарук не знецінює, указуючи на те, що «окремі його складові містять цікаві художні знахідки, зокрема, в плані розгортання образної думки» [10, с. 517] (треба гадати, що незавершеність сценарного тексту для науковця була тією суто стусівською стильовою ознакою — «незакінченість» як форма організації художнього матеріалу [10, с. 507], яку він приписує всьому зрізу письменницької прози). По суті, зауважений М. Гончаруком такий художній маркер сценарного тексту Стуса, як «розгортання образної думки» (тут важливо зазначити, що саме за умови образного мислення виникає художність [1, с. 101]), зобов'язує до ретельного наукового прочитання сценаріїв «Ожидание» та «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]» в ракурсі їхнього художнього потенціалу — адекватного втілення автором творчого задуму [9].

Кінодраматургічна форма текстів В. Стуса «Ожидание», «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]» — лібрето, розширене

² У примітках до сценарію текстолог Микола Гончарук висуває припущення щодо первісного мовного варіанта тексту: «Є підстави вважати, що сценарій первісно був написаний українською мовою. За це говорить те, що в архіві збереглися кілька невеликих рукописних текстів, близьких за змістом до сценарію» [10, с. 517].

³ Щодо року написання, то М. Гончарук уважає, що датувати сценарій без назви можна 1971 роком на підставі того, що «деякі місця в тексті автографа збігають- ся з сценарієм російською мовою (“Ожидание”)» [10, с. 517].

ілюстраціями кількох сцен та поетично-ліричними ремарками, які виражають авторський погляд на зображуване (див.: [8; 14]), — виконана в манері, що приписується авторському сценарію, так, як його розумів Олександр Довженко: зрима форма художнього мислення й вираження творчого «я», художній твір, що може існувати в будь-якій формі та є літературним [3, с. 106–142]. Цей погляд заперечував Сергій Ейзенштейн, для котрого цей міжвидовий жанр — «стенограма емоційного пориву» (стаття «Про форму сценарію» 1929 року) [4, с. 462]. «Емоційний порив» (емоція, спектр емоцій — почуття) у сценарному тексті Стуса стає тим структурним принципом, яким виражено намір, задум драматурга (див.: [5, с. 124]), на що вказує й низка кінодраматургічних коментарів письменника щодо змісту і внутрішньої форми, насамперед озвучених у сценарії «Ожидание»: «Вокзал — это его маленький искусственный рай, здесь он особенно чувствует свое одиночество, каждодневно испытываемое возможными исключительностями и случайностями. Ведь жизнь для него — одно длинное, как притемненный коридор, ожидание. Вокзал — это лучший барометр его самоощущения. Надеюсь, он идет на вокзал. В минуты же сомнений, внутренних колебаний он тиранит двух бедных женщин, словно требуя от них уважения к своему горю, мучает их частыми разговорами о письмах, ответах, изливает на них застоявшуюся желчь. В такие минуты женщины становятся удобным для него объектом, мишенью, в которую можно метать стрелы своей досады, неверия и даже сетований на жизнь, грохочущую со стороны вокзала (это — лейтмотив: днем и ночью Петр Степанович схватывается по зову жизни, сотрясается от проносающихся поездов)» (курсив мій. — О. П.) [10, с. 128], і — «Мотив антивоенный должен постоянно присутствовать в материале, не заглушая других мотивов причудливой человеческой психологии, но и не пропадая.

Должно ориентироваться на главную тему: давно ушедшая война до сих пор еще отравляет своими продуктами распада отца, сына, человека. Это тема искания утраченного, нахождения утраченного, то есть того, что даже найденное, не находится. Очень важна для данной темы незатейливость общего колорита, восполненная его точностью, вещной броскостью, максимальной доходчивостью и бытовой правдоподобностью. Желательно дать максимум натуральных эпизодов.

Тема должна стоять на своих ногах — единственный способ получить от неслучайного, что она содержит» (курсив мій. — О. П.) [10, с. 131].

У сценарному тексті «Ожидание» «емоційний порив» унаочнює посилену увагу автора до емоційних станів головного героя — шахтаря, який вийшов на пенсію, Петра Степановича. Емоційний спектр почуття самотності колишнього шахтаря пов'язаний з утратою родини під час ві-

йни й пошуком сина, на що на початку тексту вказує кінодраматург-Стус у лібретованій формі: «Недавно ушедший на пенсию шахтер Петр Степанович не находит себе покоя: заслуженный отдых, сам по себе не очень приятный трудолюбивому человеку, окончательно сделал его пленником навязчивой идеи: потерявшийся во время войны сын где-то пребывает в добром здравии и так же разыскивает утраченного отца — единственного, кто у него остался (в годы войны голодной смертью умерла на оккупированной территории его мать).

Чувство одиночества и тоски, не оставившее в душе старика места для новой любви, было тем, что удерживало его на свете, уберегая от жизненных тревожений, уменьшенных в своей значительности или даже вовсе растаявших *в высоком страдании одинокой души*» (курсив мій. — О. П.) [10, с. 126]. Семантична домінанта самотності маркує визначальну драматичну ситуацію як безвихідну тут і зараз (чого й вимагає фільм, див.: [7]): екзистенційна розгубленість людини, посилена художньо прописаними категоріями часу, пам'яті, порожнечі та відчуження; сигнальні тут незорові, тобто не втілювані на екрані, експресіоністичні мікробрази *подолання і вбивства часу, порожнечі у пам'яті, що породжують жах*: «Порой кажется, что он не живет, а преодолевает время, стремящееся отторгнуть от живого тела воспоминаний особенно дорогие его сердцу части. Убивая время, он с головой уходит в мелкую работу, находя особую радость в незатейливых домашних хлопотах, в контакте с рубанком, топором, молотком, косой, пилой, сверлом. Но устоять против ветров времени ему невозможно: бледнеет образ жены, чернеют запомнившиеся родинки на расплывающемся в памяти лице сына... Старик делает отчаянные усилия воссоздать их лица, как скульптор явившийся в видении образ, но — безуспешно: слишком часто “смывался” вид счастливой хохотуны-жены другой, вымышленной картиной — исхудавшая, ошалевшая от голода жена молит его о помощи, вытягивая тощие, как жала, руки. Так постепенно в памяти образовались наводящие ужас пустоты. Старик идет напропастную. Перед самым уходом на пенсию он женился на Варваре Алексеевне, старушке-вдове своих же лет. С ними — одинокая, “нагулянная” дочь Варвары, двадцатипятилетняя Нинка, девушка с заметными странностями в поведении. Так они и живут втроем — вместе только потому, что под одной крышей. Женившись, старик упрятался от немощного одиночества, защитился от приближающегося агонизирующего будущего, но мучится сознанием того, что изменил своей памяти, святости прошлого, изменил своему всевозвышающему горю, разменял чувство высокой скорби на мелкие уюты, удовольствия, счастьяца. И не раз ощущение содеянного греха, вины перед прошлым, в первую очередь — перед сыном —

оборачивается жестокой несправедливостью по отношению к Варваре Алексеевне и Нинке. Жестоко обращаясь с близкими, он мстит самому себе» (тут і далі курсив мій. — *О. П.*) [10, с. 126-127].

Акцент В. Стуса на почуваннях персонажа — самотність в емоційних вимірах суму, журби, відчаю («<...> встреча с сыном — последняя отчаянная попытка сохранить уплывающую, как песок между пальцами, жизнь, почти религиозная вера в то, что он продлится в двосуществовании, на расширенной, достроенной площади индивидуальной экзистенции» [10, с. 128]) — на рівні внутрішньої форми у сценарному тексті «Ожидание» зроблено за рахунок суто літературних прийомів. У частині, що формально нагадує лібрето з поетично-ліричними ремарками, позасюжетний компонент пейзажу (пейзажний ракурс, пейзажна деталь — інтер'єру, екстер'єру, урбаністична) функціонально пов'язаний із подачею емоційного стану Петра Степановича, деталі пейзажу спрацьовують на витворення внутрішньої позиції персонажа: донецький вітер, вокзал — це означники самотності експресіоністичного масштабу («Осенние донецкие ветры, приносящие неожиданные недомогания, воют за окном, усиливают его одинокую неразмененную скорбь, выгоняют его на вокзал, где, за давнишней привычкой, он встречает и провожает далекие поезда. Лишь здесь, на вокзале, к нему возвращается чувство осязания изменчивой и уже отстраненной от него жизни, ощущение чего-то, что еще может измениться и повлиять на его судьбу. Собственно, это, кроме всего прочего, его маленькая хитрость: старик сознательно вводит себя в “пассажирскую ситуацию” — как актер, вопреки режиссеру, все еще надеющийся, что может-таки и просто должна случиться такая роль, какую сыграет только он, ибо не может же быть актера, почти совершенно не выигравшегося за долгую жизнь-ожидание» [10, с. 127]), тобто вони символізують трагізм людського існування [16, с. 633]. Кінематографічно оформлені сцени-ілюстрації (подеколи містять функцію настанови на подання [6, с. 54] — способи оформлення матеріалу) в «Ожидании» образно розгортають чуттєву площину болю⁴ від незнання й неприйняття батька сином насамперед за допомогою актуалізації семантичного рівня тексту; ідеться про метафоризацію мови, що для художньої форми в літературі знакова для передачі чуття [1, с. 102]. У творі метафоризовано сцену спостереження старого Петра Степановича (і сам персонаж стає інтертекстуальним образом) за квартирою сина і

⁴ Для Стуса це показовий момент як автора-експресіоніста (див.: [17, с. 47–48, 199–246]), зокрема больовий досвід визначає за складник антропософської концепції, «якої поет доходить завдяки власному больовому досвіду, що є осердям поетичної світобудови цього митця, критерієм поціновування всього і всіх» [17, с. 208], в його ліриці Галина Яструбецька.

нереалізованої зустрічі з Михайлом: «Молнии освещают его (Петра Степановича. — *О. П.*) тяжелое лицо с всклокоченной шевелюрой на голове. Сейчас он чем-то напоминает сумасшедшего короля Лиры. <...> подходит к сыновей квартире. Идет, меняясь в лице.

<...> Над крышами городка — низкое всклокоченное дождевое небо.

Главная артерия городка. Петр Степанович смотрит поверх толпы, снова запрудившей улицы. Кажется, что узким, хорошо вымытым оврагом несется грязный поток ночи, вот он набегает на старика, вот он уже по щиколотки, выше — вода почти подступает к горлу. Старик двигает шеей, будто ему лоскотит или тесно в этом воротнике. Расстегивая верхние пуговицы рубашки, старик прислоняется к дереву — первому, что оказалось поблизости» [10, с. 133-134] (по суті, цей літературний фрагмент під силу реалізувати в кінотекст хіба засобами поетичного кіно). Або сцена, у якій зовнішню подієвість у вигляді зображення побутових справ монтажно заміняє за допомогою деталі (шмат дроту) внутрішня — як спогад про втечу з полону, по-експресіоністськи деформуючи [15, с. 131] при цьому зовнішній світ, із використанням символів, що заміняють реальні предмети та явища: «<...> старик незаметно для самого себя опускается на скамейку и, наклонив голову, мнет проволоку в руках...

...антрацитно-черный, даже красивый от свежей сажы, остов роскошного кинотеатра или дворца культуры. Колочая проволока вокруг. Голый клочок вытоптанной земли, где воронки, оставленные бомбами, и уродливые линии полуобвалившихся окопов — и на этом клочке земли, усеянном экскрементами, кусками кирпичей и горами земли, движутся, как в царстве Аида, полуреальные болваны человеческих тел. Среди них молодой Степанович, обросший и худой, с огромными, опаленными — жаждой и бессонницей глазами. Его голова перевязана грязным бинтом.

Над головой — бессовестно свободное, гулкое от бескрайности небо.

<...> К Степановичу подходит еще один пленный, высокий, как жердь. Впечатление, что они молча разговаривают. Слышатся выстрелы, кудахтанье кур и мелодичный плач женщины.

Брезжит рассвет. Спят пленные вповал — кто в здании сожженного клуба, кто — прямо под открытым небом. Шевелится масса, вскрикивает во сне, машет руками, выплевывает проклятия. Степанович толкает длинного, тот, словно глухой, сразу же наклоняется к уху. Иногда вспыхивают фонари — это патрули проверяют ночные шорохи. Пускается дождик, и сноп света от фонарей, шарящий по свалке человеческих тел, расплывается бледным мутным пятном.

Степанович и долговязый подползают почти к самой проволоке, где неглубокий окоп или рывина. Степанович подрывает землю, потом быстро сгибает проволоку, проползает под нею и прямо лицом падает в небольшой овражек с кустами желтой акации. Подхватившись, он, как тень, проплывает дальше, падает, и уколотившись о железную колючку, уцепившись в гимнастерку, испуганно рвет одежду.

