

СТУСОЗНАВЧИ ЗОШИТИ



Зошит четвертий

СТУСОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

Зошит четвертий

Простір Літератури
Вінниця — 2018

УДК 929 СТУС + 821.161.2
ББК 84.4УКР-8

Стусознавчі зошити: Науковий альманах. —
С 88 Зошит четвертий / за ред. Олега Солов'я й Ольги Пуніної. —
Вінниця: Простір Літератури, 2018. — 128 с.

Упорядники альманаху мають на меті створення першого в Україні спеціалізованого майданчика для обговорення різноаспектної наукової проблематики, пов'язаної з життям і творчістю Василя Стуса. Четвертий зошит пропонує до уваги науковій спільноті вісім статей, дві з яких є републікаціями (тексти І. Дзюби та А. Корнієнко).

Для вузького гурту читачів.

УДК 929 СТУС + 821.161.2
ББК 84.4УКР-8

Співредактори — *Олег Соловей, Ольга Пуніна*

На обкладинці:
Василь Стус, 1978 р., Колима.

© Автори, тексти, 2018
© Простір Літератури, 2018

СТУСОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

Зошит четвертий

Пам'яті проф. Степана Мишанича (1936–2013),
який понад двадцять років тому ініціював
початок стусознавчих студій на Донеччині

Іван ДЗЮБА
доктор філологічних наук,
академік НАН України,
Герой України

Різьбяр власного духу¹

Василь Стус навіть у найтяжчі хвилини життя твердо вірив, що вернеться до народу своїм словом, що край його почує. Тоді, в безпросвітності всеторжествуючого «реального соціалізму» та загальної резигнації, ця віра могла видатися коли не самовтішанням, то хіба затятим викликом темним силам заглади. Але насправді за нею стояло відчуття світового часу, який коригує рух історії, кладучи межі навіть найпотужнішим царствам брехні і рано чи пізно оприлюднюючи запечатану правду.

Нині ми вже й самі це бачимо. Стусова непоступлива віра в моральний абсолют виявилася прозірливішою, ніж розпачливе примирення з дійсністю багатьох із нас. Його поезія залунала на Україні, її почули, в неї вслухаються. Його ім'я сьогодні на устах не лише у знавців української літератури, а й у всіх, кому дорога Україна. Схиляються перед ним і поза Україною ті, кому випало читати його твори або довідатися про його долю і боротьбу.

Запізніла шана української суспільності зробила неминучим і високе офіційне визнання: 1991 року Василю Стусу присуджено Державну премію УРСР імені Т. Г. Шевченка.

Але загальне визнання і навіть захоплення, хоч як це не парадоксально, завжди таять у собі й певну небезпеку для об'єкта екзальтованої уваги. Те, що у всіх на устах, має великий шанс бути поверхово сприйнятим. Свого часу ще Дені Дідро зауважив, що видимість відомого є найбільшим ворогом пізнання. У випадку ж доль таких поетів, як Василь Стус, небезпека ілюзорного знання набирає ще й специфічного характеру: поверхове — не з текстів, а зі слави — сприйняття спокушає моделювати образ поета за власною світоглядною чи політичною потребою.

У передмові до виданої 1986 року на Заході стараннями видавництва «Сучасність» Стусової збірки «Палімпсести» (упорядкування На-

¹ Стаття уперше була оприлюднена як передмова до видання: *Василь Стус. Під тягарем хреста: Поезії.* — Львів: Каменяр, 1991. — С. 3 — 20. Друкуємо з люб'язного дозволу Автора.

дії Світличної, яка врятувала і зберегла багато текстів) Юрій Шевельов писав: «Парадоксально, але правда: героїчна біографія Стуса сьогодні стоїть на перешкоді розумінню його як поета. За літературним словом шукаємо і знаходимо образ чесності й непохитності людини. Це зрозуміло й виправдано в сьогоднішніх обставинах. Але не треба забувати про інше, не тільки українське, а й загальнолюдське, не тільки часове, а й тривале в поезії Стуса».

Так, це правда. Більше того, для багатьох читачів національно-патріотичний мотив заступає і ще неминуче довго заступатиме і весь різке нетрадиційний, яструщий образ України, і всю повноту та складність поетового «Я», драму людського духу в ньому.

Але правда й інше: водночас доля Василя Стуса кидає гостре опрозорююче проміння на всю його поезію. Біографія і самонастановлення в нього невіддільні одне від одного. Рідкісна, трагічна неподільність поезії й долі.

...Серед найрізноманітніших типів поетичних натур, що їх являє нам історія світової літератури, можна вирізнити два полярні: той, що знаходить радість і мудрість у простих, всім від Бога даних виявах життя, і той, що за рутинною буденщини бачить трагічні бездоння незбагненого, дошукується неможливої відповіді на вічні питання і застрашений відпочатковою абсурдністю буття перед очима смерті, хоча й може дивитися в них стоїчно.

Василь Стус ближчий до поетів отого другого психологічного полюсу — полюсу трагізму. Відпочатковий настрій його трагічного світосприймання, може, йшов не стільки від світоглядних переконань (як, скажімо, у митців екзистенціалістського штибу), скільки від висоти етичного ідеалу та від етичної непоступливості, — але потім був підсилений й інтересом до екзистенціалістської філософії, в якій поет знаходив дещо споріднене із власним світопочуванням.

Своєрідність і небувале загострення внесла в це «екзистенційне» світопочування приналежність Василя Стуса до нашої доби, до соціалістичного суспільства і до України. Одна річ — філософські муки вільного творчого духу у недосконалому, але відносно вільному суспільстві, і зовсім інша — муки думки та совісті людини в такому суспільстві, де і їй самій, і всьому народові зав'язано рота (не кажучи вже про страждання від концтабірних знущань).

«Нестерпно надокучили уламки долі, ламані лінії бажань і звершень, гримаси наслідків. Моторошно чулися без краю свого, без народу, яких мусиш творити сам зі свого зболілого серця», — ці слова з табірних записів могли б правити за мотто для його поезії, в якій навіть заперечення Вітчизни є лише формою її найгострішого переживання.

У наведеній сентенції — підсумок багатьох гірких роздумів, смак дисидентського і табірного досвіду. Але ще й на самому початку громадянського і творчого шляху Василь Стус мав у душі таке ж трагічне відчуття фатальної пов'язаності своєї долі з долею багатостраждальної рідної землі, а своїх внутрішніх моральних та інтелектуальних проблем — з долею народу. Тільки тоді починалося з рахунку до самого себе. Ось що писав він у листі до Андрія Малишка 1962 року: «Зрозумійте мене в моєму горі, бо я чую прокляття віків, чую, бездіяльний, свій гріх перед землею, перед народом, перед історією. Перед людьми, що своєю кров'ю кропили нашу землю. Довгий мартиронолог борців за національну справедливість лишає нам історія, а ми навіть на гнів праведний не можемо здобутись». Це був початок шляху, початок відрізання, коли Стус ще не вирізняв свого «Я» з «Ми», — ще не було спокутувано «свій гріх», ще не було знято з себе «прокляття віків», ще не було здобуто права на власний позов до земляків...

Тут постає питання, на яке хтось, чи й знайдеться колись відповідь: чому і як зароджуються національне самоусвідомлення та почуття національної гідності і обов'язку, потреба національної справедливості у людей суспільства, яке геть втратило національну пам'ять та індивідуальне обличчя, де цілі покоління навіть не знають цих слів, де все робилося для того, щоб ці поняття не виникли і не набули реального змісту? І чому в однієї людини самоусвідомлення і почуття приналежності пробуджується, а інша — здавалося б, з такими ж душевними, моральними, інтелектуальними якостями — спокійнісінько обходиться без них, не відчуваючи ніякої ущербності, а часом і об'єктивно не будучи позначена нею? Чи тут важить емоційний склад, чи діапазон соціальних почувань, чи якісь враження дитинства, випадковості самоосвіти або напрям інтелектуальних шукань, чи спосіб розв'язання проблеми «точки опертя» для власного «Я», чи відмінності в генетичному потенціалі?..

У всякому разі, Василь Стус як особистість формувався в умовах, якнайменше сприятливих для національного самоусвідомлення. Народився 1938 року на Вінниччині, але дитинство і юність минули на Донеччині. Навчався в Донецькому педагогічному інституті, трохи вчителював на Кіровоградщині, потім — армія. Восени 1963 року вступив до аспірантури Інституту літератури ім. Т. Шевченка Академії наук УРСР і був на той час уже людиною з досить сформованими поглядами. Отже, чи не найважливіший етап становлення особистості припав саме на період навчання в Донецькому педагогічному інституті.

І тут я, сам донеччанин, хочу спростувати тривіальність уявлення про Донбас як край, безнадійно зрусіфікований і для українства безперспективний. Принаймні в сорокові-п'ятдесяті роки там ще жила

по-своєму колоритна українська мова (хай і на периферії суспільності: в селах та на передмістях), чувся подих землі української і були люди, що свідомо працювали заради української культури, хоч і мусили бути в цьому обережними, а то й потайними. Що ж до очевидного факту цілковитої зрусифікованості офіційного життя, то його цинічна брутальність, приголомшлива невідповідність безугавним пропагандистським заявам про розквіт національних культур якраз і провокували допитливу думку, спонукаючи вдумливу молодь до прозріння і протесту. Не випадково ж саме Донецчина дала і Івана Світличного, і Василя Стуса, і Василя Голобородька, і Миколу Руденка, і Олексу Тихого.

До речі, один особистий спогад саме на цю тему. Десь у перші часи нашого знайомства, року 1964-го, Василь із сарказмом розповідав мені про те, як ще недавно його, студента педінституту, залучали до перекладання з російської на українську бюрократичної писанини Донецького раднаргоспу. Тепер, пригадуючи Василеву відразу до політично-бюрократичного маскараду, я розумію, яке вразливе в нього ще тоді було почуття національної гідності. Між іншим, доля немовби навмисне випробовувала чи переслідувала поета оцим специфічно українським канцелярським перекладацтвом: ним йому довелося займатися і в різних київських установах після вигнання з аспірантури.

Вперше я почув про Василя Стуса під час одного з приїздів у Донецьк від Андрія Васильовича Клоччі, колишнього «молодняківця», а на той час — літературного і театрального критика, визнаного авторитета в культурному житті Донецчини: мовляв, є у нас один хлопець, він ще себе покаже, через кілька років будемо входити до його кабінету отак-о... (Андрій Васильович жартома зігнувся, як перед великим начальником). Якби ж то знав покручений сталінізмом «молодняківець», які думки і яка сила визрівали в його протезі! До речі, Василь у розмовах не раз із вдячністю й повагою згадував Клоччю, але вже пізніше, мабуть, під впливом якоїсь конкретної, невідомої мені обставини, змінив свою думку і в одному з табірних листів відгукнувся про нього зневажливо.

Якщо від Андрія Васильовича Стус міг довідатися про нашу літературу 20-30-х років, зокрема й прочитати тогочасні журнали, які були в Клоччі, то за свою добру обізнаність із західною літературою він великою мірою був вдячний Тимофіїві Трифоновичу Духовному, викладачеві зарубіжної літератури Донецького педагогічного інституту. То був наш улюблений викладач, а Василь став його улюбленим учнем. Тимофій Трифонович мав величезну бібліотеку зарубіжної літератури, залюбки пропонував нам свої книги для читання.

До красного письменства у Василя був не лише читацький, а й поважний теоретичний інтерес, який і привів його до аспірантури. В перші

київські роки Стус сприймався у своєму колі швидше як майбутній літературознавець, ніж як поет. У літературному середовищі та на вечорах, коли й виступав, то волів радше обговорювати твори товаришів, аніж читати власні. Писав рецензії, критичні статті, і вони часом мали більший розголос (наприклад, стаття «Най будем щирі» — у журналі «Дніпро»), ніж його нечисленні поетичні добірки. Але за своїм душевним складом і способом мислення, у своїх стосунках зі словом і, зрештою, в самопочутті Василь Стус був таки поетом. Невидиме внутрішнє визрівання, наростання поетичної потуги в ньому тривало, і тільки несприятливі зовнішні обставини, крайнє загострення цензурного тиску, що зводило на нівель спроби друкування, ще тоді унеможливили появу в українській літературі нового визначного імені.

Та невдовзі була втрачена і можливість літературознавчої праці. Річ у тім, що Василь Стус із його чутливістю до суспільних проблем відразу ж по приїзді до Києва прилучився до того культурно-національного руху, що розпочався у столиці і ширився по всій Україні, пізніше діставши назву шістдесятництва. Власне, це були перші симптоми національного пробудження, і в його тодішніх формах багато що може викликати сьогодні просто усмішку, але для свого часу то був необхідний і неминучий етап. Провісниками національно-культурного руху (а він фактично робився вже й політичним) були поети-шістдесятники: Василь Симоненко, Микола Вінграновський, Іван Драч, Ліна Костенко, Дмитро Павличко, а водночас і такі літературні критики та публіцисти, як Іван Світличний, Євген Сверстюк, В'ячеслав Чорновіл, згодом Валентин Мороз. Уже на початку 60-х років у Києві виник Клуб творчої молоді, який об'єднував і мистецьку, і наукову молодь. Після його розгону контакти різних груп молоді української інтелігенції (і тієї, яка щойно наверталася до українства) тривали. Та й уцілілі душі із старшого покоління не залишалися осторонь процесу оновлення. Особливо помітно це було в літературі. Маю на увазі не лише активну громадську «дисидентську» діяльність Бориса Дмитровича Антоненка-Давидовича чи щедre культурницьке навчительство Григорія Кочура, а й громадсько-літературну позицію таких авторитетів, як Максим Рильський, Павло Тичина, Михайло Стельмах, Олесь Гончар, Леонід Первомайський, Микола Бажан.

Яким було місце Василя Стуса у тодішньому колі молодих «порушників» державного спокою? Тут треба почати з його вдачі. Він не належав до людей, легких у спілкуванні. Небалакучий, але напружений не лише в слові, а й у мовчанні, він не надавався ані до беззмістовних розваг, ані до патріотичної риторики та й усілякої необов'язковості взагалі. У кожную справу вносив серйозність і, сказати б, невисловлений моральний ригоризм.

...Колись Кант сказав про дві дивні і величні речі: зоряне небо над людиною і моральний закон у людині. Василь Стус був одним із тих не дуже багатьох, кого це стосувалося сповна і владно. Був людиною морального абсолюту. Чи то самою природою, як благородний метал, був гарантований від окислення, чи то такою сильною була його воля, цілеспрямованість на високе етичне самопочуття і дію. Небуденна сила волі виявлялася завжди, і в ситуаціях, вирішальних для долі, і в житейській щоденності, навіть у дрібницях.

Василева постійна моральна наелектризованість була б вельми обтяжливою для оточення (яке і в найкращому разі потребує чергування хвилин напруги з годинами відпруження), якби не його бездоганний внутрішній такт і делікатність. Навіть великодушність — адже немилосердна вимогливість його була націлена на самого себе, а не на інших. У цьому його принципова відмінність від агресивних моралістів. Він товаришував або конструктивно співпрацював з людьми різних поглядів (крім непорядних, звісно) і поколінь. В нього були друзі і серед художників, скульпторів, музик, театралів, і серед молодих учених, філософів, «технарів» — друзі не до застілля, а до інтелектуального спілкування.

Його літературні зацікавлення були надзвичайно широкі. Вже тоді, в середині 60-х років, почав активно перекладати, насамперед з німецької, яку добре знав. Захоплювався європейською модерністською поезією, що її тоді тільки починала відкривати для себе літературна молодь (багато що доходило через польські переклади).

Свої поезії не поспішав публікувати. Тим часом поетичний доробок зростав, і десь наприкінці 60-х Василь Стус запропонував видавництву «Радянський письменник» рукопис поетичної збірки, якій дав назву «Зимові дерева».

Можливо, назва мала звучати як символічне означення стану нашої духовності: замороженість, замерлість, але й уперте протистояння зимі та назбирування сил для весняного пробудження. Збірка, діставши позитивні видавничі відгуки, у світ не вийшла, оскільки доля книжок вирішувалася тоді не у видавництвах, а у відповідних відділах ЦК компартії України та в інших «органах», але все ж у машинописному виконанні набула поширення серед літературної молоді (принаймні Києва) і таким чином стала фактом літературного життя.

Уже в «Зимових деревах» почали визначатися деякі постійні мотиви творчості Василя Стуса. Це, насамперед, лірика кохання. Власне, щось ширше. Захоплення і розчарування, переживання невдач (природно, кожної з них — як непоправної і згубної) — немовби зізнання душі про зусилля знайти відгук у світі, зріднитися з іншою душею, цим подолавши

самоту, а отже, і власну невикінченість, і долучившись до чогось загальнозначимого. (Стус завжди гостро відчував і переживав свою самоту, але не ототожнюймо цю духовну і філософську самоту з побутовою і навіть взагалі фактичною — хоч залежність між ними є; все-таки фактично він був серед друзів, але високоорганізована особистість завжди мучиться своєю не так минущою покинутістю, як екзистенціальною самотою, що в ній концентрується відчуття недосконалості людського «Я», суспільстві і світу). Отож лірика кохання — це і лірика найінтимнішої орієнтації в цінностях людських відносин взагалі, лірика самовипробовування на соціальну і духовну резонансність своєї особистості.

Другий мотив «Зимових дерев» — переживання своєї національної сутності. Це зовсім не те, що патріотична патетика. Остання не була властива Стусові від самого початку. Патетика (в доброму значенні слова), при всьому можливому багатстві тонів і діапазонів змісту, — все-таки односпрямований потік думок і емоцій, свідомо чи несвідомо керований, зорієнтований на певну мету. Вона була великою мірою характерна для першої хвилі шістдесятництва, але самої її було замало для самовиявлення української національної свідомості. Тому в багатьох поетів (зокрема й отих перших шістдесятників) патетика невдовзі починає змінюватися, ускладнюватися, а то й викликає деяку естетичну опозицію (наприклад, у поетів так званої «київської школи», до якої тоді належали Валерій Ілля, Микола Воробйов, Віктор Кордун, Василь Рубан, посереднім чином — і Василь Голобородько, Михайло Григорів, Іван Семененко та інші). У Василя Стуса національне самоусвідомлення знаходило вихід не так у декларативній експресії (хоч і вона є: «Ти вже не згинеш, ти двожилава, земля, рабована віками, і не скарать тебе душеителям сибірами і соловками...» — вірш 1963 року), як у аналітичній роботі поетичної думки, в переживанні різних, інколи суперечливих імпульсів. Саме в цій роботі душі, часом душевній муці, розкривається зміст особистої причетності до національної долі, і він має різні виміри, різне оціночне забарвлення — від розпачливого національного самокартання та умовного прийняття бід України, що є, власне, формою висловлення цих бід («Звіром вити, горілку пити... і добі підставляти спите вірнопідданого лице, і не рюмсати на поріддя, коли твій гайдамацький рід ріжуть линвами на обіддя кількасот божевільних літ» — вірш 1964 року), до навдивовижу інтимного і водночас пророчого переживання жертвовності задля України (цикл «Костомаров у Саратові»). Цей цикл, особливо шостий вірш з нього, дуже виразно вказує на внутрішню природу Стусового українства, породженого відчуттям історичної скривдженості України і потреби заступатися за неї: «Хто ж їй води податі захоче? Закрис очі хто — скажи?».

Обидва відзначені вище мотиви осяяні світлом етичного абсолюту.

Третій виразно відчутний у збірці мотив виникає із тієї критичної енергії, що породжена Стусовим етичним максималізмом. Ця енергія оформлюється в гротескне бачення і саркастичну інтерпретацію буденного низького існування, того, що нині ми звемо бездуховністю, а тоді сприймали як вияви міщанства, обивательщини. Коли ж йшлося про низькі рівні національного життя, народжувалося те, що можна співвіднести з національною самокритикою, яка властива всякій поезії національного пробудження та відродження. З роками цей мотив у поезії Стуса звучатиме дедалі потужніше і гіркіше, співмірно з загостренням національного болю.

Подаючи рукопис своєї першої збірки до видавництва, Василь Стус не мав великих надій на публікацію. І відмова не стала для нього несподіванкою, хоча, звичайно, й засмутила. Проте невдовзі він komponує нову збірку — «Веселий цвинтар». Назва підказана фантазмагорією української реальності. У цій збірці поглиблюються мотиви попередньої і з'являються нові, а гротеск не тільки межує із неповажно трактованим трагізмом, а й набуває подеколи якогось зухвало-відчайдушного характеру. Звичайно, до цього спричинилися ускладнення, погіршення як особистого творчого та громадського становища самого Василя Стуса, так і політичної та духовної ситуації на Україні.

Говорячи про ті чи інші мотиви Стусової поезії, слід пам'ятати про умовність їх виокремлення. Власне, всі вони поєднуються в ній у загальну картину. Поезія ця в принципі непрограмова, нетематична. Або, інакше кажучи, вона вся на одну «тему»: поетове самопочуття, стан його «Я».

У зосередженій на самопізнанні поезії неминуче з'являється проблема ідентичності свого «Я», і тоді самопізнання із спокійного, а то й комфортного стає дискомфортним, болісним, почасти й розкладовим (хоч сильна воля бере зрештою гору над дезинтегруючим самоаналізом).

«Сто дзеркал спрямовано на мене, в самоту мою і німоту», — читаємо в одному з віршів. Але насправді то не якісь дзеркала світу, а сто очей його власного сумління й суворого самоперемірювання, то мука пошуків самого себе: «Де ж ти є? А де ж ти є? А де ж ти?». Часом доскіпливість такого самопошукування призводить до самозаперечення, до відчуття відчуженості від самого себе: «Мені здається, що живу не я, а інший хтось живе за мене в світі в моїй подобі...».

У вірші «У тридцять літ ти тільки народився, аби збагнути: мертвий ти єси у мертвім світі...» — інший аспект цієї проблеми. Тут — трагізм самоусвідомлення, що скинуло пелену життєвської конкретності і побачило безнадію поривання за визначені світоприродою межі. І це вже безнадія не особова, а родова, і розмова з собою на «ти» стає розмовою

з людиною як родовою істотою, життя якої — в філогенетичному минулому, бо ним визначене. З розпачливим сарказмом людині — людству — пропонується зворотний розвиток аж до палеонтологічного початку...

У поезії ж «Як страшно відкриватися добру...» — вже не сардонічна пропозиція, а констатація: людство бачиться як «плем'я самоїдів», готове здійснювати свою самоїдську місію до кінця — «допоки аж останній самоїд не з'їсть себе самого із філософським виразом».

Конкретний історичний досвід, гнітюча моральна й політична атмосфера величезною мірою загострювали песимізм Василя Стуса (і, може, останнє й було крайньою, але водночас і легітимною формою вираження першого?). Але це не змінює іншого питання: чи той «фундаментальний» песимізм своєю чергою не загострював сприйняття конкретної абсурдності конкретного суспільства?

Це діалектичне співвідношення має і свій національний вимір. Чи, може, й виростає на українському ґрунті, лише знаходячи підтвердження й покріплення у світовій історії, на яку екстраполюється:

...Протрухлий український материк
росте, як гриб. Вже навіть немовлятко
й те обіцяє стати нашим катом
і порубати віковий поріг,
дідівським вимшілий патріотизмом...
Це твердь земна трухлявіє щодня,
а ми все визначаємось. До суті
доходимо. І, Господом забуті,
вітчизни просимо, як подання.

Тут уже чується і туга за дією в ім'я України як виклик забарному самоозначенню чи принаймні як трагічний коментар до нього...

Нагадаємо: це були 60-ті роки, власне, вже їх кінець. Свідкам тієї доби неважко зрозуміти, наскільки випадав Василь Стус із панівної суспільної атмосфери, наскільки не відповідав державно стосованим до літератури критеріям.

Проте не лише ця обставина унеможливлювала публікацію його творів. В останні дні серпня 1965 року влада провела серію політичних арештів у Києві, Львові, Івано-Франківську, Луцьку та інших містах. Зокрема, були ув'язнені Іван Світличний, Панас Заливаха, Михайло та Богдан Горині, Валентин Мороз. 4 вересня в київському кінотеатрі «Україна» під час прем'єри фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» частина публіки влаштувала акцію протесту проти арештів. Стус, як активний її учасник, опинився на особливому рахунку у відповідних органах. Досьє на нього постійно зростало,

оскільки він брав участь у несанкціонованих літературних вечорах, підписував протести проти чергових політичних репресій, читав не-дозволену літературу тощо.

Неможливість друкуватися Василь Стус сприймав зовні спокійно, але такий стан, звичайно, дуже пригнічував його. На прожиття мусив заробляти, влаштовуючись на різні випадкові і тимчасові посади не за фахом, — після того, як його відрахували з аспірантури Інституту літератури за участь в акції 4 вересня 1965 року. Відлучення від улюбленої праці, муки вимушеного німування (точніше: постійне заглушування голосу) вплинули на радикалізацію поглядів, сприяли зацікавленню самвидавом. Система наче навмисне намагалася будь-що зробити із Стуса свого принципового противника. Але він ще не втрачає надії переконати владу у тому, що раціональне розв'язання наболілих проблем — в інтересах усього суспільства. В листі до ЦК КПУ та КДБ при Раді Міністрів УРСР від 28 липня 1970 року він пише: «Певен, що сьогодні є багато таких питань, необхідність розв'язання яких майже однаково відчують О. Солженіцин і Ю. Андропов, В. Нікітченко і В. Мороз, В. Козаченко і І. Дзюба, І. Світличний і М. Шамота. Потреба здорового діалогу все зростає [...]. Відсутність потрібного діалогу створює прекрасний ґрунт для перебільшення незгод, розбіжностей. Кожен із учасників мовчазної дискусії сприймається ніби через збільшувальне скло. Людина, що має іншу позицію, сприймається протилежною стороною за... ворога! [...]. Ненормальні умови цілком закономірно продукують «ворогів», приводять до крайньої поляризації».

Не Стус шукав конфронтації, як запевняли репресивні органи і як, на жаль, уявляють справу ті, хто думає, що «героїзує» Стуса, приписуючи йому принципову антирадянськість від самого початку. Стусові нав'язували політичну боротьбу, як і багатьом, може, більшості з тих, хто просто закликав до розуму й порядності, до пошанування прав людини і до громадянського порозуміння. Інша річ (і в цьому драма нашого суспільства), що й така — швидше моральна, ніж політична — позиція була небезпечною для режиму і об'єктивно ставала формою його заперечення, яке поступово набирало-таки політичного характеру. Цинічна влада, вірячи у всесильність репресій, фактично провокувала своїх громадян, перекиваючи всі шляхи до порозуміння.

Десь уже незадовго до арешту, в середині чи у другій половині 1971 року, Василь Стус написав листа до президії Спілки письменників України та до ЦК КПУ у справах літературних, у якому обставив за своїх ровесників, позбавлених доступу до друкованих органів, приречених на мовчання, говорив про втрати, яких зазнає українська література, про гнітючу атмосферу у Спілці, звертався до почуття обов'язку й совісті її

керівників. Цей лист (на жаль, ніде досі не опублікований, хоч у судовій справі він десь-таки є) слідчі органи кваліфікували як зловмисну антирадянську пропаганду.

Якось восени 1971 року, приїхавши зі Львова, до Стуса завітав В'ячеслав Чорновіл. З цієї нагоди на запросини Василя прийшли до нього додому Іван Світличний, Євген Сверстюк і я. Звичайна товариська розмова про перспективи українського національно-культурного руху в очах перестрашених (чи надто запопадливих) шпиків набула характеру конспіративної змови, і, можливо, саме тому, що зустріч відбувалася на квартирі Стуса, він був поставлений на «замітку».

Заарештували Василя, як і багатьох його друзів, трагічно пам'ятної ночі з 12 на 13 січня 1972 року. Слідство все зробило, щоби професійні заняття літератора кваліфікувати як антирадянську діяльність, а самого поета — як особливо небезпечного державного злочинця. Разюча несправедливість і глухий цинізм «правосуддя» назавжди змінили внутрішню орієнтацію Стуса. Він побачив перед собою катів, катівську владу і вже не шукав порозуміння чи діалогу з нею, а відповідав тільки презирством, викриттями та рішучістю вистояти. Побачене ж і пережите в тюрмах та таборах висталило цю рішучість.

Не була така доля фатально призначена йому. Він народився для праці, для творчості. І все могло б скластися інакше, якби влада і суд не виявилися такими безглуздо жорстокими...

Поетичне Слово стало причиною Василевої біди, за Слово його тяжко покарано. Але воно ж, Слово, віддячилося йому тим, що додало сили і гордості за найтяжчих умов:

...Ще виживу, вистою, викричу я —
допоки поглине мене течія.
Хай світ збожеволів, та розум ясний
і зісподу входить у витлілі сні.
Ще треба терпіти і марне — клясти.
Лиш ти мене, Господи-Боже, прости!

І під час слідства, в камері слідчого ізолятора КДБ у Києві, і в концтаборах, і на засланні Василь Стус використовував кожную вільну хвилину та всяку найменшу можливість для читання й писання. Формально йому не було заборонено «писати і малювати», але фактично за це переслідували і відбирали чи знищували написане. Проте завдяки Василевим друзям чимало його творів збереглося і потрапило на волю. Разом з деякими ранішими вони склали збірку «Палімпсести». Назва багатозначно символічна. Палімпсестами називалися пергаменти,

що з них стерто первинний текст і написано новий, крізь який, однак, старий може інколи проглядати. Отож, ствердження важливості нового письма, яке верховенствує над старим? Натяк на те, що під верхнім шаром треба шукати спідній, глибший, потаємний? Заклик бачити співвідношення старого і нового? У всякому разі — не просто термін у буквальному значенні...

Вже не раз говорилося про найочевидніше у Василя Стуса: цілісність його особистості. І це слушно. Але... Тільки в певному значенні: у значенні моральної несхитності життєвої позиції, громадянської і побутової поведінки. Тобто це стосується «зовнішньої» людини, людини дії. Але на рівні світогляду і світопочування, у внутрішній, духовній структурі він у постійній боротьбі із самим собою, у самонез'ясованості і самоневіднайденості... І саме це надає отій його «зовнішній» цілісності дивовижної глибини.

Він не крився з тим, що носив у собі, не боявся і перед українством постати таким, яким українському поетові «не личило» поставати, — і в цьому теж мужність, стоїцизм. В його патріотизмі не лише і не так традиційні тони — бадьорі, закличні, грізні, войовничі, як сумні, розпачливі, стражденні та стоїчні: «Терпи, терпи — терпець тебе шліфує, стальить твій дух — отож терпи, терпи...». Це не той патріотизм, до якого ми звикли, це набагато складніший комплекс почувань і поглядів, що робить проблематику України зрозумілою людям будь-якої нації, а інтерпретацію — прийнятною, самоусвідомлення ж сучасного українця — співмірним із самоусвідомленням світової інтелектуальної еліти: хоч і неоднаковим за змістом та характером, але якісно рівноцінним. Як і взагалі світопочування Василя Стуса рівноцінне світопочуванню «планетарної» людини другої половини ХХ століття.

Стусове переживання України народжувалося й формувалося також і у гнітючій атмосфері нашої тодішньої патріотичної буденщини. Так. Було відродження 60-х років, були ентузіазм, самовідданість... Але були й безпомічність у практичних справах, і брак людей діла. Натомість — ряснота патріотичних плакальників, надто за патріотичною чаркою, нескінченні і одноманітні до нестерпності балачки про мову, що заступали собою все світове життя. Якими принизливими, а часом гидкими бували спотворені форми українського патріотизму за умов абсолютного антиукраїнського терору. Як важко було поєднати в собі людину на повен зріст і українця-патріота. І як, проте, неможливо було для українця бути людиною, не будши патріотом. Василь Стус повертав українське до вселюдського, світового, а вселюдське, світове привертав до українського... А отой маячливий абсурд, трагічна пародія національного псевдоіснування відбилися в несамовитих гротесках:

Довкола мене цвинтар душ
на білім цвинтарі народу.
Бреду в сльозах. Шукаю броду...

.....
Свіча горить. Горить свіча —
а спробуй, відшукай людину
на всю велику Україну.
Мигочуть тіні з-за плеча.
Безмовні тіні. На лиці
лиш очі і уста безгубі.
Шепочуть: ми підданці згуби,
і мерзлі сльози по щоці.
Ми розминулися з життям.
Не тим, напевне, брались шляхом
і марне марим вороттям
на первопуть свою.

Його мова до українства сповнена тяжких осудів, але їх сприйме лише душа співвідповідальна. На жаль, ті, кому адресуються пекучі докори, здебільшого глухі і не схильні до почування вини.

В поезіях табірного п'ятнадцятиріччя біль розлуки з Україною поступово стає болем очужіння. В цьому одна з відмінностей Стусової поезії від Шевченкової — при всій глибині спорідненості ідеї України, при високій мірі духовної спадкоємності. Але що таке очужіння? Не поет відсторонюється від України, а Україна немовби чужіє до нього і до самої себе, втрачає себе саму. Таке особливо гостро бачиться йому при короткочасному поверненні додому, в антракті між двома арештами: «...І стала невпізнання уся моя батьківщина кохана, що званою здавалася здаля... І світ нехитрий, в якому люди не живуть, а сплять, проблискують густою чорнотою, що стала мов закляття над тобою»; «Яка нестерпна рідна чужина, цей погар раю, храм, зазналий скверни! Ти повернувся, але край не верне — йому за трумну п'ятьма кам'яна. Як тяжко нагодитися й піти, тамуючи скупі сльози образи. Радійте, лицеміри й богомази, що рідний край мій — царство німоти».

Відчуження переходить у заперечення: «нема мені вітчизни». В ній «разить мене од запаху трутизни». Таких убивчих слів у Стуса багато, але не можна їх брати на віру поза контекстом. Адже це — лише один із активів у шаленій драмі почуття, драмі любові до України і страждання за неї. Навіть кленучи, він, як і Шевченко, не може й не хоче позбутися її влади над собою, як і кари за неї. Те, що він проклинає, — все минуле і спотворене в Україні. А те, в ім'я чого він проклинає Україну минушу, спотворену, рабську, — Україна вічна, істинна, жива, Україна, якій сам дає життя:

Я єсмь, Вітчизно, як і ти, —
єси на всевіки і віки.
Бо з мого крику рвуться ріки
Цютливої, як куля, мсти.

Пливка складність, пекуча суперечність образу України, розстрою-
дженість почування її у Василя Стуса є складовою частиною всього тра-
гічного самопочуття. Мабуть, не просто частиною, а осереддям. З ним
пов'язане і особливо напружене, невідступне звучання мотиву самоти —
одного з вічних мотивів світової поезії.

Звичайно тема самоти впливає з природного для розвиненого люд-
ського духу відчуття своєї особистості, нездоланності іманентних духо-
вних бар'єрів і труднощів соціальної самореалізації. Але особливо за-
гострюється вона через несприятливі обставини долі, політичне вигнан-
ство тощо (таких прикладів у світовій літературі багато — від Овідія
до Міцкевича, а як далі — то до Хікмета й Маланюка). У Стуса самота
посилена очужінням України, запереченням її в її тодішньому стані,
відповідно до історично складнішої картини реальності українського
суспільства другої половини ХХ століття, складнішим і політичним
та моральним рахунком до нього; і, нарешті, відчуттям трагічного роз-
ходження між собою, який стає дедалі безогляднішим у прагненні до
мети і твердішим у самозреченні, та приборканою Україною доби ти-
хого терору й тотальної «стабілізації». Остання обставина, помножена
на Стусів суб'єктивний духовний максималізм, і породжувала оте: «О
Боже мій, така мені печаль, і самота моя — така безмежна, нема — ві-
тчизни», і оте: «твій шанталавий, без'язикий і недорікуватий люд». Він
часом подумки відсторонював себе і від найближчих друзів, хоч саме в
солідарності з ними, у спільному стражданні за Україну, в самій Україні
і знаходив подолання самоти та смерті:

Зрадлива, зраджена Вітчизна в серці дзвонить
і там росте, наш пригнітивши дух.
Ви, нею марячи, зазнайте скрух і скрух —
і най вас Бог, і най вас Бог боронить.
Розкошлані на всіх вітрах вагань,
як смолоскипи молодого болю,
в неволі здобули для себе волю,
ногою заступивши смертну грань.
Щедріє вам безсмертя щедрий вечір
в новій Вітчизні — по громадді спроб.
Отож не ремствуйте, що вам на лоб
поклав Господь свій світлий перст нищівний.

У Стусовому переживанні самоти є і позаісторичне — відгомін особливого індивідуалістичного світосприймання, підсиленого впливом індивідуалістичної ж та екзистенціалістської філософії, яку він з інтересом читав (Ніцше, Ортега-і-Гассет, Гайдеггер, Сартр та ін.).

Буття собою означало для Василя Стуса протистояння не лише світові зла, а й собі самому, про що вже говорилось вище. Придивимося уважно до отієї постійної його внутрішньої незгідливості: «роззбратаний сам із собою...»; «один як перст стою себе супроти, супроти себе сам стою супроти...». Уже ніхто не міг йому нічого закинути — на такій моральній височині він був, але сам і далі чимось собі дорікав і чогось від себе вимагав. Затята воля верховенствувала над серцем і розумом, давала їм напрям. Він пильнував себе самого. Часом звертався до себе у хвилини, що здавалися йому хвилинами слабкості, і власним словом употужнював власний дух (яка, наприклад, разюча своєю оголеністю рефлексія, що починається словами «Це просто втома...»). Але то не слабкість і не втома. То надмірність покладеного на себе тягара. І зрідка прохоплюється благаання:

О Боже, тиші дай! О Боже, тиші!
Ця самоокупация душі,
оця облуда людяності, може,
страшніша за злочинство, ця жага
самотерзанія в вимерлому світі
напівречей-напівлюдей, цей крик
ізрутаного серця — то занадто
нестерпно для людини. Тиші дай,
мій Господи! Зніми з душі бажання
нових чинінь...

Але те бажання — дужче за нього... Колізія між розумінням надмірності вимог до самого себе і неможливості вмалити їх виливається у благаання до Бога не лише погамувати бодай трохи «жагу самотерзань», а й внести у світове життя більшу моральну ясність: «Значи справжніші межі між смертю і життям, між днем і ніччю, між правдою й брехнею [...]. А земля занадто змістилася з орбіти [...]. Надто мало землі для духу...».

Він прагне звільнитися від випадкового й накинутаго, відшукати свою початкову сутність: «Хай почезає час, аби в безчассі я вдруге міг постати, коли всі воління вщухли...». Це знов-таки один із вічних мотивів поезії, і Стусові рефлексії самоочужіння мають також філософський зміст: невіднайдення самого себе. Метафізична проблема набирає й простішої форми: кожен живе не своїм життям у тому значенні, що неблаганні і несподівані обставини або не дають здійснити життєву програ-

му, або відтручають лінію долі геть убік від заміреного напрямку. Але у Стуса ота чужість власного життя має й інший, страшніший сенс. Адже доля переінакшена тут не якимось випадковим збігом обставин і не філософською абсурдністю буття, а насамперед колосальною знищувальною енергією диявольської держави. Ні, не хотів Василь такої долі, вона йому і самому часом незрозуміла, але «щось» диктувало йому бути саме таким, і що таке те «щось», його поезія сказала...

О не дивуй, о не дивуй мені —
моє життя для тебе незбагненне.
Воно й мені чуже — і не про мене
чужіти в чужаниці-чужині,
де я зацвів у потойбічні дні
і щедро попускаю закрайсвіту
свою одляглу душу, часом криту
усесвіту великого на дні.
Коли з'являється в солодкім сні
моя Вітчизна майже призабута —
о, як тоді морозять душу пута!
О вирвись, вирвись, вирвись!
Але ж — ні.

Його табірні і тюремні вірші, крім усього іншого, дають світової міри картини психологічного стану в'язня, психологічної суті самого ув'язнення як форми катування: «Весь обшир мій — чотири на чотири. Куди не глянь — то мур, куток і ріг. Всю душу з'їв цей шлак лілово-сірий, це плетиво заламаних доріг». Або: «Напевне, приписали до майна тюремного уже й тебе самого — всі сни твої, всі мрії, всі думки, завівши до реєстру потайного і зачинивши на міцні замки», «...Хоч силоміць ув очі засилую сон! Привиддя постають... [...]. Не кукайте, криваві зозулі, над бідною моєю головою, коли віконце обснувало млою, коли мені так тяжко без землі, завислому у вертикальній трумні. О кружні кроки, скрадливі й безшумні!». Кроки невидимих, але щосекундно присутніх і незримо в тебе націлених наглядців — кроки, що обрамляють сталевою биндою, як наручниками, всі найпростіші та найскладніші душевні рефлексії в'язня. Але — парадоксально: «Як моторошний сон — ці дні і ночі пригнічують мене і додають безмежних сил». Це визнання зродилося в контексті суто психологічних переживань тюремного побуту і самого перебування в тюрмі — начебто без участі політичних емоцій та символів віри. Вони десь у глибині, вони незримі.

Мабуть, сили додавало Василеві Стусу й усвідомлення того, що він — поет від Бога і як поет може увічнювати свої переживання у слові. Душею опановувало відчуття вищості над долею і влади над страхом

смерті: не зникнеш безслідно, залишишься Слово, в якому і ти, і твої болі, і твій світ, і твоя вищість над ворогами й катами...

Коли говорять про чийось мужність і самопожертву, не завжди уявляють, що за цим стоїть. Адже не тільки постова доля вирішувалася. Наскільки простіше було б, якби кожен відповідав тільки за себе і брав на себе тільки свій біль. Та не про себе думає людина в тюремній клітці...

Скільки набилося туги!
Чим я її розведу?
Жінку лишив на наругу,
Маму лишив на біду.
Рідна сестра, як зигиця,
Б'ється об мури грудьми...

Розумів, що іспитує не лише себе: «Тож іспитуй, як золото, на пробу коханих, рідних, друзів і дітей: а чи підуть крізь сто твоїх смертей тобі услід?». Може — жорстоко. Але — не його вина. Мучився їхніми муками не менше, ніж вони — його. Хто відчує його біль за найрідніших людей, його вину за те, що покинув їх напризволяще, оту безсилість чи неможливість зарадити їм, — той бодай наблизиться до розуміння і співпереживання важкого і неворотного Василевого рішення:

...мороком горло огорне —
ані тобі продихнуть.
Здрастуй, бідо моя чорна,
здрастуй, страсна моя путь.

Бо — «відчайдушне пролягла дорога несамовитих».

У світовій поезії немало пекучих болів і оскаржень, породжених душевними муками й фізичними стражданнями поета. Але сказати про себе: «Біда так тяжко пише мною, так тяжко пише мною біль...» — це вже інша якість вираження терпінь. І яким же мав бути той біль, що народжував уже не просто слова, а саму свою звукову матерію: «і вже болить душа, на дуб здубіла», «горлом скривілим од крику», «бо в горлі застуда, у грудях пільма, і світ обступає стокрик — Колима»...

Не просто анатомія болю — аж до агонії душі, коли вона, до крові оббита в лабіринтах страждань, безнадійно б'ється об глухі мури світової байдужості. І не просто картина світу через призму страждань, хоч і це є: «тугий небокрай, погорбатілий з люті гірких дорікань...». Та тут і інше: власне страждання поєднане із стражданням Вітчизни; узагальнений образ мук людства; страждання за всіх: «...та кожного кривда мене обпіка...».

В останні роки у Стусовій поезії дедалі відчутнішим стає мотив смерті. Це не просто теоретичний постулат. Вона стояла перед очима постійно. Не треба ображати поета припущенням, що йому незнаний був страх смерті і що не жаль було прощатися із життям: «...Кривавим оком світитися одчай... То все твої страхи, страхи, страхи... «На хижім вітрі чезне й нищий страх» — у цьому образі вгадується міра випробувань, перед якими відступав страх: коли гартувалася воля. І вже при сходженні на Голгофу сказалося: «Як добре те, що смерті не боюсь я...».

Подолання страху смерті, як і здатність вистояти у випробуваннях надлюдської міри, можливі у стані покликаності, відчуття якої взагалі було властиве Василю Стусу, а в останні роки опанувало ним. Покликаність подвійна — і Вітчизною: доля «в беручке багаття України мене, за руки взявши, повела», — і Богом: «То є Господній перст», «...на лоб поклав Господь свій світлий перст нищівний»; «Я вступаю, Боже, в царство твоє». Аж до такого: «В мені уже народжується Бог...» — не про гординю йдеться, не про богорівність, а про те, що Бог входить у душу, «і поступово одмінє її», і готує її до «блаженної миті раптового самоспалення»... А взагалі він веде напружений і складний діалог із Богом («Ти надто щедрий, Боже,— стільки жаху вергаєш на мале моє життя...»), в якому є і оскарження, знов-таки, як і в Шевченка, за долю України. Але то вже тема окремої розмови. Як і аналіз Стусової поезії в контексті світової лірики романтичного песимізму та екзистенціалістської літератури та філософії.

Отож світова скорбота, світовий біль романтиків набирають складнішого змісту, обтяженого рефлексіями історіософського і політичного плану в конкретнішій формі. Хоч стоїть, хай і по-іншому, проблема трагічної недовершеності, недосконаlostі світу; хоч, як і в романтиків-песимістів, трагічне сприйняття життя стає запорукою протистояння злу, оборони гідності людини, стійкості невіддатливості.

Філософи екзистенціалізму, які не раз зверталися до поезії для підтвердження своїх поглядів (згадаймо есеї Мартіна Гайдеггера «Гельдерлін і сутність поезії»), знайшли б найбагатший матеріал у творчості Стуса. Але у нього ж, на мій погляд,— і певне заперечення або подолання екзистенціального світопочування. Воно в тому, що головні антиномії і проблеми екзистенціалізму (життя — смерть, існування як буття для смерті, самота — комунікація; страх — рішучість; закиненість у буття — досягнення свободи; екзистенція — безособове) поет розмикає в переживання долі свого народу і у приналежність йому, в подвиг задля нього. Не кажучи вже про те, що поряд із Стусовою злитністю вічних мук думки і реальних страждань людини і народу філософські муки романтичного песимізму і екзистенціалізму можуть здатися, сказати б, інтелектуально «самонавіюваними».

...Мало не загальноновизнаною стала думка, популярна і серед літературознавців, і серед не обізнаного із Стусовою поезією загалу: мовляв, якби не стражденна доля його, якби не тюрма і каторга, Стус не став би тим, ким є. «Тоді б Україна не мала Поета» — ця фраза кочує з однієї газетної статті в іншу. В ній хочуть висловити любов до поета або возвеличити його, але в ній — несвідомий цинізм. Мовляв, брежньовські кати скалічили Стусові життя, зате вчинили нам великого поета...

Наважуся заперечити. Я трохи знав Василя Стуса і принаймні в дечому можу бути свідком. Це був інтелект могутній і тонкий, і притому інтелект постійно самовдосконалюваний, самонарощуваний, з безмежними можливостями самовдосконалення і самонарощування. Зрозуміло, що за нормальних умов вони розвинулися б у такій повноті, якої годі й уявити. А що не було б того болю й страждання, які є в поезії Стуса, то й це ще хто зна. Підстав для страждального життя йому б вистачало. Адже терпів не тільки за себе, а й за Україну, мучився і недосконалістю людини, і станом людства, і вічними трагічними загадками буття... Затє були б ще якісь інші, вже невідтворні сфери його духовної діяльності та форми поетичної творчості.

Коли пишеш про таких людей, як Стус, мусиш насамперед поставити собі запитання: чи маєш моральне право?

До 1972 року в мене були близькі стосунки з Василем. Після арешту, його і мого, наші дороги розійшлися. Бо все-таки ми були різними — не лише вдачею, а й поглядами. Я обрав шлях компромісу, він — непримиренності. 1975 року Стус написав «Відкритого листа до Івана Дзюби». Як розповідав мені його син Дмитро, він пізніше жалкував з цього приводу. Як на мене — дарма жалкував. Сказав те, на що мав право і що повинен був сказати. Я міг би щось заперечити, щось пояснити, але сам собі я говорив більше і тяжче.

Однак знаю й інше. Читав свідчення одного з його найближчих друзів по табору Михайла Хейфеца у книзі «Українські силуети» про Василеве ставлення до мене вже в табірні роки. І пам'ятаю останні рядки «Відкритого листа»: «...я й сьогодні не можу відвернути від тебе свого погляду».

Він не воював зі мною. Він говорив до мене. І це дає мені право говорити про нього...

м. Куїв

Елеонора СОЛОВЕЙ
доктор філологічних наук, професор

Про один переклад і одну Дружбу у світлі новознайденого листа Василя Стуса

Невідомий лист Василя Стуса (1938—1985) знайдено в архіві скульпторки Ольги Рапай (1929—2012). Адресатом була її мати, Зінаїда Борисівна Йоффе (1901—1973). Опублікований епістолярій Стуса (VI том у двох книгах найповнішого на сьогодні зібрання творів) містить ще три листи до цієї ж адресатки; новознайдений, четвертий лист за змістом своїм легко віднаходить місце між ними як передостанній, тепер уже третій з чотирьох. Всі разом вони оповідають історію про творчу співпрацю двох людей, про душевне порозуміння та духовну спорідненість, а також про лихі часи для національної культури, для української інтелігенції, різні покоління якої вони представляли, — другу половину шістдесятих і початок сімдесятих років.

Василь Стус сьогодні знакова постать: національний герой, видатний поет і правозахисник. Натомість відомості про Зінаїду Борисівну Йоффе довелося збирати по крихтах. Народилася вона в Гуляйполі на Катеринославщині в багатодітній єврейській родині на прізвище Шнітман. Мовознавець-діалектолог за освітою, поліглот, займалася також художнім перекладом, проте фахова самореалізація була суттєво ускладнена драматичними обставинами доби. Від першого раннього шлюбу їй залишилися прізвище Йоффе і донька Майя. Єврейський письменник Перець Маркіш (1895-1952) — батько другої доньки, Ольги (саме в її архіві, як пам'ятаємо, знайдено цього листа). Зустріч Зінаїди Борисівни із мовознавцем і перекладачем Борисом Даниловичем Ткаченком обоє сприйняли як долю: з уламків своїх попередніх життів створили міцну і щасливу родину. Ткаченко належав до славної плеяди «полігісторів» — науковців-літераторів-перекладачів, котрі в добу національного відродження вирізнялися як у мовознавчо-словникарській галузі, так і в царині художнього перекладу (Олександр Білецький, Андрій Ніковський, Михайло Калинович та інші). Проте наприкінці 1937 р. Б. Д. Ткаченка заарештували і менш як за місяць розстріляли. Розуміючи, що підпадає під статтю «ЧСИР» («член семьи изменника Родины»), Зінаїда Борисівна

встигла попросити Маркіша забрати Ольгу до себе (він жив із новою родиною в Москві, але саме навідався до Києва). Майя спершу потрапила до спеціального притулку для дітей «ворогів народу» в Пущі-Водиці. На щастя, її забрав звідти чоловік маминої сестри, крупний господарник, згодом у війну директор оборонного заводу.

У «розстрільних списках» значаться не лише розстріляні, а й ті ж таки «члени родин», звідти довідуємося і про вирок Зінаїди Борисівни (5 років позбавлення волі; насправді разом із таким же терміном ураження в правах це виливалося в «десятку»), і про її маршрут таборами ГУЛАГу: Темлаг — Сеgezлаг — Карлаг, тобто Темниковський, Сеgezський, Карагандинський виправно-трудові табори... Її онука, санкт-петербурзька художниця Катерина Рапай, яка допомагала зібрати ці відомості, була вражена датами прибуття до Сеgezжа і вибуття звідти: 01.08.1939 — 01.08.1941, адже перше серпня — день народження Ольги Маркіш-Рапай...

Ці дивовижні характери й долі, драматичні родинні саги ще чекають на своїх дослідників, романістів, сценаристів. 1952 р. загинув Перец Маркіш: він був репресований як член Єврейського антифашистського комітету (САК).

Повернемося до означеного на початку «сюжету» та знайденого листа.

Волею щасливого випадку, а радше на доказ абсолютної цінності спогадів та свідчень — маємо спогад Романа Корогодського, записаний з його слів для збірника «Нецензурний Стус», де зафіксовано саму зав'язку того сюжету:

...Я його [Стуса. — Е. С.]познайомив з Йоффе Зінаїдою Борисівною. Це, до речі, перша дружина Переца Маркіша і також перебувала десь біля Караганди, в таборах, повернулась. Людина блискуче освічена, знавець восьми мов. Завдяки тому, що я їх познайомив, завдяки Іванові Михайловичу [Дзюбі. — Е. С.], який підштовхнув мене займатися Брехтом, вони і зробили цю роботу, переклад Брехта. Василь «Зонгі» переклав, але не лише «Зонгі» [...]

Коли я їх познайомив, то Зінаїда Борисівна дуже цікаво на нього зреагувала. Це, до речі, рідна мати Олі Рапай. Вона сказала, що це надзвичайно цікавий хлопець:

— Я не знаю інших твоїх друзів, але, мені здається, що це один з найяскравіших.

Я кажу:

— Ви ж інших не знаєте. Як таке говорити?

— Але це один з найяскравіших. Я помиляюся?

Я кажу:

— Помиляєтесь тому, що інших не знаєте, але ви, по-моєму, правильно відреагували на нього.

— Ми з ним уже розмовляли без тебе. І я була вражена об'ємом його знань, його внутрішньою культурою.

А вона ж інтелігент... І я думаю, що це вона правильно схопила. Вони багато не спілкувались, але вона правильно відчула основне: що це людина величезних знань¹.

З'ясувалося, що ці двоє людей і самі захоплюються творчістю Бертольда Брехта, його «епічним театром», до якого взагалі існував тоді значний інтерес. Виник спільний задум перекласти один із драматичних творів Брехта. Було це 1964 року; уже в листопаді Стус писав до В. Дідківського: «Працюю зараз (разом з однією жінкою) над перекладом Брехта, однієї з п'єс («Життя Галілея»). Придбав нещодавно й спогади про нього — нім[ецькою] мовою. Він мене після Хемінгуея — абсолютно бере в полон. Тобто поруч з Хемінгуєм»².

Стосунки Зінаїди Борисівни Йоффе та Василя Стуса можна уявити собі за аналогією до її стосунків із зятем, відомим скульптором Миколою Рапаєм, як їх схарактеризувала Катерина Рапай у своїх спогадах: «Вони моментально заприятельжилися, як можуть стати друзями юний та жадібний до спілкування чоловік і самотня немолода жінка, що втратила все, чим жила до таборів і довгого заслання, за десять зеківських років. Він знайшов у ній рідкісного співрозмовника. Дивувало й вабило поєднання гострого та сильного інтелекту, ґрунтовності в судженнях, цікавості до якнайширшого кола наукових та гуманітарних галузей з відкритою й легкою манерою спілкування. Ні менторства, ані поважного виразу — почуття гумору й розмова на рівних»³... Те було у похмуру сталінську добу, тепер наставали знову доволі лихі часи. Проте Зінаїда Борисівна, пройшовши сувору школу життя, залишилася такою ж, якою згадує її ровесник і друг молодості письменник і перекладач Степан Ковганюк⁴.

Вони робили цей переклад п'єси Брехта піднесено та натхненно, покладаючи на нього певні надії. Проте подальшу долю їхньої спільної праці визначила сума надто несприятливих обставин. Про них також ідеться в листах Василя Стуса. 24 квітня 1968 року він зізнається Зінаїді Борисівні, що почувається незручно перед нею: адже вкладає в цей пе-

¹ Роман Корогодський. 24 січня 1991 р. Київ, вул. Урицького // Нецензурний Стус. Ч. 2. — Тернопіль: Підручники і Посібники, 2003. — С. 90.

² Василь Стус. Твори. У 4 тт., 6 кн. — Т. 6., кн. II. — Львів, Просвіта, 1997. — С. 36.

³ Катерина Рапай. Рассказ отца // Ольга Рапай-Маркіш: життя і творчість. — К.: Дух і літера, 2018. — С. 65.

⁴ Див.: Степан Ковганюк. На довгій ниві... Повість-хроніка з власного життя. Книжка третя // Спадщина. Літературне джерелознавство. Текстологія. Т. VII. — К.: Laurus, 2012.

реклад чимала робота залишилися без усякої винагороди. Надзвичайно совісна людина, він переживає цю ситуацію «як власний гріх», — попри тверезе розуміння, що випадок цей «далеко не унікальний, він цілком «системний»⁵. Відсутність обнадійливих новин, як зізнається автор цього листа, є причиною того, що він тривалий час не заходив до адресатки. Але на додачу — ще й через власні неприємності: після відомої акції на прем'єрі «Тіней забутих предків» його звільнено з аспірантури; він уже встиг попрацювати і муляром, і кочегаром, і архівістом... Фактично, то був початок «хресної дороги» Василя Стуса. Проте він поспішає сповістити, що п'есою, яку вони переклали, нарешті зацікавилися і режисер ТЮГу М. Мерзлікін, і ще один, зі студії театрального інституту. У цьому зв'язку просить про примірники перекладу для них — для ознайомлення.

З того листа, між іншим, впливає цікава деталь: із творчістю Ольги Рапай і з нею самою Стус познайомився саме тоді, причому — не знаючи, що вона донька Зінаїди Борисівни, довідався вже потім. Тим часом він ділиться своїми новинами: над чим працює, що перекладає; завершує листа дуже теплими побажаннями.

У листі від 20 жовтня 1969 р. Стус знову з прикрістю констатує відсутність добрих новин щодо перекладу «Життя Галілея». Один із двох примірників перекладу знаходиться в Москві у Леся Танюка, другий у самого Стуса. Над цим другим він брався ще працювати, але — немає сенсу вдосконалювати рукопис, «який, може, поточать миші». Якщо, як радить Корогодський, віднести у видавництво «Мистецтво», — не треба ставити і його, Стуса, прізвище: це лише зашкодить справі...

Наступним якраз і має бути новознайдений лист від 19 жовтня 1971 р. Справи з перекладом Брехта невтішні, як і всі інші справи, — такий час. Поет зізнається, що від того всього опускаються руки, та все ж намагається підбадьорити і свою колегу, і себе, шукає нові можливості. До листа додано сім віршів Стуса, всі вони нині відомі й опубліковані, проте добірка, укладена саме для цього листа, в контексті цілої цієї історії, надає їм додаткового звучання й наświetлення, робить чимось на зразок циклу. Нарешті, є ще лист від 24 листопада того ж 1971 р.; ним і завершується історія співпраці та дружби цих двох людей. Стус подає тут адреси вже згаданого в попередньому листі актора львівського театру Юрка Брилинського, який зацікавився перекладом п'єси, але зауважує, що якби були добрі новини, той би вже й сам написав. Пропонує спробувати написати Д. Павличкові, який саме очолив журнал «Всесвіт» і хоче зробити його цікавішим. Принагідно характеризує загальну ситуацію в перекладацькій справі: знані перекладачі заборонені — цілковито

⁵ *Василь Стус. Твори. У 4 тт., 6 кн. — Т. 6., кн. II. — С. 46.*

або «напів», тож доводиться шукати нових. Маються на увазі тодішні гоніння, яких зазнавали Микола Лукаш, Григорій Кочур, Анатоль Перепада та ін. Над самим поетом теж згущуються хмари, і це відчувається між рядками листа.

Вперше переклад «Життя Галілея» був опублікований через багато років, у V томі цитованого тут зібрання творів Василя Стуса. Як і його стаття про цю п'єсу та її автора, як і його переклад Брехтівського вірша «Пісня Швейка». Постановок «Життя Галілея» на українській сцені не було. Є відомості, що Сергій Данченко у Львові таки планував цю п'єсу ставити. Можливо, навіть напевно, вплинуло те, що Стуса засудили. А невдовзі Галілея зіграв у Театрі на Таганці Володимир Висоцький... Це автоматично означало, що надалі й мови не може бути про «Життя Галілея» на українській сцені.

На завершення цієї преамбули до новознайденого листа Василя Стуса залишається процитувати Ольгу Рапай, творчість якої теж лише нині постає у всій самотності та мистецькій унікальності: «Тепер я добре розумію свою маму. Вона й після смерті Сталіна не змогла нічого написати про пережите. На моє “чому?” відповідала: “Не можу! Почну писати — станеться серцевий напад і я сконаю...”».

Зінаїдо Борисівно!

Нещодавно я був у майстерні Олі. Правда, не було коли обдивитися її витвори. Навіть її біблійного янгола я не зміг як слід роздивитися: було в мене яких хвилин 20 часу і ми говорили про Вас і Симона⁶.

Я вже й не пам'ятаю, звідки в мене переконання було, що живе Ви в Москві, а не в Криму⁷. На останнього листа я не одержав відповіді і тому не робив нових спроб.

Галілея я, певна річ, ніде не зміг приткнути. Зовсім недавно мені повернули десь коло 800 рядків поетичних перекладів з «Дніпра». Сказали, що начальство проти прізвища щось має. Так само начальство щось має і проти моєї власної поезії. Рецензії 63, 65, 68 і 70 рр. не допомогли. Хоч останні дві — то Драча, Адельгейма, людей, які такі щось важать для літератури. Але не для начальства.

Так що же? Прикажете плакати? Нет — так нет.
И Мотыле ставит заплату со штанов на жилет⁸.

⁶ Син П. Маркіша, Симон (Шимон) Маркиш, професор Женевського університету.

⁷ З. Б. Йоффе жила на той час у Севастополі, у доньки Майї. По роботі Майя була пов'язана з Москвою, де знаходився головний інститут суднобудування.

⁸ Стус цитує з пам'яті поему Юсифа Уткіна «Повесть о рыжем Мотэле, господине инспекторе, раввине Исае и комиссаре Блох» (1925).

Це все настільки дико, що я вже й не обурююсь, а звикаю до того, що це настільки ж реальне, як хліб і вода.

Правда, опускаються руки. Проте останнім часом я таки щось зробив — збірку віршів «Веселий цвинтар», статтю про Тичину сторінок на 100⁹, переклав 5 елегій Рільке, коло десятка його віршів; ще кілька статей — про Кордуна, Свідзінського¹⁰ тощо. Все, звичайно, для бюрка¹¹.

Так що, Зінаїдо Борисівно, я ніде не зможу нічого вдіяти з Галілеєм. Може, спробуйте самі. Може ж таки євреї — то не такий грішник, як український націоналіст? Тільки в такому разі подавайте п'єсу як повністю свій переклад — прози і віршів.

Оце недавно зовсім був такий актор зі Львова, Юрко Брилинський, він заньківчанин¹², то запитав, чого я не перекладаю Б. Б[рехта]. Я по-слався на цей переклад і він узяв його з собою. На перекладі — тільки Ваше прізвище. Так що, може, матимете листа зі Львова — я долучив Вашу тамту адресу. Дав би Бог, щоб щось вийшло. Зрештою, Ви могли б запропонувати переклад і кримському видавництву, і «Дніпру», і «Мистецтву». Бодай зробити запит.

Ось Вам кілька віршів моїх.

Цей став повісплений, осінній чорний став
як антрацит видінь і кремінь крику
вилискує Люципера очима
П'янке бездоння лащитьєся до ніг.
Криваво рветься з нього вороння
майбутнього. Летить крилатолезо
на віття виголїле, рине впрост
на утлу синь, високогорлі сосни
і на пропащу голову мою.
Охриплі очі збіглися в одно —
повторення оцього чорноставу,
насилу вбгане в череп.

Неприхищений,
а чуєш, чуєш протяг у душі?

⁹ Назва цієї праці «Феномен доби або Сходження на Голгофу слави».

¹⁰ Стаття «Зникоме розцвітання» була вилучена в автора під час трусу і додана до матеріалів обвинувачення на суді; вперше опублікована з деякими скороченнями у нелегальному «Українському віснику» (К.; Л., 1987. — Вип. 7); повністю: Слово і Час. — 1991. — № 5. — С. 4—13.

¹¹ Тобто «в шухляду», без надії на публікацію.

¹² Тобто актор львівського театру ім. Марії Заньковецької.

Або ж:

Запахло сонцем, воском і зелом.
В мосяжне колихання передліта
летить бджола, гудінням обігріта,
мов янгол із надламаним крилом
На обрії, одразу ж за селом,
де оболоню тишею сповито,
горять кульбаби, тішачи півсвіту
глухим, журбою живленням теплом.
І надлетівши, зморена бджола
відчує стебел плавне колихання
неначе супокійне струмування
землі, що тягучка, немов смола
зазолотіла ярим соком сонця
І схочеться їй віщих таємниць
запричаститися, припавши ниць
до щедрого кульбабиного лонця.

Як Ви там ся маєте? Як Ваше здоров'я? Пишіть.

[Олівцем над «зірочками» наступного вірша: *«Це було перед вітри-
ною зоомагазина»*]

Відлітані білясті голуби.
Їм шурхіт крил відлопотів
назавжди
З грудей натужних випірнуло небо
і два світи порізнено навік

Але ще світяться осклілі очі,
убгані в себе крила небо труть
і людський погляд пестить твар
приручену,
задушену з любові.

Шкла зелені
аж брижаться од світла, сонцеграй
до матового дзьоба липне, ніби
маленька крихта хліба, перехожим
опудалові кинута.

Шляхи
довіку недоконаної смерті
куріють ще.

Даровані набезвік
безмежні автостради існування
подовжені в іще летючу смерть.

Небес високих довге відмирання
спить у полуді вигаслого зору
яким у себе дивиться людина.

квітень 71

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

В мені уже народжується бог
і поступово одмінє душу
і повнить груди холодом, і світлом
мене донищує.
Вітаю, певний дню!
Безкрайо розсувається овид,
Земля даліс, наче тьмяна зірка,
і голова моя, полита сонцем,
вже передсмертну радість прочува.
Благослови мене, блаженна мить —
раптове самоспалення і вічне
навернення до тіла. Проминання
і входження зненацька — в сто світів,
де кожен надмолодь. Бо не живу
у жодному. Лише перебуваю,
мов на гостині. Надивляться — марно:
до них не буде більше вороття.
Хіба що пам'ять: тут лупили шуру
живцем із мене. Пам'ять. От і вже.
Благослови мене, мій певний дню,
початись там, де щойно закінчився,
закінчуватись там, куди повік
мені наказано путі-дороги.
Немилосердний дню, благослови.

Блискучі рури власним саявом сліпнуть
і ззовні і зсередини. Струмить
високий день. Як спирту штоф, стоїть
оскільки обрій. Інші в душах тихнуть
і віддаються щедро, як жінки,
твоїй душі, що в сяєві оскіла.
І довжиться твоє високе тіло,
як ажуровий міст через віки.

*Коли писатимете до мене, знайте, що листи мої регулярно перлю-
струються, а я б не хотів, щоб якісь Ваші плани про того ж Галілея
Вашого стали відомі недремному Третьому отделению¹³.*

Чекаю на Вашого листа.

Моя адреса: 252115, Київ-115,

Львівська, 62, кв. 1.

Бажаючи Вам здоров'я

Василь Стус

19. X. 71

[Оскільки на цій останній сторінці листа залишалося місце, ав-
тор дописав ще одного вірша, останню строфу — як другу колонку, ліні-
єю показавши, що це продовження]

Два вогні горять,
з вітром гомонять.
А в високім небі
два сонця стоять.
А що перше — день
а що друге — ніч
а в долині синім цвітом
вже зацвів тирлич.
Уперед піду —
вогню не мину,
а назад піду —
загину.
Два вогні горять,
З вітром гомонять,
а в високім небі
два сонця стоять.

¹³ Третє відділення власної його імператорської величності канцелярії — в Російській імперії це орган політичного розшуку та слідства. Створений імператором Ніколаєм I у 1826 р. На чолі Третього відділення стояв головний начальник, він же і шеф жандармів. Ліквідоване у 1880 р. Тут вжито в переносному та іронічному сенсі.

Людмила ТАРНАШИНСЬКА
доктор філологічних наук, професор,
провідний науковий співробітник Інституту
літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

**«Серцем навстіж відкритим сторч головою»:
філософія серця Василя Стуса¹⁴**

...Там — Україна. За межею. Там,
Лівіше серця...