Неестественно держа в руке железную колючку, он всматривается туда, где должен быть долговязый — видит, как тот долго путается в проволоке, где-то позвякивает железная банка, но длинный почти во весь рост бросился бежать по дороге. Почему по дороге? — думает Степанович, следя за его неуклюжими медленными движениями.

И вдруг Степанович резко поворачивает голову вправо — фыркает машина, и резкий сноп света, сопровождаемый сигналом и гиканьем солдат, заливают неуклюжую фигуру длинного.

В море света тот напоминает утопленника — почти грациозно танцует какой-то предсмертный танец, конечности его словно плавают в воздухе, расплываясь и выворачиваясь, как у осьминога (курсив мій. — О. П.) [10, с. 137-138].

У випадку зі сценарним текстом «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]» «культ чуттєвого», ширше — художньо-образна система працює на розкриття «біографії душі» героя твору — творчої особистості Андрія, в чому вбачав основне завдання письменницької праці В. Стус [10, с. 508] (із літературознавчої позиції, ідеться про філософське осмислення проблем людини, здійснюване в образній формі, як ідеал письменника [1, с. 102]) і, як переконує М. Гончарук, ішов до цього у прозі, створюючи передумови для реалізації поставленого завдання. Такою передумовою названий специфічний спосіб організації художнього матеріалу — своєрідний монтаж зовні не пов'язаних художніх компонентів: «<...> у прозових творах В. Стуса подієвий план постає як ірраціональний потік, складники якого пов'язані чисто асоціативно і як художні компоненти відзначаються певною самостійністю» [10, с. 508]. Беручи до уваги той факт, що текстолог до прозових творів Стуса зараховує і сценарії, відповідно можна говорити про асоціативний монтаж як засіб реалізації «емоційного пориву» сценарного тексту «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]», адже розрізнені сцени кінодраматургічного тексту (реальності та видіння) комплектуються та унаочнюють образ творчої особистості, яка перебуває в ситуації екзистенційного відчаю (типово експресіоністичні взаємозалежні образні форманти такої ситуації та реакції на неї персонажа подає перший фрагмент сценарію — біль → істеричний сміх → внутрішня пустка: «З протилежного боку з'являється “ракета”. Чоловік довго вагається, його обличчя спотворює

біль. <...> В запнутому хмарами небі з'являється сонце. Чоловік встигає підвести голову, всміхнутися, але сонце зникає. Його обличчя хмурніє. Тепер воно нагадує плеса мертвої води, якою пропливають швидкі хмари. <...> Стоячи на пристані, як на капітанському містку, він переможно позирає то в один бік річки, то в другий. Його душить сміх, нарешті він проривається голосним реготом. Чути далекий відгомін пустки» (курсив мій. — О. П.) [10, с. 140]: тридцятирічний Андрій, якого позбавляють можливості творчої самореалізації, змушений шукати шляхів виходу креативної енергії в умовах, що складаються, викроювати час для творчості на робочому місці — кочегарці⁵ та серед духовно несумісного оточення (завжди нападитку головний механік, сусідка Віра тощо).

В. Стус, не уникаючи кіноінструментарію (указівки в тексті на спосіб монтажу, ракурс зйомки, технічні прийоми⁶), перевагу віддає літературно-художньому творенню тексту «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]», при цьому на першому плані — внутрішня подія як ступенювання емоційного спектра (за допомогою прийомів сну, видіння-спогаду): від «пригнічено-переляканого настрою» до справдешнього страху, що уособлює у сценарному тексті алегоричний образ «чорних тіней, чоловіків-близнюків» («Чути страшний тріск, дим, спалах вогню — вогонь концентрується і... відкрита топка. І ось уже за тонкою плівкою вогню — на задньому екрані сходяться з кутків чорні тіні. Двоє чоловіків підозріливих — макінтош, капелюх, пухлі лиця з порожніми сірими очима обступили жінку. Потім підходить другий, третій, четвертий — виявляється, всі вони — близнюки, схожі один на одного. Нарешті вони, оточивши жінку, починають підстрибувати на місці, тоді починають танцювати навколо неї, роблячи дивацькі вихилиси. Вона жасно дивиться на них, потім починає повертатися в протилежний бік, обличчя її вигодинюється, і ось вона вже легко сміється, як із жарту, з цих чоловіків на одне лице, їхні брилі ширяють над шабашем,

⁵ Тут доречно звернутися до автобіографічного аспекту сценарного тексту «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]».

⁶ Наприклад: «Андрій заходить до кочегарки, по черзі відкриває кожний казан, в один із них підкидає вугілля і сідає на лаву, спертую до стінки казана. Потім закурює цигарку й розкриває книжку.

Die, so ihre Leben sahen, wußten nscht, wie sehr er eines war mit allen Diesen, denn Diese: Tiefe, diese Wiesen und diese Wasser wasser sein Gesicht.

Текст проказано по-українськи, ніби від нього вглиблюються, або одразу перекладають віршем.

На його обличчя набігає велика задума. Видно його ще молоде тьмяно-біле обличчя брүнета. Обличчя, що нагадує гарну кочегарку (воно з'являється на фоні кочегарки, монтується в профілі вугільному)» (курсив мій. — О. П.) [10, с. 141].

як вороння. Коли-не-коли хтось із них підкидає свого капелюха-голуба, і він, ніби вдарившись об невидне скло, відскакує і починає плавати якраз над головою шапконосця. Відбитки їхні — перекинеш човники» (курсив мій. — *О. П.*) [10, с. 145]). Як наслідок — страх призводить персонажа до почуттєвого дисбалансу, внутрішньої катастрофи, зчитуваної з експресіоністичного образу *зблуклого божевілля на обличчі як парафінової маски*: «Ніч. Андрій, струшуючи з себе тягучий впокійливий сон, підводиться, обдивляє кімнату. Потім заглядає під ліжку, прочиняє двері, дивиться за дверними шторами. На його обличчя заблукало божевілля. Здається, його треба знімати руками, як парафінову маску.

Він підходить до люстерка і дивиться на свою, *непідвладну йому парсуну*. Потім пробує всміхнутися, але нічого не виходить. Він пробує видушити із себе сміх по кілька разів. Тоді починає допомагати міміці руками, приказуючи: “Це сміх. А це задума. А це спокій, — протягує він, але спокою нема і приблизного. — Оце — спокій, це — спокій, це — спокій”, — повторює він, шалено масуючи обличчя. Очі йому диміють, як жевріючі ватри» (курсив мій. — *О. П.*) [10, с. 156].

Отже, сценарний текст Василя Стуса («Ожидание», «[Холодне, з дірками хмільної тьмяної сині, небо]»), кваліфікований як авторський сценарій, де зовнішня форма лібрето з поетично-ліричними ремарками компонується з ілюстраціями кінодраматургічних сцен, наповнено експресіоністичним змістом трагізму людського існування. Як «стенограма емоційного пориву» (С. Ейзенштейн) сценарій реалізує основне завдання письменницької праці за В. Стусом: розкриває «біографію душі», за допомогою художнього осмислення категорій самотності та творчості.

Література

1. Андреев А. Н. Целостный анализ литературного произведения / А. Н. Андреев. — Мн.: НМЦентр, 1995. — 144 с.
2. Василь Стус: Поет і Громадянин. Книга спогадів та роздумів / упоряд. В. Овсієнко. — К.: ТОВ «Видавництво “Кліо”», 2013. — 684 с.
3. Довженко О. Твори: у 5 т. / [упоряд. Ю. Солнцева] / Олександр Довженко. — К.: Дніпро, 1983 — 1985. — Т. 4 (Статті, виступи, лекції). — 1984. — 351 с.
4. История советского кино. 1917 – 1967: в 4 т. / [сост. Х. Абул-Хасымова и др.]. — М.: Искусство, 1969-1973 — Т. 1. 1917 – 1931. — 1969. — 755 с.
5. Корнієнко І. Мистецтво кіно. Принципи і художні засоби / Іван Корнієнко. — К.: Мистецтво, 1974. — 239 с.
6. Лядов М. Сценарій. Основи кіно-драматургії та техніка сценарія; [за ред. худ. від. управл. ВУФКУ] / М. Лядов. — К.: УКРТЕАКІНО-ВИДАВ, 1930. — 92 с.

7. Митта А. Кино между адом и раем [Электронный ресурс] / Александр Митта. — М.: Дом «Подкова», 1999. — Режим доступа: http://royallib.com/book/mitta_aleksandr/kino_megdu_adom_i_raem.html
8. Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма / Л. Н. Нехорошев. — М.: ВГИК, 2009. — 344 с.
9. Роднянская И. Б. Художественность / И. Б. Роднянская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — Стб. 1177-1180.
10. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.] / Василь Стус. — Л.: Просвіта, 1994 — 1999 — Т. 4: Повісті та оповідання. Незакінчені твори. Сценарії. Літературна критика. Заяви, публіцистичні листи та звернення. З таборового зошита. — 1994. — 544 с.
11. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.] / Василь Стус. — Л.: Просвіта, 1994 — 1999 — Т. 6. Кн. 1: Листи до рідних / упор. О. Дворко, М. Коцюбинська. — 1997. — 496 с.
12. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.] / Василь Стус. — Л.: Просвіта, 1994 — 1999 — Т. 6. Кн. 2: Листи до друзів та знайомих / упор. О. Дворко, М. Коцюбинська. — 1997. — 264 с.
13. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість / Дмитро Стус. — К.: Факт, 2005. — 368 с.
14. Туркин В. К. Драматургия кино: очерки по теории и практике киносценария / В. К. Туркин. — М.: ВГИК, 2007. — 320 с.
15. Экспрессионизм. Драма. Живопись. Графика. Музыка. Кино: сборник статей. — М.: Наука, 1966. — 155 с.
16. Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П. М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — 736 с.
17. Яструбецька Г. І. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія / Галина Іванівна Яструбецька. — Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. — 380 с.

2015 р., м. Вінниця

Олег СОЛОВЕЙ

доцент Донецького національного
університету імені Василя Стуса**Павло Тичина і Володимир Свідзінський
у науковій рецепції Василя Стуса**

... тяжко живому — в мертвілому світі
отруйних соціальних інтеграцій.
Тяжко тому, що животіння мають
за повне існування, а пробу квітування
сприймають за асоціальну.
Василь Стус

Про серйозність намірів Василя Стуса як науковця свідчать ґрунтовні розвідки 1970-71 років — студії над білими плямами в історії української радянської літератури, що присвячені ранній творчості Павла Тичини [42] (яка впродовж сімдесяти років була доступна радянському читачеві лише у відчутно спотвореному вигляді та на якій ніколи не акцентували свою увагу науковці, і лише в 1990-му році відкрилася в усій своїй повноті [46]) та зовсім несправедливо й ґрунтовно забутий поетичний творчості Володимира Свідзінського [43]. Літературознавчий і літературно-критичний доробок В. Стуса, як на перший погляд, є не надто великим за обсягом, а проте, навіть ті праці, що представлені у 4-му томі «Творів» (див. хоча б: [37; 38; 39; 40; 41; 42; 43]), дозволяють збагнути, якої потенційної ваги науковця втратила українська наука через його переслідування, арешти і, зрештою, остаточне фізичне знищення у вересні 1985-го року. Не маючи жодної змоги в умовах таборів і заслання працювати в царині літературознавства, письменник, тим не менше, постійно артикулював свої наукові зацікавлення та пріоритети у листах до рідних і друзів, у записках «З таборового зошита» і навіть у листах до офіційних речників¹ і установ радянського режиму. Рефлексії автора, розсіпані по листах і нотатках, указують на те, що гостра аналітична думка науковця продовжувала працювати навіть у неможливих умовах, як їх сам у промовисто окреслив письменник: «Займатися творчістю тут неможливо абсолютно: кожний віршований запис відбирається при першому ж обшуку» [36, с. 495].

¹ Див. листи до П. Шелеста, написані В. Стусом невдовзі після ув'язнення. Вміщені в 4-му томі «Творів».