Василь Стус

Українське шістдесятництво як унікальне художньо-естетичне явище ХХ ст. *a priori* було покликане своєю «практичною філософією» об'язного розмислу обрати *філософію серця*, що її увиразнили в українській антропологічній думці як домінуючу філософему Г. Сковорода і П. Юркевич. Адже одним із поштовхів творчого «вибуху» шістдесятників якраз і було «тяжіння серця» до добра, істини, справедливості, нової краси, задекларованої Ліною Костенко у вірші «Кобзарю, знаєш...» (зб. «Мандрівки серця», 1961), готовність, за словами В. Стуса, «*Серцем навстіж одкритим сторч головою*» [12, с. 163] включитися в ті процеси історичних зламів, в які вони були вихрево втягнуті силою суспільно-ідеологічних обставин.

Нація може вповні (полісутнісно) бути зреалізованою за умови, якщо в її ментальності зберігається рівновага раціонального й чуттєвого начал, а в самій «чуттєвості нації утверджується <...> предметний субстрат — категорія Серця» [4, с. 69]. Поезія це розуміла буквально: «*Землі не треба стоптаних сердець*» [1, с. 81]. Адже вчинок людини розгортається у парадигмі «філософії чину», однак неодмінно вивіряється «тисячолітнім серцем» (М. Вінграновський) як найточнішим барометром людської екзистенції, оскільки «...*серце підказує правду уму*» [5, с. 110]. Антропологізуючи ці смисли, В. Стус твердив: «*Дороги серця — як дороги долі*» [14, с. 69]. «Наші думки, слова і діла — це перш за все не образи

¹⁴ В основу статті покладено доповідь на VI Міжнародній науково-практичній конференції «Василь Стус: Життя, ідеологія, творчість, соціополітичний і літературний контекст» (Донецький національний університет імені Василя Стуса, Вінниця, 20-21 квітня 2018 р.).

зовнішніх речей, а образи й виявлення загального почуття душі, породження нашого сердечного наставлення <...>. Помимо того правдою є, що все, що входить у душу іззовні, при допомозі органів чуття і головного мозку, переробляється, змінюється, і дістає свою остаточну й постійну якість згідно з особливим, частково-оприлюднюючим сердечним наставленням душі: і навпаки, ніякі діяння й збуджування, що надходять із зовнішнього світу, не можуть викликати в душі зображень чи почувань, якщо вони несумісні з сердечним наставленням людини, — писав П. Юркевич. — В серці людини криється основа того, що її зображення, почування і поступки набувають свою особливість, у якій виявляється її властива, а не якась інша душа...» [17, с. 83/105]. Таку нероздільність серця й душі зафіксував В. Стус у мить трагічного пережиття: *«Тепер душа втікає твого тіла, // у серці залишаючи діру»* [12, с.158].

Серце — це той метафізичний «інструмент» внутрішньої індивідуальної оптики світобачення й внутрішнього рефлексивного дискурсу, що зрештою визначає мотивацію вибору й міру свободи, на чому наголошував В. Стус: *«...бо це остання із твоїх твердинь»* [14, с. 116]. «А порада в серці — голова наших справ», — зазначав Г. Сковорода, наголошуючи, що тільки «серце наше є точною людиною» [11, с. 167]. Послухаймо В. Стуса: *«Ми обираємо серцями...»* [14, с. 170]; *«...ми центри серцевих потуг»* [12, с. 142]. І таке настроєве: *«...весна правує серцем, як веслом»* [13, с. 57].

Антропологема *філософія серця* («Тут серце переборює думки» [2, с. 90]) дає ключ до дешифрування антропологічного коду українства. Як у дискурсі української філософської думки, так і в дискурсі суто «топологічного шістдесятництва» вона постає розгортанням долі через низку ситуацій, вчинків, подій і психологічної топології — розгортанням індивідуалізації: *«Як незбагненно серце вироста!»* — дивувався поет у вірші «Медитація» [13, с. 132]. Тому й звучать його рядки: *«Поневажай свої жалі, // допоки серце зріє»* [14, с. 177] через *«лінію серця»*, оскільки вона визначає і модифікує сприйняття, структурує світ, зокрема і його відображення у формах художньої свідомості. Недарма ж М. Вінграновський писав: *«Про серце сказано, що з нього на свободу // Думки великі вийшли в повноцілість»* [1, с. 86]. За Сковородою, «...істинною людиною є серце в людині, а глибоке серце, одному лише Богові пізнання, є ніщо інше як необмежена безодня наших думок» [11, с. 169], *«Бо простір серця//в людині визначено з правіків»* — наголошував В. Стус [14, с. 116], де думка, за Г. Сковородою, постає як «неослабна пружина, безперервний рух» [11, с. 157]. Першопочатковим і простим, а проте потаємним у людині, за П. Юркевичем, є *«глибина серця, майбутні рухи якого не можуть бути розраховані за загальними і необхідними умовами і законами душевного життя»* [17, с. 96/118]: *«Так б'ють з сердець протуберанці — // Повстанці сонця»* [3, с. 82].

Кордоцентризм Г. Сковороди та П. Юркевича дає підстави говорити про національну традицію в історії українського інтелектуалізму, зокрема, про те, що пошуки власного шляху шістдесятників визначені кордоцентричним кодом як наскрізним, центробіжним кодом, який моделює всі дотикальні коди української ментальності. «Властиво проблема серця як суто філософська, маючи за мотиваційну підставу термін кордоцентризм, переростає в антропологічну в тому розумінні, що *антропос* із грецької — не просто людина, а людина піднята до...» [15, с. 128]. Йдеться про духовний шлях розвитку, самопізнання, Сковородинівську максиму «пізнати самого себе», в якому онтологія серця постає базисом екзистенційних та художньо-естетичних шукань. Адже експлікувати «піднесення до можна в тому разі, коли є над, тобто певний онтологічний простір для розгортання сутності, а звідтак і межа відліку, себто той онтологічний мінімум, що вбезпечує саму потребу розгортання-піднесення. Піднесення до і відбувається в межах цього мінімуму, в межах онтології серця, що в людській самопошуковій практиці виступає в якості екзистенційного корелята» [15, с. 128]: «*Оце і є бажаний край душі, // з якого вільно бачити край світу, // вже й за крайсебе можеш зазирнути // і прихилити моторошну сунь // буття вселенського...*», — у В. Стуса [14, с. 51].

Серце, за П. Юркевичем, — своєрідний феномен особистості, центр душевного й духовного життя людини («*А в серці, насподі, в осерді душі...*» — відчував цю центробіжність В. Стус [12, с. 137]), зосередження її пізнавальної діяльності, емоцій та пристрастей, морального вибору — вони мусять проникнути в цю глибину, щоб стати двигуном нашого духовного життя, а також сферою тієї свободи, яка визначає міру оприявлення людини у бутті. «Вбудовуючи» топологію внутрішнього шляху індивідуума в психологічні параметри, potwierджуючи Сковородинівську тезу, згідно з якою в живих істотах «невидимість первенствує» [11, с. 160], надаючи найвищої креативності біблійному «глибокому серцю», П. Юркевич наголошує, що існує «якась глибока сутність, якої ніяк не можна вичерпати явленнями мислення» [17, с. 74-75 / 95-96], а наповнити емоційним, чуттєвим змістом, і саме ця «глибока сутність», чисте і вільне серце, сповнене любові, є тим внутрішнім керунком, що визначає морально вартісні вчинки людини у просторі свободи вибору. Тому в Ліни Костенко мандрівник здатний «побачити серцем» [196, с. 80].

Діалогічна природа Сковородинівської філософської просвітительської рефлексії, часто вбрана у шати притчевості, — це фактично та поліваріативність ймовірного пошуку істини й віддзеркалення самої діалогічної природи людського серця, яке торує шлях до «істинної людини» — не тільки через діалог із *Іншим/світом*, а й насамперед із собою — щоразу *Іншим*. Так розгортаються пошуки самототожності, роз-

вінчуються ідоли, заперечується саме право на «остаточну», нав'язану ззовні істину — у II пол. XX ст. її «підважують», зокрема, поема-трагедія І. Драча «Ніж у сонці» чи містерія М. Вінграновського «Демон». Діалог, що завше проходить по лінії добро/зло, неодмінно передбачає активну співдію категорії совісті. *«Дорога в вічність — тільки кружна / по той бік і добра і зла»* [12, с. 91], — твердив В. Стус. Або ж: *«Дволикий Янус — кожне людське горе / і сльози серця — ніби лотоки: / чи радості, а чи біди — байдуже»* [14, с. 111]. Однак, за Ліною Костенко, *«Є для серця така покута — // забувати скоріше зло, // аніж те, що мусило бути // і чого в житті не було»* [5, с. 133].

Шістдесятники продовжили традицію етико-антропологічних пошуків письменників Розстріляного відродження, зокрема київських неокласиків, заповнивши на новому історичному витку залишену їм попередниками світоглядно-мистецьку нішу. Вони сакралізували саму «даність життя» у його повсякденних проявах і формах, у розмаїтті чуттєвих інверсій, протиставивши конкретику, фактурність життя (*«Загруз я по серце // У землю в'язко»* — декларував В. Симоненко [9, с. 276]) уявному топосу неокласиків, наповнивши реальний світ чуттями й психологізмом, очуттевили не ідею, а речі повсякденного світу. Оскільки вони «реконструювали» саму «матерію життя» (словом, через слово), то й форма у них зазнала певної реконструкції та видозміни. Тож якщо перші, заряджені «колосальним культурним консерватизмом», поєднаним, проте, з настановою на модернізацію [8, с. 198], продемонстрували «уміння дисциплінувати «кордоцентричну» стихію українського письменства» [7, с. 600], то шістдесятники намагалися врівноважити, згармонізувати стихійну «істоту серця» з настановою розуму на інтелектуалізм. Якщо в «пражан» «вагаються тривожно терези», чому віддати першість — правді серця чи правді розуму, то шістдесятники декларують кордоцентризм не способом інтелектуалізації, а «вибором серця» та інтуїції. Декларована Є. Маланюком влада серця («влада се серце») насправді свідчить про «інтелектуалізацію кордоцентризму» (Ю. Ковалів). Інтелектуалізація шістдесятників розгорталася насамперед у просторі, окресленому «голосом серця», а вісьовий феномен *філософської антропології серця* пронизував всю систему екзистенціалів цього покоління, які формували не тільки їхній особистісний світ внутрішнього саморозгортання, а й громадянські доміанти. Тож інтелектуальний порив шістдесятників заґрунтований в «істоту серця»: спонтанний порив був вивірений «правдою серця». «Сердечне почуття» доповнювалося набутиим, усвідомлюваним почуттям обов'язку, що йшло від родового, національно закоріненого «ми», вбране М. Вінграновським у «формулу» *«...слід у слід — рід»* [1, с. 309]). «...людська душа має першопочатковий і особливий зміст, який виявляється або

являється, безперечно, в спільних і родових формах душевного життя» [17, с. 93/115-94/116] — так пояснював це П. Юркевич.

«*Мандрівки серця*» (назва постичної збірки Ліни Костенко, 1961) як означення внутрішнього плину розгортання психологічної топології шляху, коли світонастановою постає Сковородинівське: «зрозумій людину в собі, від Бога народжену» [11, с. 177] суголосні топології шляху зовнішнього, «колізійного», у часопросторі якого розгорталася проблема свободи вибору, коли тільки «*відстань — іспит серця*», а сама дорога постає як «*пружина узвичаєних терпінь*», що заповідає пройти «*лабіринтом бід*» (В. Стус). Однак ця детермінованість була взаємозалежною: виклики сучасності, у якій оприявнювало себе шістдесятництво як «дух часу», сприяло напрацюванню відповідної художньої свідомості, а внутрішні переживання, окреслені Драчевим: «*Палаю — значить, я живу!*» [3, с. 50], впливали й на ту світонастанову, що її сформулював В. Симоненко: «*Літа не чекають. Мій шлях нелегкий. // Спішу все пізнати і збагнути*» [10, с. 216]. У В. Стуса ця відсерцева емоція самоспалення виражена рядками: «*Гориш? — Гори! Хай полум'я, мов птаство, // щебече по тобі і палахкоче...*» [14, с. 172]. Перед шістдесятниками постало вічне й нездійснене надзавдання, що випливає з його формулювання: людина «*творить сталий світ на збіглій хвилі*» [12, с. 53] й при цьому «*страждає і богує*», оскільки топологія її внутрішнього шляху урамкована у Вічність як постійну опозицію до проминальності людського буття. У Сковородинівській інтерпретації — це підняття до «*істинної людини*», справжній сенс якої постійно «вислизає». П. Юркевич пояснює: «Однак же серце не переносить раз і назавжди всього свого духовного змісту в ці душевні форми; в його глибині, недоступній аналізу, завжди залишається джерело нового життя, нових рухів і устремлінь, які переходять за межі кінечних форм душі і роблять її здатною для вічності. Тому і в тимчасових, але особливих умовах завжди залишається можливість для таких незвичайних явищ в області душевного життя, які виступають за межі її звичайного способу дії» [17, с. 98/120]. Особливо глибоко це відчував В. Стус: «*...о край // душі впокореної, де усі // початки і кінці зійшлися разом — це все відгадка віщих таємниць, — котрі тебе спостигнуть ненароком*» [14, с. 150].

Філософема *серця* відіграє більшу роль у сфері моралі, ніж у пізнанні. Однак будучи постійно субстанцією зосередження емоцій, позбавлене раціональності (Д. Чижевський називає програму антираціоналістичної психології П. Юркевича «психологією серця» [16, с. 142]), серце *a priori* виставляє перед носіями морального імперативу, який, за І. Кантом, регулюється раціоналістичною настановою, певні випробування, непослідовності, зумовлені імпульсивною природою емоційної сфери. Антропологічний аспект — відстоювання власних позицій від-

бувається через внутрішні переконання, а отже, углиблення «інтуїтивної правди» в «істоту серця». *Філософська антропологема серця* («інтуїтивного серця»), як домінантна в українській філософській традиції, породжує моральнісний імператив як аксіологічне наповнення духовного життя нації. Інтуїтивне серце — це серце, в «голосі» якого сфокусовано емоції й зір — даність, властива поетам-шістдесятникам, сконденсована у заклик І. Драча: «*Дивіться серцем...*» [3, с. 137]. *Філософія серця* у контексті шістдесятництва постає як поколіннєва заповідь любові, звідси — постійна апеляція до серця в обширах як людської душі, так і землі (бо й «...край мені здавався *серцем серця*» [12, с. 152]) та Всесвіту, вартих благословення: «...*Велику землю, // З людським серцем схожу*» [13, с. 219]; «*Благословенна ж будь, моя плането, // благословенний серця вічний щем...*» [14, с. 74]. Шістдесятники промовисто апелюють до *філософемі серця*, окреслюючи «akupунктурні точки» драматизму людини, яка переживає свідомісний злам і, чуючи, за П. Юркевичем, «тони, які є зрозумілими тільки для серця» [17, с. 116/138], попри всі випробування, підноситься серцем догори, до Неба. Це особливо глибоко відчував В. Стус: «*Планета серця, трагедійний зал // опукою підноситься в звишшя. // Продертий розпач так його колише, // немов біди тисячолітній шквал. // Хоч вись разить зухвалих наповал, // та порив нас відроджує і кличе // перелітати смертне узграницчя, // аби в пекельний вечора опал//крилом сягнути — в лоно само-спалень // до молодих і радісних офір*» [14, с. 85].

Серце — як сенсотворна субстанція, де набувають статусу аксіологічні домінанти, завжди залишається тією метафізичною «землею обітованою», сакральною іпостассю внутрішньо-сутнісного Я, яку людська свідомість завше прагне бачити світло-високою, очищеною від низького, профаного: «*Хай звільняється серце чуле / Од туману, брехні і пуг*» [10, с. 258]. За Г. Сковородою: «О серце, бездно всіх вод та небес ширша!.. Яка ти глибока! Все охоплюєш і складаєш, а тебе ніщо не вміщує» [11, с. 163]. Саме з серцем Сковорода пов'язує процес самопізнання як процес метафізичного осягнення світу — ту вглиблену в себе топологію постійних «заново-народжень» у самоспаленні внутрішніх криз, бо тільки його емоційна природа дає можливість, за Г. Сковородою, спершу пізнати самого себе, прозріти заховану у тілі своєму вічність. «...як зможу/з *серцем* я сліпим *стояти/над прірвою бездонною віків?!* // *Хай серце дивиться!*» [10, с. 138] — закликав В. Симоненко, розгортаючи Сковородинівську філософему *видючого, зрячого серця*. Те саме й у І. Драча в його трагедії «Ніж у сонці»: «*дивіться серцем*» та М. Вінграновського: «*Тебе дивлюся я серцем і думками*» [1, с. 118]. Тут серце наділене *презумпцією всевидючості*, інтуїтивності, вищої мудрості, непомилності. Окрім того, у М. Вінграновського серце завше опредмечене «живою» атрибутикою рідної землі. «*Скажи мені, Дніпре, в якому стражданні, / Із серця*

якого народжений ти?» [1, с. 122] — шукає поет відповіді на риторичне запитання, як ніхто інший відчуваючи, що саме Дніпро й живить серце українського народу «безсмертям своїм».

«...всі зовнішні наші члени тримають у серці сховану сутність свою, як пшенична солома утримується у своєму зерні», — наголошував Г. Сковорода [11, с. 169]. Цю Сковородинівську філософську формулу образно розкодовує В. Стус: «*Я в серці серця. В серці серця я, /і видно як — на всі чотири боки*» [12, с. 126]. Г. Сковорода ототожнює серце людини з її ментальною сферою: «...думка — головна й середня наша точка. Звідси вона зчаства й серцем зветься» [11, с. 157]. Саме він наповнює антропоцентризм *естетичним змістом*, убезпечуючи його від раціоналізації, більше того, закладає філософське підґрунтя для естетично-образної процесуальності людської свідомості, за Г. Сковородою: «Не любить серце, не бачачи краси» [11, с. 151].

3-поміж родових форм буття П. Юркевич називав уявлення, почування, бажання і т. д., вважаючи, що тільки з цього «припущення можна пояснити, чому ці родові форми набирають в людині особливого й найдосконалішого характеру, чому в цих родових формах відкривається моральна особистість людини, для вираження якої даремно ми шукали б у душі людини певного механізму, що діє за загальними законами, чому зрештою в цих кінцевих родових формах криється відчуття і усвідомлення безконечного...» [17, с. 93-94/115-116]. Йдеться про родове наповнення архетипної сфери людини як однієї з ланок у цивілізаційному поступі нації. За П. Юркевичем, моральна особистість відкривається в цих «родових формах», які в процесі еволюції шліфують моральні константи, надаючи їм найоптимальнішого для нації даного етнопсихологічного ландшафту вигляду й змісту. У цього філософа родові співвідносяться з вічним (тим, що в К.-Г. Юнга набирає значення колективного несвідомого), воно постає «горнилом» формування моральних домінант на шляху до досягнення істини через любов (тож серце тут відіграє домінантну роль), які закладають фундамент Абсолюту. Попри це П. Юркевич вирізняє людське Я з конгломерату «родового» як морального універсуму — як унікальність, даючи людині простір свободи. «Серце більше від власного я, більше від я іншого» [15, с. 131]. Тобто алгоритм свободи окреслюється модусами Я-індивідуальне — Ми-родове/національне, що розгортається в метафізичному просторі серця. Тож у явищі шістдесятництва індивідуація (Я) та родова кристалізація (Ми) — проходження досвіду обов'язку й чину, що було закладено, зокрема, Празькою школою та ін., як вияв національного помножують простір внутрішньої свободи. В усьому людстві панує переконання, підкреслював П. Юркевич, що «моральна гідність вчинку визначається «єдино мірою вільної любові серця до добра, заради якого воно звершується» [17, с. 107/129].

«Серце» як визначник індивідуального людського Я і родове Ми, в якому оприявнюється (у П. Юркевича — відкривається) моральна особистість — окреслюють *парадигмальний окіл свободи*, в якому не тільки еволюціонує та вивищується Я, а й кристалізується національне Ми Психо-Космо-Логосу (за Г. Гачевим) — витворює в цьому сенсі не опозицію (як бачимо в контексті соціальному/тоталітарному, де між Я — Ми встановлюються підпорядковуючі, диктаторські стосунки поглинання й нівеляції окремішньої особистості). Моральна особистість або моральна система розвиваються в системі родових стосунків і понять, де між їх суб'єктами діють вольові чинники, як-то спрямування на обмеження его й домінування обов'язку, відповідальності. Саме тоді серце перетворюється на «майдан». Попри те, що шістдесятники декларували «*навстіж одчинений*» «*стартовий майдан*» як «*величезне серце*» (І. Драч), де серце уявлялося їм майданом-місцем зустрічі Я з Я-інших (майданом як множинністю індивідуальних Я: «*А стартовий майдан був величезним серцем, /Навстіж одчиненим*») [3, с. 137], їхня світонастанова була пронизана антропоцентризмом, внутрішньо потрактованим людським буттям як метою світового цивілізаційного процесу, в якому центральне вольово-діяльне місце відводиться людині у її Симоненковому розумінні: «*Бо ти на землі — людина...*» з його максимально насаженою настановою: «*Люди — прекрасні*». У поемі І. Драча «Ніж у сонці» напучування звучить із уст Сковороди: «*Щоб корабель не став за домовину, // Візьми благословення — і лети. // Пройдись землею. В серце йди людське ти, // Питай у нього дозволу і права...*» [3, с. 124]. Йдеться про умовно «колективне серце», яке автор нарік «людським». Воно постає своєрідним горизонтом не тільки сподівань і майбутніх звершень, а й традицій, досвіду, минулих випробувань і переживання, що випали на долю народу, а тому наділене *правом вищої санкції*, схвалення чи заперечення. Сакральність «колективного серця» безперечна: вона санкціонована всім попереднім досвідом перемог і поразок, здобутків і втрат — цю темпоральну залежність між часом минулим і майбутнім, як «за горизонтом» прожитого і горизонтом сподівань І. Драч передає таким космічно-уземленим образом: «*Бо якорі космічної ракети // Вросли в народ — навечно, аж іржаво*» [3, с. 124], де останнє слово передає «міру часу». Натомість у В. Стуса серце розпросторується до обширів планети, коли його переповнює жага самоспалень та офір: «*Планета серця, трагедійний зал...*», — звертається він до власного серця в однойменному вірші в хвилини особливих переживань [14, с. 85]. Перебуваючи на межі, поет запитує: «... *Кому не жити з нас? Кому з нас жити // Щоб чути серця передсмертний стук...*» [14, с. 190]. При цьому він зримо відчуває серцем Україну: «*Тримайся бо потойбіч. Ти — за гранню, // де видиво гойдається святе. // Там — Україна. За межею. Там, // Лівіше серця...*» [14, с. 157].

Серце як екзистенційна корелята є також осердям національної етнопсихології, тим екзистенційним «інструментом», через який віковий досвід, модифікований сучасною соціокультурною епохою, трансформує свідомість людини, розширюючи її межі й перекодовуючи відповідно до нових цивілізаційних координат. Філософська антропологема *серця* — сутнісне «вмістилище» національного коду, оскільки серце є тим вібраційно-мембранним «майданом», «місцем зустрічі» досвіду та його пережиття (інтерпретації), де на чуттєвому рівні відбувається семіотизація інформаційно-чуттєвих потоків, оформлюється той «душевний посил», який дає відповідну команду рецептивним структурам мозку. Питома інтуїція, постаючи як істинна «правда серця», залишається справжнім феноменом українського буття, його спрямовуючою силою і водночас відіграє роль підводних рифів у сутінках містичного досвіду як екзистенційного доважку до суто раціоналістичного, прагматичного спрямування нації. Серце — місце зустрічі великих пристрастей і почуттів («Як лунко розриваються серця!», — писав В. Стус [14, с. 171]), опозиційних пар любові/ненависті, притягання/відштовхування, схвалення/огуди, самовиправдання/каяття тощо. «Ось вони, // душі протоки: правда і добро, // краса і щедрість, і любов» [14, с. 118], — конкретизував він.

Драчеве «на відстані серця» означає бути прийнятим, вивіреном серцем — попри всі обґрунтування й логіку філософій. Шлях до «суті життя» означається поетом не як шлях *ratio*, а як шлях інтуїтивного прозріння — шлях *emotio*. «Єдино озонна» (не єдина чи справжня — у трактуванні поета) правда несе в собі якість відсвіження, оновлення, життєдайності, однак виключає імператив «єдино правильної» — у цьому розумінні Абстрактне поняття Правди у її пафосному звучанні допускає інваріативність правд. Інтелектуалізм шістдесятників аксіологічно заґрунтований — він не є абстрактною схоластикою, інтелектуальним хизуванням творчих спроможностей (меж) розуму, раціонального засвоєння цивілізаційного досвіду, оскільки вивірений моральними максимами горизонту етичного бачення, і той горизонт — найвищої проби: «...сонце завжди серця вартє» [3, с. 40]. Це — ще й величезна робота над собою: «Шаблі життя: відслонення душі // промежи злежалих і сланцюватих // одмерлих душ...» [14, с. 37]. У творчості Ліни Костенко філософема серця наповнюється ще й розумінням підсумку, що дає їй право на зізнання: «Страждаю, мучусь, гину, а живу!» [6, с. 33], оскільки саме «мандрівки серця», за В. Стусом, «... цим світом, // так само неоговганим, як серце, // розгублене проміж світанних душ, // що тільки розвидняються з пільми // ледь-ледь призираного існування...» [14, с. 36]) вселяють надію: «І вирветься із мене птах, // і зрине до небес, // щоб тіло відпустило страх, // і з тим щоб я воскрес» [14, с. 149].

Література

1. *Вінграновський М.* Вибрані твори: у 3-х т. / Микола Вінграновський. — Тернопіль: Богдан, 2004. — (Серія «Маєстат слова»). — Т. 1: Поезії. 1954—2003. — 2004. — 400 с.
2. *Вінграновський М.* Сто поезій / Микола Вінграновський. — К.: Вид-во ЦК ЛКСМУ «Молодь», 1967. — 128 с.
3. *Драч І.* Вибрані твори: в 2-х т. / Іван Драч. — К.: Дніпро, 1986. — Т. 1: Поезії. — 1986. — 351 с.
4. *Ігнатенко М.* Генезис сучасного художнього мислення / М. А. Ігнатенко. — К.: Наук. думка, 1989. — 286 с.
5. *Костенко Л.* Вибране / Ліна Костенко. — К.: Дніпро, 1989. — 558 с.
6. *Костенко Л.* Мандрівки серця: [поезії] / Ліна Костенко. — К.: Рад. письменник, 1961. — 111 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів [та ін.]]. — К.: ВЦ «Академія», 1997. — 752 с.
8. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. — 2-е вид., перероб. і доп. — К.: Либідь, 1999. — 447 с.
9. *Симоненко В.* Вибрані твори / Василь Симоненко; упоряд. А. Ткаченко, Д. Ткаченко. — К.: Смолоскип, 2010. — 850 с. — (Серія «Шістдесятники»).
10. *Симоненко В.* Лебеді материнства: [поезія, проза] / Василь Симоненко; вст. ст. О. Гончара. — К.: Молодь, 1981. — 344 с.
11. *Сковорода Г.* Твори у двох томах. — К.: Обереги, 1994. — Т. 1: Поезії. Байки. Трактати. Діалоги. — 1994. — 528 с.
12. *Стус В.* Дорога болю: Поезії / Василь Стус; упоряд. М. Коцюбинська. — К.: Рад. письменник, 1990. — 212 с.
13. *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. / Василь Стус. — Л.: ВС «Просвіта», 1994. — Т. 1. Кн. 1: Зимові дерева. Веселий цвинтар. Круговерть. — 1994. — 431 с.
14. *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. / Василь Стус. — Л.: ВС «Просвіта», 1994. — Т. 2: Час творчості. Dichtenszeit. — 1999. — 486 с.
15. *Українець С.* Етимологія серця в українській філософській думці: діалогіка монологу / Стефанія Українець // Сучасність. — 1999. — № 5. — С. 126—131.
16. *Чижевський Д.* Філософські твори: у 4 т. / Дмитро Чижевський; заг. ред. В. Лісового. — К.: Смолоскип, 2005. — Т. 1. — 2005. — 402 с.
17. *Юркевич П.* Сердце і его значеніє въ духовной жизни человека, по ученію слова Божія. Труды Киевской Духовной Академіи. — 1860 [Репринт] // Твори / Памфіл Д. Юркевич; ред. і вст. стаття Степана Ярмуса. — Канада: Видання Колегії Св. Андрея в Вінніпезі, 1979. — С. 63—118 / 115—116.

Сергій ЦІКАВИЙ
кандидат філологічних наук

Переднє слово до «Вступу»

1996 року у Кракові, у видавництві Ягеллонського університету «UNIVERSITAS» побачила світ знакова для польського стусознавства книга «Poezja Wasyła Stusa». Упорядник — викладачка кафедри україністики, а нині доктор габілітований Ягеллонського університету Агнешка Корнеєнко — заклала в концепцію видання синтетичний підхід: польський читач під однією обкладинкою мав змогу ознайомитися з перекладами як Стусових поезій, так і вибраних наукових статей про спадщину митця. До книги увійшли переклади студій Леоніда Рудницького, Юрія Шереха, Богдана Рубчака, Марка Павлишина, Марка Царинника.

Цінним явищем у контексті історії дослідження спадщини В. Стуса в Польщі є переднє слово до книги, яке упорядниця люб'язно погодилася дозволити передрукувати на сторінках фахового майданчика — у «Стусознавчих зошитах». А. Корнеєнко від перших рядків передмови ставить за мету синтезувати образ Стуса-дисидента та Стуса-поета — і, здається, надає перевагу другому. Невипадково упорядниці йдеться про серйозну проблему ізоляції поезії В. Стуса від західного читача: обмежений обсяг перекладів при широкому розголосі мученицької долі деформували поза межами України сприймання поета: «ще один в'язень ГУЛАГу». Відтак образ епохи «імперії гвинтиків» та протистояння їй є все-таки більшою мірою контекстом, спостереженням на матеріалі тягlostі духовного опору радянському ладові (невипадково упорядниця починає історію від «розстріляного відродження» і Лавріненкових моделей взаємодії митця з системою). Власне В. Стус постає для краківської дослідниці більшою мірою поетом, її цікавить естетика мистецького екзистенціалізму, образні ряди, антитетичність мислення.

У пропонованому для «Стусознавчих зошитів» передрукові вступного слова я дозволив собі зробити певні примітки з метою конкретизації цитованих джерел, і перш за все — польських. Здається, уточнювати походження цитат Ю. Шереха, Ю. Лавріненка чи Б. Рубчака на сторінках фахового майданчика потреби немає. З огляду на широкий контекст необхідним видалося вказати вихідні дані згаданих А. Корнеєнко матеріалів періодики 1930-х років («Wiadomości Literackie» та «Sygnały»), дати стислі довідки щодо постатей редакторів та репортажистів того часу.

2018 р., м. Вінниця

Agnieszka KORNIEJENKO
doktor habilitowany
Katedra Ukrainistyki
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Wstęp¹⁵ **[do *Poezji Wasyla Stusa*]**

Pisanie o Wasylu Stusie obarczone jest wielkim ciężarem odpowiedzialności wobec tych ukraińskich intelektualistów, którzy przez ostatnie bez mała siedemdziesiąt lat byli niszczeni, zamykani w łagrach, więzieniach, wywożeni i rozstrzeliwani. Tragizm tych postaci powoduje, że pisząc o ich twórczości albo trzeba bezustannie pamiętać o losach autorów i traktować ich poezję jako dokument epoki, świadectwo politycznych represji, albo odsunąć te sprawy jako zaciemniające lekturę dzieła literackiego, po prostu o nich zapomnieć. Wydaje się, i są tego liczne dowody w wypowiedziach o Stusie (niniejsze opracowanie nie jest wyjątkiem), że kompromis jest dla krytyka niemożliwy. Jedno i drugie założenie zawiera jednak w sobie błędy spowodowane niewielką perspektywą czasową, z jakiej patrzymy na wiersze Stusa. Dodatkową trudność sprawia fakt, że mamy tu do czynienia z osobowością wybitną i bezkompromisową, co widać zarówno w biografii, jak i w samych wierszach. Wydaje się zatem, że — przynajmniej we wstępie — trzeba będzie jakoś pogodzić te stanowiska: „oddać Panu Bogu świeczkę i diabłu ogarek”, a więc spojrzeć na postać poety zarówno z perspektywy historycznej. Jak i poetyckiej.

Do niedawna prawie nikt ani na Wschodzie, ani na Zachodzie nie traktował Stusa-poety poważnie: powaga bowiem uzasadniona była tylko w przypadku Stusa-męczennika (co pokazuje bibliografia umieszczona na końcu książki). W małym stopniu zmieniały tę sytuację pojedyncze przekłady wierszy (najpierw na czeski. potem — angielski, niemiecki, rosyjski, portugalski i wreszcie na polski i szwedzki). Tomiki Stusa wydawane na Zachodzie były napisane po ukraińsku i krąg ich odbiorców w sposób naturalny był ograniczony, natomiast informacje o poecie publikowano najczęściej pod hasłem „GUŁAG”. Te dwie bariery: językowa i tematyczna, zaszeregowanie pod szyldem „twórczość więźniów politycznych w ZSRR”, do dziś skutecznie izolują poezję.

Mam nadzieję, że książka ta wypełni istniejącą lukę, bowiem kładzie akcent przede wszystkim na percepcję poezji i prezentuje nie tylko duży blok

¹⁵ Друкується з люб'язного дозволу Автора.

przekładów (w tym kilkanaście przygotowanych specjalnie do tego wydania), ale także artykuły krytyczne.

Artykuły o poezji Stusa dobrałam tak, aby skonfrontować ją z kulturą zachodnioeuropejską, a także pokazać, że można myśleć o niej nie tylko przez pryzmat romantycznej tradycji Szewczenki i poezji łagrow. Nieprzypadkowo wszyscy autorzy wybranych przeze mnie analiz żyją w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Australii, pracują na anglojęzycznych uniwersytetach, posiadają określone opcje teoretyczne, co doskonale widać w ich tekstach. W sposób naturalny konfrontują twórczość poety także z lekturami spoza wschodniego kręgu językowego, lecz dotąd, jako ukraińscy, komentowali wiersze Stusa głównie dla diaspory. Jak się okazało, można doskonale odczytywać te artykuły „po polsku”, choć w większości nie są to teksty łatwe. Czytelnikowi polskiemu mogą być nieznane niektóre nazwiska oczywiste dla ukraińskiego literaturoznawcy — dlatego większość z nich została objaśniona w przypisach.