В. Стус ніколи не шукав простих шляхів, — ані в житті, ні у творчості. Так само було й із наукою. Обидві літературознавчі розвідки Стуса присвячені творчості (або — частині творчості, як у випадку з П. Тичиною) письменників, ґрунтовно викреслених із історії української літератури або сфальшованих офіційним радянським літературознавством іще в тридцятих-сорокових роках ХХ століття (див. напр.: [7; 47]). У зв'язку з цими двома дослідженнями В. Стуса фактично можна і треба говорити про самотужки (і то не завдяки, а всупереч обставинам) розпочатий молодим ще тоді науковцем процес ґрунтовної наукової реінтерпретації та моральної реабілітації розстріляної або фальсифікованої української літератури 1920-х — 1930-х років. Літературно-критичні статті та літературознавчі розвідки Стуса залишаються поза увагою як читачів, так і дослідників, хоча вони і складають разом із художньою прозою четвертий том найповнішого на сьогодні видання творів письменника². Канонізуючи образ поета-патріота, елітарного поета та учасника правозахисного українського руху, ми автоматично відсуваємо на маргінеси Стуса-науковця. А тим часом, від початку студій з теорії літератури в аспірантурі Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка і аж до арешту в січні 1972 року, Стус вважав себе передовсім літературознавцем і аж потім, чи не в останню чергу, — поетом, про що сам він говорить у тексті, який є не лише авторською передмовою до збірки «Зимові дерева» (вперше з'явилася 1970-го року в Брюсселі), але і своєрідним авторським *маніфестом*: «Ненавиджу слово “поезія”. Поетом себе не вважаю. Маю себе за людину, що пише вірші» [33]. Не можна стверджувати, що літературознавчою спадщиною письменника зовсім ніхто не цікавився, але всі ці спроби були дещо побіжними та випадковими, у вигляді попереднього анонсування, без належного ґрунтовного занурення в наукову лабораторію автора (див. напр.: [11; 48; 22; 45]).

Поза сумнівом, мала рацію А. Тимченко, коли писала в 2006-му році, що «літературно-критичний доробок Василя Стуса вимагає подальшого детального дослідження» [45, с. 150]. Мені вже доводилося

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

торкатися літературознавчої діяльності В. Стуса в контексті ширшої теми стильової та етичної *адекватності* письменника своїй добі [31]. Дещо інше розуміння адекватності письменника пропонує Г. Яструбецька у статті, присвяченій «Палімпсестам» [49]. Загалом, одна невеличка (власне, незавершена) стаття В. Стуса про В. Свідзінського своєю науковою густотою, концентрацією думки, високим рівнем прогностики та сугестивністю здатна забезпечити матеріалом декілька дисертацій. У цьому — увесь Василь Стус. Фахова ґрунтовність та етична чистоплотність безпомилково маркують цей особливий етико-естетичний простір письменника, життя якого ставало творчістю, а творчість — відповідно — життям. Друга половина 1960-х років для Стуса — це наполегливі пошуки самого себе в собі — передовсім. А ще — це був час пошуків гуманізму та гуманістичних орієнтирів у світі культури. Не випадково він з такою надією вдивляється в поетикальні й етичні координати майже непоміченої сучасниками творчості В. Свідзінського: «Коли відшукувати композиційний центр поетичної світобудови Свідзінського, то він — у любові до світу. В такій любові, яка стала синонімом існування, його другою назвою. Жити — любити» [43, с. 354]. Або — не менш пильне та запитальне вглядування в очі німецького письменника-гуманіста Гайнріха Беля: «А генеральна тема Беля — це тема маленької людини, малої, передусім, у силу того, що обставини, в яких вона живе, залишають для цієї людини дуже невеликі можливості існування. Точніше було б сказати, що це людина з великої літери, яку убгали в затісну коробку дозволеної тоталітарним режимом екзистенції» [37, с. 202]. Відтак, виникає чітке усвідомлення пріоритетів у мистецькій діяльності: «Від протоколювання трагічного життя індивідуальності до усвідомлення трагедії суспільства — ось параметри Бельової історіософії доби» [37, с. 202].

У розвідці «Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)» В. Стус, як видається, ставить перед собою два основні завдання. Перше, — це повернення ранньої поезії П. Тичини, успішно сфальсифікованої офіційними науковцями («балухатими літературознавцями», за його власним висловом), а часом і забороненої, як от третя поетова збірка «Замість сонетів і октав», що не перевидавалася з 1920-го року (вперше без купюр вона буде видрукувана лише у виданні 1990-го року). Себто, одна з центральних для розуміння гуманістичної творчості П. Тичини збірка була невідома українському читачеві впродовж усієї радянської історії. То чи можна за таких обставин говорити про щонайменші успіхи радянських тичинознавців, хай би скільки дисертацій вони не захистили? Крім цього, В. Стус у праці про Тичину робить успішну спробу дослідження природи стосунків тоталітарної влади й мистця, про що промовисто про-

мовляють рядки з А. Камю, взяті в якості motto (а заразом і алюзії) до «Феномену доби»³. Проблема покарання мистця державним визнанням обходила Стуса, очевидно, не лише в історичному сенсі, але й у зв'язку з реаліями його доби. Так, він напише у листі до дружини й сина: «Драчеві вірші в Літ[ературній] Україні — то не шедеври. Прочитав я — і гірко стало за поета. Він, мабуть, уже потерпає перед читачем, бо сам знає, що його лодія — розсохлась, відколи він її витягнув із болота шістдесятництва. Доля його дописується трагічно. Боляче мені за нього, як боляче» [35, с. 483]. Інша проблема, пов'язана з раннім Тичиною, яку лише опосередковано окреслив дослідник, — стильова генеза поета. Зрозуміло, що навіть у праці, яка не планувалася для друку, Стус не міг дозволити собі бути вільним до кінця й поставити, наприклад, питання про експресіоністичну стильову домінанту раннього Тичини⁴. Тому він лише спростовує вульгарно-соціологічний підхід, який запанував у радянській науці ще від початку 1930-х років: «Чи не від початку 30-х років нашої критики ходило тільки про те, щоб заднім числом перевести поета із класу Олесея чи Філянського до більш “пролетарського” класу Коцюбинського, Горького чи навіть... Маяковського. <...> Для нашої нової критики, народженої в роки перших п'ятирічок на шпальтах абсолютно “правильного” органу “За марксо-ленінську критику” (виходив, до речі, 1932-5 рр. і був призначений спеціально для боротьби з “ворогами народу”), зовсім не ходить про ясність справжніх Тичининих джерел, а виключно про його політичне (хоч по правді — чому саме політичне?) реноме. Тичину треба було пришити нашвидкуруч до нової виправленої шупаками, колесниковими і хвилями⁵ курсу історії української літератури, де вже не було ні Олесея, ні Філянського, ні тим більше Чупринки. Школа, яку пройшов молодий Тичина, була куди соліднішою, ніж про це провадять Іщук, Новиченко, Крижанівський чи Шаховський» [42, с. 276]. На відміну від постульованого деякими дослідниками розуміння ранньої творчості Тичини як «кларнетичного символізму» (див.: [1; 8; 14]), В. Стус пропонує свою досить виважену та переконливу концепцію «трьох сфер», яка пояснює

³ «Кожен митець, що хоче бути в суспільстві знаменитий, мусить знати, що знаменитий буде не він, а хтось інший із його ім'ям. Він урешті-решт від нього вислизне і, можливо, колись уб'є в ньому справжнього митця» [42, с. 259].

⁴ Втім, лаконічну, але промовисту характеристику принаймні стилю однієї збірки все-таки подає: «Прямим продовженням третьої сфери поетичної “космогонії” “Сонячних кларнетів” були поезії збірки “Замість сонетів і октав”» [42, с. 277]. Про третю ж сферу було сказано автором так: «Це сфера виключного драматизму» [42, с. 270].

⁵ Прізвища трьох чи не найодіозніших критиків-вульгаризаторів 1920-х — 30-х рр. В. Стус свідомо називає у зневажливій формі множини та з маленької літери.

природу симультанної ідейно-естетичної еволюції Тичини в межах уже першої збірки «Сонячні кларнети».

У своїй літературознавчій практиці В. Стус фактично самотужки розпочинає цей непростий, але конче необхідний процес повернення українській літературі її найбільш цинічно сфальсифікованих письменників і їхніх творчих доробків. Науковець встиг зробити, на жаль, небагато, але й зроблене ним викликає, щонайменше, повагу або і правдиве захоплення. За умови відсутності вільного доступу до потрібних матеріалів вражає обізнаність В. Стуса з історичним та історико-літературним контекстом на тлі якого, приміром, вибухає геній Павла Тичини. В. Стус у праці «Феномен доби» демонструє розкутість власного мислення, широку ерудицію та наукову сумлінність. У поетичній творчості Тичини дослідник відзначає передусім таку провідну рису як гуманізм, яку пізніша доба повністю витравить із поезії мистця, обласкавши натомість всенародною любов'ю й ненавистю. «Творити — чути в клінічній ситуації», — напише Стус у статті про Свідзінського. Справжній мистець чужий будь-якому режимові. Навіть нейтральна щодо режиму поетика Свідзінського була потрактована як ворожа, а сам поет і його твори будуть знищені й на довгі роки викреслені з історії української літератури. В. Стус у двох своїх наукових розвідках одним із перших серед вітчизняних науковців зробив крок у напрямку відновлення історичної справедливості, в одному випадку повертаючи надійно призабуту спадщину Свідзінського, а в іншому — ґрунтовно переосмислюючи найбільш яскравий період творчості Тичини, розставляючи посутні й не зайві навіть для наших днів акценти. Не випадково, саме ці дві, суто наукового характеру праці (а не крамольні віршовані рядки про кадебістів, що також були вилучені під час обшуку, зокрема машинописна збірка «Веселий цвинтар»), будуть фігурувати у судовому звинуваченні В. Стуса 1972-го року, нібито даючи підстави звинувачувати їх автора в націоналізмі та злочинній антирадянській діяльності⁶ (див. докладніше: [44]). Лише на початку 1990-х років ці твори нарешті стали фактом літературного життя в Україні, актуалізуючи непересічні або й світового значення поетичні доробки П. Тичини й В. Свідзінського та даючи неабиякий поштовх новим дослідженням. Стосовно ж концептуальних положень наукових розвідок В. Стуса, то з часу їх першого оприлюднення, сучасна наука майже не просунулася вперед у порівнянні з цими,

⁶ Тут цікаво пригадати слушний висновок Ю. Шереха з приводу мотивів знищення радянським режимом драматурга М. Куліша: «Єдино значущий був Куліш без політики. І тому радянський режим його знищив». — Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. — Т. 1. — Харків: Фоліо, 1998. — С. 80.

відносно давніми працями вченого. «Стус слідом за Сковородою йшов у серце серця слова, здираючи з нього шкаралушу, змітаючи полу. Він шукав суть суті, тінь тіні, світло світла. Тому палімпсест для нього документ, покалічений пізнішими переробками й підробками. І праця з ним — пошук первісного, Божого начала слова», — писав Леонід Плющ [21, с. 258], маючи на увазі не конче Стуса-поета, але Стуса як людину мислячу (а значить, і Стуса в іпостасі літературознавця), таку, що прагнула сягнути прихованих смислів і ще по-справжньому неактивованих наративів своєї доби. Цікаво, що паралельно з працею над «Феноменом доби» В. Стус залишив іншу рецепцію образу П. Тичини в поезії з гірко-іронічною назвою «Еволюція поета» (1971). Ясно, що цей поетичний гротеск є лаконічним резюме болючих роздумів поета щодо феномену підневільної літератури й конкретного випадку П. Тичини. Праця над розвідкою «Феномен доби», напевно, вже була близька до завершення або й зовсім завершена, коли був написаний вірш (див.: [34]).

Щодо П. Тичини, то ще Ігор Костецький далекого 1951-го року писав у статті «Михайло Орест», що «ранній Павло Тичина зробив те, чого культурні нації на етапах свого становлення досягають протягом півсторіч і цілих сторіч. Тичина ж бо в один мент — дослівно — блиснув українським футуризмом, дадаїзмом, експресіонізмом — у тій модерній мові, що її щойно здобували й закріплювали Зеров, Ніковський і люди їх типу» (див. докладніше: [10]). І це твердження є абсолютно суголосним до висновків Стуса. А серед українських поетів 1920-х років Костецький назвав трьох найбільших поетів доби — Тичину, Бажана, Свідзінського, наголосивши на специфіці їхньої унікальності: «У відношенні до трьох виділених поетів неможлива епігонада, бо кожна спроба наслідувати котрогось із них сама з себе виключає зобов'язання робити те, що править у них за максимум: ані рядка без одноразового (себто *неповторного*. — О. С.) виразу» [9, с. 512]. На унікальності Свідзінського для української поезії наголошує і В. Стус [43, с. 347].