Chciałam pokazać, iż Ukraińcy mieli w swojej literaturze przypadek bez precedensu i, zgodnie ze swoimi „klastrofobicznymi” przyzwyczajeniami, postanowili zamknąć go w starej martyrologicznej i patriotyczno-pieśniowej tradycji poezji zaangażowanej, najczęściej mało interesującej dla czytelnika spoza wschodniosłowiańskiego obszaru kulturowego. To właśnie dlatego Polak zapytany o pisarzy ukraińskich potrafi (ewentualnie) wymienić jedynie Tarasa Szewczenkę. Mam nadzieję, że po lekturze tej książki będzie także znał i wysoko cenił nazwisko Wasyła Stusa.

Poza murami „klasztoru”

Kiedy w 1933 roku warszawskie „Wiadomości Literackie” ogłosiły ankietę na temat literatury sowieckiej, zaledwie jeden respondent wspomniał mimochodem o tym, że literatura sowiecka to także twórczość innych narodów — nie tylko Rosji. Sprawiało to wrażenie, jakby propaganda ujednolicania kultury i wynaradawiania, prowadzona w latach 20. i 30. w ZSRR, zyskała idealnych słuchaczy... w Rzeczypospolitej; wszak w tym samym czasie Ukraina broniła się wszystkimi siłami przed literacką (i każdą inną) uniformizacją!

Dwa lata wcześniej na łamach tej samej gazety emigrant Jewhen Małaniuk opisywał prześladowanie kultury ukraińskiej, fizyczne i moralne wyniszczanie pisarzy, ich złamane życiorysy; obok Janta-Połczyńskiego¹⁶ drukował

¹⁶ Александер Станіслав Янта-Полчинський (Aleksander Stanisław Janta-Połczyński, 1908—1974) — польський журналіст, мандрівник, автор циклу репортажів «СРСР вздовж і поперек» («Wzdłuż i wszерz przez Z.S.R.R.»), цикл виходив у газеті „Wiadomości Literackie” починаючи з 25 вересня 1932 року, окремим виданням — у 1933). Приміром, у репортажі «Одеса, Київ, Харків» («Odes-

wstrząsające reportaże z Ukrainy. Gazety ukraińskie w Polsce donosiły o uciekinierach, o terrorze, o zaplanowanych w Moskwie kolejnych klęskach głodu i milionowych ofiarach, o znikaniu poetów. W tym samym czasie Zofia Nałkowska¹⁷ mówiła we wspomnianej ankiecie:

Eksperyment sowiecki, wyzwalać człowieka z nakazów etyki transcendentalnej, nakłada nań więzy etyczne nierówne surowsze, normowane prawem drugiego człowieka i ciężką odpowiedzialnością wobec kolektywu. Poddanie w Sowietach jednostki kolektywowi domaga się od niej wyrzeczeń dochodzących aż do zupełnego zapomnienia o swoim losie. Stwarza to stan napięcia, ofiarnej energii, stan wysokiego ciśnienia moralnego, ujawniający się w powieści i poezji sowieckiej, a nawet dostarczający kryteriów tamtejszej krytyce literackiej. Jest to atmosfera klasztoru o najsurowszej regule, nasycona moralnością nieubłaganą — bez jakiegokolwiek nakazu, poza nakazem społecznym [...] i bez nadziei na jakąkolwiek nagrodę doczesną, co jest istotnym męstwem...¹⁸

Nawiasem mówiąc, smaku użytej tu metaforze „klasztoru” dodaje fakt, że mniej więcej pięć lat wcześniej Cerkiew prawosławna stała się atrapą i właśnie w momencie wypowiedziania przez Nałkowską powyższych słów odbywało się burzenie soborów. Natomiast Julian Tuwim, jako doświadczony tłumacz poezji rosyjskiej, pokusił się o następującą diagnozę:

Literatura sowiecka jest dalszym ciągiem wielkiej i wspa-
niałej literatury rosyjskiej [...]. Utarło się głupie przekonanie, że
pisarzom sowieckim każe się pisać na aktualne tematy, że lite-

sa, Kijów, Charków» Wiadomości Literackie, стор. 2) А. С. Янта-Полчинский описує атмосферу диктату партійності: «Нейтральність — такий само во-
рог, як і компроміс». Детальніший огляд цього циклу див. у праці Малгожати
Шпаковської: Szpakowska M. „Wiadomości Literackie” prawie dla wszystkich, War-
szawa: W.A.B., 2012 (*тут і далі примітки Сергія Цікавого*)

¹⁷ Зофія Налковська (Zofia Nałkowska, 1884—1954) — польська авторка худож-
ньої прози, публіцистики та драматургії. Регулярно дописувала в „Wiadomości
Literackie” і в якості дослідниці, і як авторка.

¹⁸ Цитований фрагмент наводиться з анкети «Pisarze Polscy a Rosja Sowiecka.
Literatura Sowiecka — Eksperyment komunistyczny — Zbliżenie polsko-rosyjskie»,
яка вміщена в номері 49 (520) за 1933 рік на сторінці 1. Окрім З. Налковської на
редакційні питання в цьому числі відповідали професор Л. Хвістек, В. Роговіч,
А. Дрогосhevський,

ratura stała się powolnym narzędziem w rękach p. Stalina, który zamawia powieść lub poemat jak traktor. Czyż gigantyczny wysiłek stworzenia nowego układu społecznego nie mógł szczerze porwać całych zastępów pisarzy i poetów?¹⁹

Takie cytaty można mnożyć. Oczywiście nie wszyscy byli tak szczerze zachwyceni „postępem sowieckim”. Marian Zdziechowski ostrzegał: Związkiem Sowieckim rządzi głód!²⁰ Janusz Korczak opowiadał o pobycie w ZSRR:

Mój upór był niewygodny. Tym samym rewolwerem, którym godzinę wcześniej zastrzelono parszywego konia, dano mi do zrozumienia, że jestem nie na miejscu i nie w porę. Bezcelowość walki była wyraźna. Wróciłem do Polski. Już tylko z książek, filmów, opowiadań, pism posiadam niejaki doświadczenie w czytaniu między wierszami: co ocieka fałszem, syczy propagandą, co [jest] zatajaniem okrutnej prawdy.²¹

Z pewnością można traktować złudzenia części polskich elit intelektualnych jako zwykłą pomyłkę, naiwność lub jako ucieczkę przed rodzącym się w Niemczech totalitaryzmem lub też jako opozycję wobec władzy sanacyjnej, ale można także dostrzec w tym rażący brak zainteresowania wobec kultury literackiej wschodnich sąsiadów. Czy polscy intelektualiści nie byłiby bardziej wiarygodni, gdyby zdali sobie sprawę z sytuacji za wschodnią granicą, a więc uwierzyli w to, o czym donosiła ukraińska prasa w II Rzeczypospolitej?

W międzywojniu Polska występowała wobec ukraińskiej mniejszości narodowej na swoim terenie i wobec pisarzy-emigrantów w roli pośrednika i

¹⁹ Цитований фрагмент — з числа 44 (515), розміщений на сторінці 3.

²⁰ Маріан Зджеховський (Marian Zdziechowski, 1861—1938) — польський філолог, історик, публіцист, літературний критик. Автор праць у тому числі з російської літератури та культури (наприклад, «Europa, Rosja, Azja. Szkice polityczno-literackie» (1923)). Наведена цитата міститься у відповіді проф. М. Зджеховського на питання редакційної анкети «Wiadomości literackie» в числі 39 (510) за 1933 рік на сторінці 1. У рамках цієї відповіді М. Зджеховський недвозначно говорить про Голодомор як інструмент створення нового механістичного ладу. Окрім наведених слів варто звернути увагу на характеристику «Miljony ginących z głodu jednostek ludzkich» (Там само).

²¹ Цитата наведена за числом 44 (515), міститься на сторінці 3. Прикметно, що відповідаючи на питання редакції, Я. Корчак покликається на свій досвід знайомства з комуністичним експериментом під час роботи лікарем сиротинців під Києвом.

starszego brata, poufale poklepującego po plecach niesfornego sąsiada. Diagnozę tej sytuacji postawili w 1934 roku „Sygnały”²²:

Bez wątpienia Ukraińcy mają i tworczą myśl, i własny aktualny dorobek w zakresie nauki, literatury i sztuki, w sprawach społeczno-ekonomicznych zajmują też przodujące miejsce w stawianiu i rozpatrywaniu pytań, jakie dotyczą większości ludzi. Lecz w polskim społeczeństwie przemilcza się te fakty, trwając w nieustannej pogardzie, zarożumiałości i ignorancji. Kiedy mówi się w poważnej prasie o którymkolwiek z ukraińskich pisarzy, traktuje się go jak egzotyczny okaz w klatce, gdyż koniecznie powinien on być emigrantem, najlepiej wprost z Rosji²³.

Kiedy było już za późno i zamieszkaliśmy we wspólnym „domu”, wtedy dopiero podjęto pojedyncze działania, ale na emigracji, stąd ich rezonans w Polsce nie mógł być wielki. Wydano między innymi w paryskim „Instytucie Literackim” wstrząsający dokument procesów lat 60. na Ukrainie *Ukraina 1956-68* ze znakomitą przedmową Iwana Koszeliwicia, w przekładzie Józefa Łobodowskiego²⁴. Tam też pojawiła się (po ukraińsku) pierwsza na świecie antologia pisarzy pokolenia lat 30. tzw. „rozstrzelanego odrodzenia” (*Rozstriliane widrodzennia*, 1959, opr. Jurija Ławrinenko). W Monachium wyszły

²² Польський місячник соціокультурної тематики, що мав виразне ліве спрямування (починаючи від назви, яка є алюзією до антибуржуазної драми Е. Шельбург-Зарембіни 1933 року). Видавався від 1933 року до 1939 у Львові. Починаючи з третього випуску регулярно стає колонка «Kronika Ukraińska». На сторінках видання сформувалася специфічна візія міжвоєнного канону української літератури: Б. І. Антонич (і як поет, і як дослідник: 4-5 випуску журналу вміщено його розвідку «Поезія по той бік барикади»), Б. Кравців, Р. Купчинський, П. Карманський, В. Бобинський, І. Вільде, Ж. Процишин. Друкуються також українські письменники з еміграції: Н. Ливицька-Холодна, Є. Маланюк, Ю. Клен, О. Ольжич. Передрукуються вибрані твори представників радянської України: П. Тичини та М. Рильського. Див. детальніший огляд видання: Белявцева О. Польсько-український культурний діалог на сторінках часопису «Sygnały». *Київські полоністичні студії*. Том XXVI. С. 308-314.

²³ Цитується фрагмент з редакційного анонсу появи української рубрики в «Сигналах», зокрема — зі статті «Przemilczana Ukraina» К. Кирилюка (Karol Kuryluk, 1910—1967; польський видавець, журналіст, редактор, пізніше — суспільний і державний діяч ПНР).

²⁴ Ідеться про укладену І. Кошелівцем на замовлення Є. Гедройча антологію «Україна 1956—1968: Збірник документів українських дисидентів». Зазначений переклад вийшов у Парижі у 1969 році

pojedyncze numery polskie czasopisma „Suczasnist”. Po wojnie do roli pośrednika pretendowała Polska jej mniej „ocenzurowana” sytuacja kulturalna: Ukraińcy uczyli się polskiego, aby zyskać jakikolwiek dostęp do kultury zachodnioeuropejskiej, lecz pisali książki o własnym, ukraińskim Lwowie. Polacy pielęgnowali nostalgię za kresami i patrzyli na Ukrainę jak na swoją utraconą własność, daleki raj dzieciństwa i — podobnie jak przed wojną (choć teraz z innego powodu) — najczęściej odporni byli na wiadomości przeciekające przez wschodnią „granicę przyjaźni”.

W Polsce wydawano pojedyncze tomiki ukraińskich wierszy: pojawił się Tyczyna, Ryłski, Dracz, Bażan, nawet duża *Antologia poezji ukraińskiej* (opr. Jerzy Pleśniarowicz i Florian Nieuważny)²⁵. Jednak potencjalnego czytelnika szybko mógł odstraszyć od lektury wierszy sam wstęp, nie wspominając już o pojawiającym się gdzieś indziej szyldzie: Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Nigdy nie powstała całościowa monografia literatury ukraińskiej XX wieku, mówiąca prawdę o kolejnych „literackich odrodzeniach”.

Powstała natomiast znakomita *Antologia literatury ukraińskiej ostatnich dwudziestu lat*, która przekroczyła zaklęty próg i dała przegląd dobrej, interesującej twórczości, mogącej zainteresować polskiego odbiorcę (*Rybo-wino-kur*²⁶, opr. Aleksandra Hnatiuk²⁷). Nie bez znaczenia jest oczywiście fakt, że sami Ukraińcy od momentu ogłoszenia niepodległości do dziś jeszcze nie do końca zdołali uporać się ze swoją historią literatury.

„Imperium śrubek”²⁸

Wróćmy jednak do Stusa. Początki jego działalności literackiej przypadają na koniec fali represji, jaka ogarnęła Ukrainę w połowie lat 60. W 1965 roku miał odbyć się V Zjazd Pisarzy Ukraińskich. Wówczas nastąpiły pierwsze masowe aresztowania, a zjazd odbył się dopiero w 1966 roku. Lewko Lukianenko napisze później:

²⁵ Флоріан Нєуважний (Florian Nieuważny, 1929—2009; польський лінгвіст, україніст, перекладач, професор Варшавського університету); Єжи Плеснярович (Jerzy Pleśniarowicz, 1920—1978; польський поет, перекладач зі східнослов'янських мов, режисер; народився в Катеринославі). Зазначену капітальну (1064 сторінки) книгу видано у Варшаві видавництвом «LSW» у 1976 році.

²⁶ Антологія (234 сторінки) побачила світ у 1994 році, видана співпрацею видавництва «Świat Literacki» і «Tysa».

²⁷ Александра Гнатюк (Aleksandra Hnatiuk (Ola Hnatiuk), 1961 р. н.) — польська українознавиця, перекладачка, популяризаторка української культури в Польщі. Професор Інституту славістики Польської Академії наук.

²⁸ «Імперія гвинтиків» — заголовок в есеї В. Мороза «Репортаж із заповідника імені Берії» (1967).

Jedyną jego [rosyjskiego szowinizmu] siłą jest brutalna siła fizyczna [...] i strach starszego pokolenia. Wszystko, co opiera się wyłącznie na sile fizycznej, długo nie trwa, a strach nie jest wieczny [...]. Aby istniał, musi być ciągle podsycany. Rozdmuchiowano ten strach stale przez rozstrzeliwanie tysięcy niewinnych ofiar. Udało im się w ten sposób zastraszyć naszych ojców. Po wojnie jednak zrodziło się i wychowało młode pokolenie, które nie boi się terroru i nie jest zniewolone strachem.

Analogia do pokolenia lat 30. jest tutaj o tyle uzasadniona, że przeważnie pisarze lat 60., twórcy *literatury sytuacji pogranicznych*, realizowali te same sposoby zachowań, co ich „ojcowie”. J. Ławrinenko w 1959 roku mówi o 40 latach sytuacji pogranicznej; dziś wiemy, że permanentny kryzys kultury trwał na Wschodzie 70 lat. Zachowania pisarzy, którzy w pewnym momencie przenieśli bitwę o własną tożsamość *na terytorium wewnętrznej istoty człowieka*, autor określa mianem *decyzji ostatecznych* i wyróżnia cztery typy takich postaw: Pawło Tyczyna — czyli „*Gra z diabłem*” — to przyjęcie kompromisu w sytuacji zastraszenia, gdy pisarzowi każe się pisać absurdałne poematy, dając w zamian najwyższe zaszczyty i urzędy państwowe: Mykoła Kulisz — czyli „*Droga na Golgotę jako decyzja ostateczna*” — to sytuacja odwrotna: gdy wiadomo już, jaki los czeka opornych wobec „reform”, gdy wszystkim teatralnym premierom sztuk Kulisza towarzyszą skandale i nagonki, pisarz postanawia zachować godność i dotrwać do końca — zostaje wywieziony na Solówki, gdzie ślad po nim urywa się w 1937 roku; Mykoła Chwyłowij — czyli „*Śmierć przezwyciężona śmiercią*” — to podjęcie świadomej decyzji o samobójstwie, o fizycznym zniszczeniu, gdy niemożliwe jest duchowe zwycięstwo; Chwyłowij w momencie ogłoszenia przez Stalina potępiającego dekretu przebywał w Wiedniu — mógł więc dokonać wyboru między emigracją a powrotem do piekła — napisał jednak „akt skruchy” i wrócił; pisarz był aktywny literacko jedynie 6 lat, w czasie których napisał dziewięć książek, założył najsilniejszą wówczas na Ukrainie grupę literacką VAPLITE i ogłosił swoje najważniejsze postulaty — „z dala od Moskwy!”, „otwarcia na Europę” i „azjatyckiego renesansu” — „chwyłowizm” stał się „chorobą” pokolenia lat 30., a cień pisarza władze komunistyczne ścigały jeszcze przez następne ćwierć wieku; Todoś Ośmaczka — czyli „*Słabość jako ostatnia ucieczka*” — to także swego rodzaju bezkompromisowość, ale zasłaniana chorobą umysłową, słabością; Ośmaczka jako jeden z niewielu wytrzymał terror, przetrwał aresztowanie i pobyt w zakładach psychiatrycznych aż do 1941 roku, po czym powrócił do życia, trafiając potem do Lwowa, w środek zawieruchy wojennej, skąd udało mu się uciec na Zachód.

Trudno nie dostrzec tutaj podobieństwa z diagnozami Miłosza ze *Zniewolonego umysłu*. Analogia jest jednak tylko pozorna, bowiem nawet w przypadku takiego geniusza jak Tyczyna raz nałożona maska przyrasta w końcu do twarzy, raz przyjęty kompromis określa całe życie twórcy; krótko mówiąc, trudno jest w sytuacji radykalnego terroru poważnie traktować takie na przykład rady polskiego autora:

Znalazłszy się w samym środku historycznego cyklonu należy zachowywać się możliwie rozważnie, to znaczy zewnątrznie ulegać całkowicie siłom, które z łatwością niszczą opornych. Nie przeszkadza to jednak czerpaniu przyjemności z obserwacji. Gdyż zjawisko jest naprawdę niebywałe. Nigdy chyba dotychczas człowiek nie był poddany równemu ciśnieniu i nigdy chyba nie kurczył się tak i nie zwijał, próbując przystosować się i żyć w foremkach skonstruowanych według książki, ale, jak się zdaje, nie na jego miarę²⁹.

Pokolenie, które brało udział w protestach przeciwko polityce rusyfikacyjnej w połowie lat 60., nazywane jest czasami „uduszonym odrodzeniem” — właśnie przez analogię do „rozstrzelanego odrodzenia” lat 30. Byli to literaci, krytycy, dziennikarze, artyści, poeci, historycy — ludzie wszelkich profesji, których łączyło to, że nie chcieli poddać się znowie milczenia i zaczęli głośno mówić o terrorze, w jakim przyszło im żyć. Ponieważ znali historię swoich poprzedników zniszczonych przez Stalina, nie mieli złudzeń co do intencji władz i losu, jaki ich czeka. Reżim był jednak nieco łagodniejszy od tego sprzed trzydziestu lat. KGB już nie rozstrzeliwało ludzi, lecz wspomagało system komunistyczny pracą łagierników. Mamy wystarczająco dużo i polskich, i rosyjskich świadectw tamtego okresu w słynnych powieściach, aby tutaj nie rozwodzić się nad tym.

Jednak to pokolenie w jednym różni się zasadniczo od swoich „ojców”: w procesach sądowych to oni byli oskarżycielami, pomimo że siedzieli na ławie oskarżonych. Znali też historie ludzi sobie współczesnych, których poznali, wchodząc do literatury. Talent pisarski i reżyserski Oleksandra Dowżenki został zużytkowany w Moskwie, gdzie Stalin ściągnął go w 1932 roku i gdzie trzymano go przez większość życia. Dowżenko stał się tym samym symbolem artysty, który nie mógł urzeczywistnić się w kulturze narodowej. Genialny poeta, „książę ukraińskiej poezji”, wspomniany wcześniej Pawło Tyczyna (berło dzierży — aby nie było wątpliwości — nadal Szewczenko) został na komunistycznym dworze utytułowanym, ale jednak lokajem, któremu stało się z czasem obojętne, jak nazywa się jego pan.

²⁹ А. Корнієнко цитує третій есей зі вказаної книжки — «III-Ketman».

W tym czasie, mniej więcej w latach 60., zmarli ówcześni wielcy literatury ukraińskiej: poeta Maksym Rylski, literaturoznawca Oleksandr Bileckij i wcześniej, w 1956 roku, Dowženko. Literatura ukraińska wzbogacona takimi dziełami jak *Zaczarowana Desna* Dowženki, wierszami Bażana i Perwomajskiego weszła w okres chruszczowskiej „odwilży”.

Długo nie trzeba było czekać na debiuty utalentowanych poetów: najpierw Lina Kostenko, potem Iwan Dracz, Mykoła Winhranowskiy, Witalij Korotycz, Wasyl Symonenko („szestydesiatnyky”) oraz ich młodsi koledzy („postszestydesiatnyky”), których przedstawicielami mogą tu być Ihor Kałyneć lub Wasyl Hołoborod’ko. Wszyscy, jak już wspomniałam, zarażeni byli „bakcyłem oporu”, choć nie wszyscy mieli tyle godności i siły, by tę „chorobę” pielęgnować. Na przykład Dracz, Winhranowskiy i Korotycz ulegli po krytyce władz skierowanej pod ich adresem, Symonenko oficjalnie pisał „praworządne” wiersze, by kpić z nich w tych, które kursowały w odpisach po całej Ukrainie, Kostenko zamilkła, Kałyneć trafił do łagru, a Stus spędził tam prawie całe życie i zmarł. Nie ulega wątpliwości, że nawet oficjalnie cenzurowane w ZSRR teksty wcześniej przechodziły przez cenzurę wewnętrzną, która czyniła spustoszenia pośród ich wartości literackich. Ten „fenomen strachu”, jaki opanował Ukrainę przełomu lat 60. i 70., znakomicie zanalizował inny więzień obozów pracy, Walentyn Moroz:

Despotyzm zaczyna liczyć czas od chwili, w której człowiek przestał odczuwać przemoc nad sobą jako zło i zaczyna ją przyjmować do wiadomości jako normalny stan rzeczy. Wyrosło pokolenie ludzi stworzonych ze strachu i na ruinach osobowości zrealizowało się imperium śrubek. [...] Po przerobieniu ludzi na śrubki można bez obawy uchwalić każdą konstytucję, dawać najdalej idące prawa. Cała rzecz polega na tym, że śrubce nawet nie przyjdzie do głowy, aby z tych praw skorzystać. [...] Teza oficjalna głosi, że ludźmi-śrubkami kierują takie motywy jak wierność, ofiarność, honor i temu podobne, ale śrubka nie poczuwa się do tego wszystkiego i dochodzi do wniosku, że wszystkie moralne zasady to po prostu śmieszne zabobony, o których stale się mówi, bo tak wypada. Realizować ich niepodobna, bo w przeciwnym razie naiwnych czeka zguba w walce życiowej. Tak rodzi się podwójna moralność, fałsz staje się miarą społecznego obyczaju. Siłą bezwładnego przyzwyczajenia oddaje się dyktatorowi cześć boską, jego portrety wiszą na każdym słupie, ale prawdziwym bóstwem staje się środkowy napastnik drużyny piłkarskiej. Tylko na stadionach piłkarskich i w knajpach śrubki wyrwywają się na krótki czas spod władzy letargicznego snu.³⁰

³⁰ Цитата з «Імперії гвинтиків» В. Мороза — розділу есею «Репортаж із заповідника імені Берії»

Mechanizm, o którym wspomina Moroz, dotyczy oczywiście danego pokolenia — pokolenia lat 60., które przyszło po rozstrzelanych w latach 30. — następne trzeba na nowo przerabiać na śrubki. Problem polegał jednak na tym, że zauważyło ono już ten „proces produkcyjny” i zaczęło zadawać pytania:

Ale przyszło nowe pokolenie i oświadczyło: „Konstytucja mówi o wolności słowa — chcemy tej wolności!”. Takiego wariantu nie przewidziano. Nagle okazało się, że makieta karabinu, zrobiona z myślą o wystawie, nadaje się do strzelania...³¹

Poezja pokolenia lat sześćdziesiątych

Dzisiejsze próby wyznaczenia daty przełomowej w tym okresie literatury ukraińskiej (np. według F. Nieuważnego będzie to rok 1967; A. Hnatiuk przytacza rok 1961) są wątpliwe z dwóch powodów: po pierwsze, jeśli trzymać się wydarzeń politycznych, to paradoksalnie musiałyby być to rok likwidacji pokolenia „szestydesiatnykiw” i rozkwitu drugiego obiegu (1965) albo — jeszcze gorzej — okrągła rocznica rewolucji hucznie obchodzona w ZSRS (1967). I, jak wszystkie tego rodzaju polityczne periodyzacje, ta też obarczona jest błędem upolitycznienia literatury. Po drugie, jeśli brać pod uwagę jedynie kryterium literackie, a więc daty pojawienia się debiutów poetyckich (1958-1962), wówczas nie zarejestrujemy najważniejszego elementu właściwego tej formacji: ducha oporu, nie tylko w końcu politycznego — także wobec kanonizowanej przez socrealizm tradycji literackiej — który nadawał ogólny ton tej poezji. Kryterium literackie nie sprawdza się także dlatego, że część najważniejszych książek pojawiała się na emigracji i miały one bardzo mały wpływ na świadomość twórców i odbiorców ukraińskiej literatury (włącznie ze zbiorami Stusa). Równie krótko oddziaływały na rozwój procesu literackiego wydawnictwa podziemne. Trudno bowiem uwierzyć, aby małonakładowe wydawnictwa „Samwydawu”, ostatecznie zniszczonego w 1972 roku, były takim stymulatorem dla pisarzy oficjalnych, a tym bardziej zamkniętych w łagrach. Dopiero dziś możemy zestawiać ze sobą szereg indywidualności i orzec, czy ten marksistowski podział na dziesięciolalki, często używany z przyzwyczajenia, sprawdza się w estetyce utworów.

Zejście się tych wszystkich pokoleń nastąpiło dopiero przy końcu lat 80.: w pełni odkryte pokolenie lat 20-30. plus „szestydesiatnyki” i „postszestydesiatnyki” (wszyscy podzieleni na dwa skrzydła: bezkompromisowe i kolaborujące) plus pokolenie lat 80. („wisimdesiatnyki”)... i do teraz nie wiadomo, jaki jest wynik tego dodawania. Jak ten ogromny wydawniczy boom, ten literacki tygiel wpłynie na rozwój całej literatury? Aleksandra Hnatiuk tak diagnozuje tę paradoksalną sytuację:

³¹ Цитата з «Дракона» — розділу есею В. Мороза «Репортаж із заповідника імені Берії».

Proces powrotu postaci nieobecnych w kulturze staje się żywiołowy, w dobrym, ale i w złym znaczeniu, bowiem od 1992 roku publikuje się coraz więcej, a kryterium dla wydawców, którzy dostosowują się do potrzeb rynku, stanowi martyrologiczna biografia autorów, a nie wartości estetyczne. Przykładem tego mogą być liczne antologie represjonowanych poetów, w których ze znakomitą poezją sąsiaduje patriotyczna grafomania. Indywidualności tej miary, co Wasyl Stus, krytycy, przy poklasku publiczności literackiej, umieszczają w panteonie tuż obok dawniej skanonizowanej postaci Szewczenki. Stus zyskuje miano proroka i sumienia narodu, ale w jakimś sensie traci czytelnika. Część młodego pokolenia zaczyna bowiem negatywnie reagować na same nazwiska represjonowanych twórców, co utrudnia i tak niełatwy proces przyswojenia najnowszej — także ciekawej — tradycji poetyckiej. Powstaje paradoksalna sytuacja — zupełnie nietradycyjnych poetów: Wasyla Stusa, Ihora Kałyncia, Wasyla Hołoborod'kę umieszcza się pośród tradycyjnej wierszowano-patriotycznej retoryki, a poeci młodsze pokolenia czerpią stąd przekonanie o własnej awangardowości.³²

Elementy wspólne debiutom lat 60. to przeciwstawienie się gotowym i wyświechtanym „poetyckim kliszom”, podążanie w kierunku intelektualizmu, głębokiego namysłu nad rzeczywistością, w stronę słowa i rozwijania metafory, która miała wreszcie przestać być ilustracją idei i wydarzeń politycznych. Oczywiście, jak zauważył F. Nieuważny, intelektualizm Liny Kostenko znacznie różni się od intelektualizmu Iwana Oracza: pierwszy jest raczej liryczny i podąża często ku rozważaniom etycznym, drugi za przedmiot fascynacji obiera sobie rozwój współczesnej fizyki i w ogóle nauki³³. Podobnie jak różni się dość tradycyjne wierszowanie Symonenki od swobody wersyfikacyjnej Dracza (by ograniczyć się jedynie do poetów publikowanych, którzy mieli szansę czytać się nawzajem). Poeci tamtych lat uwielbiają paradoksy, groteskę, zaskakujące zestawienia obrazów, lecz często też zwracają się do przedmiotu, do bezpośredniej rzeczywistości i pod tym względem *Ballady dnia codziennego* Dracza są niezrównane. Nie była to jednak polska Nowa Fala (podobna zalewa Ukrainę jakieś 20 lat później), gdyż z jednej strony tradycja rymotwórcza na Ukrainie na tak daleko idące eksperymenty ze słowem nie pozwalała, bo przecież najważniejsze — awangardowe osiągnięcia

³² А. Корнєнко цитує передмову А. Гнатюк до згаданої вище антології «Рыбо-Вино-Кур»; наведений пасаж у першодруковій міститься на сторінці 14.

³³ Цитовані міркування Ф. Неуважного містяться в книзі: Нieuważны Ф. О поезји українськей. Од Івана Котларевського до Лины Костенко, Бiałystok 1993. 248 s.

poetyckie „rozstrzelanego odrodzenia” nie były normalną drogą udostępniania, tradycja została przerwana i zabrakło naturalnej kontynuacji. Z drugiej strony, mówienie „językiem ezopowym” rozumianym jako swoista, poetycka gra z konwencją nowomowy (a więc wykorzystywanie języka oficjalnego w utworze w celu demaskacji jego pustki semantycznej) budziło strach przed podpadnięciem w następną pułapkę — pustki semantycznej wierszy, choć pokolenie lat 60. zażarcie walczyło o przywrócenie znaczenia słowu. Zresztą taka „ezopowa poetyka” możliwa była w Polsce, kraju o umiarkowanym reżimie komunistycznym, nie do pomyślenia jednak w sytuacji Ukrainy, gdzie ceną wolności słowa było niekiedy życie poety, a prawie zawsze utracenie tożsamości narodowej i osobistej godności.

Stus pasowałby w pewnym sensie do tego tła i zostałby nazwany „późnym szeszydesiatnikiem”, poetą „i n t e l e k t u a l n e g o h e r m e t y z m u” — gdyby zadebiutował, tak jak zamierzał, tomikiem *Kruhowert*, który ukazałby się pewnie w roku 1966. Tomik jednak został przez cenzurę zatrzymany. Kolejny, który w normalnych warunkach umocniłby tylko jego poetycką pozycję — *Zymowi derewa* — wyszedł już w 1970 roku, ale w... Brukseli (wersja nieoficjalna mówi o Londynie). Nie mógł więc mieć i nie miał większego wpływu na pisarzy ukraińskich. Dalsze wyliczenie jest proste: *Weselyj cwyntar*, *Swicza w swiczadi*, *Palimpsesty*. Wszystkie trzy tomiki ukazały się poza granicami Ukrainy. Dopiero od końca lat 80. Stusa wydaje się tam oficjalnie. Tę wydawniczą historię (lub raczej — jej brak) można by powtórzyć w przypadku wielu ludzi (np. wspomnianych już Wasyla Hołoborod’ki, Ihora Kałyncia, Iwana Switłyčnego), którzy w swoim czasie powinni byli zaistnieć jako poeci wśród swoich ukraińskich rówieśników, a trafili do środowisk emigracyjnych.

Kilka słów o dezintegracji pozytywnej

Uderzającą cechą wielu wierszy Stusa jest hermetyzm. Szewelow [Szelech] w tłumaczonym tutaj artykule chce rozwiązywać *te wiersze jak rebusy*. Ostrzega jednak, aby pozostawić czytelnika z nimi sam na sam. Pomimo to wypadnie mi kilka słów o tej poezji powiedzieć. Mój komentarz — w miarę możliwości — odwoła się do zamieszczonych w tomie pomysłów czytania poezji Wasyla Stusa, choć nie ukrywam, że wykorzystam je do własnych celów.

Żeby pozostać w zgodzie z tradycją określania twórców pokolenia lat 60. „poetami intelektualizmu”, użyłam tutaj wobec Stusa określenia „intelektualizm hermetyczny”, które nie jest jednak zbyt trafne. Wszak nie odnosimy terminu „intelektualizm” do erudycji autora, lecz do modelu świata i lirycznego „ja” prezentowanego w wierszach. Bardziej na miejscu byłby termin — e g z y s t e n c j a l n y h e r m e t y z m, a wymiana pierwszego członu (intelektualny na egzystencjalny) jest tutaj znacząca, bo w jakimś stopniu odnosi

się do izolacji Stusa wobec swojego „intelektualnego” pokolenia. Znacząca jest także z innych powodów: w filozoficznym znaczeniu bezpośrednio odsyła do fascynacji poety myślą Sartre’a, Camusa i Heideggera, a w znaczeniu poetyckim — kieruje uwagę w stronę tej uderzającej cechy świata poetyckiego, która objawia się w ukierunkowaniu wszystkich wektorów do środka osoby, jak powiada Stus, do samowypełnienia — też w podwójnym znaczeniu: samym sobą napełnienia i samospełnienia.

Za użyciem określenia egzystencjalny hermetyzm przemawiają i inne elementy: fascynujący fenomen skupienia „ja” lirycznego, uewnętrzniania świata wziętego z zewnątrz, zamykania go w sobie i przetwarzania — aż do skrajnych przypadków (bynajmniej nie młodopolskich) pejzaży wewnętrznych, co widać np. w całym wierszu *W tym polu błękitnym jak len...*, którego zaczytuję tylko początek:

W tym polu błękitnym jak len
tylko ty i żadnej duszy wkoło zamarłem:
błąkało się w błękitnym polu
cieni sto. W polu błękitnym jak len.