У конкретній долі українського поета В. Стус розгледів долю всієї національної літератури, що потрапила у лабеті тоталітарних і авторитарних режимів у XX столітті, окресливши явище як *феномен доби*. Отже, Тичина такий був не один, але його моральне виродження представлялося найбільш болючим і протиприродним (див.: [12]). Можливо, саме тому більш терпимим до радянського клясика був і В. Стус, бо писав свою працю на початку 1970-х років, анітрохи не сподіваючись на її швидко публікацію, а до того ж, відчуваючи вже й безпосередньо побіля себе інфернальний подих доби. Цікавим є коментар Михайлини Коцюбинської до розвідки В. Стуса: «Кілька слів про Стусів “Феномен доби”». Пам'ятаю, як довго і серйозно працював над ним поет. Я ознайомила

з цією роботою влітку 1971 року, коли ми своїм невеликим, але добірним товариством <...> відпочивали на Прип'яті. Василь привіз із собою щойно закінчену роботу про Тичину, і всі ми читали її — відпочиваючи в наметі, сидячи на березі річки або десь у затишку на прибережних луках серед духмяних трав, а потім обговорювали на вечірніх посиденьках біля вогнища. Пам'ятаю нашу розмову з Василем на цю тему. Ми ходили вздовж вечірньої Прип'яті. Сідало сонце. <...> Глухуватий голос Василя ще і ще раз доводив мені тези своєї роботи. Власне, переконувати мене не було потреби — я визнавала рацію його концепції. І водночас щось у мені поставало проти категоричності висновків, прямої звинувачувальності — я воліла гнучкішого аналізу суперечностей, знаходила якісь позитивні приклади, гарячково шукала пом'якшувальні обставини» [13, с. 283–284]. Але, зрештою, й сама М. Коцюбинська підсумовує один із абзаців своєї статті про П. Тичину такими жорсткими словами: «Людина мовби пережила себе, а це завжди страшно» [13, с. 284]. Чи не про такі ж свої враження від споглядання *ще живого* Тичини поділився з читачем В. Стус уже на початку своєї розвідки: «Пам'ятаю, Тичина сказав кілька слів — досить невлад. Було враження, що до нього особливе ставлення — як до дитини або зовсім уже старої людини, якій вибачають і не таке. Був повен здивовання, що ця жива мумія розмовляє. Пізніше мені розповідав товариш, який бачив його за кілька місяців до смерті: в мертвій квартирі сидить поет, що *колись був живий* (курсив В. Стуса. — О. С.), а на полиці, поруч із книжками, лежить густо присипаний давнім порошком колосок» [42, с. 260].

Ще більш складною представляється праця В. Стуса над розвідкою (яка так і лишилася незавершеною) про творчість В. Свідзінського. Про цього унікального поета сучасники Стуса майже нічого не знали. Попри те, що від 1968-го року (а в діаспорі значно раніше [див.: 2]) розпочався повільний, але неухильний процес повернення українській культурі знищеного поета та його творчості, відбувалося це непросто. Про що згадує зокрема Елеонора Соловей: «Перша велика публікація поезій за рукописами, що їх зберегла донька поета (попри всю скруту свого повоєнного життя!), у журналі “Прапор” спричинила справжній розгром редакції» [2, с. 8]. Безперечно, знав В. Стус і про статтю Івана Дзюби «Засвітився сам од себе», що вперше була опублікована в «Літературній Україні» 22 жовтня 1968-го року [4]. Але не згадує цю статтю близького колеги та однодумця, тож можна припустити, що рецепція творчості Свідзінського в статті І. Дзюби дещо відрізняється своєю концепцією від емоційно-пристрасного прочитання лірики поета в розвідці Стуса. Крім того, може бути й інше пояснення такої «неуваги»: Стус не бажав наражати колегу на зайві неприємності (бо ще наприкінці 1968-го року мала місце

жорстка партійна реакція на статтю Дзюби (див. докладніше: [18])), та й сам дослідник від осені 1965-го року працював фактично у підпіллі, не маючи можливості публікуватися в радянській пресі.

Незавершена і викладена у вигляді тез (втім, містких і глибоких за змістом) стаття «Зникоме розцвітання», знов-таки, розкриває як мінімум два окремі аспекти, поєднані Стусовим синкретичним розумінням єдності життя і мистецтва (літератури). Він розкриває власне сутність поетичної творчості В. Свідзінського, але водночас свої аналітичні викладки закроює значно ширше, екстраполюючи їх на поетичну творчість як таку, часто сягаючи досить парадоксальних або, як мінімум, несподіваних для широкого загалу висновків: «Край поетичної творчості, цієї своєрідної форми інобуття, насичений по території реальних утрат. Тут мазки художнього пензля значно жирніші: овал ефемерної злагоди духу видовжений тугою за життям, що стало вже неможливе. Лікуючись на заспокійливих пігулках мистецтва, людина в поетові ніби самокомпенсується, але ця компенсація — всього лиш уявна. Духовне здоров'я, яке нам дарує творчість, є свідченням нашої недуги: ми призвичаюємось до наркотика. Рятуючи дух від однієї хвороби, ми наживаємо іншої, і куди більшої: віднаходимо замітники реальному життю і, призвичаївшись до цих заміників, губимо смак до нормального існування, перестаємо жити. Виникле як своєрідна відрада і порятунок від злигоднів існування, мистецтво забирає нас у свій полон, все далі й далі відмежовуючи від життя. Збагачуючи, воно робить нас порожнішими. Ми перетворюємось на своєрідних анахоретів-схимників, яких облудна віра підтримує в певності, що в своєму духовному скиті вони добули абсолютну, чисту формулу існування. Творити — чути в клінічній ситуації» [43, с. 346]. Говорячи про єдино *актуальне* мистецтво, як він його відчуває, Стус зауважує: «Фігура оскарження — ось його правдива іпостась. Відшукування душевної рівноваги в стражданні, задоволення в горі і задоволення горем — ось його підступна мета. Гіркоту від життєвих невдач заступають радощі віри, досягнутої тільки духом» [43, с. 347]. «Фігура оскарження», як і можливості духу, — це яскраві маркери експресіоністичної парадигми, до якої однаковою мірою належали і Тичина, й Свідзінський, і сам Стус. Е. Соловей слушно зауважує з приводу людської та творчої суголосности Свідзінського й Стуса: «І саме життя поета постає як ще один його твір: бути собою, попри всі зазіхання хижої доби — “стати тим, хто ти є” (М. Гайдеггер), верстаючи саме *свою* путь, не ухиляючись від покликання, хоч би чого це коштувало...» [29, с. 6]. І далі: «Позірно Свідзінський і Стус як поети — доволі неподібні між собою, але глибинна спорідненість полягає саме в отій винятковій мірі внутрішньої свободи, котра достоту є “самодовіряння й самоприналежність”...» [29, с. 7].

Говорячи про найсуттєвіше у творчості Свідзінського, про відсутність будь-якого об'єктивного прагматизму, дослідник слушно зауважує: «Його вірші — наскрізь асоціальні, сповнені якоїсь таємничої внутрішньої самодостатності без будь-яких зовнішніх намірів. Ці вірші існують так, як існує дерево, камінь, вода. Вони сповнені самих себе і ніби сотворені виключно для автора. Це просто знаки його особистої певності й самоутвердження. Вони — авторський засіб і авторська мета. Читаючи Свідзінського, можна піддатися враженню, що ці вірші існуватимуть і без читача: можете їх читати, можете — не читати, їм то чи не байдужісінько — адже вони стали часткою речового, предметного світу. Його поезії — то міра авторського самодовіряння й самоприналежності, інтимні щоденникові записи інтелігента, що свідомо самоізолювався од світу» [43, с. 347–348]. Стус говорить про свідомий ескапізм поета, продиктований бажанням зберегти свою самість, не бути відповідальним за всі злочини світу. На цю рису Свідзінського вказав свого часу й В. Неборак: «Соціум — безвідрадний, Свідзинський це знає, і погляд його рідко тягнеться в цю безвідрадность, люди — хворобливі, нещасні, неприродні істоти, майбутнє не для таких істот» [19, с. 393]. І далі: «Соціум, “інші” — небезпечні для поетичного світу Свідзинського, вони здатні зрадити. А рослини не зраджують. Тому сад — це спосіб досягнення певної гармонії між особистістю і світом за умови їх “оказовлення”. Свідзинський здатний “творити казку” навіть з трагедії (вірш “Відколи я сховав мертву голубку...”)), казковість тут тотожна поетичності і протиставлена соціореальності. Тому марно намагатися охарактеризувати ліричного суб'єкта поезії Свідзинського категоріями соціуму, наприклад, визначити його суспільне становище» [19, с. 398]. Герметична поезія радше виказує високий або і найвищий рівень самоусвідомлення й суверенної самодостатності. Так було у випадку Свідзінського, так само було і в ситуації Стуса. Осмислення наріжних первнів буття виявляється в такій творчості найголовнішим, виступаючи осердям будь-яких інших конфігурацій поетичної рефлексії: «Найзагальніша структура поетичного світу Свідзинського — це ліричний суб'єкт серед елементів природи, куди вряди-годи потрапляють нечасті соціоперсонажі, в невпинному колообігу часу, одиниця якого — колообіг доби, зміна світла і темряви, дня і ночі, сонячного і місячного світла. Елементи цього світу чітко розділені часом вічності і часом проминання, тобто, умовно кажучи, цей світ розкладається на макроеlementи, від яких залежить його стан, і мікроеlementи — минуці, смертні, підкорені макроеlementам. Крізь поезію Свідзинського протікає ріка смерті» [19, с. 392].

Цікаву рецептивну пропозицію в осмисленні компенсаторної «тактики» в ліриці В. Свідзінського і В. Стуса, завдяки чому і забезпечуєть-

ся бажана рівновага (гармонія), маємо в статті Ольги Пуніної [23]. Про творчість, як можливу компенсацію, говорить і Д. Стус: «“Компенсація” за страждання була справді королівською. Відкривався новий — нелінійний — вимір часу, вимір, що пришвидшив з'яву нових текстів: геть інших за формою, м'якших, сказати б, прийнятніших для українського читача» [44, с. 253]. Не зайвим буде у цьому місці й звернення до самого В. Стуса: «Тому детермінований підхід до еволюції художнього освоєння дійсності навряд чи здатний увібрати в себе всю складність об'єктивних і суб'єктивних причин цього розвитку. Інакше кажучи, роль особи в мистецтві — значно більша за ту роль, яку людина грає в соціальному житті, в науці і т. д.» [41, с. 220]. Цікаво, що потрапляючи до своєрідного етико-естетичного трикутника «Свідзінський — Тичина — Стус», сучасні науковці (див., напр.: [11; 12; 13; 5; 6; 25; 30; 15; 16; 23; 32 та ін.]), незалежно від того, про кого першого з цих трьох вони починали писати, неодмінно звертаються і до інших кутів цього «трикутника» (див. напр.: [17; 25; 26; 27; 29]), за кожним із яких відкривається суверенний художній світ, але разом вони витворюють цілісну унікальну єдність українського модерністичного (експресіоністичного) дискурсу [23; 50], актуальність якого не слабне аж до сьогодні.

Література

1. Барка В. Хліборобський Орфей, або Клярнетизм / Василь Барка. — Мюнхен — Нью-Йорк, 1961. — 88 с.
2. Володимир Свідзінський (1885 — 1941). Біобібліографічний покажчик / уклад. Н. І. Полянська. — К.: Наук думка, 2006. — 56 с.
3. Грабович Г. Диптих про Тичину // Грабович Г. До історії української літератури (Дослідження, есеї, полеміка). — К.: Критика, 2003. — С. 306 — 355.
4. Дзюба І. «Засвітився сам од себе» / Іван Дзюба // Літературна Україна. — 1968. — 22 жовтня. — С. 3 — 4.
5. Дзюба І. Різьбяр власного духу / Іван Дзюба // Стус В. Під тягарем хреста: Поезії. — Львів: Каменяр, 1991. — С. 3 — 20.
6. Дзюба І. Свіча у кам'яній п'їтмі / Іван Дзюба // Стус В. Вибрані твори / упоряд. Д. Стус. — 2-ге вид. — К.: Смолоскип, 2014. — С. 751 — 787.
7. Іщук А. Павло Тичина: Критико-біографічний нарис / Арсен Іщук. — К.: Державне видавництво художньої літератури, 1954. — 164 с.
8. Ковалів Ю. Клярнетизм Павла Тичини — нереалізована естетична концепція / Юрій Ковалів // Слово і Час. — 2003. — № 1. — С. 3 — 8.