W tych wierszach — a proces ten można odnieść niemalże wprost do chronologii utworów: okresu wczesnego, środkowego i późnego, o którym mamy najmniej danych (najdokładniej całość przemiany opisuje w swoim eseju Rubczak) — osoba na swojej drodze przeżywa kolejne doświadczenia: najpierw następuje rozpad, rozsianie, następnie — na drugim etapie — dochodzi do konfrontacji z Innym, co wyzwala strach, który wyobcowuje „ja”, oddziela od samego siebie; kolejny, trzeci etap — to rozwarstwienie „ja” ujmowane na różnych poziomach, ale w efekcie prowadzące (na etapie czwartym) do ostatecznego zintegrowania. I w końcu doświadczenie paradoksalne, ale najważniejsze: *jednym gestem ból dezintegruje, aby zintegrować. Gdyż ten, kto nigdy nie był rozdarty, nie może scalić istnienia na wyższym poziomie, słowem, nie może zmartwychwstać*. To fundamentalne stwierdzenie Bohdana Rubczaka wskazuje na pewne powinowactwo psychologicznych doświadczeń dezintegracji z seriami obrazów pojawiających się w samej poezji i mówi nam, że dla ostatecznego psychicznego zintegrowania niezbędne są momenty rozpadu, strachu, zwątpienia i bólu; słowem, że psychiczny „upadek”, „śmierć” są niezbędne dla „zmartwychwstania”, zintegrowania na wyższym poziomie. Cały proces twórczy Stusa można ująć właśnie w psychologicznej formule *dezintegracji pozytywnej*. Nie chciałabym jednak, aby była ona kluczem do biografii poety (gdyż wtedy wskazywałaby na to, że doświadczenie łągrów było dla twórcy niezbędne i że bez niego nie powstałyby najlepsze wiersze), lecz jedynie, aby sygnalizowała pewną prawidłowość i logikę po-

wracania wciąż tych samych obrazów, których realizacje jednak na poszczególnych poziomach integracji różnią się między sobą. Różnice te mogą zostać zagubione w lekturze, gdy nie pamięta się o powyższej uwadze.

Przykładem idealnym (bo skupionym w jednym tekście) procesu rozpadu i wyobcowania „ja” lirycznego poprzez rozdwojenie na osobę i jej lustrzany sobowtór jest poniższy wiersz. Aby pokazać, jak wygląda opisywany mechanizm, podzielę go na fragmenty, które przyporządkuję kolejnym etapom.

Etap pierwszy — rozpad, rozsianie: podmiot wrzucony zostaje między lustra skierowane przeciwko niemu. Jak łatwo sobie wyobrazić, rzeczywistość zostaje zwielokrotniona przez odbicia stu luster (na przykład ustawionych na-przeciw siebie):

Sto luster skierowano we mnie,
w samotność moją, w moją niemoc.

Etap drugi to konfrontacja z Innym, co wyzwala strach i oddziela osobę od niej samej. Podmiot umieszczony między tymi lustrami traci orientację i ma prawo zapytać, co jest prawdziwym światem i osobą, a co ich złudnym powieleniem. Ma prawo zadawać dramatyczne pytania o prawdziwość swojej osoby — stokrotnie powielonej, rozdartej na sto odbić, na stu sobowtórów:

Ty tu? Naprawdę ty? Na pewno
ty — ale nie tu, nie widzę cię.
Gdzie jesteś ty? Gdzie jestem ja? Gdzież?

Etap trzeci, czyli rozdwojenie na różnych poziomach. Należałoby dodać — stokrotne rozdwojenie. *Tutaj* — powiada Rubczak — *spojrzenie przeciwnika wiedzie albo do samobójstwa, więc do ostatecznego rozpadu, albo do czegoś gorszego — do zdrady samego siebie, więc do przemiany własnego „ja” w inną, haniebną pseudo-jedność, jaka stanowi najbardziej radykalne samozatrącenie*. Tutaj także pojawiają się charakterystyczne motywy rozpadliny, przepaści, urwiska (lecz wszystkie pod znakiem zapytania — jako rzeczywistość powielona i przez to niepewna). Rozpad następuje więc co najmniej na dwóch poziomach, tj. „ja” — nie-„ja” oraz świat nie-świat / odbicie światła:

Jak z rzeszota długo czekany deszcz
zalewa duszę całą we łzach.
Czy załam? Przepaść? Czy urwisko?
Strach jak ciężko wyschłym oczom.
Sto twych narodzin — konań twych sto.
Kim jesteś ty? A kim ja jestem?
Umarły? Żywy? Nie sam jeden?

Etap czwarty — ostatecznej integracji osoby — jest najmniej tutaj pewny i, zgodnie z wczesną chronologią tego wiersza, chyba niemożliwy do urzeczywistnienia. Liryczne „ja” pozostawione jest — jak wszystko w tym lustrzanym świecie — w niepewności, w swego rodzaju tęsknocie — odbicia do osoby, echa do głosu, gestu do rąk...

W wielu wierszach Stusa następuje — by tak powiedzieć — formatowanie zewnętrznego świata, które ma na celu jego uporządkowanie i ogarnięcie przez ześrodkowane „ja”. Może ono odbywać się poprzez podział na dwa odrębne porządki: kwadratowy i kolisty. Pierwszy, za określeniem Pawłyszyna, odsyła do *interieur* więziennego (mikrokosmos); drugi — do *exterieur*, do wszechświata (makrokosmos), co, nawiasem mówiąc, bardzo przypomina dominującą dwuwartościowość wszystkich trzech światów z oświeceniowej filozofii Hryhorija Skoworody. Ten podział nie jest jednak wartościujący jedynie porządkujący.

Formatowanie świata może też oznaczać sprowadzenie go do najważniejszych — i noszących znamiona symboli — elementów. Lektura zaledwie kilku wierszy wystarcza, aby ogarnąć te elementy. Pojawiają się one jako ciągle powracające przedmioty (latarnia, świeca, lustro/zwierciadło, druty kolczaste, sosny itd.) lub jako liczby (najważniejsza — sto) i kolory: błękit, czerń, czerwień, biel — jak widzimy, są to połączenia dość kontrastowe. Bardzo rzadko liryczne „ja” dopuszcza do tego świata inne osoby; jeśli to robi, to jakby z zachowaniem dystansu, co oznacza, że wyrzuca drugą osobę poza wiersz, ustawia ją w pozycji adresata (np. *Do Ally Horśkiej; Pamięci Mykoły Zerowa; Synowi*). Taki zabieg umieszcza tekst od razu w jakiejś perspektywie (związanej z historią danej osoby, np. w przypadku Zerowa będzie to historia wywózki wybitnego intelektualisty na Solówki, symboliczna historia „rozstrzelanego odrodzenia” z projekcją na losy własnego pokolenia), nie ingerując jednak we wnętrze utworu w żadnym stopniu w tekście nadal „panoszy” się „ja”. Innym wyjściem jest umieszczenie „konkurenta” lirycznej postaci w samym wierszu jako wroga (często, jak w analizowanym wyżej przykładzie, odbicia lustrzanego, sobowtóra) lub jako kogoś/czegoś, do czego nie ma dostępu. Przez samo zastosowanie opozycji „ja” — „ty” konstruuje się przestrzeń tekstu. Znaczy to: przestrzeń świata zawartego w utworze dzieli się na dwie przeciwstawne połowy, którym często przynależą kwadratowo-koliste i kolorystyczno-liczbowe symbole: np. we wspomnianym wierszu: *sto czarnych cieni wydłuża rozmiary — w polu błękitnym jak len*. Gdzie indziej, w wierszu *Jak lew, co się przyczaił...: za parkanami czarnymi się jarzy — słońce jak obręcz kijem poganiana*. W pierwszym przypadku pole błękitne jest rodzajem pejzażu wewnętrznego, w którym pojawia się element antagonistyczny — cień-wróg; w drugim — **przed** czarnymi parkanami stoi człowiek — *odgraniczony od ciebie na wieki*, pozornie tylko żyjący, **za granicą** parkanów — *świeci słońce i świecisz Ty*:

Za parkanami czarnymi się jarzy
słońce jak obręcz kijem poganiana,
dalej, jak bólu mojego iskierka
w podmuchach przeczuć złych rozpromieniona
świecisz Ty.

Słowem, opozycja „ja” i „inny” pociąga za sobą rozpołowienie świata.

Ta strategia jest widoczna w bardzo wielu wierszach, gdy im się lepiej przyjrzyć. Opozycja, jaką wywołuje, wykorzystywana jest jednak bardziej finezyjnie, bo już na poziomie pojedynczego wersu. Stus układa linijkę wiersza tak, aby mieściły się w niej dwa obrazy prosto kojarzące się ze sobą (wiersz *Wczoraj, kiedy dopalał się wśród sosen ...*): *...to psie wesela. Zabłąkane stado...*, podczas gdy poprzedni wers dopowiada: *Wyjdź w noc: nikogo. Jedyne, co żyje / to psie wesela ...*, a następny wers uzupełnia drugą część: *...Zabłąkane stado / snów moich nie zna nad sobą pasterza*. Inny przykład wersu: *...w wiek przeżyty, spozierasz za siebie ...*; w całości wygląda tak:

Całe życie patrzysz pomaleńku
w wiek przeżyty, spozierasz za siebie
bez wahania, bólu, czy też lęku
przed śmiercią.

Oczywiście w ukraińskich oryginałach łatwiej jest znaleźć takie zabiegi, jednak i przekłady nie są ich pozbawione. Te chwyt — podwójnej przerzutni — gdy są nagromadzone, nabudowują i tworzą ciągi migotliwych obrazów i nagle uświadamiamy sobie zupełnie nieoczekiwane asocjacje. I temu mają one, zdaje się, służyć. Ten sam cel Stus osiąga i w inny sposób — poprzez stosowanie leitmotiwu w postaci jednego, charakterystycznego wersu, który w ciągu całego wiersza jest zderzany z innymi obrazami, na nowo oświeclany innymi znaczeniami (*W tym polu błękitnym jak len...*; *Jak lew, co się przyczaił w gąszczach zmierzchu...*; *Kołysze się gałąź wieczoru złamana...*). Te wersy-leitmotivy zawsze rozpoczynają wiersz i często, po wielokrotnym pojawieniu się w środku, po odbytej przez cały wiersz drodze konfrontacji semantycznych, pojawiają się na końcu — lecz jakże inaczej wówczas brzmią...

Czasami, choć bardzo rzadko, rozpołowienie świata, o którym wyżej wspomniałam, nie jest spowodowane pojawieniem się innego/wroga/sobowtóra czy też dezintegracją lirycznego „ja”. Odwrotnie. To jakiś zewnętrzny wobec „ja” czynnik prowadzi do rozpadu świata na prawo — lewo lub, jak w poniższym wierszu, na górę — dół i dopiero za tym rozpołowieniem rzeczywistości idą konsekwencje dla samego lirycznego „ja”:

Zabrakło Boga na tej ziemi:
Bóg nie wytrzymał — sprzed oczu ucieka,
aby nie widzieć nieludzkich krzywd,
szatańskich tortur i okrucieństwa.

Dramat świata rozpoczyna się z momentem „ucieczki Boga”, takiego Boga, którego wszyscy znamy i do którego dobrej opieki zdążyliśmy się przyzwyczaić. Od tej pory wprawiony zostaje w ruch destrukcyjny mechanizm: świat znika sprzed oczu uciekającego Boga, jednocześnie wycofujący się ze świata Bóg znika z naszego pola widzenia. Metaforycznie ów proces można ująć inaczej: oślepienie Boga w człowieku i oślepienie człowieka na Boga. Rezultatem jest świat (i człowiek) bez Boga, chaos, który wymaga powtórnego uporządkowania — powtórnego aktu stworzenia. Tak też się dzieje, tyle że to, co w efekcie otrzymujemy, jest jak gdyby wzięte z krzywego zwierciadła — dlatego że akt powtórnego stworzenia odbywa się już bez Boga i przez to jest odwróceniem pierwotnego, dobrze znanego nam wzorca. Góra nieoczekiwanie zniża się ku dołowi i gdy człowiek podnosi głowę ku niebu w poszukiwaniu ratunku, widzi jedynie pustkę, „bezniebność”. Następne wersy mówią właśnie o takim stanie świata:

W potwornym kraju jest potworny bóg poczwarny
władca, król wściekłości
szalonej — nie ma już innych ulg
prócz tej jedynej: wszystko wyciąć w pień,
unicestwić i powolutku nieba
do dołu opuszczać, by świat pozostał
bezniebną ojczyzną szalonych
katowanych katów. Pan Bóg umarł.

W tak urządzonej rzeczywistości kompetencje Boga otrzymuje — bóg (z ujemnym znakiem, jako władca zła, co odzwierciadla mała litera) i wszystkie dotychczasowe reguły rządzące prawami między „niebem” a ziemią zostają utrzymane. Zgodnie z odwiecznym prawem niebo użycza mocy człowiekowi ... siejąc spustoszenia i okrucieństwa. Człowiek stworzony zostaje na obraz i podobieństwo nowego boga, a zarażony złem będzie „katem” ale także „katowanym”, panem i ofiarą równocześnie. W ten sposób akt stworzenia obrócony został przeciw człowiekowi. Jeśli przedłużyć wyraźne sugestie, to jedynym dramatem kuszenia w świecie o odwróconym porządku — będzie kuszenie przez dobro ...

W takich jak w tym wierszu przypadkach rozpad świata jest spowodowany (nieco odmiennie niż twierdzi Rubczak) nie wdarciem się w świat lirycznego „ja” Innego-człowieka, lecz Innego-boga, co niesie dramatyczne konsekwen-

cje aksjologiczne. Nie tylko bowiem pociąga za sobą upadek lirycznego „ja”, które orzeka w końcu o śmierci Boga, ale służy do ogarnięcia i opowiedzenia o kondycji moralnej całej ludzkości, postawionej przed dylematem rozpoznania właściwej strony i opowiedzenia się za dobrem (w tym przypadku — dołem, „piekłem”) przeciw złu (górze, „niebu”). Powtórna i ostateczna integracja „ja” nie jest możliwa bez całościowej przebudowy świata.

Jest to bardzo prosty chwyt odwrócenia ról dobra i zła w świecie. Można go także sprowadzić do wymiaru historycznego i wtedy będzie to wiersz o imperium ogarniętym szaleństwem budowy komunizmu, o projekcie nowego „raju” na ziemi — w opowiadaniu takiego „świata” zaczyna brakować cudzysłówów.

Nie będę dłużej rozwodzić się nad stosowanymi przez Stusa zabiegami poetyckimi, wiele z nich wymieniają zamieszczone tutaj szkice krytyczne, a uważny czytelnik przekładów znajdzie ich pewnie jeszcze więcej. Chciałam jedynie wskazać, że czasami dźwięcznie i rytmicznie, czasami chropowato brzmiące utwory ukrywają pewne z góry zamysłone strategie, które są strategiami znaczącymi. Na koniec zacytuję słowa Jurija Szerecha: *Stus posiada wyraźne, własne oblicze. Rozstrzygać, kto jest dzisiaj największym poetą Ukrainy — to rzecz osobistego gustu. Ale że Stusa nie pomylił z kimś innym — temu trudno jest zaprzeczyć.*

Tłumaczenia wierszy Wasyła Stusa

Jak wspomniałam wcześniej, poezje Stusa tłumaczone były na większość języków europejskich. Pierwsze polskie przekłady ukazały się w 1988 roku: w podziemnym „Obserwatorze Wielkopolskim”³⁴ podpisane pseudonimem „k.aw” (Władysława Łuczka-Bakuła³⁵ i Bogusław Bakuła³⁶) oraz w ukraińskim czasopiśmie „Zustričzi” (Warszawa) w tłumaczeniu Wiktora Woroszyłskiego. Rok później „Czas Kultury” opublikował tłumaczenia Bogusława Bakuły, a w roku 1991 ukazały się w „Kulturze Niezależnej” wspólne przekłady Katarzyny Turczyk i Bogusława Bakuły. Od tej pory każdego roku kolejne polskie pisma — „Więź”, „Dekada Literacka”, „NaGłos”, „Kresy” — wykazywały coraz większe zainteresowanie twórczością Stusa. To niemało, zważywszy na fakt, że jest to poeta współczesny, którego wiersze na Ukrainie pojawiły się oficjalnie dopiero w 1990 roku. Dodajmy także, że już w 1991 roku ukazał się w Warszawie (po ukraińsku) tomik jego wierszy, *Weselyj cwyntar*. Stusa nie zabrakło także w najważniejszych antologiach. poezji ukraińskiej

³⁴ Засноване 1981 року Гжегожем Гауденом підпільне видання.

³⁵ Владислава Лучка-Бакула (Władysława Łuczka-Bakuła, 1954 р. н.) — професор економіки, учасник «Солідарності».

³⁶ Богуслав Лешек Бакула (Bogusław Leszek Bakuła, 1954 р. н.) — польський філолог, журналіст, учасник «Солідарності».

ostatnich lat: *Powroty nieobecnych* (opr. Bazyli Nazaruk i Mirosław Czech, 1990) i *Rybo-wino-kur* (opr. Aleksandra Hnatiuk, 1994). Można powiedzieć, że wykazano w Polsce zadziwiający refleks w inicjatywach wydawniczych.

To także niemało, biorąc pod uwagę, iż nie są to wiersze łatwe — ani pod względem słownictwa, ani strony formalnej utworu. Tymczasem zdążyły się już wykształcić dwie odrębne koncepcje tłumaczenia tych poezji. Pierwsza traktuje oryginały jak przykłady regularnego sylabotonika, którego tradycja w literaturze ukraińskiej sięga *Eneidy* Kotlarewskiego (końca XVIII wieku) i romantycznych wierszy Szewczenki. O ile dla współczesnego polskiego ucha wiersze np. Konopnickiej brzmią rażąco monotennie i katarynkowo, to ukraiński urozmaica tę miarę wierszową ruchomym akcentem (co pozwala urozmaicić rodzaje używanych stóp wierszowych, zamiast typowych dla polskiego trocheja i amfibrachu) lub też z rzadka pojawiającym się Dolnikiem (pauznikiem). Druga koncepcja zakłada odrębność tradycji wierszowania w obu kręgach językowych, zachodnio- i wschodniosłowiańskim, i mówi, że to, co po ukraińsku jest sylabotoniczne, w języku polskim nie może zostać oddane tak samo, bowiem tradycja sylabotoniczna została w języku polskim o wiele wcześniej i konsekwentniej zarzucona na rzecz tonizmu lub wiersza wolnego (w przypadku tłumaczenia w odwrotnym kierunku wszystko, co po polsku odbiega od regularności, przekładane jest na ukraiński wierszem sylabotonicznym — na przykład wiersze Miłosza). Sylabotonizm trąci dziś źle kojarzącą się manierą poezji młodopolskiej. Poeta współczesny, aby trafić do polskiego czytelnika, musi rozluźnić tok swego wiersza, zaciekawiać wynalazkami eufonicznymi lub stosować awangardowe „zgrzyty” w postaci rwanej, nieregulamej frazy.

U Stusa znajdujemy zarówno przypadki dokładnego sylabotonizmu, jak i wiersza wolnego. Co ciekawe, utwory najwcześniejsze w większości zawierają poezje pisane wierszem wolnym i ma to ścisły związek z publicystycznym potraktowaniem tematu. „Ja” liryczne zachowuje dystans do opisywanego wydarzenia, dystans powiększony jeszcze przez wyraźną ironię, kpinę, czasem wręcz groteskowość, jak choćby w samym tytule tomiku *Wesełyj cwyntar*. Dzięki takim zabiegom „dystansującym” ten spokojny świat, w którym — patrząc z zewnątrz — wszystko pozornie idzie swoim zwykłym trybem, okazuje się światem absurdalnym. W ten sposób ocierające się o groteskę wykoślawianie rzeczywistości przez Stusa staje się (paradoksalnie!) „zwykłym” jej naśladowaniem, swego rodzaju prawdą literacką. Mówiąc krótko: to nie wiersz jest groteskowy — lecz groteskowa jest rzeczywistość! Nie bez znaczenia są ramy historyczne: daty powstania tych poezji to lata 1958-1970, okres najpierw powoli wysychającej „odwilży” chruszczowowskiej, a następnie „betonowego socjalizmu” Breżniewa. Nie trudno było wówczas dostrzec pojawiające się na każdym kroku sytuacje, tyleż śmieszne co paradoksalne, gdy się nad nimi

głębiej zastanowić (np. wiersze *Szedłem za trumną przyjaciela i myślałem ...* lub *Tagił. Zima. Sześćdziesiąty pierwszy rok*). Te poezje nie budzą wątpliwości tłumacza. Rachunek jest prosty: wiersz wolny w obu przypadkach — oryginału i tłumaczenia. Jedyne, co sprawiać może trudności, to programowy kolokwializm przejawiający się w stosowaniu zwrotów frazeologicznych i idiomów, dla których znaleźć trzeba miejsce w przekładzie.

Im więcej pojawia się wierszy w dorobku Stusa, tym bardziej regularny staje się ich rytm. Miara metryczna utrzymuje w ryzach to, co kipi i wrze w środku. Jeśli pojawiają się ból i złorzeczenia, gniew i złość, to możemy być pewni, że wyrażone będą eleganckim sylabotonikiem, a najpewniej w połączeniu z ulubionymi zabiegami poety — przeplataniem wersów różnوزgłoskowych, na przykład dziesięcio- i jedenastozgłoskowych, z kilkakrotnym powtórzeniem całych wersów lub pojedynczych słów. Jednak te „regulujące” i porządkujące całość tekstu zabiegi stoją najczęściej w sprzeczności na przykład z rymami, które z łatwością można by uczynić głębokimi (żeńskie) i dokładnymi, tymczasem są one krótkie (męskie) i oparte na zgłoskowych obocznościach lub opozycjach. Bywa też tak, że rym pojawia się w środku dwóch kolejnych wersów, we wnętrzu, na końcu zaś mamy zaledwie współdźwięczność, albo też nagle w środku wiersza urwany rym na końcu którejś z linijek. Wszystko to sprawia wrażenie, jakby utwór był rymowany jedynie w celach mnemotechnicznych, a cały eufoniczny skarb ukryty... w jego wnętrzu: w ledwie słyszalnych powtórzeniach głosek szeleszczących, szypiących, syczących.

Spróbuję teraz pokazać jeden z takich zabiegów z wiersza o wyjątkowo niekonsekwentnej topografii rymów, choć sylabicznie prawie regularnego:

Posołowi od spiwu sad,
od sołowiw i od nadsad.
I od samotnoji swiczi,
i od żalkych zirok wnoczi.

Zaznaczyłam w pierwszym czterowierszu wszystkie te elementy, które współbrzmiały między sobą (łącznie z kontrowersyjnym odwróceniem (sołow)-i-w na (s)wi-czi w 3 wersie). Widać, że jest ich większość i że tworzą skomplikowaną architekturę współbrzmień wewnętrznych i dysonansów. Jednak do pełnej śpiewności brak jest tu prostego wytrzymania rymu: nie dość, że jest jednosylabowy, to w następnych wersach także niedokładny (pomimo tego, że znów mamy tu liczne powtórki i współdźwięczności we wnętrzu frazy):

Swicza zatropotiła — j switło,
mow hołuba, pustyla w let,
i wiersz twij wyrwawsia bez tytła,
i duch twij wyrwawsia z tenet.

Co tłumacz ma zrobić z tymi odstępstwami od „świętej” monotonności wiersza sylabotonicznego? Może albo potraktować je jako drobne nieregularności i tak przenieść do polszczyzny, albo uczynić z nich mile widzianą w przekładzie zasadę. Obie koncepcje tłumaczenia są w tym zbiorze reprezentowane. W tym miejscu pokażę jedynie, jakie konsekwencje niesie przyjęcie jednej z nich. Lub, mówiąc inaczej, jak postawiona przez tłumacza diagnoza wpływa na ostateczny kształt przekładu.

Oryginał wiersza *Sto luster...* reprezentowany jest na następnych stronach przez dwa tłumaczenia, które daleko odbiegają od siebie, zarówno pod względem rymów, izosylabiczności, a nawet rozmiarów całego wiersza (wydłużonego u Woroszylskiego o dwa wersy), który w oryginale jest stychiczny (jak w moim przekładzie), z niedokładnymi rymami męskimi, i w którym znajdujemy wspomniany już chwyt pozostawienia znienacka środkowego wersu w ogóle bez żadnego rymu. Oryginał, jak w poprzednim przykładzie, jest jednak oparty na ciekawej zasadzie fonicznych i semantycznych „odbić” nie na dan-no posiada taki incipit! — jest to koncert symetrycznych powtórzeń i dysonansów ukrytych we wnętrzu tekstu. W tłumaczeniu Woroszylskiego wiersz uległ maksymalnemu uregularnieniu. „Lustrzana zasada” konstrukcji wiersza zyskała poparcie ze wszystkich stron: wiersz został podzielony na równozgłoskowe, czterowersowe strofy, rymy zostały względnie zachowane, tłumacz zastosował zabiegi eufoniczne (*dźdze — dźdźów*). Dodatkowo fenomen luster jest tu uaktualniony w warstwie semantycznej przez jasną logikę pytań i odpowiedzi podmiotu oraz jego sobowtóra lirycznego.

Nie jestem zwolenniczką koncepcji tłumaczenia regularnym sylabotoni-kiem wierszy współczesnego poety, szczególnie takich, które wykazują wyraźne cechy tonizmu, lub też rozluźniania monotonii sylabotonizmu. W wyżej analizowanym przykładzie można rzeczywiście wersyfikacyjną ramę wiersza potraktować jako dodatkowy, formalny znak uwięzienia podmiotu wśród wrogich mu odbić (bo przecież o tym jest ten utwór), ale można też wprowadzić kontrast między semantyką a metryką wiersza i, jak to zrobiłam w swoim tłumaczeniu, stosować wiersz rytmicznie rozluźniony. Taką strategię translatorską i tutaj, i w pozostałych tłumaczeniach wspomagają zawsze wszelkiego rodzaju rymy wewnętrzne, powtórzenia wewnątrzwersowe, półrymy lub rymy pozorne, graficzne, quasi-powtórzenia rymowo-znaczeniowe. Oczywiście, trudno jest bronić danej poetyki przekładu, można jednak szukać dla niej uzasadnień w tradycji wierszowania polszczyzny oraz w samym oryginale, co przed chwilą próbowałam uczynić.

Inna grupa wierszy to takie, które domagają się regularności w tłumaczeniu, które zniszczyłoby każde rozluźnienie toku frazy. I w tym miejscu znakomicie sprawdzają się poetyki translatorskie, jakie patronują J. Litwiniukowi i W. Woroszylskiemu. Najlepszym przykładem będzie wiersz dedykowany

pewnemu kijowskiemu neoklasykowi lat 20-30., który został wywieziony na Solówki. Rytm pociągu toczącego się po szynach na północ, jego powtórzenie w głowie poety-pasażera wagonu bydłowego, zyskał odbicie właśnie w metryce utworu. Mam nadzieję, że w polskim przekładzie to słychać:

Głuche kół stukotanie,
jak fale o prom,
spotkaj mnie, mój Charonie,
z całym dobrem i złem.
Klekocą koła, terkocą,
prowadzą, prowadzą nocą,
do domu — już nie zawrócą,
do domu — nie wrócą...

Na koniec słów kilka o oryginałach wierszy Stusa. Większość utworów, szczególnie napisanych w łagrze po 1972 roku, była przepisywana i przemycana z rąk do rąk, uzyskując po kilka wariantów. Ma to duże znaczenie w pracy przekładowej. Stus bowiem nie zdążył ustalić ostatecznych postaci tych tekstów. Legenda życia spędzonego w więzieniach i obozach pracy, legenda męczeńskiej śmierci poety oraz szerokie udostępnienie jego twórczości spowodowały wzrost autorytetu moralnego Stusa. Tym sposobem autor stał się najbardziej cenionym poetą współczesności i każdy tłumacz, który podejmuje próbę przekładu jego poezji na jakikolwiek język, obarczony jest dodatkowo obowiązkiem dorównania w obrębie własnej tradycji poetyckiej randze, jaką poezja Stusa uzyskała w tradycji ukraińskiej. Mówiąc krótko: translatorski wysiłek staje się wręcz moralnym obowiązkiem przyswojenia bez zniekształceń słów męczennika sprawy narodowej. Nie jest to zdrowa sytuacja i nie sprzyja translatorskiej rywalizacji...

Z jednej strony wiersze — przekazywane przez druty łagrów i wielokrotnie przepisywane — posiadały już w oryginale po kilka wersji i widać to w równoległych przekładach, które czasami odbiegają tak daleko od siebie, że stają się praktycznie różnymi wierszami (zaznaczam takie fakty w komentarzu pod wierszem). Dla tłumacza jest to przypadek wyjątkowy, bowiem w interpretacji oryginału dysponuje większą liczbą informacji (czasem niestety sprzecznych) i może połączyć w jednym tłumaczeniu albo kilka wersji tego samego wiersza (jeśli są dostatecznie zbieżne), albo radykalnie je rozdzielić, sporządzając na przykład dwa odrębne i niezgodne ze sobą tłumaczenia. Teoria i historia przekładu milczy o tego rodzaju przypadkach. W tym sensie — obok pracy filologicznej — jest to „zabawa” detektywistyczna. Dla dokonania całościowej interpretacji brakuje pełnych krytycznych wydań poszczególnych zbiorów i korespondencji poety. Do tego dochodzi jeszcze wyrywkowa znajomość kontekstu tradycji literackiej, choćby tylko poprzedniej, zniszczonej

formacji pokoleniowej (lat 20-30.), która mogłaby stanowić złożony system odniesień interpretacyjnych. Tłumacz musi więc podejmować ryzyko pomyłki albo ryzyko nadinterpretacji — zawsze ma za mało danych lub za dużo wersji jednego wiersza. Nadal bowiem wiersze Stusa są w szczególności i spotęgowany sposób osamotnione, zawieszone w literackiej próżni.

Dziękuję wszystkim, którzy mi pomogli podczas pracy nad tą książką, szczególnie dr Aleksandrze Hnatiuk z Warszawy i dr Bożenie Zinkiewicz-Tomanek z Krakowa za cenne wskazówki, które pomogły mi uniknąć wielu błędów. Wdzięczna jestem mojemu promotorowi prof. Stanisławowi Balbusowi, którego doping i wielkie serce, jakie okazuje swoim uczniom, zawsze budzą nas z humanistycznej drzemki. Największą przygodę zawdzięczam Jerzemu Litwiniukowi, autorowi pięknych listów, których miałam zaszczyt być adresatką.

м. Краків

Михайло ЖИЛІН
кандидат філологічних наук

Історія польського стусознавства: ідеологічно-популяризаторський напрямок

Ця стаття є початком більшої розвідки про вивчення життя та творчості Василя Стуса в Польщі. Продовження дослідження плануємо опублікувати в наступних випусках «Стусознавчих зошитів». Хоча в її назві присутній конкретний аспект польського стусознавства, його не буде вичерпано до решти, адже, як побачимо, ті перші кроки, що їх польські інтелектуали зроблять у справі введення імені Стуса в польський культурний дискурс, багато в чому обумовлюватимуть специфіку вже власне наукових студій, ближчих до нашого часу. Крім того, цей ідеологічно-популяризаторський напрямок буде ретранслюватися й паралельно з появою спеціальних досліджень. Його долю в наші дні спробуємо дослідити також у подальших статтях.

Василь Стус сам спричинився до свого входження у простір польського духовного життя. У травні 1984 року (ще до смерті поета) мюнхенським часописом *Łącznik polsko-ukraiński*¹ було перекладено відомі рядки запису 12 «З таборового зошиту», датованого 1982 роком. У цих рядках Стус висловлює своє захоплення польським робітничим і національно-визвольним рухом загалом і тактикою «Солідарності» зокрема, ставить поляків у приклад українцям з їхньою атрофованою політичною

¹ Судячи з усього, це доволі принагідне видання, яке ширилося у вузьких колах польської та української еміграції, і публікацію в ньому перекладеного Стусового тексту можна розглядати радше як симптом виходу польського визвольного руху на інтернаціональний, бодай спільносхідноєвропейський рівень, аніж як першопочаток альтернативної польської україністики. Показово, що саме видання не є наразі доступним у межах Польщі. Здається, його можна знайти в архівних фондах Józef Piłsudski Institute of America (<http://www.pilsudski.org/pl/zbiory-instytutu/katalogarchiwum/378-zespol-155>). У польському літературознавстві є згадка про цей переклад лише від Олі Гнатюк у короткій бібліографічній довідці про польські переклади Василя Стуса (див. Rybo-Wino-Kur: *Antologija literatury ukraińskiej ostatnich dwudziestu lat*, Warszawa 1994, s. 209).

і національною свідомістю. Вони передруковувалися ще неодноразово на шпальтах насамперед підпільної преси «Солідарності» у другій половині 80-х років. Відтоді в композиції ледь чи не кожної публікації чи й просто репліки про Василя Стуса згадка про цей пієтет до польського визвольного руху є обов'язковим складником. Яскраве підтвердження: в «Обґрунтуванні проекту Ради столичного міста Варшави» (10 січня 2017 року) про надання одному зі скверів імені Василя Стуса наведено коротку біографічну довідку про поета: «*Stus Wasyl, 1938-85, ukraiński poeta i działacz opozycyjny, członek ukraińskiego Komitetu Helsińskiego; polonofil, rzecznik pojednania ukraińsko-polskiego; 1972-79 i od 1980 więzień łagrów, zmarł w karczerze*» [— підкр. наше. — М. Ж.]².

Від часів свого виникнення до розквіту наприкінці 80-х років «Солідарність» у своїй політико-ідеологічній та культурній діяльності майже не виходила за межі внутрішньопольської проблематики і риторики. Авжеж, увага до постаті Василя Стуса могла пояснюватися лише тактичними завданнями самого руху (партії). Міф Василя Стуса, відтак, використовувався у двох аспектах. По-перше, компліментарна оцінка Василем Стусом — неполяком, жертвою радянської системи, людиною кришталевої чесності й бездоганно витриманої громадянської позиції — ця оцінка польського національно-визвольного руху, очевидно, не лише лестила польським «антирадянщикам», але й цементувала уявлення про *інтернаціональне*, а не винятково внутрішньопольське значення цього руху («*za naszą i waszą wolność!*»). По-друге, з часом перетворення «Солідарності» на провідну та єдину партію поляків та розробкою її представниками плану дій на період по здобутті сподіваної справжньої незалежності поступово актуалізуються питання стосунків Польщі майбутнього зі своїми сусідами, зокрема, з українцями³. Місток порозуміння

² *Uchwała NR Rady miasta stołecznego Warszawy* (№ 1195 od 12.01.17). Цю інформацію автори проекту взяли з *Encyklopedii Popularnej PWN* від 2013 року.

³ Ще 1985 року Юліуш Мєрошевські — видатний польський публіцист та політичний діяч, який 1974 року на сторінках паризької «Культури» разом з Єжи Гедройцем сформулював відому тезу про те, що суверенність Білорусі, Литви та України є чинником, що сприятиме незалежності Речі Посполитої, — означив цей процес таким чином: «*Niepodległość w polskim rozumieniu oznacza niepodległość od Rosji... Ów cel nie jest możliwy do osiągnięcia inaczej, jak poprzez zjednanie przyjaźni i zaufania narodów, które odzielają nas od rdzennej Rosji. Im więcej będzie się liczył ambasador polski w wolnym Kijowie — tym więcej będzie się liczył ambasador polski w Moskwie*» [«Незалежність у польському розумінні означає незалежність від Росії ... Ця мета не може бути досягнута інакше, ніж через дружбу та довіру тих народів, які відділяють нас від географічної Росії. Що більше важитиме польський посол у вільному Києві, то більше важитиме польський посол у Москві»] («Nowa Koalicja», 1985, nr 1, s. 3 i 54).

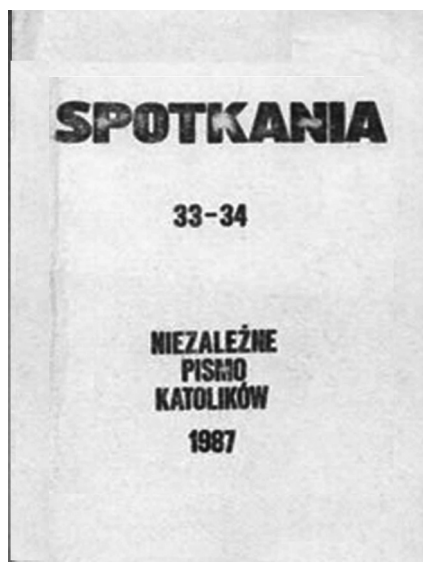
між сучасними поляками та українцями ґрунтувався на уявленні про притаманну прогресивним діячам обох націй ідею повалення радянського імперського режиму. У цьому аспекті постать Василя Стуса так само мусила бути дуже привабливою, а його ситуативне полонофілство починає розглядатися як зазедве чи не принципова життєва позиція. Антирадянськість поета на початковому етапі польського стусознавства — це і великою мірою його уявне полонофілство. Володимир Мокрий — польський учений українського походження, представник «Солідарності» — не лише дуже вдало окреслив оцей синкретизм антирадянства та уявного полонофілства у Стуса, а й несвідомо подав основну схему української незалежницької ідеології так, як її розуміли в Польщі: «Do odzyskania niezależnego państwa ukraińskiego przyczynili się zwłaszcza przedstawiciele elit polskich utrzymujący kontakty z ukraińskimi działaczami niepodległościowymi, którzy w walce o niezależność Ukrainy, gwarantującej prawa człowieka, zaspokajającej potrzeby i godne życie swym wszystkim obywatelom, zapłacili lub gotowi byli ponieść cenę najwyższą — cierpienia w więzieniach czy utratę życia, jak np. Wołodymyr Iwasiuk, Ała Horśka czy Wasyl Stus, życzący w swym przedśmiertnym liście zwycięstwa polskiej «Solidarności» [«До відновлення незалежної української держави польські еліти підтримували зв'язок з українськими національними діячами, які в боротьбі за незалежність України, що гарантує права людини, задовольняє потреби й гідне життя для всіх її громадян, заплатили чи готові були платити найвищу ціну — поневіряння в тюрмах або загибель; серед них, напр., Володимир Івасюк, Алла Горська або Василь Стус, що у своєму передсмертному листі зичив перемоги польській “Солідарності”»]⁴.

Можемо говорити про цей початковий етап навіть не вивчення, а лиш означення присутності Стуса в польському гуманітарному просторі, як про *ідеологічно-популяризаторський*. Стилістично цей етап ідентифікується через присутність у текстах, що його репрезентують, упізнаваних маркерів, які багато в чому тотожні відповідній стилістиці раннього українського («материкового», передовсім) стусознавства, але в деяких моментах зраджують питомо польську складову. Найперший і, можливо, найголовніший для поляків елемент — оце уявне полонофілство.

Володимир Мокрий був автором перекладу того уривку «3 таборового зошиту», про який ішлося вище і який було невинно опубліковано на шпальтах саме люблінських «Spotkań» 1987 року⁵, головну мету яких один з лідерів видання Януш Крупські означив так: «Niepodległa i demokratyczna Polska. Wolna Polska w Wolnym Świecie», — а відтак: «Bez

⁴ W. Mokry, *Elity polskie o wolności i niezależności Ukrainy. Od polskiego do ukraińskiego Sierpnia*, w: *Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze*, Kraków 2010, t. XI/XII, s. 85

⁵ *Spotkania. Niezależne Pismo Katolików*, Lublin 1987, nr 26, s. 70.



niepodległości narodów Związku Radzieckiego nie odzyskamy i nie utrzymamy własnej niezależności»⁶ («Незалежна та демократична Польща. Вільна Польща у Вільному Світі... Без незалежності народів Радянського Союзу не здобудемо й не втримаємо власної незалежності»). Тобто ґрунт для популяризації постаті Василя Стуса в польському політико-культурному просторі був підготовлений внутрішніми чинниками.

Серед таких чинників вагомим був релігійний. Так сталося, що ідея польської «wolności» була невідривною від ідеї релігійного відродження, відновлення Костелу. Цей синкретизм політичних і релі-

гійних прагнень, який не був визначальним в історії української боротьби за незалежність, також торкається польського міфу про Стуса, якого, очевидно, украй важко назвати видатним оборонцем християнської віри, а його образ в українському стусознавстві дуже рідко насичується релігійними конотаціями. У цьому аспекті показовим є спогад відомого польського славіста Анджея Вінценза про короткі відвідини ним України в серпні — вересні 1990 року. Стислий опис атмосфери, що панувала в пізньорадянському Києві та нагадала авторові нотаток Польщу 1980 — 81 років, а також стислий екскурс в історію українського антиросійського руху, репрезентованого іменами Мазепи, Петлюри та Шептицького, продовжується описом цвинтаря, де поховано «męczenników (świeckich) najnowszej historii»: «Zawieziono mnie na cmentarz, gdzie znajduje się grób poety Wasylija Stusa, zamięzzonego w łagrze sowieckim. Po obu stronach groby dwu innych poetów, których szczątki też z łagrów przywieziono, na wszystkich trzech grobach stoją dwumetrowej wysokości krzyże z jasnego drzewa, na nich sharfy w barwach narodowych, błękitno-żółtych» («Мене привезли на цвинтар, де знаходиться могила поета Василя Стуса, закатованого в радянському таборі. Обабіч — могили двох інших поетів [помилка А. Вінценза. — М.Ж.], рештки яких також було привезено з табо-

⁶ Цит. за: М. Choma-Jusińska, *Spotkania. Niezależne Pismo Młodych Katolików*, w: *Encyklopedia Solidarności. Opozycja w PRL 1976—1989*, tom 2, Warszawa 2012, s. 430, 431.

рів. На всіх трьох могилах стоять двометрові хрести зі світлого дерева, на них — стрічки в національних, жовто-блакитних кольорах»⁷. Таким чином до обов'язкових мартирологічної, антирадянської та полонофільської конотацій додається ще й властивий польській національній самосвідомості релігійний символізм. Ці чотири моменти ідеологічно-популяризаторської лінії в польському стусознавстві більшою чи меншою мірою виявлятимуться і в подальшому⁸.

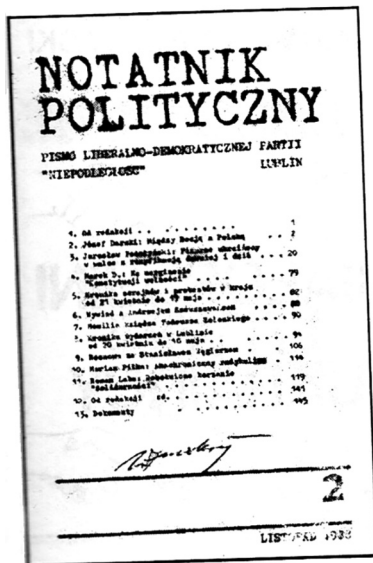
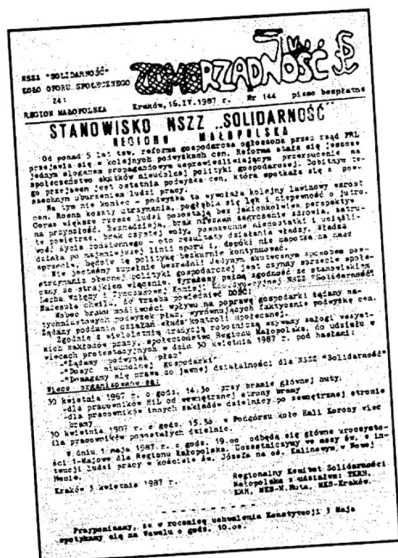
Згаданий уже Володимир Мокрий у деяких своїх статтях⁹ посиляється на таких популяризаторів творчості Василя Стуса в Польщі, як П. Лозинські та Ярослав Подолинські — авторів підпільних часописів доби пізньої «Солидарності»¹⁰. У цілому вони створили довідкові дописи,

⁷ *Archiwalia polsko-ukraińskie. Dział III.*, w: *Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze*, Kraków 1997, t. V/VI, s. 484. (Запис здійснено 16 жовтня 1990 року).

⁸ Так, Оксана Веретюк, досліджуючи деякі психологічні аспекти української та польської таборової літератур, уважає за потрібне нагадати читачам (у примітці) про оте Стусове «почування поляком» (О. Weretiuk, *Człowiek i świat człowieka w ukraińskiej i polskiej literaturze łagrowej*, w: *Kresy. Syberia. Literatura: Doświadczenia dialogu i uniwersalizmu* / Pod red. Eugeniusza Kasperskiego, Warszawa 1990, s. 212). Між іншим, у цій статті є цікаве зіставлення деяких психологічних аспектів сприйняття в'язничного простору в польській та українській традиціях: «*Podobnie jak w polskiej literaturze łagrowej, tak samo w literaturze ukraińskiej przestrzeń łagrowa ulega rozszerzeniu. Oprócz odrębnych przestrzeni w łagrach istnieją też światy wyższego rzędu: świat niewoli, czyli owe łagry, i świat wolności, który rozciąga się poza więzienną bramę i który dla więźniów uosabia «tamten świat» inny i lepszy. Dla Polaków jest to wspomnienie «Niepodległej». Dla literatury ukraińskiej tym światem swobodnym bywa zwykle Kozaczyna, Sicz Zaporoska*» («Подібно до польської таборової літератури, у літературі українській таборовий простір розширюється. На додачу до відмежованих просторів у таборах існують також світи вищого порядку: світ неволі, тобто табір, і світ свободи, що простягається поза межі таборової брами і який для в'язнів втілює «той світ», інший і кращий. Для поляків — це згадування «Незалежної». Для української літератури таким вільним світом зазвичай є Козачина, Запорозька Січ») (Ibid., s. 213). На думку дослідниці, саме це уявлення реалізується в Стусовій поезії «Сто років, як сконала Січ...». (Зазначимо лише, що вірш написано ще 1963 року).

⁹ W. Mokry, *Wasyła Stusa droga do niepodległej Ukrainy*, w: *Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze*, Kraków 1993, t. I/II, s. 242; W. Mokry, *Elity polskie o wolności i niezależności Ukrainy. Od polskiego do ukraińskiego Sierpnia*, w: *Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze*, Kraków 2010, t. XI/XII, s. 107—108.

¹⁰ P. Łoziński, *Wasył Stus. Więźniowie sumienia na Ukrainie*, w: *Zomorządność*, Kraków 1987, nr. 144, s. 2—4 (Podziemne pismo NSZZ «Solidarność». Koło Oporu Społecznego 241, Region Małopolska); J. Podołyński, *Pisarze ukraińscy w walce z rusyfikacją dawniej i dziś. Wasył Stus*, w: *Notatnik polityczny. Pismo Liberalno-Demokratycznej Partii «Niepodległość»*, Lublin 1988, nr 2/listopad, s. 20—78.



а постать Стуса подано в них у звичному ореолі жертвовності та політичного нонконформізму, обов'язковим, як бачимо, на цьому першому етапі. Зрештою, ці автори є цікавими через їхню першість у вивченні Стуса в Польщі. Ми мали б з'ясувати, хто є ці піонери. І так сталося, що ім'я Ярослава Подолинського зустрічаємо в довіднику псевдонімів¹¹, виданому ще в середині 90-х. Під ним ховається знаний уже Володимир Мокрий. З особистою ж розмови з цим ученим дізнаємося, що П. Лозиньскі — це також його псевдонім. Таким чином, саме Володимирові Мокрому завдячуємо як першопрохідцю польського стусознавства (у тому числі й щодо перших спроб перекладу фрагментів творчості Василя Стуса). Варто зазначити, що сам дослідник вельми неохоче демістифікує цю псевдоніміку, використовуючи її аж дотепер¹².

Щодо першого зі згаданих видань не можемо втриматися від спокуси пояснити дивну назву «Zomorządność». Вона є наслідком дотепної контамінації назви багатьох популярних пролетарських (у т.ч. і офіційних) періодичних видань «Samorządność» та дразливого для польської опозиції слова «zomo» — аббревіатури назви «Zmotoryzowane Odwoły Milicji Obywatelskiej», аналогу пізньорадянського ОМОНу.

¹¹ *Kto był kim w drugim obiegu: Słownik pseudonimów pisarzy i dziennikarzy 1976-1989* / Pod red. Dobrosławy Świerczyńskiej, Warszawa 1995, s. 133.

¹² Див. посилання у статті: W. Mokry, *Językowe, religijne, ekonomiczne i militarne środki ekspansji państwa moskiewskiego na Ukrainę. Od zniszczenia Kijowa przez An-*

Якщо Володимир Мокрий перекладає Стуса (уришок «З таборового зошита» та деякі вірші) із суто інструментальною метою — аби привнести живий голос поета (зрозумілою читачеві мовою) до науково-популярного нарративу, то паралельно з'являються й суто перекладацькі спроби. Вони свідчать про початок нового етапу в розвитку стусознавства в Польщі — тепер усе ж таки творчість Поета, а не «горизонт очікувань» польського суспільства стає головним об'єктом рецепції.

1990 року дуже обмеженим накладом (1500 примірників)¹³ з'являється на світ маленька книжечка «Powroty nieobiesnych»¹⁴. З'являється в мало кому з українців відомому місті Островець-Свентокшиський¹⁵. Обсяг характерний для цього часу — 14 аркушів. (Загалом третина накладу нумерувалася вручну). Книжка ця сама має бути предметом зацікавлення типографів. Її видано на папері, що справляє враження пресованої вовни, а цей папір, до речі, вручну було виготовлено заходами такого собі «Muzeum Papiernictwa w Dusznikach i Papiernią w Bilczy». Так само характерною для цього часу є й трагікомічна помилка в подяці, що її видавець адресує авторам: «Organizatorzy wyrażają podziękowanie poetom i tłumaczom za bezpłatne udostępnienie tekstów oraz ich tłumaczeń do niniejszego tomiku» («Організатори висловлюють подяку за безкоштовне використання текстів, а також їх перекладів у цій книжечці»)¹⁶. Епіграфом до всієї антології є оригінал вірша «Як добре те, що смерті не боюсь я...».

У передмові Базиліуша Назарука вже в першому реченні знаходимо слово «екзистенція», що згодом буде фігурувати в більшості розвідок про життя і творчість Стуса — хоча, втім, і використовується воно в первісно-

drzeja Bogulubskiego poprzez wojnę cara Piotra I z hetmanem Mazepą do rosyjskiej okupacji Krymu, Donbasu i Ługańska, w: [Studia Politologica Ucraino-Polona](#), Kraków 2016, t. 6, s. 60.

¹³ Оля Гнатюк зазначає, що книжка ця не потрапила навіть до книгарень (О. Гнатюк. *Kultura ukraińska w Polsce w latach 1980-2000*, w: Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze, Kraków 2010, t. XI/XII, s. 51.

¹⁴ Lina Kostenko, Wasył Hołoborod'ko, Ihor Kałyneć, Wasył Stus. *Powroty nieobiesnych* / W przekładach: Leszka Engelkinga, Jerzego Jędrzejewicza, Bazylego Nazaruka, Floriana Nieuważnego, Wiktora Woroszylskiego, Ostrowiec świętokrzyski 1990.

¹⁵ До речі, місто тривалий час належало представникам гербу Равич (Рав), серед представників якого був Криштоф Косинський: «Krzysztof, będzie to pewnie, owym watażką kozackim, czy też hetmanem, jak go niektórzy mienia, co pierwszy dał początek rozruchom kozackim, które następnie wciąż się powtarzały» («Кшиштоф, напевне, був козацьким ватажком чи гетьманом, як дехто патякає, який перший розпочав козацький рух, що надалі повторювався») (A. Boniecki. *Herbarz polski. Uzupełnienia i sprostowania do części*, Warszawa 1907, t. 11: Kosiński, s. 273).

¹⁶ *Powroty nieobiesnych...* Книжечка не має посторінкової нумерації, тому посилаємося на неї без вказування сторінки.

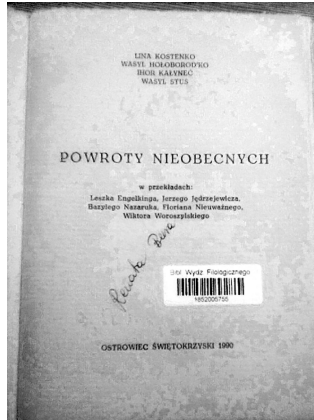
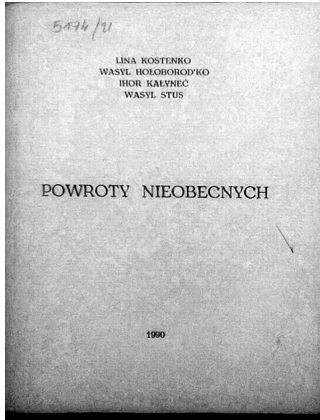
му значенні: «70 lat egzystencji w radzieckiej „rodzinie narodów”»¹⁷. Тут же бачимо й коротку характеристику того літературного контексту, в якому творили автори, представлені в антології: «Nowa poezja przełamywała bariery socrealistycznych schematów, a także stawiała na straży podeptanej godności człowieka i narodu [...]. „Szistdesiatnyki”, czyli generacja lat 60-tych, zyskała więc miano „uduszonego odrodzenia”» («Нова поезія долала бар'єри соцреалістичних схем, а також ставала на сторожі розтоптаній гідності людини та народу [...]. „Шістдесятники” або ж покоління 60-х років здобули, відтак, наймення «задушеного відродження»). Б. Назарук виділяє дві категорії поетів, що творили за цієї доби: перші — це ті, хто живився ілюзією відродження ленінських ідеалів та співпрацювали з владою; другі — ті, що писали «в шухляду», обрали «wewnętrzny azyl milczenia» («внутрішній прихисток тиші»). Осібно в цій генерації стоїть Василь Стус, який мучився, «płacący najwyższą cenę za nie ukrywana tożsamość własnych słów i czynów» («сплачуючи найвищу ціну за неприкриту самототожність своїх слів і вчинків»).

Автор передмови говорить про «відсутніх» («nieobecnych») поетів 60-х років, які доповнюють парадоксальну поліфонію щойно перевиданих «спізнаних» авторів доби «Розстріляного Відродження». Наголошується на тому, що ці четверо, попри належність до одного покоління, «zadziwiają oryginalnością całkowicie odmiennych poetyckich zapisów świata» («дивують оригінальністю цілком відмінних поетичних картин світу»).

Дуже показово, що короткі характеристики поетів антології подано в різній модальності й з різною метою. Так, поезія Ліни Костенко уявляється Б. Назарукові як синтез «ліричної інтимності з інтелектуальною рефлексією, філософією та історією»; у І. Калинця домінують християнські та народні джерела, а поезія його в цілому не зазнає впливу публіцистичності; «сюрреалістична» та «гротескова» творчість В. Голобородька позначена незвичною образністю, джерела якої — «у наївних анімістичних уявленнях про світ». Маємо хай і вкрай лаконічні, але, втім, поетикальні характеристики. Натомість, характеристика Василя Стуса є похідною від тієї міфології, про яку йшлося на початку статті і яка якнайменше стосується власне літературного аспекту: Стус «był i pozostanie wzorem postawy wyrażającej się w jedności słowa i czynu poety. Jego twórczość — to liryczny pamiętnik codziennych zmagania o święte prawo człowieka do wolności i godności, swoista, rozpisana na wiele tekstów, jedna wielka modlitwa, podbudowana niezachwianą wiarą, że zło nie może być powszechnym, jest więc skazane na nieuchronną klęskę»¹⁸ («...був і зали-

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.



шиться взірцем постаті, що виражається в єдності слова та чину поета. Його творчість — це ліричний пам'ятник щоденних змагань за святе право людини на свободу та гідність, своєрідна, висловлена в безлічі текстів велична молитва, наснажена незламною вірою в те, що зло не може бути всезагальним, а відтак воно є приреченим на неминучу поразку»). Подібною ж панегіричністю позначено й коротку біографічну довідку про поета, розташовану перед перекладами В. Ворошильського.

Починаючи з років 1992 — 93-х, ідеологічно-популяризаторський напрямок стає дедалі більш науковим, інколи ж і зовсім зникаючим. Проте, як уже було сказано, його «відблиски» в характерних усталених міфологемах, відчуватимемо й надалі. Десь у цей час Богуслав Бакула записав розмову з Михайлиною Коцюбинською, яка увійде до його великого дослідження про українську культуру другої половини XX століття *Skrzydło Dedala*¹⁹. Попри чудовий у науковому плані характер розмови²⁰, можемо відчутти в ній і присутність уявлень, властивих початковому

¹⁹ B. Bokuła. *Skrzydło Dedala: Szkice, rozmowy o poezji i kulturze ukraińskiej lat 50-90 XX wieku*, Poznań 1999, 385 s.

²⁰ Її лейтмотив — необхідність справжнього повернення імені Василя Стуса в українське культурне життя, повернення, вільного від лещат патетичного українофільства. Відтак, головне завдання — «pokazanie go jako pisarza spoza koniunktur, oferującego również perspektywę artystyczną i filologiczną» («показ його як письменника поза кон'юнктурою, а також пропонуючи перспективу мистецьку та філологічну»); а головна небезпека виходить від ототожнення його постаті з постаттю Шевченка, адже, по-перше, це створює уявлення «Stus tylko jako martwy klasyk» («Стус тільки як мертвий класик»), по-друге, «przedwczesna kanonizacja to jakby przedwczesna śmierć» («передчасна канонізація — це ніби передчасна смерть») (Ibid., s. 183)

етапові польського стусознавства. Через виняткову важливість та мало-приступність цього інтерв'ю беремо на себе сміливість подати його тут майже повністю²¹. Подаємо з перекладом (можливо, не досконалим).

Stus daleko odszedł poezji pokolenia lat 60., np. Kostenko, Dracza czy Pawlyczki. To nie jest typ liryki nawiązującej do symboliki nowoczesności i klasycyzmu, miękkiej w wyrażaniu uczuć, aczkolwiek nie unikającej egzystencjalnych i historycznych pytań, niemniej spotkamy w jego twórczości wiele utworów lirycznych. Jaki jest, Pani zdaniem, charakter tej liryczności na tle poezji ukraińskiej lat 70.?

Powiedziałabym, że w przeważającej części jest to poezja cerebralna, poezja myśli. I połączenie ekspresywności, liryczności, wielkich emocji z intelektualnym wysiłkiem opanowania problemów duchowych — to najważniejsze cechy jego twórczości. Stus sam jednoznacznie powiedział, że wraz z upływem czasu emocjonalność u niego stygnie, a zwyczaja pierwiastek cerebralny. Zatem liryczność posiada tu charakter refleksyjny, filozoficzny. Stus dlatego zwrócił się do poezji Reinera Marii Rilkego, o której wiedział, że reprezentuje podobny typ liryczności i refleksyjności. Dlatego tłumaczył Rilkego, zwłaszcza we wczesnym okresie. Później natomiast próbuje łączyć odrębne nieco pierwiastki: z jednej strony, rzeczowość, wyczucie kadru, a z drugiej, ciśnienie emocjonalności. Jest to więc poeta dość różnorodny. Momentami nawet zbliża się do folkloru, ale swoją refleksją sytuuje się w odrębie kultury wysokiej.

Chętnie przyznaję, że liryczność jest nietradycyjna. Przelamuje się z groteską, zawiera w sobie wybuchowość i dynamizm, nietypowe dla postawy refleksyjnej. To wynika z jego postawy wobec języka, kreacyjnej, od poziomu leksykalnego poczynając. Stus odnawia znaczenia słów albo je wyraźnie pogłębia.

Powiedziałabym, że oprócz tego, na co pan wskazał, jego poezja jest ściśle związana z biografią, a to oznacza, że okresy spokoju charakteryzują się bardziej wyważoną tonacją i znajdują odbicie w poezji refleksyjnej, lirycznej, a okresy buntu, kary, cierpienia odzwierciedlają się w twórczości ciemnej, niemal metafizycznej, ekspresywnej. Obecnie wydajemy te utwory, który powrócili z archiwum KGB. To są bardzo oryginalne dwa zeszyty. Na jednym z nich widniał napis «Dichtenszeit», a drugi zawierał przekłady z Goethego. Syn Stusa, Dmytro, porównał ze sobą te dwa bloki utworów. W pierwszym jest około dwustu wierszy. Jedna trzecia znalazła się w tomie *Palimpsesty*, a pozostałe dwie trzecie nigdy nie były drukowane. Tworzą one wręcz dziennik pierwszych miesięcy aresztu, nie liryczny, ale raczej intelektualny i, tak jak myśl krążąca w głowie, wariantowy.

²¹ Ibid., s. 183-192.

Czy można mówić o jasno określonym stosunku Stusa do awangardy? Czy wyrażał on swoje poglądy na ten temat? Jego twórczość jest dla mnie w sposób nieoczywisty rozłamana. Sporo tu elementów klasycystycznych, odwołań do tradycji, ale i równie wiele elementów przecistawnych, sugerujących poetykę awangardowego wers libre'u, antytradycjonalizmu. Zatym: kontynuator czy buntownik?

W tej sprawie można posłużyć się korespondencją Stusa do Wiry Wowk. Poetka radziła Stusowi pisać wierszem wolnym, ale on mówił, że choć *wers libre* nie jest mu obcy, to pisanie tą manierą woli pozostawić innym. Twierdził, że wiersz żyje poprzez tematy, a te u niego «jak raz nie werlibrowe». Wiersz wolny był dla niego, jak sam pisał, tylko «protomateriałem» domagającym się następnie artystycznego wykończenia. Jak widać, spuścizna awangardy Stusowi przesadnie nie imponowała. Wiersz musiał, wiedle niego, otrzymać wyrazistą strukturę i konkretne otoczenie filozoficzne. Stus nie odżegnywał się od poszukiwania nowych form poetyckiej ekspresji, aczkolwiek nie demonstrował tego ostentacyjnie. Jego nowatorstwo polega, moim zdaniem, na mistrzowskim opanowaniu tego, co Andrej Potebnia [— прикра помилка Б. Бокули. — М.Ж.] nazwał «wewnętrzną formą słowa». Już kiedyś określiłam to zjawisko nowatorstwem typu rilkeńskiego, mając na uwadze nie jego zewnętrzny charakter, lecz szczególne odniesienie do głębszych, zmysłowych warstw słowa.

Stus nie dąży w swojej twórczości do absolutnej regularności na płaszczyźnie rytmu, rymy, konwencji lirycznej. Nierzadko w jednym utworze przechodzi od regularności do form nieregularnych, burzy wprowadzony porządek wiersza.

Jak każdy dodry poeta, Stus rozumiał konieczność odniesienia się do konwencji, przełamywania jej, demonstrowania swojego warsztatu. Nie jest konsekwentnym zwolennikiem klasycyzmu ani nie optuje definitywnie za awangardą. Nie czują się zobowiązany do deklaracji, za to wiele korzysta z dorobku różnych nurtów i kierunków poetyckich. Utwory Stusa powstawały w silnej zależności od kontekstu. Kontekstualność jest również ważną cechą twórczości tego poety. Miejsce, nastrój, nawet kompania mogły decydować o takiej, a nie innej strukturze utworu. Mógł zatem pisać wierszem wolnym, mógł rymować, wybór był podyktowany nierzadko nastrojem. A te wewnętrzne zmiany, o których pan wspomina, są przez niego doskonale kontrolowane.

Stus miał bardzo życzliwy stosunek do poetów awangardowych, takich jak Wiktor Kordun, Wasyl Hołoborod'ko, Mykoła Worobjow, lubił całą Kijowską Szkołę poetów, i bardzo im, w miarę możliwości, pomagał. Zwłaszcza cenił twórczość Hołoborod'ki. Ale to nie znaczyło, że musiał, że powinien był iść tą samą drogą.

Czy Stus był eklektykiem?

Pozornie można byłoby tak powiedzieć. Prawdziwiej, że poszukiwał własnego, oryginalnego, artystycznego wyrazu, który pozwoliłby mu na niezależność od awangardy, klasycyzmu, socrealizmu.

Ihor Kałyneć utrzymuje, że nie ma żadnej kijowskiej, ani tym bardziej lwowskiej, szkoły poetów.

Ma prawo tak sądzić. Ja uważam, że przynajmniej istnieje Kijowska Szkoła. Jej osobliwość leży w tym, że opowiedziała się ona w jakiejś mierze przeciwko upolitycznieniu roli poezji i poety. Oderwanie się poezji od usługowości wobec ideologii komunistycznej, głoszenie pewnego indyferentyzmu wobec aktualnej polityczności stanowiło w naszych warunkach spory przełom. Awangarda, kiedyś głęboko zaangażowana w problematykę polityczną, tutaj wyrzekała się tej tradycji. I tym samym wkraczała w sferę polityczności.

Za największe osiągnięcie Stusa uważałbym połączenie liryki, metafizyki, groteski i historii w jedną poetycką całość. To są zresztą cechy typowo romantyczne. Czy, Pani zdaniem, Stus kontynuował romantyczną tradycję, a może są to skojarzenia z mojej strony nieuprawnione?

Sądzę, że Stus od tradycji romantycznych stopniowo odchodził. Ale tu trzeba dalszych poszukiwań i badań. Wciąż mam wrażenie, iż obraz twórczości Stusa rysuje się jak drzewo bez korony, ponieważ jego ostatni zbiór wierszy, *Ptak duszy*, całkowicie zaginął w obozie i nie wiemy prawie nic o dokonanych, ostatnich wyborach artystycznych poety. Znajdowało się tam podobno około 300 wierszy. Towarzysz Stusa z celi, Wasyl Owsijenko, widział ten zeszyt i mówił, że były tam utwory nierymowane. Mam wrażenie, że był to, na innym poziomie zapewne, powrót do estetyki *Weśolego cmientarza* — a więc dominancja elementów języka sprozaizowanego, powrót groteski, surrealistyczne kolaże. O tym możemy wyłącznie domniemywać, ponieważ nikt głębiej nie zapoznał się z tomem *Ptak duszy*.

Kiedy mówię o Stusie jako o romantyku, to mniej myślę o jego buncie, chociaż jest on akurat doskonale widoczny, ale bardziej o stosunku do poezji, do słowa: o ironii, o patosie, o obrazoburstwie i postawie metafizyka. Stus nigdy nie uważał, że poezja powinna służyć np. polityce. Ale jego wykreowana i rzeczywista samotność, ironia, euforyczna, to znów depresyjna osobowość wyraźnie kierują naszą uwagę w stronę typu artysty romantycznego. Romantyczne jest także i to, że Stus postrzegał świat jako grę, jako teatr. Ale sam nie chciał w tej grze brać udziału. Był typem demaskatora.

Ważnym tematem wydaje mi się problem historii w twórczości Stusa. Jego kult Szewczenki, poemat «Kostomarow w Saratowie», próby historiozoficznej oceny ukraińskich dzieł, widzianych poprzez logikę katastroficzną czy fatalistyczną — to być może nie wszystkie, ale niektóre cechy stosunku poety do historii. Stus miał swoje artystyczne porachunki z historią. Jego wizja

składa się, w moim odczuciu, z części dramatycznej i części groteskowej. Który z tych elementów dominuje?

Ma pan rację, wyodrębniając te dwie wizje. Ale one, moim zdaniem, dopełniają się, przenikają, dając ten osobliwy patetyczno-ironiczny styl poetycki. Generalnie, moment dramatyczny w spojrzeniu na historię i współczesność jako na teatr absurdu — wyrażnie się w poezji Stusowej przebija. Z *Weśolego cmientarza* możemy przypomnieć wers — «Ta sztuka rozpoczęła się dawno», co dotyczy rozumienia absurda i fatalizmu historii ukraińskiej. W listach Stus przekazuje rysunki, schematy, w których oddaje sens świata właśnie jako teatru. Jeśli kiedykolwiek ukażą się drukiem jego listy, będzie można dokonać głębszej analizy tego problemu na podstawie dokumentów prywatnych. Ów schemat świata jako teatru absurdu wydaje się trwałym śladem i wart jest głębszego zastanowienia.