9. *Костецький І.* Стефан Георге. Особистість, доля, спадщина // Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори. — К.: Критика, 2005. — С. 390 — 516.
10. *Костецький І.* Михайло Орест / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. — 2007. — № 212–213 (липень-серпень). — С. 246 — 253.
11. *Коцюбинська М.* Перегук душ. Василь Стус про Володимира Свідзінського / Михайлина Коцюбинська // Слово і Час. — 1991. — № 5. — С. 3 — 4.
12. *Коцюбинська М.* Корозія таланту: болючі роздуми про поезію Павла Тичини і не тільки про неї // Коцюбинська М. Мої обрії: В 2 т. — Т. 1. — К.: Дух і літера, 2004. — С. 262 — 284.
13. *Коцюбинська М.* З любов'ю і болем: Павло Тичина // Коцюбинська М. Мої обрії: в 2 т. — К.: Дух і літера, 2004. — Т. 2. — С. 277 — 290.
14. *Лаврінченко Ю.* Кларнетичний символізм / Юрій Лаврінченко // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття: в 4 т. — К., 2001. — Т. 1. — С. 462 — 467.
15. *Москалець К.* Тихий модернізм Свідзінського // Москалець К. Гра триває: Літературна критика та есеїстика. — К.: Факт / Наш час, 2006. — С. 23 — 37.
16. *Москалець К.* Василь Стус: Незавершений проект / Костянтин Москалець // Стус В. Зібрання творів: у 12 т. / редкол.: Д. Стус (голова) та ін. — К.: Київська Русь, Факт, 2007. — Т. 1. — С. 7 — 38.
17. *Моренець В.* Без Тичини // Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща: монографія. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. — С. 89 — 129.
18. На передові рубежі сучасності!: Із звітно-виборчих зборів письменників-комуністів Києва // Літ. Україна. — 1968. — 27 грудня (№ 03). — С. 1, 3.
19. *Неборак В.* Смерть і вічність у поезії Володимира Свідзінського (натурфілософський аспект) / В. Неборак // Українські літературні школи та групи 60 — 90-х рр. ХХ ст.: антологія вибраної поезії та есеїстики / упоряд., автор вступ. слова, біобібліограф. відомостей та прим. Василь Габор. — Львів: ЛА «Піраміда», 2009. — С. 392 — 399.
20. *Павленко М.* Тичининська формула українського патріотизму: монографія / Марина Павленко. — Умань, 2002. — 180 с.
21. *Плющ Л.* Мародери / Леонід Плющ // Київська Русь. — 2010. — № 1-2 (XLIII-XLIV. — «Квадрат»). — С. 204 — 266.
22. *Просалова В.* Проблема естетичного самовизначення в літературознавчих студіях В. Стуса / Віра Просалова // Актуальні проблеми

- української літератури і фольклору: наук. збірник: випуск 6. — Донецьк: ДонНУ, 2001. — С. 192 — 199.
23. *Пуніна О.* Компенсація як рівновага (До кількох експресіоністичних поезій Осипа Мандельштама, Володимира Свідзінського, Василя Стуса та Олега Солов'я) / Ольга Пуніна // Дивослово. — 2013. — № 4. — С. 52 — 55.
24. *Свідзінський В.* Твори: у 2 т. / видання підготувала Елеонора Соловей / Володимир Свідзінський. — К.: Критика, 2004. — (Відкритий архів).
25. *Соловей Е.* Проблема автентичного буття (В. Стус) // Соловей Е. Українська філософська лірика: навч. посібник із спецкурсу. — К.: Юніверс, 1998. — С. 253 — 290.
26. *Соловей Е.* «Роботи і дні» поета // Свідзінський В. Твори: у 2 т. / вид. підготувала Елеонора Соловей. — К.: Критика, 2004. — Т. 1.: Поетичні твори. — С. 447 — 516.
27. *Соловей Е.* Невпізнаний гість: Доля і спадщина Володимира Свідзінського: монографія / Елеонора Соловей. — К.: Наук. думка, 2006. — 224 с.
28. *Соловей Е.* «Зберігати вічно... до 1967 року» (про слідчу справу Володимира Свідзінського) / Елеонора Соловей // Слово і Час. — 2009. — № 9. — С. 14 — 23.
29. *Соловей Е.* Поезія як свобода / Елеонора Соловей // Свідзінський В. Поезії. — Харків: Фоліо, 2013. — С. 3 — 12.
30. *Соловей Е.* Притча про поетів // Соловей Е. Притча про поетів. — К.: Дух і літера, 2014. — С. 53 — 81.
31. *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.
32. *Соловей О.* Поезія зупиненого руху (До розуміння базової концептології модернізму в ліриці В. Свідзінського й В. Стуса) / Олег Соловей // Вісник Донецького національного університету: науковий журнал. — Серія Б: Гуманітарні науки. — 2013. — № 1–2. — Т. 1. — С. 318 — 327.
33. *Стус В.* Двоє слів читачеві // Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 1, кн. 1. — С. 42.
34. *Стус В.* Еволюція поета // Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 1., кн. 2.: Поетичні твори, що не ввійшли до збірок (1958 — 1971). — С. 143.
35. *Стус В.* Листи до рідних // Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1997. — Т. 6., кн. 1. — 496 с.

36. *Стус В.* З таборового зошита // *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 485 — 502.
37. *Стус В.* Очима гуманіста // *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 199 — 209.
38. *Стус В.* Гордість Іспанії // *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 229 — 230.
39. *Стус В.* Про мистецтво — мистецьки // *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 231 — 237.
40. *Стус В.* Гнівний поет доби // *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 241 — 249.
41. *Стус В.* До проблеми творчої індивідуальності письменника // *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 209 — 229.
42. *Стус В.* Феномен доби (Сходження на голгофу слави) // *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 259 — 346.
43. *Стус В.* Зникоме розцвітання // *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 346 — 361.
44. *Стус Д.* Василь Стус: Життя як творчість / Дмитро Стус. — К.: Факт, 2005. — 368 с.
45. *Тимченко А.* Василь Стус: Рецепція творчості Володимира Свідзінського / А. Тимченко // *Василь Стус: Двадцять років після смерті: сучасне сприйняття і переосмислення: Молода нація: альманах.* — 2006. — № 1. — С. 142 — 150.
46. *Тичина П.* Сонячні кларнети / Павло Тичина. — К.: Дніпро, 1990. — 400 с.
47. *Шаховський С.* Павло Тичина: Літературно-критичний нарис / Семен Шаховський. — К.: Рад. письменник, 1948. — 60 с.
48. *Яременко В.* Покара Славою (Павло Тичина у прочитанні Василя Стуса) / Василь Яременко // *Дніпро.* — 1993. — № 1. — С. 110 — 113.
49. *Яструбецька Г.* Концепція збірки «Палімпсести» В.Стуса / Галина Яструбецька // *Слово і Час.* — 2010. — № 9. — С. 30 — 38.
50. *Яструбецька Г.* Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія / Галина Яструбецька. — Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. — 380 с.

2015 р., м. Вінниця

Михайло ЖИЛІН

доцент Донецького національного
університету імені Василя Стуса

Природа філософічності лірики Василя Стуса

Так чи інакше означуючи якесь історико-культурне явище, ми обов'язково змушені увійти до заплутаного лабіринту інших означень, і повернутися до вихідного пункту не завжди просто. Означення Стусової поезії як філософської стало вже «класикою». Тому почнімо з поняття про класичність і того, чим воно загрожує дослідженню.

Т. С. Еліот, говорячи про класика і класичний твір, пов'язує ці феномени з поняттям «зрілості». Складна діалектика літературного процесу та розвитку індивідуального авторського стилю в певний момент оприявнює тотожність *зрілості* розуму, звичаїв та мови. Тотожність мусить бути подвійною, поширюючись і на відношення індивідуальної творчості до суспільного буття (колективної моралі, колективного смаку тощо). Ця ситуація «тотожностей зрілостей» є надзвичайно хисткою та тимчасовою й за логікою історії мусить змінитися на свою протилежність — приблизно за тиняновською схемою боротьби «архаїстів» і «новаторів». Проте вже в найближчому часі така ситуація може сприйматися як ідеал, що згодом стає «класичним». (До слова, Еліот скептично ставиться до визнання бодай-якогось твору англійської літератури як класичного: «...Англії не мають класичної епохи й не мають поета-класика. І це зовсім не є приводом засмучуватися...» [28, с. 16]). Але появі класики обов'язково передують доба панування великих авторів, які втім не є класиками. Головний індикатор класики — «коли ж великий поет є ще й великим класиком, то він вичерпує не лише форму, але й мову свого часу; і мова, розроблена ним, стає відтепер еталоном [...]. Поет-класик вичерпує мову, але й сама мова мусить піддаватися вичерпуванню, аби зродити класика» [28, с. 21]. Класиками, на думку Еліота, не можна назвати ані Шекспіра, ані Мільтона, ані Повпа, ані будь-якого іншого англійського автора, позаяк «попередники мають бути людьми великими й шанованими, але їхній спадок повинен натякати на ще не розроблені надра мови, а не відлякувати молодих страхами, що все можливе в мові

зроблене вже до них» [28, с. 17]. В принципі структура літературного процесу, означена Еліотом, є суголосною з формалістськими поглядами на динаміку зміни стилів, популярними в першій половині ХХ століття. Але нас цікавлять ці міркування, насамперед, позаяк у них не йдеться про стилі, школи, групи та інші «німецькі» абстракції. Героями літературного процесу тут є творці та їхні твори.

Міркування Еліота цікаві для нас передовсім тому, що виводять поетичні тексти на кшталт Стусових за межі розмов про їхню канонічність / неканонічність або про «канонічність» їхнього подальшого побутування. Очевидно, що «класика» у тому розумінні, в якому вона постає в Еліота (ідеал класика — це Вергілій), є відповідником поняття «канон» у його новітньому, сливе нетермінологічному способі вживання¹. Цей спосіб вживання є плодом ренесансових зусиль над віднайденням втраченого античного ідеалу людської краси, які, безперечно, відштовхувалися від платонічного вчення про ідею прекрасного (ця ідея максимально реалізувалася в єгипетській та критській архітектурах — уже для Платона втраченому й утопічному ідеалові).

У мові поезії Стуса, а відтак і в її стилі (стилях)² практично неможливо знайти такого тексту або блоку текстів, які можна було б визначити як канонічні. Але якщо таку можливість і припустити, то швидше за все слід говорити про спільний для багатьох «шістдесятницький канон»³, од-

¹ Визначення канону, що його наводить В. Моренець, — «підсумок загальних історико-теоретичних уявлень про дане національне письменство, естетичних смаків та уподобань, а також (чомусь. — М. Ж.) певних ринкових механізмів» [14, с. 9], — не надається до пояснення слова «класика» (у загальному контексті його статті), але легко ототожнює такий «канон» зі зручнішими поняттями «традиція» та «ідеологія». Втім, саме таке розуміння канону надалі стає узусом, що підтверджує, зокрема, зміст дискусії на науковій платформі літературно-мистецького фестивалю «Палімпсести» (м. Вінниця, 29 — 30 серпня 2015 р.) з показовою назвою «Василь Стус: канон і поза канонам».

² Костянтин Москалець пише: «Василь Стус наполегливо створює власний стиль і рівень, перебираючи дослівно всі реєстри письмового органа — від сюрреалістичних верлібрів і абсурдистських експериментів до густо насичених символами містичних візій» [15, с. 41].

³ «Що стосується мовно-стильової та версифікаційної форми, — пише В. Моренець, — то лірика Стуса від початку належить до нової поетичної хвилі 60-х років з притаманним їй виходом за межі класичної строфіки та римування, стримано-скептичним ставленням до традиційних романсово-пісенних зразків та фольклорної стилізації» [13, с. 98]. Попри сумнівність аргументації, наведеної у цьому твердженні («стримано-скептичне ставлення» до фольклорних взірців з огляду на літературні факти ми б воліли назвати ностальгійно-іронічним), вкоріненість Стусової стилістики саме в стилістиці шістдесятництва є безсумнівною.

нією з характерних ознак якого було мистецьке перевідкриття півзабутих «грінченківських» слів, що їх К. Москалець дещо несправедливо називає «галицькими діалектними словами» та пояснює їхнє «надуживання» причетністю Стуса до своєрідної елітарної субкультури [15, с. 39]. Скоріше, ідеться про очевидне намагання поетів-шістдесятників залучити до мови високої поезії слова та сполучення слів, що їх обминула жорстка хвиля стандартизації, яка характеризувала мовну політику УРСР часів Щербицького. Не будучи кодифікованими, ці слова герметизували смисл поезії навіть для читача з найближчих інтелектуальних кіл, адже вимагали роботи щонайменше з академічним словником⁴. Необхідність такого звертання порушує безпосередність першого сприйняття поезії, змушує читати її вдруге і втретє, а отже «інтелектуалізує». Слова «вурдиться печаль» з поезії 1965-го року «Не відволодати душі...» ще для Ю. Смолича чи О. Гончара — знавців «простої мови» — були б зрозумілими. Але для міських інтелектуалів доби «розвиненого соціалізму» вони вже є наслідком роботи поета з примітивом та зумисної інтелектуалізації поезії, що про неї йтиметься нижче у зв'язку з поняттям «філософська поезія».

Почати слід чи з не єдиної на сьогодні спроби пояснення філософічності поезії Стуса, автором якого є Елеонора Соловей: «Основу для епітета «філософська» у словосполученні «філософська лірика» [...] становить «філософія» у тому широкому, вільному розумінні, дещо «секуляризованому» і навіть опобутованому, в якому М. Мамардашвілі називав її «свідомістю вголос», у якому «філософом» є чи не кожна людина, якщо тільки власні її нахили та життєві обставини були сприятливі для розвитку начала особистісного [...]. Результат постає як життєсприймання не фрагментарно-ситуативне, мозаїчно-строкате, а стихійно-системне, отже — стихійно-філософічне. Для такого типу особистісної, «ненаукової» філософії, для певного її рівня закономірним і необхідним стає питання: як треба, як належить жити мені як людині? А вже звідси цілком неминуче — чи так я живу?» [21].

⁴ Інтелектуальна самовпевненість читача й дослідника або наївна віра в ліричну безпосередність Стусового слова інколи і в наш час призводять до прикрих непорозумінь, які унеможливають навіть наближення до адекватного розуміння його поезій. Таке непорозуміння трапилося з коментарем до поезії «Немов нурець, що цілив просто в смерть...» з останнього зібрання творів. Слово «нурець», згідно з коментарем, — «очевидно, неологізм. Тут: людина, яка наважилася на відчайдушний стрибок» [23, с. 676]. Цей «нурець», який «змістив бажанням вертикальний лет» [23, с. 73], є, насправді, водноплавним птахом, що зазвичай називається нирком. Це підтверджує «Академічний тлумачний словник». Визнання такого тлумачення значно обнижує ступінь герметизованості поезії, прояснює головну його метафору, що в протилежному випадку здається аж надто парадоксальною.

Чому використовується поняття «філософія» саме в «широкому, вільному, дещо «секуляризованому» і навіть опобутовленому розумінні» М. Мамардашвілі? Авторка визначення філософської лірики наражається на порушення принципу «брить Оккама» й забрідає в понурі хаші метафілософії з її абсолютно контрверсійними положеннями. Чому б, до прикладу, не використати таке ж просте, але цілковито протилежне за суттю визначення сучасників Мамардашвілі Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі: «Філософія — це пізнання через чисті концепти» [5, с. 11]. У такому ракурсі концепція Мамардашвілі виглядатиме «цікавою, хоча зрештою й набридливою людською позицією», у якій «не утверджується навіть з погляду педагогіки чітко визначене заняття, точно обмежений рід діяльності» [21].

Або чи не можна розбудувати теорію філософської лірики, спираючись на цілком нонконформістське визначення філософії авторитетним Людвігом Вітгенштайном, як «сукупності всіх примітивних речень, прийнятих без доказів усіма науками»? І наскільки філософською може вважатися герметична лірика на кшталт Стусової, якщо завдання філософії, за словами пізнього Вітгенштайна, — «пояснювати й чітко розмежовувати думки, що звичайно бувають доволі темні й невиразні», а «підсумок філософії — не «філософські судження», а пояснення суджень» [3].

Вітгенштайн «прояснює» проблему, Дельоз і Гваттарі «затемнюють» її, а Мамардашвілі — «спрощує»⁵. Очевидно, що художній твір кваліфікуватиметься як філософський залежно від того, до чієї концепції ми пристанемо (а подано далеко не повний перелік цих концепцій); очевидно, що теорія філософської лірики, побудована на концепціях метафілософії буде еkleктичним калейдоскопом дослідницьких смаків; очевидно також, що не в усіх концепціях лірику Стуса бодай приблизно можна означити як філософську; нарешті, стає очевидним, що кваліфікувати поезію Стуса як філософську можна лише виходячи з властивостей, іманентних їй самій.

Якщо у твердженні Е. Соловей обмежити частотність уживання епітета «філософський», то матимемо визначення для корпусу гатунків *медитативної* лірики. З іншого боку, філософською лірикою можна назвати будь-яку поезію, сформовану в стилістиці *роздуму*, що змушує долучити до філософської лірики левову частку лірики пейзажної, історіософської, громадянської, нерідко навіть інтимної⁶.

⁵ Здоровий глузд підказує також, що в достосуванні до поезії характеристики, поданої Мамардашвілі, міститься небезпека профанації значення як самої поезії, так і її «філософичності».

⁶ Прикметно, що у своїх коротеньких шкідках, присвячених різним гатункам лірики, І. Качуровський ставить іронічну трикрапку якраз після кількох реплік

Хоча цю ремарку можна вважати самоочевидною, наведемо таки приклад того, як різножанрова лірика може прямувати до медитації. З одного боку еталонним ліричним пейзажем є, скажімо, поезія Б.-І. Антонича «Пейзаж з вікна», де чиста художність краєвиду підкреслюється протиставленістю чистій риторичності ліричного суб'єкта в останньому катрені: *«Дивись: шумує день погожий, / кипить зелена заметіль. / В товстому дзбані варить рожі, / аж піна бризкає звідтіль. / Дуднить по шибах дощ цинобри, / і скло відблискує, мов сталь. / Парує курявою обрій, / хвилює в димі ранніх сальв. / Підвівши очі з-понад книжки, / побачиш світ барвистим сном, / і думка, вирвавшись нишком, / мов нетля, б'ється у вікно»*.

З іншого боку, марення, видіння, пригадування як основне джерело формування пейзажу — у відомій медитації Стуса: *«Пливають видіння, пагорбами криті, / а за горою — паділ і байрак. / Цвітуть волошки в золотому житті, / а над смарагдом луки сяє мак. / І таємнича мавка біло-рука / ступає — ніби вічністю пливе. / Кружляє мак. А над смарагдом луки / уже нависло небо гробове»* [23]. У цьому «пейзажі з тюремного віконця»⁷, де безпосередність ліричного сприйняття природи заступається шерегом візій, визріває притаманний багатьом Стусовим «пейзажам» суто внутрішньо-суб'єктний конфлікт утопічного минулого і «кінцесвітнього» *тепер*. У візіонерському «Здається, чую: лопають каштани...» пейзаж остаточно замикається у свідомості, зливається з нею. Так лірика пейзажна стає лірикою медитативною.

Для того, щоб звужити зашироке коло творів, щодо яких можна застосувати визначення «філософські» (у розумінні Е. Соловей), слід дещо схематизувати загалом медитативну лірику шляхом уведення двох необхідних жанрових означень, які, на нашу думку, рівнобіжно присутні в прочитаннях лірики Стуса.

Насамперед, це *медитативно-емоційна* лірика, про яку йдеться в Е. Соловей як про наслідок «стихійно-філософичного життєсприймання». Цей гатунок має давню історію, на початку якої не розрізняється з лірикою релігійно-містичною: «У цих поезіях показане відношення

про «лірику медитативно-філософську»: «Але... під час праці над розділом про лірику я випадково довідався, що на Україні вже вийшло окреме дослідження з питань філософської лірики. На відміну від рустикальної поезії, що її вистачить на кілька антологій та спеціальних монографій, філософська лірика, на мій погляд, не має в нас багатьох представників чи носіїв первнів, тому виникло побоювання: ану ж я наводитиму ті самі приклади, що вже були в тому дослідженні? Тому не поширюю далі цього параграфа» [7, с. 272].

⁷ Пейзаж «з віконця одиночної камери» — предмет для окремої розлогої рефлексії.

поезії до внутрішньої діяльності людини, як душа чи розум беруть участь в акті внутрішньої драматизації. Ліричний герой обвинувачує себе; він розмовляє з Богом усередині себе; він наближається до Бога через пам'ять, розуміння та візії; він бачить, чує, розрізняє запахи, смаки, дотики у зв'язку з уявлянням сцен життя Христа, позаяк вони спрямовані всередину на психічному рівні» [29, с. 17]. Ця давня жанрова традиція пов'язує творчість В. Стуса насамперед з Т. Шевченком, що не є наслідком якогось «впливу і не наслідування, його цитати не з книжки взяті. Це те духовне повітря, що його оточує, що в ньому він живе» [26, с. 259]. «Самоототожнення» Стуса з Шевченком, яке відчитав Юрій Шерех, виявляючись, зокрема, у способі поетичного мислення, який саме й визначає жанрову природу твору, засвідчує наявність великої традиції, яка починаючись у Середньовіччі, через бароковий пієтизм триває аж до новітньої доби. Основоположними в ідентифікації медитативно-емоційних жанрів є, здається, явища архітектонічного рівня, а саме патос та ідея. З цього погляду, медитативно-емоційні рядки:

Мені затоваришила п'їтьма,
і мури світять, коли ніч безсонна
стоїть, мов небезпечна оборона —
ледь по кутках снується павутинням,
мовляв, козаче, наберись терпіння,
не нарікай на долю ненаситу
і пий біду, неначе оковиту, —

за логікою концепції «автентичного буття», мусять інтерпретуватися як філософські. Проблема для такої інтерпретації міститься в тексті — це слова «козаче» та «оковита», які, авжеж, зумисно введені для обниження високої трагічності загального патосу поезії (прийом, дуже популярний у 20-30-і роки). Те саме в багатьох інших поезіях, зокрема, і з того ж таки «Часу творчості»: «Цей спертій запах смерти, наче *спирт...*» або «І як віддячу я перу, / що тут *вилежую боки?* / Хоч і *чорти ще не беруть*, / та витлівають сорочки...» (курсив мій. — М. Ж.) тощо. Коротко кажучи, ідея й загальний патос — «стихійно-філософічні», а стилістику (якщо не зважати на твердження про самокепкування ліричного героя над своєю філософічністю) треба, як це робив Чижевський з епігонами Котляревського, визнати недозрілою й грубою для високих тем і високих жанрів. Якщо ж визнавати ці вульгаризми за самоіронію, то маємо справу не з філософською, а чистою медитативною, словами Шереха, «непрограмованою, інтенсивною» [26, с. 227] лірикою, що сприймається радше не на рівні інтелектуальному, а на рівні чуттєвому.

Зрештою, Е. Соловей подає й узагальнене визначення філософської поезії: «Лірико-філософські твори, за всієї мобільності своїх ознак, виявляють певну глибинну структуру, позначену своєрідним укрупненням думки, поглядом об'єктивованим, надособовим, спричиненим зверненням до буттєвої проблематики, ліричним переживанням як питомих істин буття, так і самого пошуку їх» [19, с. 25]. Чи може існувати несуб'єктивна або не зовсім суб'єктивна лірика? Чи не є «філософська лірика» в розумінні дослідниці термінологічним оксимороном? Чи можна теоретизувати над природою ліричних гатунків, знехтувавши фундаментальними гегелівськими висновками про природу ліричного, зокрема, таким: «Душевний настрій, зосереджений у певному конкретному стані, є ліричним у найповнішому сенсі, позаяк серце у своєму відчутті та сприйнятті є найпотемнішим первнем суб'єктивності, у той час як рефлексія та роздум, скеровані на загальне, легко заходять у царину дидактичного або ж виокремлюють, на епічний штиб, субстанційний і предметний бік змісту»? Чи актуальною у випадку Стуса, відтак, є розмова про «лірику» як родову домінанту його поетичної творчості?

Розпочинаючи розмову про другий різновид медитативної лірики Василя Стуса слід повернутися до інтелектуалізму його поезії, що найбільш очевидно починає простежуватися з появи «темних» метафор з рідковживаними лексемами. «Вода — як *вурда переляку*» і згадане «*вурдиться печаль*», «*гурмом басалиг шумує суходіл*» та безліч інших — перший сигнал втручання філософічності у царину ліричного, принаймні на рівні рецептивному. Традиція ототожнення інтелектуалізму поезії Василя Стуса з її філософічністю вперше чітко вербалізується, напевно, у Леоніда Рудницького: «Свого часу ніхто інший, а саме Іван Франко ствердив, що «як предмет ліричного зображення душа людини безконечна». У Стуса того роду поезії не надто багато. Стус більше вдумливий, в нього більше філософської, інтелектуальної поезії. Очевидно, це не означає, що в нього немає суб'єктивної поезії побудованої на емоціях, зовсім ні; але в нього домінує інтелект, навіть тоді, коли поет пише лірично-суб'єктивний вірш» [18, с. 353]. *Свідоме* затемнення смислу поезії, реалізоване Василем Стусом у зазначений нами вище чи в інший (від часів «Палімпсестів») спосіб стало очевидною причиною для подальшого змішування понять «інтелектуалізм» і «філософічність». Яскравим підтвердженням цьому є паралельні визначення, що їх надала М. Коцюбинська поезії «Гойдається вечора зламана віть...»: цей вірш є «філософічним» («Новітні палімпсести») [8, с. 106] і одночасно «одним з найглибших і найскладніших» [10, с. 115] у межах «герметичного напрямку» [10, с. 113] його поезії («Феномен Стуса»). Відтак, у підсумку ця поезія характеризується «глибокою філософською ускладненістю» [10, с. 113].