Elementy dramatyczne i groteskowe przewijają się w twórczości Stusa nieustannie, choć mam wrażenie, iż poeta groteskę wytłumia. Uważam, że groteska zajaśniała najpełniej w ostatnim tomie i być może dlatego został on zniszczony. KGB-owcy nie rozumieli tych wierszy, były one dla nich zbyt trudne, skomplikowane. Język Stusa w *Ptaku duszy* był prawdopodobnie najmniej przeniknięty doraźną politycznością, najdalszy od reakcji politycznych, i to było niepojęte, jeszcze bardziej niebezpieczne, niezrozumiałe.

Czy nie wydaje się Pani, że linia Bóg — człowiek — świat jest w twórczości Stusa najważniejsza? On wyraźnie zmierzał w kierunku refleksji metafizycznej, choć niekiedy wołał, wcale nie powodowany lekturami Nietzschego, że Bóg umarł.

Są u niego dwa kluczowe wiersze, rozpoczynające się od słów «Narodził się we mnie Bóg», dwa warianty tego samego tematu, zastanawiające w kontekście tego, co pan sugeruje. Ale z drugiej strony, myślę, że Stus nie był poetą tradycyjnie religijnym. Do problemów metafizycznych dochodził sam, pokonując rozmaite opory i bariery — przecież odebrał wychowanie całkowicie ateistyczne, jak przeważająca większość. Religia była dla niego abstrakcją. Ale istniało jakieś wewnętrzne sacrum, być może potrzeba duszy, zresztą wyraźnie stymulowana przez życiowy kontekst. Bóg jest nieoczykliwe objawionym wewnątrz imperatywem, ale to nie jest Bóg — obiekt kultu religijnego, raczej Bóg jako moralność i siła sprawcza. I nie jest to wyłącznie Stwórca należący do prawosławnego chrześcijaństwa. Bóg jawi się w perspektywie filozofii Wschodu i Zachodu. Widać też ślady filozofii zen, buddyzmu. Na Stusa wpływ wewierał Kenzaburō Ōe. Poeta pisał: «Rozpostarła się moja dusza na czterech tatami». Owo tatami, mata do leżenia i ćwiczeń, jest nie tylko sygnałem realiów japońskich, ale również tworzy swoiście znak krzyża, albo nawet i ukrzyżowania. A Bóg? On jest u Stusa w człowieku i z tej wewnętrznej perspektywy poeta podejmuje dyskusję. I jeśli

Bóg porzuca człowieka, to w generalnym planie po to, by go ratować, dawać jakąś eschatologiczną perspektywę. U Szewczenki znajdzie pan podobnie realia — romantyczny bunt, próbę przymierza, walkę, ale to nie znaczy, że poeta odrzucał Stwórcę.

Mimo że jeden z najslawniejszych wierszy Stusa rozpoczyna się słowami: «Narodził się we mnie Bóg», w którym poeta pokazuje swoją fizyczną drogę ku śmierci i duchowe odrodzenie, to przecież nie był on poetą religijnym. Powiedziałbym jednak, że był twórcą metafizycznym, podejmującym zagadnienia bytu w perspektywie etyki, teodycei, kresu i wieczności życia.

Ma pan najzupełniej rację. Chciałabym dopowiedzieć, że ów przypomniany wiersz ma kilka wersji. Pierwsza znalazła się w *Wesołym cmentarzu*, druga w *Palimpsestach*, a pomiędzy nimi mamy, rzecz jasna, warianty, gdyż Stus nieustająco próbował, poprawiał, zmieniał. Bóg jako główne, najpradziwsze, wieczne źródło duchowej obecności — i zmieniająca się nietrwałość ludzkiego istnienia. Jest to kategoryczny imperatyw, który jako jedyny ma prawo sterować uczynkami i nadawać kierunek doli. Bóg — to coś pozaczasowe i niewidzialne — to jednocześnie «mój wnuk i pradziad», «jestem w nim żywy, istnieję podwojony», «on jest ratunkiem». Lecz jeśli Bóg zechce zostawić poetę, żeby go tym samym poratować, czyniąc bardziej przydatnym dla zwyczajnego, takiego «jak u wszystkich» życia, żeby «zgasła świeczka bólu», to ratując, tym samym «dobija» poetę. Poetyckie «ja» nie wypuści z siebie Boga, który w nim się odrodził, nie pozwoli, zacytuje, «żeby mgła upokorzenia mnie uratowała». Rzeczywiście, nie jest to poezja religijna, ale Bóg jako problem moralny i egzystencjalny pojawia w niej się nader często. To jest wizja świata, w którym pozostał jedyny, najwyższy, niewidzialny, niemożliwy do splugawienia, autorytet.

A znaczenie natury?

Sprawę wyjaśnić może krótka analiza funkcji prefiksu *wse-* w twórczości Stusa. Tym prefiksem poeta podkreśla generalność i ogólność, kosmiczność artystycznych obrazów. Oddaje on stosunek Stusa do natury, widzianej jako źródło uniwersalnej energii, uniwersalny model życia.

Historia owego prefiksu przypomina, że Stus jest także wynalazcą językowym, znakomitym neologistą, przyprawiającym o ból głowy nie tylko tłumaczy, ale i rodzimych czytelników. Czy istniały, Pani zdaniem, określone zasady filozoficzno-językowe, wedle których poeta tworzył nowe konstrukcje słowne?

Trzeba przypomnieć, że Stus ogromnie lubił słowniki, pociągało go szukanie słów, zwiazków wyrazowych, etymologii. Uczył się języków obcych. Posiadał nadzwyczajną wrażliwość językową. Czytał po angielsku, francusku, po polsku. Szukał słów w książkach i wyłapywał je z żywej mowy. Miał słabość do stosowania rozmaitych prefiksów poszerzających znaczenie

słowa, nadających mu charakter spotężniały, to znów niezwykle zdrabniający. Na przykład prefiks *pa-* dostawiał do wyrazów o różnej strukturze i zakresie znaczeniowym: «*cej pawerch bolu*» — pisze w jednym z wierszy. Doskonale rozumiemy, o co Stusowi chodziło i wiemy również, że takiego wyrazu nie ma w słowniku.

«*Pawerch*» — to najwyższy poziom, pułap jakiegoś stanu. Osobliwie stupniował przedmioty w zależności od ich, by tak rzec, pojemności emocjonalnej. Zatem prefiksy, kondensacja wieloznaczności w neologizmach, inwersje, przełamywanie reguł słowotwórczych, a co za tym idzie, poszukiwanie źródła znaczenia, maksymalnej siły obrazu i ekspresji — oto charakterystyczne cechy stosunku poety do języka jako zadania artystycznego i poznawczego.

Czy znajduje Pani teorie językowe, które mogą tworzyć kontekst intelektualny dla takiego właśnie nastawienia wobec słowa?

Myślę, że jego nastawienie do słowa jako wewnętrznej formy jest podobne do koncepcji Andrzeja Potebni. Wewnętrzna forma słowa. Nie zewnętrzne nowatorstwo, lecz praca nad potencjałem semantycznym słowa. Widać, jak wysiłki Stusa idą w kierunku pogłębienia warstwy znaczeniowej, jak poluje jn na asocjacje, niuanse, wyrafinowane, etymologie na poziomie wewnętrznej formy słowa.

Stus bardzo lubił odnosić formę wołacza do pojęć abstrakcyjnych i zwracać się w ten sposób nie do człowieka, ale do przedmiotu. Stosował wewnętrzne gradacje i degradacje znaczeniowe, wywoływał swoiste ekstazy powtórzeń, takie jak to słynne już «cieniu cienia cienia».

Stus był poetą chętnie powracającym do tych samych utworów, tematów, motywów. Jego twórczość przypomina mi palimpsest w ruchu.

Czytałam kiedyś książkę George'a Grabowicza o wariatywności w twórczości Szewczenki. I muszę powiedzieć, że tamte rozważania pasują doskonale do Stusa. Mamy tutaj do czynienia z bardzo interesującym przykładem dialogowości, o której można za Grabowiczem powiedzieć — u Stusa tekst wibruje wariantami. W pierwszym tomie wydania zbiorowego mamy wczesną twórczość, jeszcze niedojrzałą, dlatego wariatywność jest tutaj czymś naturalnym, ale w efekcie mógł poeta zachować tylko jeden, najlepszy wariant, resztę zniszczyć. Stus postępuje odwrotnie — zachowuje strukturę palimpsestowości, pokazuje równorzędność artystyczną kilku albo kilkanastu wariantów jednego pomysłu. Odślania wędrówkę wyobraźni, możliwość innych punktów widzenia. Dlatego za definicję jego twórczości uznałabym tytuł emigracyjnego tomu *Palimpsestów*, mówiący o wielowariatywności, wielotekstowości każdego tekstu. Taka sytuacja ogromnie utrudnia pracę wydawniczą, ale jest łakomym kąskiem dla filologa. Na przykład siedem wierszy mających ten sam początek. Co może uczynić wydawca? Drukować

wszystkie, wybierać, selekcjonować? Ale przecież warto pokazać, jak w twórczości Stusa tekst wibruje wariantami i co z tego wynika dla poezji i dla myśli.

Wariatywność to konstanta poetyki Stusa. Jest tu pewien aspekt techniczny. Jemu nieustannie zabierano napisane utwory, które następnie z pamięci odtwarzał, próbował zapisać na nowo, a przy okazji coś zmieniał, poprawiał, rozwijał inaczej myśl. Po latach ten zaginiony blok tekstów wrócił i ożył bogactwem wariantowości, palimpsestowości. Powiedziałabym, że owa techniczna przyczyna wariantowości tylko wzmacnia pozycję wariantyjności jako zasadniczej cechy poetyki Stusa. Palimpsestowość była swoista zasadą jego twórczości, ale również stylu myślenia; lecz nie stawała się regułą życia. Poeta wracał do miejsc, sytuacji, nadawał im nowe znaczenie, nową ideę. Był trudną osobowością, bogatą, bezkompromisową, i z taką cechą charakteru nie zawsze mieścił się w pędzącej gdzieś, powierzchownej współczesności. Niełatwo żyło się z nim najbliższym. Wibracja wariantami była zasadą twórczości, ale nie dotyczyła zasadniczych dla poety spraw ideowych i życiowych.

Czy ma Pani jako krytyk bardzo bliski Stusowi, również poprzez dawną przyjaźń, jakąś definicję artystycznej tożsamości tego poety? Co jest w niej najważniejsze?

Jeśli pan pozwoli, chciałabym problem przenieść na płaszczyznę socjologiczną i odpowiedzieć nie moją teorią, ale dość mi bliską. Otóż Jurij Andruchowicz, pisarz należący do pokolenia lat 80., powiedział, że Stus był ostatnim ukraińskim pisarzem o randze mesjasza. A teraz wchodzimy, powiada Andruchowicz, w czas, kiedy poeta nie musi być ani prorokiem, ani ojcem narodu, a może być zwyczajnie poetą. Stus w niektórych momentach chciał brać na siebie tę rolę i ciężar poety-proroka, marząc jednocześnie o chwili, kiedy to w ogóle nie będzie potrzebne.

A spoglądając na problem od strony estetycznej?

Najważniejsze było to, żeby poezja była sobą, a nie deklaracją czy agitką. Stus mówił o przyszłości poezji wolnej od obowiązków wysługiwania się temu lub owemu bożkowi. Estetyczny wymiar twórczości był dla niego najważniejszy, a w tym rodzaj intelektualnego porozumienia między nim a czytelnikiem. Stus uważał, że rolą poezji jest nie tylko wzbudzanie emocji poprzez obrazy, skojarzenia, dźwięki, ale że poezja winna skłaniać do dyskusji, polemiki, powinna dawać intelektualny ekwiwalent świata jak, być może, matematyka.

Uważał, że u niego istnieje równowaga pomiędzy emocją a myślą. Ta równowaga była zasadą, wedle której konstruował poetycki dyskurs.

Стус далеко відійшов від поезії покоління 60-х років, напр., Костенко, Драча чи Павличка. Це не той тип лірики, що відсилає до символіки сучасності та класицизму, м'який у вираженні почуттів, хоча й не уникає екзистенціальних та історичних питань; тим не менш, зустрічаємо в його творчості чимало ліричних творів. Яким є, на Вашу думку, характер цієї ліричності на тлі української поезії 70-х років?

Я б сказала, що переважно це поезія мозку, поезія думки. І поєднання експресивності, ліричності, великих емоцій з інтелектуальними зусиллями подолання духовних проблем — це найважливіші особливості його творчості. Стус сам однозначно сказав, що з плином часу емоціональність у нього вистигає, а перемагає первень мозковий. Відтак, ліризм тут має рефлексійний, філософський характер. Тому Стус звернувся до поезії Райнера Марії Рільке, про яку знав, що вона репрезентує подібний тип ліричності та рефлексійності. Тому він перекладав Рільке, особливо в ранньому періоді. Пізніше, натомість, він намагається об'єднати окремі елементи: з одного боку, об'єктивність, почуття кадру, а з другої — емоційний тиск. Тож це поет достатньо різнорідний. Часом він навіть наближається до фольклору, але у своєму відображенні він розташовується на межі високої культури.

Я готовий визнати, що ліричність ця нетрадиційна. Вона співіснує з гротеском, містить у собі вибуховість і динамізм, нетипові для рефлексійного відношення. Це пов'язано з його ставленням до мови, як креаційного явища, починаючи з лексичного рівня. Стус оновлює значення слів або поглиблює їх.

Я б сказала, що на додачу до зазначеного Вами його поезія є щільно пов'язаною з біографією, а це означає, що періоди спокою характеризуються з більш зрівноваженим тоном і відбиваються в рефлексійній, ліричній поезії, а періоди бунту, кари та страждання відображені у творчості темній, дуже метафізичній, експресивній. Зараз ми публікуємо ті поезії, що повернулися з архіву КГБ. Це два дуже оригінальні зошити. На одному з них написано «Dichtenszeit», а другий містить переклади з Гете. Син Стуса, Дмитро, порівняв між собою ці два блоки творів. У першому маємо близько двохсот віршів. Третина з них була в томі *Палімпсестів*, а решта дві третини ніколи не були надруковані. Вони являють собою щоденник перших місяців арешту, не ліричний, а радше інтелектуальний і, подібно до думки, що циркулює в голові, варіативний.

Чи можна говорити про чітко окреслений стосунок Стуса до авангарду? Чи висловлював він свої погляди щодо цього питання? Його творчість є для мене в несподіваний спосіб розокремленою. Тут багато класицистичних елементів, відсилань до традиції, але також чимало протилежних елементів, що пропонують поетику авангардововерлібру, анти традиціоналізму. Відтак: продовжувач чи бунтівник?

У цьому випадку може прислужитися листування Стуса та Віри Вовк. Поетка радила Стусові писати вільним віршем, та він відказував, що хоча верлібр не є для нього чужим, але письмо в цій манері він волів би полишити іншим. Він твердив, що вірш живе в темах, а вони в нього «якраз не є верлібровими». Вільний вірш був для нього, як він сам писав, тільки «протоматеріалом», що потребував наступного мистецького вивершення. Як бачимо, спадщина авангарду не

надто імпонувала Стусові. У нього вірш мав дістати виразну структуру та конкретне філософічне оточення. Стус не відмовлявся від пошуків нових форм поетичного вираження, проте не демонстрував цього відверто. Його новаторство полягає, як на мене, у майстерному опануванні того, що Андрій Потебня назвав «внутрішньою формою слова». Я вже колись пояснювала це явище новаторством рількеанського типу, маючи на увазі не його зовнішній характер, а особливе відсилення до глибших, чуттєвих шарів слова.

У своїй творчості Стус не прагне до цілковитої регулярності ритму, рими, ліричного стилю. Нерідко в одному творі він переходить від регулярності до нерегулярних форм, збурюючи віршовий лад.

Як кожний гарний поет, Стус розумів необхідність вказівки на усталені принципи, руйнування їх, демонстрації власної техніки. Він не є послідовним прибічником класицизму, але й не обстоює авангард. Він вважає за потрібне вдаватися до декларування, але інтенсивно користується доробком різних поетичних рухів і напрямків. Твори Стуса поставали в сильній залежності від контексту. Контекстуальність є такою самою важливою ознакою творчості поета. Місце, настрій, навіть компанія могли визначати таку, а не іншу структуру твору. Тому він міг писати вільним віршем, а міг римувати — вибір було продиктовано нерідко настроєм. А ті внутрішні коливання, про які Ви згадували, є в нього суворо контрольованими.

Стус мав достатньо приязні стосунки з такими авангардовими поетами, як Віктор Кордун, Василь Голобородько, Микола Воробйов, любив Київську школу поетів і сильно їм, у міру можливостей, допомагав. Він особливо цінував творчість Голобородька. Але це не означало, що мусив, що був повинен іти тим самим шляхом.

Чи був Стус еkleктиком?

На перший погляд можна було б так сказати. Скоріше за все, шукав свого власного, оригінального, мистецького вираження, що дозволив би йому бути незалежним від авангарду, класицизму, соцреалізму.

Ігор Калинець наполягає, що не існує жодної київської чи, там паче, львівської школи поетів.

Він має право так говорити. Я ж вважаю, що існує принаймні Київська школа. Її особливість полягає в тому, що певною мірою вона опиралася політизації ролі поезії та поета. Відрив поезії від обслуговування комуністичної ідеології, проголошення певного індіферентизму щодо актуальної політичності означало в наших умовах відчутний злам. Авангард, колись глибоко заангажований у політичній проблематиці, тут відмовився від цієї традиції. А таким чином він і вступав до царини політичності.

Найзначнішим досягненням Стуса я вважав би поєднання лірики, метафізики, гротеску та історії в єдиній поетичній цілості. Зрештою, це ознаки типово романтичні. Як Ви вважаєте, чи Стус продовжував романтичну традицію, чи, може, ці асоціації з мого боку не є правомірними?

Гадаю, що Стус поступово відходив від романтичних традицій. Але тут необхідні подальші пошуки та дослідження. Повсякчас я маю відчуття, що образ творчості Стуса вимальовується як дерево без крони, адже його остання збірка

віршів, «Птах душі», цілком згинув у таборі, і нам нічого не відомо про завершений, останній мистецький вибір поета. Там знаходилося, правдоподібно, близько 300 віршів. Співкамерник Стуса, Василь Овсієнко, бачив цей зошит і казав, що там були твори неримовані. Я маю відчуття, що це, мабуть, своєрідне повернення до естетики «Веселого цвинтаря» - а відтак домінування елементів мови спрозаїзованої, повернення гротеску, адже ніхто глибше не познайомився зі збіркою «Птах душі».

Коли я кажу про Стуса, як про романтика, менш за все думаю про його бунт, хоча він є яскраво виражений — втім, ідеться передовсім про відносини з поезією, зі словом: про іронію, про патос, про іконографічність і роль метафізика. Стус ніколи не вважав, що поезія має служити, напр., політиці. Але його витворена і справжня самотність, іронія, ейфорійна або ж знов депресійна вдача відверто скеровують нашу увагу на нього як на митця романтичного типу. Романтичним є також і те, що Стус сприймав світ як гру, як театр. Але сам він не бажав у цій грі брати участь. Він був типом викривача.

Важливою темою мені видається проблема історії у творчості Стуса. Його культ Шевченка, поема «Костомаров у Саратові», спроби історіософських оцінок українських подій, досягнених через катастрофічну чи фаталістичну логіку — це, можливо, не всі, але деякі особливості стосунку поета до історії. Стус мав свої мистецькі рахунки з історією. Його візія складалася, як на мене, з частини драматичної та частини гротескової. Який із цих елементів домінує?

Ви маєте рацію, розрізняючи ці дві візії. Але вони, про мене, доповнюють одна одну, проникають одна в одну, витворюючи особливий патетично-іронічний поетичний стиль. Загалом, драматичний момент у сприйнятті історії та súčasності як театру абсурду виразно виявляється в поезії Стуса.

З «Веселого цвинтаря» ми можемо згадати вірш «Ця п'єса почалася вже давно...», що стосується розуміння абсурдності та фаталізму української історії. У листах Стус подає малюнки, схеми, що в них відтворює сенс світу, власне, як театру. Якщо колись його листи буде надруковано, можна буде досягнути глибшого аналізу цієї проблеми на підставі приватних документів. Ця схема світу як театру абсурду, здається, є питомим ви слідом і варта глибшого осмислення.

Драматичні та гротескові елементи постійно присутні у творчості Стуса, хоча маю відчуття, що гротеск у нього починає переважати. Я вважаю, що гротеск найповніше виявився в останньому томі і, можливо, через це його було знищено. Гєбівці не розуміли цих віршів, вони для них були надто важкі. Стусова мова в «Птахів душі» була, очевидно, найменш просякнута безпосередньою політичністю, найвіддаленіша від політичних поглядів — і це було незбагненим, ще не безпечнішим, незрозумілим.

Чи не здається Вам, що лінія Бог — людина — світ є у творчості Стуса найважливішою? Він явно рухався в напрямку метафізичної рефлексії, хоча іноді скаржився, у цілому не ґрунтуючись на ніцшеанській лектурі, що Бог помер.

У нього є два ключові вірші, що розпочинаються словами «В мені уже народжується Бог...», два варіанти тієї самої теми, що належать до того контексту, про який Ви говорите. Але, з іншого боку, гадаю, що Стус не був поетом тради-

ційно релігійним. До метафізичних проблем він доходив сам, долаючи різноманітні перепони та бар'єри — зрештою, він дістав цілковито атеїстичне виховання, як переважна більшість. Релігія була для нього абстракцією. Але існував якийсь внутрішній *sacrum*, можливо, потреба душі, врешті-решт, виразно стилізована життєвим контекстом. Бог є несподівано об'явленим всередину імперативом, але це не Бог як об'єкт релігійного культу, а радше Бог як мораль і рушійна сила. І це не лише Творець, що належить православному християнству. Бог з'являється в перспективі філософії Сходу та Заходу. Бачимо також прояви філософії дзен, буддизму. На Стуса вплинув Кензабуро Ое. Поет писав: «Розпросторся, душе моя, на чотири татамі...». Це татамі, килимок для лежання та вправ, не лише сигналізує про реалію японської культури, але одночасно утворює своєрідний знак хреста чи навіть розп'яття. А Бог? Він у Стуса в людині, і з цієї внутрішньої перспективи поет починає висловлюватися. І якщо Бог полишає людину, то, загалом, задля того, аби його спасти, дати якусь есхатологічну перспективу. У Шевченка Ви знайдете подібні речі — романтичний бунт, вироблення заповіту, боротьбу, але це не означає, що поет відкинув Творця.

Попри те, що один з найвідоміших віршів Стуса розпочинається словами «В мені уже народжується Бог...», у якому поет показує свій фізичний шлях до смерті та духовне відродження, він не був релігійним поетом. Я б сказав, однак, що він був творцем метафізичним, порушував проблеми буття в перспективі етики, теодицеї, кінця та вічності життя.

Масе цілковиту рацію. Хотіла б додати що згаданий вірш має кілька версій. Перша була у «Веселому цвинтарі», друга — у «Палімпсестах», а поміж ними масмо, ясна річ, варіанти, адже Стус безупинно вдосконалював, правив, змінював. Бог, як головне, найістинніше, вічне джерело духовної присутності, — і змінна нетривкість людського існування. Це категоричний імператив, єдиний, що має право керувати вчинками й спрямовувати долю. Бог — це щось позачасове й небачене — це одночасно «мій внук і прадід», «я з ним удвох живу. Удвох існую», «Він опорядунок». Але якщо Бог захоче полишити поета, аби його тим самим спасти, зробивши придатнішим для звичайного, такого, «як у всіх», життя, аби «згасла свічка болю», то, рятуючи, «донищує» поета. Поетичне «я» не випускає з себе Бога, який в ньому відродився, не дозволяє, зацитую, «щоби тьма впокорення мене порятувала». Звісно ж, це не релігійна поезія, але Бог, як проблема моральна та екзистенціальна, з'являється в ній дуже часто. Це бачення світу, в якому лишився єдиний, найвищий, незбагненний, незаперечний авторитет.

А значення природи?

Вирішити це питання може короткий аналіз функції префікса *все-* у творчості Стуса. Цим префіксом поет підкреслює загальність та всеохопність, комічність художніх образів. Він відбиває ставлення Стуса до природи, що сприймається як джерело універсальної енергії, універсальна модель життя.

Історія цього префікса нагадує, що Стус є також мовним винахідником, визначним творцем неологізмів, що викликає головний біль не лише в перекладачів, але й в українських читачів. Чи існували, на Вашу думку, певні філософсько-лінгвістичні засади, згідно з якими поет творив нові словесні конструкції?

Варто нагадати, що Стус надзвичайно любив словники, його вабив пошук слів, виразів, етимологій. Він вивчав іноземні мови. Він мав надзвичайну мовну чутливість. Читав англійською, французькою, польською. Шукав слова в книгах і вхоплював їх у живій мові. Мав слабкість до використання різноманітних префіксів, що або розширюють значення слова, або навпаки — навдивовижу звужуючи його. Наприклад, префікс *па-* приєднував до виразів з різною структурою та значенням: *«цей паверх болю»* — пише він в одному з віршів. Ми чудово розуміємо, про що йшлося Стусові, і ми також знаємо, що такого слова немає в словнику.

«Паверх» — це найвищий рівень, вивершеність певного стану. Він особливо ступенював прикметники залежно від їхнього, так би мовити, емоційного навантаження. Відтак, префікси, згущення двозначності в неологізмах, інверсії, порушення правил словотвору, а отже, пошук джерела значення, максимальної сили образу та експресії — це питомі особливості стосунку поета до мови як художнього та пізнавального завдання.

Чи знаходите Ви лінгвістичні теорії, що можуть утворювати інтелектуальний контекст для такого ставлення до слова?

Гадаю, що його ставлення до слова як внутрішньої форми є подібним до концепції Андрія Потебні. Внутрішня форма слова. Не зовнішнє новаторство, а праця над семантичним потенціалом слова. Можемо бачити, як зусилля Стуса скеровуються на поглиблення смислового шару, як він полює на асоціації, нюанси, ускладнення, етимології на рівні внутрішньої форми слова.

Стус дуже любив відносити кличний відмінок до абстрактних понять і в такий спосіб апелював не до людини, а до предмета. Він використовував внутрішні градації та смислові антиклімакси, викликав особливі екстази повторень, такі, як уже відома *«тіні тіні тінь»*.

Стус був поетом, що охоче повертався до тих самих творів, тем, мотивів. Його творчість нагадує мені палімпсест у русі.

Якось я читала книгу Джорджа Грабовича про варіативність у творчості Шевченка. І я маю сказати, що його міркування добре надаються до Стуса. Маємо справу з дуже цікавим прикладом діалогічності, про яку можна слідом за Грабовичем сказати — у Стуса текст вібрує варіантами. У першому томі зібрання творів маємо ранню творчість, ще незрілу, тому варіативність є тут чимось натуральним, але по суті поет міг зберегти тільки єдиний, найкращий варіант, знищивши решту. Стус чинить навпаки — зберігає структуру палімпсестовості, демонструє мистецьку рівноцінність кількох чи кількадесят варіантів єдиного задуму. Він показує мандрівку уяви, можливість інших точок зору. Тому визначенням його творчості я б вважала назву еміграційного тому *«Палімпсестів»*, говорячи про багатозначність, політекстуальність кожного тексту. Така ситуація сильно утруднює видавничу працю, але є ласим шматочком для філолога. Наприклад, сім віршів мають той самий початок. Що може вдіяти видавець? Друкувати всі, обирати, селекціонувати? Але, втім, варто показати, як у творчості Стуса текст вібрує варіантами і що це дає для поезії і для думки.

Варіативність — це константа поезики Стуса. Тут є певний технічний аспект. У нього постійно вилучали написані твори, які згодом від відновлював з пам'яті, намагався писати наново, а при нагоді щось змінював, правив, розви-

вав думку інакше. З часом цей загиблий корпус текстів повернувся й зажив багатством варіативності, палімпсестовості. Я б сказала, що ця технічна причина варіативності тільки зміцнила позицію варіативності як засадничої особливості поезики Стуса. Палімпсестовість була своєрідним принципом його творчості, але разом з тим — стилю мислення; але вона не стала правилом життя. Поет повертався до місць, ситуацій, надавав їм нового значення, нової ідеї. Він був складною особистістю, багатою, безкомпромісною і з такою вдачею не завжди вписувався в стрімку, поверхову сучасність. З ним нелегко було близьким. Вібрування варіантами було засадою творчості, але не стосувалася засадничих для поета ідейних і життєвих принципів.

Чи є у Вас, як у критика дуже близького Стусові, мали давню дружбу з ним, якесь визначення мистецької самоідентичності цього поета? Що в ній є найважливішим?

Якщо дозволите, хотіла б перенести проблему в площину соціологічну й відповісти не за мою теорією, але досить близькою мені. Отже, Юрій Андрухович, письменник покоління 80-х, що Стус був останнім українським поетом у ранзі месії. А зараз ми входимо, провадить Андрухович, у час, коли поет не мусить бути ані пророком, ані батьком народу, а може бути звичайним поетом. Стус у деяких моментах хотів брати на себе цю роль та тягар поета-пророка, маючи водночас про той момент, коли це взагалі не знадобиться.

А поглянувши на проблему з естетичного боку?

Найважливішим було, аби поезія була собою, а не декларацією чи агіткою. Стус говорив про майбутнє поезії, вільної від обов'язків прислужуватися тому чи іншому божкові. Естетичний вимір творчості був для нього найважливіший, і в цьому — особливість інтелектуального порозуміння між ним і читачем. Стус уважав, що роль поезії не лише в тому, щоб пробудити почуття через образи, асоціації, звуки, але й у тому, що поезія має приводити до дискусії, полеміки, має давати інтелектуальний еквівалент світу — як, можливо, математика.

Він уважав, що в нього існує рівновага між почуттям і думкою. Ця рівновага була засадою, згідно з якою він конструював поетичний дискурс.

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

Світ речей та «високої» моди у збірці Василя Стуса «Веселий цвинтар»

У Румунії є справжній Веселий цвинтар, поява якого датується 1935 роком. Саме тоді митець Йоан Петраш вперше зробив веселу епітафію на надгробку. Відтак особливістю цього цвинтаря стали веселі віршовані епітафії, а також намальовані гумористичні сценки з життя померлих. Не відомо, чи Василь Стус знав про його існування, але вірші цієї збірки є своєрідними іронічно-сатиричними епітафіями тогочасному ладу та світу, спродукованому ним. «Перед нами стусівська містерія як створення власної дійсності не без урахування досвіду попередників (вертепні елементи як джерело індивідуального)»¹. Михайлина Коцюбинська зазначала, що це «цікавий поетичний документ протесту проти інтелектуального застою, парад абсурдів і порожніх слів, проти імітації живого життя. ... Борсання людини з чистою душею і прямим хребтом у неправому світі... У «Веселому цвинтарі»² перед нами — низка поетичних сатир, сюрреалістичних портретів і колажів, гротескових притч, зміст яких — поетичне перевтілення у фантазмагоричних формах реальних абсурдів дійсності»³. По-особливому постає світ речей у такому контексті.

На думку М. Гайдеггера, речі оточують і створюють людину раніше, ніж стають предметами. Це те, чим оточують людину від самого народження, і те, чим вона потім починає активно оточувати себе: іграшки, меблі, одяг, посуд, предмети побуту. Світ речей є важливою складовою люд-

¹ Пуніна О. Субстрат «театрального дійства» і надсубстратна конфігурація в поезіях збірки Василя Стуса «Веселий цвинтар» // Стусознавчі зошити. Зошит перший / за ред. Олега Солов'я й Ольги Пуніної. — Вінниця: Простір Літератури, 2016. — С. 46.

² Детальніше про саму збірку можна прочитати тут: Соловей О. Збірка Василя Стуса «Веселий цвинтар»: стиль як проблема етики // <http://jvestnik-b.donnu.edu.ua/article/view/2246>

³ Коцюбинська М. Поет // Стус В. Твори: в 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 1, книга 1. — С. 14 — 15.

ської реальності, у тому числі і художньої. Річ може виконувати культурологічну, характерологічну, сюжетно-композиційну функції, а як атрибут простору, вона оприявлена у міфологічних, релігійних та філософських системах. Речі варто трактувати як матеріальну культуру, як певну екзистенцію у контексті інших екзистенцій, таких як людина, флора, фауна⁴. Чи не найважливішим аспектом в онтології речі є розуміння того, чим вона є, як впливає на життя людини, як вона утверджується у часі та просторі, а також те, чому речі у сучасних науках ця категорія ігнорується⁵.

На думку Р. Барта, річ існує не просто сама по собі, вона включається у певний класифікаційний ряд. Науковець визначає дві групи конотацій означення речі: екзистенції конотації речі, коли вона починає здаватися та існувати як щось нелюдське, але впевнене у своєму бутті навіть у супереччю людині; технологічні конотації речі, коли річ визначається як те, що зроблено, це матеріал, якому надали завершеності, стандартності, оформленості та впорядкованості⁶. М. Гайдеггер виводить такі особливості речі: річ як сукупність її властивостей та якостей, річ як єдність багатоманіття у відчуттях, річ як сформована субстанція⁷. В. Топоров писав, що річ переростає свою «уречевленість» і починає жити, діяти саме у духовному просторі⁸. Науковець говорить, що основний статус речі невисокий, оскільки річ завжди вторинна, несамодостатня, а також зазначає, що потрібність речі — її головна характеристика. Вона знаходиться між людиною і результатом, якого людина хоче досягнути за допомогою цієї речі⁹. На потрібності речі та її головному призначенні у споживанні наголошував також Ж. Бодрійяр. Речі не мають самостійного смислу, але мають всезагальну функцію знаковості. Тобто сенс річ набуває в процесі семіозису, а сенс — це цінність, що виникає в акті соціальної інтеракції¹⁰.

⁴ Olsen B. W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów. — Warszawa 2013. — С. 19.

⁵ Olsen B. W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów. — Warszawa 2013. — С. 32.

⁶ Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. — Режим доступу: http://yanko.lib.ru/ann/barthes-systeme_de_la_mode-a.htm

⁷ Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / пер. с нем. В. В. Библихина. — Москва: Республика, 1993.

⁸ Топоров В. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Миф. Ритуал. Символ. Образ. — Москва: Прогресс, 1995. — С. 21.

⁹ Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе // Aequinox. — Москва: Индрик, 1993. — С. 70.