Інтуїтивне ототожнення інтелектуалізму, герметичності та філософічності цілого корпусу Стусових поезій є, зрештою, правильним. Але воно призводить до хибних дослідницьких стратегій, що панують до сьогодні⁸. Попри важливість плюралізму в науковому дискурсі, саме ці стратегії стають одним із джерел розташування Стусової творчості в межах того «канону» або «класики», що про них ішлося на початку статті. Для прикладу «канонізації» Стуса-філософа (в цілому явища ідеологічного, елементу, мовляв за Марксом, «перевернутої дійсності») наведемо спосіб аргументації Михайлини Коцюбинської.

Чому творчість Стуса є філософічною? Тому що «феномен Стуса чітко окреслюється через постулати екзистенціалістської філософії, яку знав і яка була йому близькою» [10, с. 110], адже «недаремно Стус захоплювався екзистенціалістами, цікавився філософією Франкфуртської школи [...]. Недаремно йому була близька фроммівська постановка питання «Бути чи мати» [9, с. 156]. Стефан Малларме проштудіював усього Гегеля, вважав себе його адептом, але гегельянською його поезію ніхто не називав, як ніхто не вважає Федора Тютчева — знавця філософії Шеллінга — представником ідеалістичної діалектики в російській поезії. Аргументуючи свій постулат наявності екзистенціалістських «постулатів» у творчості Стуса, М. Коцюбинська вдається до «ключових слів» підручника з історії філософії: «Його концепції людини відповідає і Кіркегардівське протиставлення «екзистенції» і «системи», й ідея бунту одиночного проти всезагального, і віра у здатність людини перебороти знеособлюючий вплив загалу, протистоячи розчиненню в неозначено-особовій людині (Man) Гайдеггера»⁹ [10, с. 110].

У випадку прийняття цієї аргументації ми змушені будемо визнати, що озвучені дослідницею «екзистенціалістські» концепти характеризують добру половину європейської культурної традиції мало не з часів Сократа — не випадково, що вони присутні й у екзистенціалістів. Відтак, у цьому випадку ми повертаємося до атрибуції лірики власне медитативної поняттям «філософська» («стихійно-філософічне життєсприймання» Е. Соловей). Маємо результат потрапляння до ненавмисної логічної пастки, *contradictio in adjecto*: у поезії Стуса наявні «постулати» екзистенціалізму¹⁰, отже Сту-

⁸ Пор. статтю Р. Криловця «Поезія Василя Стуса: екзистенційні самопошуки», зокрема, твердження про «два типи смерті (а відповідно й життя) у філософській концепції В. Стуса» [11, с. 264] (ніби насправді Стус створив якусь «філософську концепцію»).

⁹ Аналогічною є й конкретизація припущених Шерехом «збігів» з філософією Габрієля Марселя «з його поняттям «буття в ситуації», протиставленням «буття» — «володінню», «людини маси» як сукупності функцій — особистісному началу, людини, яка творить саму себе, — змертвілому світові» [10, с. 110].

¹⁰ Де в чому аналогічний хибний засновок, на нашу думку, використовує для пояснення філософічності поезії Стуса (в аспекті пошуку ним «автентичного буття»)

сова поезія є філософською, отже (позаяк філософської поезії в українській літературі не так багато як, наприклад, рустикальної) творчість Стуса як філософська стає каноном. Такі симптоматичні спроби будь-що максималізувати причетність української поезії до вершин європейської культури за іронією історичної круговерти де в чому нагадують не досить справедливую думку М. Хейфеца про Сковороду (та невисловлену буцімто згоду Стуса з такою думкою): «В мене таке відчуття, що українці вважають — мовляв, добрий тон для самобутнього народу — мати національних філософів, — ось вони й завели Сковороду, щоб усе було, як у людей» [24, с. 214].

Крім того, що процес «шикування» філософських ідей (тим більше ідей неакадемічного, вільного філософування ХХ століття) до лав певних метафор-постулатів заперечує саму сутність екзистенціалістської філософії, ретрансляція положень будь-якого теоретизування в поетичному творі (якщо він усе ж таки є поетичним) мусить відбуватися винятково в художньому образі. Наскільки можливим є вичленування саме *філософської* ідеї зі структури саме *художнього* образу, ніхто належним чином не продемонстрував¹¹.

Залишилися не проясненим і Шерехове твердження про близькість Стусової поезії доби «Палімпсестів» до екзистенціалізму: «Екзистенціалізм у розмовах на філософські теми між ним (М. Хейфецом. — М. Ж.) і Стусом не приходить до голосу, і не можна сказати, якою мірою Стус був знайомий з писаннями Гайдеггера, Сартра, а надто найближчого до його світогляду Габрієля Марселя. Але наявність збігів не підлягає сумніву» [26, с. 231]. Якщо йдеться про схожість ключових проблем, то вона має простежуватися не в їхній вербалізації, а в тотожності способу розв'язання, тотожності мисленевих операцій. Скажімо, вкрай важливою для Марселя є метафізика тіла¹² з притаманним їй намаганням здолати трагічний розрив між потребою мислити про дійсність і неможливістю мислити про дійсність понад кон-

Е. Соловей, порівнюючи Стуса — поета з потужним прагненням самовираження та неповторним стилем — з Іваном Величковським — представником зовсім іншої, традиційно-риторичної культури, де постановка та розв'язання філософських проблем а ргіогі не могли нівелювати естетичної складової твору, позаяк ці проблеми в риторичній поезії перебували «поза межами краси» (Д. Чижевський).

¹¹ Класична естетика (наприклад, гегельянська) цю проблему розв'язує негативно, відштовхуючись від засадничої автономності естетичного та епістемологічного.

¹² «Таємничий і zarazом інтимний характер зв'язку, який існує між мною і моїм тілом [...] насправді забарвлює будь-яке екзистенційне судження. А це означає, що насправді не можна роз'єднати:

— існування;

— усвідомлення себе самого як того, що існує;

— усвідомлення себе як пов'язаного з тілом, як втіленого» [12, с. 436–437].

статацію власної втіленості, яка і є єдиною гарантією існування дійсності. Специфічність «методу» Габріеля Марселя полягає в тому, що ця трагічна дихотомія не надається до розв'язання в спекулятивний спосіб — натомість вона стирається в час осяяння: «Цього ранку — дивне щастя. Я вперше відчув *благодать* [. . .]. Інша метафора, протилежна до попередньої — метафора світу, який був увесь час присутній, але нарешті розкривається переді мною» [12, с. 441]. А ось про людину та її тіло в «Палімпсестах»:

Цей біль — як алкоголь агоній,
як вимерзлий до хрусту жаль.
Передрукуйте прокльони
і переписуйте печаль.
Давно забуто, що є — жити
і що є світ і що є ти.
У власне тіло увійти
дано лише несамовитим.
То ти ще довго сатаній,
ще довго сатаній, допоки
помреш, відчувши власні кроки
на сивій голові своїй

[23, с. 100].

Спокуса висновку про «збіг» головної інтенції вірша з наведеними міркуваннями Марселя — величезна. До того ж цей збіг не обмежується тотожністю проблеми втіленості, а торкається всієї екзистенційної колізії «Я — моє тіло — світ»¹³. Можливо, цей та подібні збіги й мав на увазі Ю. Шерех. Але в тім то й річ, що у Стуса ця колізія розв'язується поетично — у двох рядках. Більше того — у Марселя вона також розв'язується поетично: в одному коротенькому щоденниковому записі. Лірика Стуса та екзистенціалізм «збігаються» саме там, де екзистенціалізм є поетичним, а не Стусова лірика — філософічною. «Осяяння» Марселя, міф чи алегорія у Камю та Сартра є настільки ж філософією, наскільки нею є Стусова поезія. Інакше й бути не може.

Поезія Василя Стуса є філософською в зовсім іншому плані. Якщо трансляція філософських міркувань є предметом старої риторико-дидактичної поезії, сама «поетичність» якої не є безсумнівною, то філософічність поезії на кшталт Стусової або поетичність філософії загалом можливі лише на рівні того, що їх об'єднує. Філософія та поезія — це єдині вербальні способи пізнання того, що є понад емпірею. Можливість

¹³ Втіленість як особлива ситуація існування духу і тіла (саме в Марселевому розумінні) ще потужніше концептуалізується в нашому порівнянні, якщо взяти до уваги наявність другого варіанту ключового сьомого рядка: «У власну душу увійти...» [23, с. 510].

їхньої тотожності слід шукати в їхній мові. Чомусь цілком правильні спостереження щодо рівнобіжних «філософічності» та «інтелектуалізму» (Л. Рудницький), «філософічності» та «герметизму» (М. Коцюбинська) у поезії Стуса, зрештою, щодо зумовленості того, що «філософічне міркування набирає сили», «користування кількома тропами і фігурами одночасно» (Аріядна Шум) [27, с. 8] ані в авторів цих паралелей, ані в подальших дослідників не знаходили розвитку та обґрунтування. «Здається, — писав Г.-Г. Гадамер, — над поетом так само, як і над філософом, від Платона до Гайдеггера, панує незмінна діалектика появи предмета й відступання його назад у таємницю мови» [4, с. 126].

Юрій Бедрик, чия відома праця «Василь Стус: проблема сприймання» виявилась підсумковою в справі канонізації поняття «Стус-екзистенціаліст»¹⁴, почасти торкається зв'язку мови Стусової поезії з її філософічністю, але надміру спрощуючи його: «Так Стус використовує подекуди навіть екзистенціалістську термінологію в лексиці своїх поезій», — пише Ю. Бедрик про okazіональне вживання Стусом слів «перспектива» та «екзистенція», ніби зумисно не помічаючи, що 1) у рядках:

Ще людська душа
дрижить як море
в незручній западині екзистенції

та

Ось річище:
Заглиблюйся. Помалу
випростуй плечі.
Межи берегами —
задосить світу.
Але перспектива —
уже затвердла. —

обидва елементи «екзистенціалістської термінології» геть не є термінологією, а є частинами метафор, основний сенс яких — у зумисній іронічності; 2) ці слова не є частиною власне «екзистенціалістської термінології» — і В. Стус це чудово знав. Для нас важливо, що Ю. Бедрик, прибічник «екзистенціалістського» прочитання Стуса, полемізуючи

¹⁴ У цій праці Стус постає не просто ретранслятором ідей екзистенціалізму, а, по суті, його епігоном. Цінність Стусової поезії обмежується точністю, з якою поет міг у вірші або есеї передавати (авжеж, часто приховано) твердження, висловлені тим чи іншим представником екзистенціалістської філософії. Справжнім досягненням «Феномену доби», скажімо, вважається те, що «першу свою сферу Стус не лише чудово вкладає в екзистенціалістський канон, але й робить тим самим значний крок вперед в екзистенціалізмі, оскільки він знаходить антитезу абсурдові» [2, с. 35].

з Л. Плющем щодо інтерпретації поезії «Горить сосна — од низу до гори» і заперечучи віднайдену тут останнім ідею трагедії «чистої в своєму падінні гетівської вічної жіночності...» [17, с. 299], зовсім інакше, аніж останній тлумачить слово «мені» в рядках

Прости мені, що ти, така свята,
на тім вогні, як свічечка згоріла
[23, с. 158].

У Плюща йдеться про реакцію Бога на побачене — Бедрик (цей займенник він атрибує ліричному героєві¹⁵) скептично запитує: «Чи не було для написання вірша якоїсь більш «перспективістської», суто біографічної підстави, котру було б закодовано в ці символи?» [2, с. 32], тому що «трагічність абсурду в Стусовому мотиві, як на наш погляд, зводиться до іншого — адже кара за нецноту йде саме з рук тих, хто до цієї нецноти причастився, і цим вона (кара) — подвійно трагічна» [2, с. 31]. Полеміка стосується смислу одного з ненайскладніших творів Стуса. Навіть простий займенник «мені» викликає розбіжності в тлумаченні — і це дуже показово, оскільки інтерпретація може виходити й поза межі ліричного сюжету (а в багатьох поезіях «Палімпсестів» такого сюжету просто немає).

Річ у тому, що маємо на сьогодні сливе повну відсутність серйозних спроб інтерпретації смислу герметичних поезій Василя Стуса. Навіть у Юрія Шереха чи Михайлини Коцюбинської — основоположників стусознавства — наявне осмислення ідей Стусової поетичної творчості лише *в цілому*. Здається, причина криється не в браку наукової сміливості, не в небажанні породжувати безмежний дискурс нескінченних тлумачень, а в самій Стусовій поезії. Її мова обернена на саму себе. Це означає, що інтерпретація тексту Стуса неможлива поза межами самого тексту. «Темна» поезія Стуса не передбачає існування істини поза собою, наближаючись тим самим до ідеалу «poésie pure», поетичності як еталону. Слово, метафора, лексичний або синтаксичний блок (скажімо, анафоричні повторення у багатьох Стусових текстах або enjambement'и, дослідження яких вимагає Ю. Шерех), розривають буденну плінність звичайного мовлення, диференціюють його на нескінченно малі, кожне з яких має свій смисл.

¹⁵ Ю. Бедрик тут має рацію, якщо зважити на розлогіший варіант цієї поезії (редакція чистового автографа № 926), де є рядок «та божевільний пан-господь мовчить» [23, с. 549], що в ньому різкий епітет заперечує всяку можливість для каяття й примирення. Л. Плющ, авжеж, не мав у своєму розпорядженні цього варіанту.

Гармонійоване страждання,
оправлене в обручку травня.
Бетговен. Добрий маг. Пречистий
четвер. Пречистий тлум чекань
[23, 260], —

слова, що виходять за межі психічної біографії Стуса-людини. Будь-яке біографічне прочитання їх назавше губитиме текст, концентруючи увагу на чомусь зовсім далекому від цього тексту. Цей поетичний *аскетизм* — неможливість істинності чогось поза текстом — *перша ознака* філософічності (констатування знання істини) в поезії Василя Стуса.

Друга ознака. Дмитро Чижевський у статті «Про «Шинель» Гоголя», звернувши увагу на таку «ничтожную мелочь», як 73-разове вживання «ненужного слова» *даже*, дійшов, зрештою, важливих для інтерпретації цілого твору висновків: «Від цих «формальних» елементів, від гри зі словом і від ремісничого характеру словесної творчості («як зроблено», «як спрацьовано») простягаються зав'язки до присутнього змісту літературного твору» [25, с. 178]. Якщо взяти за підставу цей методологічний прецедент, а також смислову дискретність поетичного тексту Василя Стуса, то можна виявити певні його ознаки, що дозволяють говорити про філософічність цього тексту в іншому плані.

Одна з цих ознак — щодалі (у діахронічному аспекті) частіше уживані Стусом вказівні слова (*цей, такий, так, отак* тощо), що супроводжують закінчення поезій, пуанти:

Це горе — пагорб мій і терикон —
моє новонародження і скон...
[23, 143], —

або

Це, припізнла молодосте, ти.
Це я себе вертаю — скільки змоги
зближаючись до древньої дороги,
де дерева чорніють, як хрести
[23, 357], —

чи ж закінчення смислових блоків у межах однієї поезії

Ця прірва прикінця, уламок цей
злютованої висі й падолю,
оцей двогорбий замір родива,
ця туга на однім крилі...
[23, 261], —

або:

О, ті нестерпні виходи за грань
привсюдності! О ті наломи ляку,
ота зухвала згага самовтеч...

[23, 79]¹⁶.

У буденному мовленні вказівні займенники або прислівники, крім дейктичної, жодної іншої функції не виконують. У поетикальному аспекті аналізу Стусових творів вони стають елементами поетичного синтаксису, творячи прийом анафори. Але в текстах Стуса вони ще й сигналізують про *емоційні* обрамлення та підсумовування певних думок. Що складніший текст, що непрозоріше для витлумачення нагромадження метафор, то важливішими є оці вказівні слова. Що є підставою для емоційності, сконденсованої в цих простих словах?

«Саме філософові притаманно зазнавати... здивування. Воно і є початком філософії» [16, с. 863], — говорив платонівський Сократ. Аристотель у «Метафізиці» наслідує й конкретизує платонічну ідею здивування, «*to thaumazestai*»: «Адже й тепер і перед цим здивування змушує людей філософувати, до того ж спочатку вони дивувалися тому, що безпосередньо викликало подив» [1, с. 69]. Тиха *екстатичність* осягнення істини, слабким відлунням якої є *ці, оті, такі*, як і «бароково-екстатичні нагнітання [...] близькозначних слів» (підкр. моє. — М. Ж.) [26, с. 258], помічені Шерехом, і її *аскетична* герметизація задля втаємничення скарбу винайденої істини — основа філософічності поезії Василя Стуса, наскільки ця філософічність не суперечить природі поетичного.

На останок слід сказати про ті труднощі, що постають перед дослідником філософської поезії Василя Стуса, зумовлені аналізом його філософування в есеях «Феномен доби» та «Зникоме розцвітання». Якщо в першому есеї наближення окремих рефлексій до філософії Платона, Ясперса або Камю (див.: [6]) засвідчує намагання осмислити предмети, хоча й близькі до поетичної творчості, проте такі, що поезією не є (поет, людина, історія), то есей, присвячений В. Свідзінському, «розкриває як мінімум два окремі аспекти, поєднані Стусовим синкретичним розумінням життя і мистецтва (літератури). Він розкриває, власне, сутність поетичної творчості В. Свідзінського, але водночас свої аналітичні викладки закроє значно ширше, екстраполюючи їх на поетичну творчість як таку» [22, с. 219]. Спільність «маркерів експресіоністичної парадигми» в обох поетів, про яку пише Олег Соловей, і їхня «глибинна спорід-

¹⁶ Заради позитивістської цікавості можна було б поррахувати ці слововживання, як це зробив Д. Чижевський в аналізі «Шинелі». Але й без підрахунку впадає у вічі їхня дивовижна продуктивність.

неність... в отій винятковій мірі внутрішньої свободи» [20, с. 7], про яку пише Елеонора Соловей, а також відчутне намагання Стуса утвердити те, якою *має бути справжня поезія*, наводить на думку про *маніфестаційний* або ж *передманіфестаційний* характер розвідки. Якщо це справді так, то важливим завданням майбутніх досліджень мусить стати виявлення тих несподіваних глибинних зв'язків, які, можливо, через посередництво експресіонізму єднають філософію та естетику Василя Стуса з філософією та естетикою романтизму.

Література

1. *Аристотель*. Соч. в 4 томах; ред. В. Ф. Асмус / Аристотель. — Т. 1. — М.: Мысль, 1976. — 550 с.
2. *Бедрик Ю.* Василь Стус: проблема сприймання / Юрій Бедрик. — К.: Фотовідеосервіс, 1993 — 78 с.
3. *Вітгенштайн Л.* Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження; пер. з нім. Є. Поповича [Електронний ресурс] / Людвіг Вітгенштайн // Режим доступу: <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/vitgen.html>.
4. *Гадамер Г.-Г.* Філософія і поезія // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / пер. з нім. — К.: Юніверс, 2001. — С. 119 — 126.
5. *Делёз Ж.* Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина / Жиль Делёз, Феликс Гваттари. — М.: Институт экспериментальной социологии. — СПб.: Алетейя, 1998. — 288 с.
6. *Жилін М.* Тичина Г. Грабовича і Тичина В. Стуса / Михайло Жилін, Мирослава Жиліна // Наукові записки. Серія «Філологічна». — Острого: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2011. — С. 167 — 185.
7. *Качуровський І.* Генерика і архітектоніка. Кн. II / Ігор Качуровський. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 376 с.
8. *Коцюбинська М.* Новітні палімпсести: Кілька думок про феномен Василя Стуса // Коцюбинська М. Мої обрії: в 2 т. — Т. 2. — К.: Дух і літера, 2004. — С. 106 — 108.
9. *Коцюбинська М.* Поетове «самособоюнаповнення»: із роздумів над поезією і листами Василя Стуса // Коцюбинська М. Мої обрії: в 2 т. — Т. 2. — К.: Дух і літера, 2004. — С. 152 — 162.
10. *Коцюбинська М.* Феномен Стуса // Коцюбинська М. Мої обрії: в 2 т. — Т. 2. — К.: Дух і літера, 2004. — С. 109 — 118.
11. *Криловець Р.* Поезія Василя Стуса: екзистенційні самопошуки / Роман Криловець // Наукові записки. Серія «Філологічна». — Острого: Видавництво національного університету «Острозька академія», 2011. — С. 250 — 265.

12. *Марсель Г.* Бути і мати / Габріель Марсель // Возняк Т. Тексти та переклади. — Харків: Фоліо, 1998. — С. 435 — 667.
13. *Моренець В.* До питання модерності лірики В. Стуса (художньо-філософські аспекти індивідуального стилю) / Володимир Моренець // Наукові записки. Том 4, Філологія / Національний університет «Києво-Могилянська академія». — К.: КМ «Academia», 1998. — С. 97 — 106.
14. *Моренець В.* Український літературний канон: міфи та реальність / Володимир Моренець // Наукові записки. Том 21, Філологічні науки / Національний університет «Києво-Могилянська академія». — К.: КМ «Academia», 2003. — С. 9 — 17.
15. *Москалець К.* Василь Стус: незавершений проект / Костянтин Москалець // Київська Русь. Шляхи. — 2007. — № 10. — С. 27 — 58.
16. *Платон.* Теэтет // Платон. Диалоги. Книга первая; [пер. с древнегреч.]. — М.: Эксмо, 2008. — С. 843 — 937.
17. *Плющ Л.* Вбивство поета Василя Стуса / Леонід Плющ // Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників / упор. та зред. О. Зінкевич та М. Француженко. — Балтимор — Торонто: Укр. Вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка. — С. 285 — 301.
18. *Рудницький Л.* Василь Стус і німецька література: Відношення поета до Гете і Рільке / Леонід Рудницький // Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників / упор. та зред. О. Зінкевич та М. Француженко. — Балтимор — Торонто: Укр. Вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка. — С. 352 — 367.
19. *Соловей Е.* Жанротворчі засади філософської лірики Лесі Українки / Елеонора Соловей // Наукові записки. Том 4, Філологія / Національний університет «Києво-Могилянська академія». — К.: КМ «Academia», 1998. — С. 25 — 29.
20. *Соловей Е.* Поезія як свобода / Елеонора Соловей // Свідзінський В. Поезії. — Харків: Фоліо, 2013. — С. 3 — 12.
21. *Соловей Е.* Проблема автентичного буття (В. Стус) [Електронний ресурс] / Елеонора Соловей // Режим доступу: <http://1576.ua/list/Solovey%20E.%20Problema%20avtentychnoho%20buttya%20%28V.%20Stus%29/magazine3/index.html#/0>.
22. *Соловей О.* Павло Тичина і Володимир Свідзінський у науковій рецепції Василя Стуса / Олег Соловей // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. зб. — Випуск 21–22 / редкол. В. А. Просалова та ін. — Донецьк: ДонНУ, 2014. — С. 212 — 225.
23. *Стус В.* Зібрання творів: у 12 т. / редкол.: Д. Стус та ін. — Т. 5.: Палімпсести (Найповніший незавершений корпус) / Василь Стус. — К.: Факт, 2009. — 768 с.
24. *Хейфец М.* «В українській поезії тепер більшого нема...» / Михай-

- ло Хейфец // Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників / упор. та зред. О. Зінкевич та М. Француженко. — Балтимор — Торонто: Укр. Вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка. — С. 201 — 276.
25. *Чижевський Д.* О «Шинели» Гоголя / Дмитрий Чижевский // Современные записки. — Париж, 1938. — № LXVII. — С. 172 — 195.
26. *Шерех Ю.* Трунок і трутизна (Про «Палімпсести» Василя Стуса) / Юрій Шерех // Третя сторожа: Літ. Мистецтво. Ідеології. — К.: Дніпро, 1993. — С. 222 — 264.
27. *Шум А.* Поезія Василя Стуса / Аріядна Шум // Стус В. Зимові дерева: Перша збірка поезій. — Б.м.: Вид-во «Література і мистецтво», 1970. — С. 1 — 8.
28. *Eliot T. S.* What is a Classic? (an address delivered before the Virgil Society on the 16th of October 1944) / T. S. Eliot. — London: Faber and Faber Limited, 1945. — 32 p.
29. *Martz L. L.* Introduction // The Meditative Poem: An Anthology of Seventeenth-Century Verse / Ed. by L. L. Martz. — NY: Anchor Books, 1963. — 555 p.

2016 р., м. Вінниця

Зміст

<i>Людмила Тарнашинська. Між етиком і естетиком: Постать Василя Стуса у відсвіті філософських ідей</i>	5
<i>Ольга Пуніна. Конотативні смисли денотату алкоголю в поетичному тексті «Часу творчості» В. Стуса</i>	20
<i>Олег Соловей. Музика зупиненого руху</i>	38
<i>Ольга Пуніна. Художній потенціал сценарного тексту Василя Стуса</i> .	52
<i>Олег Соловей. Павло Тичина і Володимир Свідзінський у науковій рецепції Василя Стуса</i>	66
<i>Михайло Жилін. Природа філософічності лірики Василя Стуса</i>	79

Наукове видання

Проект актуальних дискурсів
«Простір Літератури»
Випуск 9

Стусознавчі зошити: Зошит другий

Науковий альманах

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

УДК 929 СТУС + 821.161.2
ББК 84.4УКР-8

С 88 Стусознавчі зошити: Науковий альманах. —
Зошит другий / за ред. Олега Солов'я й Ольги Пуніної. —
Вінниця: Простір Літератури, 2016. — 98 с.

Printed in Ukraine

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

Ігор Костецький