¹⁰ Бодрийяр Ж. Система вещей. — Режим доступу: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/baudrillard-le-systeme-des-objets-8l.pdf>

Традиційно річ розуміється як щось, що для чогось служить. Таким чином, річ обумовлена доречністю використання. Інший її аспект — транзитивність, тобто вплив на зовнішній світ. У Василя Стуса називання речі може використовуватися як частина творення тексту: «летить крилатолезо», «маленький шротик сонця», «поблідлі сурми ніжності», «свічадо осіннього промерзлого ставка», чорна свічка болю. І власне предмети: одяг, речі інтер'єру, предмети побуту. На них зупинимося докладніше, оскільки побутування цих речей у світі веселого цвинтаря інше, аніж у світі живих. Загалом, значимо, що їх і не так вже й багато і використовуються вони для створення певної атмосфери. Розглянемо до прикладу поезію «Біля метро «Хрещатик»:

Біля метро “Хрещатик”
щоранку зупиняється
дитячий візок.
Двірничка вибирає з чавунних урн
накиданий мотлох —
старі газети, ганчір'я,
коробки з-під сірників, недокурки,
навантажить ними візок
і сквером каштанів рушає далі.
А сьогодні, напередодні свята,
вона вбрала найкращу спідницю з сатину,
новенькі черевики й фуфайку,
навіть візок прикрасила
штучними квітами з поролону.
Усмішка й задума на її обличчі
творить рівновагу щастя¹¹.

Масмо такі предмети: дитячий візочок, чавунні урни, старі газети, ганчір'я, коробки з-під сірників, недокурки, спідниця з сатину, черевики, фуфайка, штучні квіти з поролону. Дитячий візок — маркер нового життя, але у цій дійсності він потрібен не для немовляти, а для мотлоху, а штучні квіти викликають асоціації з цвинтарем. І щоб було веселіше на тому цвинтарі, двірничка «вбрала найкращу спідницю з сатину, новенькі черевики й фуфайку».

Образ прибиральниці «перекоचовує» в наступний вірш — «Їх було двоє — прибиральниця і двірник».

Їх було двоє — прибиральниця і двірник.
Вони сиділи на Володимирській гірці —

¹¹ Стус В. Веселий цвинтар. — Варшава: Об'єднання українців у Польщі, 1990. — С. 13.

там, де видно увесь Труханів острів,
Дарницю і навіть поближні трамваї,
і жваво обговорювали замацану статтю
“Як ми готуємо пленум райкому”¹².

Стус немов іронізує над прагненнями естетики соцреалізму зображати «просту», «звичайну» людину з її щоденними побутовими клопатами. Можна, звісно, але хіба що як завсідників веселого цвинтаря, які дискутують про те «в якому районі міста пленуми провадяться найкраще». Ось вони — щоденні клопоти та переживання «маленької» людини, які В. Стус доводить до абсурду:

Двірник був настирливий,
але прибиральниця не здавалась:
по пам'яті вона цитувала Брежнева.
Докази її, майже незаперечливі,
таки справляли враження,
бо двірник, скільки не опирався,
мусив був здатися¹³.

Предметна зона: газета, пляшка, зашмарований вузлик, дріб'язок.

Двірник поводитьсь по-джентельменськи: пригощає сніданком прибиральницю і великодушно дозволяє не розраховуватися за нього. Вони не дивляться виставу у театрі — сидять на Володимирській гірці і розглядають трамваї, не їдять у кав'ярні — витягають сніданок із засмальцьованої газети, не обговорюють мистецтво — дискутують щодо пленумів райкому, цитують не вірші — промови Брежнева.

Світ «Веселого цвинтаря» — це світ абсурду, неправильний світ, відтак і речі у ньому використовуються не так, як повинні, і не там, де повинні: п'ятак замість сонця, магнітофони, транзистори, іграшкові калатала для відчуття радості перебування у таборі («Ось вам сонце...»), кошики для городини на цвинтарі («Я йшов за труною товариша...»), рурка замість ший («Я знав майже напевне...»), подушка, ковдра, матрац для Йорика («Ця п'єса почалася вже давно»), не флюгер за вітром, а людина («Людина флюгер...»).

Особливу увагу варто звернути на предмет-деталь, яка почасти є віддзеркаленням того світу, в якому людина не може знаходитися або дешифратором текстового меседжу. Наприклад, у вірші «Ось вам сонце, сказав чоловік з кокардою на кашкеті...» кашкет з кокардою свідчить, що мова буде про світ диктатури й неволі. І саме його, наглядача з кокардою на кашкеті, натовп називає благодійником і дякує йому за рай неволі:

¹² Там же. — С. 15.

¹³ Там же. — С. 15.

— Благодійнику наш,
кому хочеться тікати з раю,
загукали ми в одне горло,
вдивляючись в очі під кокардою,
схожі на дві крапельки ртуті¹⁴.

Це не світ, а суцільний табір, а у таборі предметна сфера обмежена, відтак і у віршах речей небагато, а ті, що є, їхнє придбання виступають яскравими маркерами доби. Наприклад, такою деталлю є модні черевики з поезії «Напередодні свята...»:

якийсь дивак, взутий в модні черевики
(такі тиждень тому були викинули
в універмазі «Україна» — двадцять два
п'ятдесят з навантаженням — дитячі штанці
вісімнадцятого розміру) облився чортівнею
і підпалив себе¹⁵.

Автор описує реальний факт, що стався у Києві у 1968 році, коли Василь Макух підпалив себе, протестуючи проти комуністичного тоталітаризму. Він не називає імені, а саму ситуацію інтерпретує з позиції людини радянської:

налетів на людей, що культурно собі стояли
в черзі за цитринами.
Порозбігались усі як один:
від нього так несло смаленим —
носа було повернути ніяк.
На щастя десь узялося кілька міліціонерів (...)
А черги ми таки достоялись. Аякже:
що то за святковий стіл без цитрин?¹⁶

В очах інших (оте часте Стусове саркастичне «ми» як аналогія до колективізму) — цей чоловік дивак, адже має усе, що потрібно для щастя: нові черевики, які вдалося купити, міг купити горілку, шпроти, смажену рибу, цитрини, відсвяткувати з усіма жовтневі свята. Натомість він створює відчуття дискомфорту всім, хто готується до свят і вистоює святкову чергу.

Одяг виконує функцію ідентифікатора і в поезії «Громадяни, дотримуйтесь тиші...». Серед предметів маємо: щити («чотири щити навколо високої вежі»), пальто («яке бувало в бувальцях»), фоліант, костюм («літній чоловік у пожмаканім костюмі»), «штатський» костюм («людина в штатському»).

¹⁴ Там же. — С. 22.

¹⁵ Там же. — С. 47.

¹⁶ Там же. — С. 47.

На щитах надпис: «Громадяни, дотримуйтесь тиші». Біля щита довкола вежі — люди. Автор виокремлює кількох із натовпу: високий дідусь, облісілий пенсіонер, літній чоловік, людина в штатському, білява дівчина, ідентифікуючи їх не за допомогою імен, а за допомогою одягу і кількох реплік, які вони кидають у бік вежі, на якій зазначено, що тут «Всесоюзний науково-дослідний центр по акліматизації картоплі на Марсі» (до речі, ще тими, хто говорять, навіть не говорять, а вимагають, є чотири щити):

— Колись вона була дешевша за сірники,
патетично вигукує високий дідусь (...)
— Ви бачили, в них ніколи не гасне світло,
підносить догори пальця
облісілий пенсіонер у пенсне (...)
— Да-а, докидає літній чоловік
у пожмаканім костюмі,
і важко второпати, про що він думає.
— Героїчна, подиву гідна робота,
компетентно протягує людина в штатському,
при цьому він владно обдивляє численний гурт (...)
— Ось де повчитися, як треба служити народові,
мрійливо виспіває білява дівчина,
для якої любов до народу
означає тільки плотську любов¹⁷.

Дискусії щодо того, а що ж конкретно робиться у вежі, переривають звуки оргії із-за щитів. І поки натовп думає, як на це все реагувати, «людина в штатському відходить у тінь». Стус показує нещасних, бідних людей, для яких єдиною розвагою є споглядання-слухання чужого сексу:

З виразом облич як на сповіді
люди побожно прислухаються
до врочистого гамору за муром.
Раптом звідти долинає хтивий дівочий вереск¹⁸.

Детально прописує одяг поет і у вірші «Марко Безсмертний», в якому герой

зайшов до найближчого райкому партії,
вбрався в службовий одяг
(йому попалися червоні сап'янці,
сині шаровари з червоним поясом
і сорочка з вишиваною манишкою на всі груди)¹⁹.

¹⁷ Там же. — С. 62.

¹⁸ Там же. — С. 63.

¹⁹ Там же. — С. 66.

У такому вигляді, ще й у шапці з молодого оленя, Марко Безсмертний вирішив відзначити ювілей своєї смерті, тому на заощаджені партійні внески купує пляшку горілки, кільки, цибулю, хліб і з сіткою радісно повертається до своєї могили. Загалом, предмети (пляшки, консерви..), одяг (туфлі, костюми...) часто фігурують у ситуації радянського свята, що своєю гротескністю ідеально вписується у театр абсурду веселого цвинтаря:

Сьогодні свято.
Спереду трамвая
вчепили шмат полотна з написом:
«Хай живе рідна КПРС!»

І в цей святковий вагон пхаються люди, а в кінці натовпу залишається «старий чоловік, геть обвішаний медалями», і не тому, що виштовхали його, а тому, що «набрався ще зранку і ледве тримається на ногах».

Окрім фантазмагорійного простору у творах Василя Стуса присутній інший, надламаний розлукою із рідними, справжній. У більшості випадків це світ без предметної сфери взагалі. Наприклад, вірш «Вони сидять за столом», де наявні лише стіл, стільці, телеграма, іграшковий літак. Але є люди: мама, тато, сестра, племінничка, брат матері, син. Автор не вдається до деталізації їхнього одягу, адже одяг потрібен для маркування шизоїдної доби, а не найрідніших. У творі відтворено очікування поетом приїзду нарідніших — дружини та сина, а найдорожчою річчю є телеграма в кишені автора, де сказано про цей приїзд і

Я насолоджуюсь набутою певністю,
адже протягом трьох годин чекання
я можу бути певним,
що світ ще не збожеволів²⁰.

У цьому світі важливі вірші, книги, люди. Це те, що треба знищити у світі іншому, аби жити безборонно:

безжально спалюй дорогі листи,
і вірші спалюй, душу спалюй, спалюй...

Одяг як ідентифікатор абсолютно не важливий, коли йдеться про дорогих ліричному героєві людей:

— Надворі дощ? — я запитав
— А так, на небі ні хмарини
І сльози на очах дружини
від сподівань і від ослав²¹.

²⁰ Там же. — С. 28.

²¹ Там же. — С. 69.

Одяг засмученої жінки нічого не скаже про неї, натомість промовистішими є її сльози і дощ. У просторі-спогаді ліричного героя важливим є не предмети, а відчуття та звуки:

Вечірній сон. І спогади. І дощ
колише цвіт розпуклого ямину.
Бездомний вітер. Спи, маленький сину...²²

У світі «веселого цвинтаря» людина — обмежена та жалюгідна, матеріал, якого не шкода:

Цей корабель виготовили з людських тіл.
Геть усе: палуба, трюм, щогли

І навіть машинне відділення.
Морока була з обшивкою —
особливо погано держали воду місця,
де попадалися людські голови.
Коли утворювалася потужна водотеча,
діру затикали кимось з екіпажу,
в той час як решта
шукала щасливої пристані
у відкритому морі²³.

Чергова фантазмагорія, в якій люди — не люди, демонструє поетову візію тогочасного ладу: те, що ти частина екіпажу, частина начебто обраних, ще нічого не означає, адже будь-якої миті тобою заткнуть дірку у кораблі під назвою «Радянська держава».

Хочемо виокремити дві речі, до яких ліричний герой відчуває свою дотичність (про третю — телеграму — було вже зазначено вище). Це дзеркала та свічка. У поезії «Сто дзеркал спрямовано на мене» постає проблема (не)буття і пошук своє онтологічної ідентичності: «Хто єси? Живий чи мрець?» За народною прикметою, якщо у хаті покійник, до дзеркала завішують, аби вони не стали пасткою для душі померлого. У Стуса вони не закриті, отже, ліричний герой начебто живий. Також дзеркала вважаються порталом між цим і тим світом. А для ліричного героя дзеркало — це пошук одкровення, хто ж він, де і чи є він насправді. Упізнавання себе, яке дає не споглядання себе у дзеркалі, а сльози і дощ («душа в сльозах», «довгожданий дощ»), веде до розуміння як подвійності світу, в якому є місце як для «чоловіка з кокардою на кашкеті», так і для найдорожчих. Сам ліричний герой знаходиться то в одному, то в ін-

²² Там же. — С. 57.

²³ Там же. — 50.

шому просторі, приносячи себе в жертву світу «веселого цвинтаря», намагаючись таким чином відмежувати від нього того, хто йому дорогий.

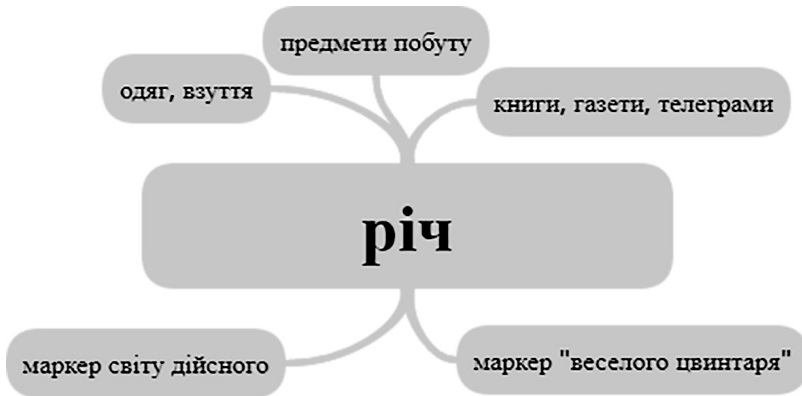
Свічка є маркером високого світу з молочними ріками. Молочні ріки, за казковою традицією, — це та мрія-ідилія, якої неможливо досягти в реальному світі:

Оце. Оце воно. Оце воно —
лиш ти і я. І здіблений, мов круча,
високий світ. Ану ж тебе я тручу
аби з тобою запізнати дно,
де літеплена річка молока
потьмариться до вигусклої спеки,
день зближиться, утеклий і далекий,
і ледве висхла, наче віск, рука
малу об'яснить свічку...²⁴.

Свічка у церковній традиції символізує світло правди, мудрості, Євангелія, також це символічна жертва, яку приносимо Богу, це світло, що перемагає темряву гріха. Ліричний герой із сумом зазначає, що це лиш сон — і кохана, і молочні ріки, і свічка. І світ «веселого цвинтаря» лишається непереможеним у своїй темряві:

Хай святиться сон
і роками проритий, як прокльон,
цей спогад, що спотворений явою²⁵.

Річ у збірці «Веселий цвинтар» можна представити так:



²⁴ Там же. — С. 44.

²⁵ Там же. — С. 44.

Будучи маркером «веселого цвинтаря», вона функціонує не так, як у світі реальному, водночас людина переживає «опредмечення»: рурка замість ший, людські голови замість корків. Будучи маркером світу дійсного, вона визначає ставлення поета до того простору, в якому змушений перебувати його ліричний герой.

У збірці «Веселий цвинтар» фактично немає людей, що підкреслюється і предметною зоною, зокрема одягом. Речі визначаються тим хронопомом, для буття якого вони необхідні і стають символами поетової доби: газети, старий одяг, нові предмети, за які відбуваються ледь не побоїща у чергах. Світу цих речей протистоїть світ без речей, в якому мешкають поодинокі люди. Олег Соловей зазначав: «ця збірка В. Стуса несе в собі передовсім травматичний досвід поета й людини — досвід людини переслідуваної й реально загроженої з боку всевладного політичного режиму (...) Нівеляційні практики злочинного режиму, скеровані на духовне пораблення та гвалтування суверенної людської особистості, воістину, не знали скільки-небудь визначених меж. Звідси, напевно, і відчуття абсурду, звідси й “глобальні оскарження”²⁶. Територією умовної свободи є цвинтар, сад, парк, ставок. Вони тихі і мовчазні. Вода, як правило, чорна, тобто мертва, але, як пам’ятаємо з казок, мертва вода загоює рани. Цій вільній, майже мертвій тиші (ти вільний, коли мертвий? Мабуть, що так), протиставлені вулиці з чергами, святами та псевдо-видовищами, люди в пожмаканому одязі, шароварах, пижикових шапках, зі штучними квітами, газетами, пляшками, банками, медалями, начебто живі, але світ цей — «веселий цвинтар». Він настільки реальний, адже у ньому присутні речі, що підтверджують статус його справжності, що світ без речей, справжніший, чистіший, чесніший видається лише вигадкою або мрією ліричного героя.

2018 р., м. Івано-Франківськ

²⁶ Соловей О. Збірка Василя Стуса «Веселий цвинтар»: стиль як проблема етики // <http://jvestnik-b.donnu.edu.ua/article/view/2246>

Олег СОЛОВЕЙ
доцент Донецького національного
університету імені Василя Стуса

**«Над осіннім озером» Василя Стуса:
Наближення і Відлуння**
(Із досвіду інтуїтивної герменевтики)

Окрема людина стає людиною,
коли перестає почувати себе
тільки примхою сперми, а
усвідомлює особистий зв'язок
із Творцем усіх мітів.
Зв'язок дослівно означає: ре-лігія.
Ігор Костецький.
«Етюди українсько-європейські»

Поезія Василя Стуса «Над осіннім озером» була написана 20-го листопада 1970 року. Відома точна дата написання принаймні одного з чернеткових автографів цієї поезії, що у випадку з творами В.Стуса є ледве не винятком [4, с. 459 — 460]. Важливим є той факт, що цей вірш відкриває збірку «Веселий цвинтар», виступаючи одночасно певним камертоном і резонатором для більшості інших творів збірки, анонсуючи її основні емоційно-семантичні колізії та інтонації. Цікаво, що чернеткові варіанти тексту мали назви, від яких поет пізніше відмовився на користь найбільш ємкої та узагальнюючої, яка й відкриває таку важливу (в розумінні як етико-ідеологічному, так і в суто художньому, поетикальному) для нього збірку «Веселий цвинтар». Так, один із чернеткових автографів цієї поезії мав первісну назву «Передчуття» (з дещо лобовою, прозорою презентацією семантики тексту), а інший — «Осінній пейзаж», пізніше виправлену на «Над осіннім озером» [4, с. 460]. Потрапивши до найповнішого (незавершеного київського) корпусу «Палімпсестів», ця поезія втратила назву й була подана за першим рядком [4, с. 459], що своєю чергою прибирає конкретно-темпоральний сезонний (осінній) маркер із тексту, тим самим поглиблюючи його філософічний та відверто профетичний (ледве не містичний) аспект.

У аспекті поетикальному збірка «Веселий цвинтар» представлена двома жанрово-стильовими парадигмами — публіцистичними віршами та віршами-осаяннями, семантика та найглибші сенси яких відкривалася

реципієнтові, м'яко кажучи, не одразу, а поступово, через ознайомлення з багатьма іншими поетичними зчепленнями. Поезія «Над осіннім озером» належить до віршів, у певному сенсі, затемнених у власній складно відчитуваній семантиці, яку практично неможливо збагнути, не володіючи повнотою інформації про перипетії життя і творчості письменника як у певний конкретний період, так і загалом.

Має рацію Дмитро Стус, коли зауважує з приводу специфіки поетичної творчості В.Стуса: «Річ у тому, що особливістю поетичного мислення Василя Стуса є “поетичні зрощення”, на які звернув увагу один із перших текстологів Стусової творчості М. Л. Гончарук. Вірші були для Василя Стуса чимось більшим за окремий твір, у своїй купності втворюючи поетичну хронологію духовного знеплоченого життя» [14, с. 661]. Згаданий М.Гончарук насправду одним із перших спостеріг цю характеристичну специфіку Стусового поетичного письма: «Для творчості В.Стуса цього періоду притаманне досить виразно окреслене тяжіння до концентричної організації творчого матеріалу, зокрема при підготовці його до друку. Кожний окремий вірш у поета, як правило, не існував цілком самостійно, а був пов'язаний, прямо чи опосередковано, з іншими за принципом циклізації, глибинної тематично-образної спорідненості, створюючи у такий спосіб ширші можливості для панорамного розкриття тієї чи іншої теми, що в композиційному плані виявлялось через групування творів у відповідні тематичні цикли або й значно ширші, місткіші концентри, а відтак і збірки. Причому, формування таких концентрів здійснювалось на основі уже раніше написаних, безвідносно до даних циклів творів, без дотримання їх хронологічної послідовності. Основною формою організації творчого матеріалу для поета у цей період (від кінця 1950-х років і до першого арешту в січні 1972 р. — О. С.) став, таким чином, цикл, і як його логічне продовження — збірка, яка набувала значення певної художньо-образної цілісності» [1, с. 353]. Світлана Кириченко своєю чергою залишила надзвичайно цінні для розуміння індивідуальної поезії В.Стуса спогади про одну розмову з поетом восени 1979-го року, в якій зокрема йдеться про цю особливість:

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

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

— Ні, — відповів Василь. — Закінчення цієї поезії мені ніяк не надається. Навпаки, народжуються щоразу нові “гілки”. Може, хай так і буде?

Он у дерева скільки гілок! Хай і в цієї поезії буде таке розгалуження. Як крона дерева. Чому б і ні? А можливо, згодом єдине знайдеться. Не буду ні до чого силувати» [3, с. 18 — 19]. Світлана Кириченко надзвичайно тонко вловила суть ставлення поета до власної творчості: «Він говорив про поезію, як про живе створіння, що жило окремим від нього життям, і силувати його — як обламувати живі пагони!» [3, с. 19].

Профетизм поезії В.Стуса недвозначно натякає на зв'язок із вагомими етичними первнями (водночас — надзвичайно простими та зрозумілими, — на кшталт відповідальності людини перед собою і світом), які своєю чергою відсилають свідомість реципієнта до поняття релігії у її первісному, конфесійно та політично незамуленому розумінні. Звідси така увага поета до розуміння людини виключно як добродія: «Поет — це людина. Насамперед. А людина — це, насамперед, добродій» [9, с. 42]. Ось ця поезія, що містить основні концепти і мотиви «зрілого» Стуса, і надається ледве не ідеально для *герменевтичного* осмислення поетового письма:

Над осіннім озером

Цей став повісплений, осінній чорний став,
як антрацит видінь і кремінь крику,
виблискує Люципера очима.

П'янке бездоння лащитьсь до ніг.

Криваво рветься з нього вороння
майбутнього. Летить крилатолезо
на утлу синь, високогорлі сосни
і на пропащу голову мою.

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

Неприхищений,
а чуєш, чуєш протяг у душі!?
[10, с. 154].

Поетикальна ситуація, представлена у збірці «Веселий цвинтар» (яку можна вважати еталонною поезією «зрілого» В.Стуса), буде екстрапольована поетом і до наступних збірок — «Час творчості» та «Палімпсести». У «Палімпсестах», приміром, є вірш, який починається такими рядками:

Ще кілька літ — і увірветься в'язь.
Забутий світ увійде в сні диточі,
і всі назнаменовання пророчі
захочуть окошитися на нас.
[13, с. 435].

Тут виразно вчувається відлуння поезії зі збірки 1970-го року. Походивши колами випробувань, поет ніби повертається до себе колишнього, вкотре впевнюючись у правильності власного шляху і власного вибору. Саме цим і виправдані мотивні «самоповтори», які проте позбавлені ефекту тавтологічності. Слушно міркував свого часу Віктор Петров з приводу діяльності експресіоністів у 1920-ті роки, і все це, зрештою, більш ніж актуально у випадку з творчістю В.Стуса: «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» [6, 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 ізолюване й самодостатнє, сперте виключно на себе “я”. Суб'єктивізм, що зневажає світ, щоб ствердити самотню розірваність ізолюваної 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” ізолюваного 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» [6, с. 905].

Безперечно, що для розуміння творчості Стуса-поета, варто звертати якнайпильнішу увагу і на Стуса-науковця, позаяк цей письменник репрезентує доволі рідкісний для своєї доби тип письменника-інтелектуала, демонструючи бездоганну кореляцію суто логічних та акцентовано інтуїтивних осмислень людини і світу. Висновки Стуса-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» [11, с. 353]. Профетизм цих висловлювань В.Стуса зраджує апокаліптичний світогляд експресіоніста. Можна лише дивуватися високому рівню аналітики та прогностики ще зовсім молодого науковця: «Інерційний рух, безмежно більший за нас, хоч і витворений нами, поїняв 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 не потрібна. 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?» [11, с. 354]. Порівняймо, для прикладу, 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» [5, с. 139]. 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 вказував Іван Дзюба [2, с. 9].

Як відомо, 1960-ті роки для В.Стуса — це наполегливі пошуки самого себе в собі — передовсім. А ще — це був час пошуків гуманізму та гуманістичних орієнтирів у світі культури. Тож, не випадково він із такою надією вдвигляється 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» [11, с. 354]. Або — не менш пильне та запитальне вглядування 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» [12, с. 202]. Відтак, виникає чітке усвідомлення пріоритетів у мистецькій діяльності. Говорячи про поетичну історіософію В.Стуса, можна повторити слова, написані письменником про Г.Беля: «Від протоколювання трагічного життя індивідуальності до усвідомлення трагедії суспільства — ось параметри Бельової історіософії доби» [12, с. 202].

Богдан Рубчак цілком слушно відзначив у ранній ліриці В.Стуса мотиви «розсіювання 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, отож, 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» [8, с. 455].

Сучасний дослідник літератури експресіонізму зауважує, що «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 відчуттю богопоставленістю, протестом проти, з його погляду, всепроникаючої музейности цивілізації, а також суспільного насильства над людиною у Великому місті» [15, с. 399]. Хоча, справедливості ради, варто зауважити, що якихось особливих ілюзій щодо спроможности 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» [11, с. 346 — 347].

У збірці «Веселий цвинтар» Василь Стус — поет, що активно звернувся до можливостей гротеску, сподіваючись висловити свій опір й незгоду з абсурдним театралізованим антисвітом (див.: [7]). Поет — на межі загибелі. Хтозна, що би сталося з ним, якби не арешт, який, як це не дивно, уможливив у житті поета реалізацію концептів, сформульованих іще Володимиром Свідзінським: *самотність, труд, мовчання*. «Веселий цвинтар» завершується віршем, перший рядок якого звучить: «Заглядаю в завтра — тьма і тьмуца тьма...» [10, с. 196], і не виказує жодної перспективи, — ані в житті, ані у творчості. Водночас поет вийшов на рівень, на якому його ліричний суб'єкт спроможний осягнути вічне, загальнолюдське, демонструючи здатність до оновлення та відродження (повторення), — 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 на цьому етапі, можливо, втратила сенс для поета; перемогу святкує знання, надійно зіперте на винятковий етичний максималізм, — хоч за Ігорем Костецьким, а хоч і за Василем Стусом.

Література

1. Гончарук М. Примітки / Микола Гончарук // Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 1, кн. 1. — С. 353 — 354.

2. *Дзюба І. Різьбяр власного духу* / Іван Дзюба // Під тягарем хреста: поезії / Василь Стус. — Львів: Каменяр, 1991. — С. 3 — 20.
3. *Кириченко С. Птах піднебесний. Спогади про Василя Стуса* / Світлана Кириченко. — К.: Смолоскип, 2016. — 160 с.
4. *Інші редакції та варіанти* // Стус В. Зібрання творів у дванадцяти томах. — К.: Факт, 2009. — Т. 5.: Палімпсести (Найповніший незавершений корпус) / Ред., упоряд. та коментарі Дмитра Стуса. — С. 453 — 658.
5. *Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас* // Вибрані твори / Х. Ортега-і-Гасет. — К.: Основи, 1994. — С. 15 — 139.
6. *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.
7. *Пуніна О. «Три маски...»* (субстрат «театрального дійства» і над-субстратна 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.
8. *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.
9. *Стус В. Двоє слів читачеві* // Твори: у 4 т., 6 кн. / Василь Стус. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 1, кн. 1. — С. 42.
10. *Стус В. Веселий цвинтар* // Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 1, кн. 1. — С. 154 — 196.
11. *Стус В. Зникоме розцвітання* // Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4. — С. 346 — 361.
12. *Стус В. Очима гуманіста* // Твори: у 4 т., 6 кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Том 4. — С. 199 — 209.
13. *Стус В. Палімпсести* (Найповніший незавершений корпус) // Зібрання творів: У 12 т. / Василь Стус. — К.: Факт, 2009. — Т. 5.: / Ред., упоряд. та коментарі Дмитра Стуса. — 768 с.
14. *Стус Д. Примітки* / Дмитро Стус // Стус В. Зібрання творів: У 12 т. — К.: Факт, 2009. — Т. 5.: Палімпсести (Найповніший незавершений корпус) / Ред., упоряд. та коментарі Дмитра Стуса. — С. 661 — 736.
15. *Толмачев В. Експрессионизм: Конец фаустовского человека* // 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.

2018 р., м. Вінниця

Ольга ПУНІНА
доцент Донецького національного
університету імені Василя Стуса

Художньо-кінематографічне осмислення творчої особистості Василя Стуса

Художньо-документальною стрічкою «Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса» 1989 — 1992 років, створеною за сценарієм Дмитра Стуса, Володимира Шовкошитного й Станіслава Чернілевського [8; 23, с. 3], українське кіномистецтво розпочинає процес осмислення постаті Василя Стуса. Процес надміру важкий, судячи з незначного кінонабутку на сьогодні: окрім кінотрилогії режисера Чернілевського (в команді — оператор Богдан Підгірний, монтажер Наталя Акайомова та інші), це – короткометражки Романа Веретельника «Палімпсест» 2014 року, Антона Щербакова «День незалежності. Василь Стус» 2016 року, проект художнього фільму під умовною назвою «Птах душі» режисера Романа Бровка, прем'єра якого запланована на 2019 рік. І небезпідставно, беручи до уваги такий факт, творцві фільму «Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса» у режисерських роздумах «Чорна елегія», написаних після виходу кінотрилогії на екран, йшлося не лише про неприйняття запропонованої структури фільму глядачем, а й сумніви щодо реалізації ще двох задуманих фільмів під спільною назвою «Народе мій, до тебе я ще верну» [21, с. 8, 10]. Тож, принаймні повноцінне втілення і матеріалізація першого проекту Чернілевського, художньо-документальної стрічки «Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса», кінороботи Романа Веретельника й Антона Щербакова заслуговують як належної оцінки, так і ґрунтового наукового прочитання.

В інтерв'ю 1992 року з Віталієм Коцюком для журналу «Україна» режисер кінотрилогії висвітлює передісторію задуму, що виникає під час укладання в 1988 році художньою радою новоствореної кіностудії «Галичина-фільм» перших розгорток майбутніх робіт, – ідея невеликого документального фільму про Василя Стуса. Творчим імпульсом для члена худради, поета Станіслава Чернілевського стає прочитаний у журналі «Сучасність» лист до сина з колимського заслання — саме на його матеріалі він планує побудувати картину, зі стрижневим компонентом —

заповітом синові [2, с. 605–606]. Низка випадкових обставин, зокрема пропозиція режисера-документаліста Михайла Павлова працювати над фільмом, зустріч із Василем Овсієнком напередодні поїздки знімальної групи на Урал, стають для Станіслава Чернілевського поштовхом до самопереосмислення: «<...> я зрозумів, що маю якусь замкненість на цю долю» [2, с. 606].

Відтак у процесі творчого пошуку видозмінюється початковий задум репортажного фільму, фільму-портрета (саме такий матеріал збирався для сценарію), чому сприяє і публікація нових Стусових творів, уривків із таборових записів. У Станіслава Чернілевського з'являється думка, що фільм має бути кількааспектний, де б простежувалися лінія хроніки, інтерв'ю, автопортрета, з дотриманням вимоги ані залітературити, ані закіншити стрічку. «Спершу, – коментує режисер, – фільм називався “Василь Стус. Тернова дорога”. Тут одразу був ключ до картини, яка замислювалася, повторюю, як фільм-портрет. Наша теперішня картина не про Стуса <...>, – наша картина про людину, яка мала мужність спрямувати, скоригувати свою дорогу» [2, с. 608]. Отже — документальний фільм про шлях унікальної людини, на чому Станіслав Чернілевський неодноразово наголошує у своїх філологічно-кінознавчих текстах, переймаючись питанням про те, як розуміти її дорогу і якими є пластичні еквіваленти такого словесного образу [21, с. 9].

Режисер свідомий того, що сама життєтворчість Василя Стуса вплинула на формальну і змістову наповненість кінотрилогії. У роздумах «Чорна елегія» Чернілевський переконує: «Протягом усієї роботи нам здавалося, що стрічка сама себе шукає і вибудовує, користуючись нами як засобом самотворення; що живий матеріал Стусової поезії і Стусової долі сам диктує нам непросту (але цілісну) структуру картини» [21, с. 8]. Проте оця цілісна структура фільму, в якій співіснує, за словами режисера, три стрічки (портрет дороги Стуса через спогади очевидців, автопортрет через тексти письменника і колективний автопортрет авторів через окремі епізоди [21, с. 10]), не дає йому підстав стверджувати, що в кінотрилогії змодельовано цілісний образ Василя Стуса. Зокрема Станіслав Чернілевський застерігає не шукати в фільмі всього Стуса, пояснюючи це тим, що охопити повністю його неможливо – такою є «доля всіх видатних явищ, які контактують з великою всесвітньою цілісністю» [21, с. 8].

Обдуманим для кінорежисера стає той момент, що ані створити художній образ Василя Стуса, ані подати документальний відбиток реальної людини знімальна група не ставила за мету, адже сам Стус «неодмінно більший і неодмінно інший» [21, с. 8] за будь-чие уявлення, — це було усвідомленою обов'язковою умовою при роботі над фільмом і умовою для його сприймання глядачем. «Стусова дорога аналогічна Дантовій:

з пекла і до просвітку, до зір. З німоти — до слова. <...>, — підсумовує Станіслав Чернілевський. — Тільки після цього окреслиться лик Стуса» [21, с. 10]. При цьому він пропонує скористатися кодом для з'ясування долі й творчості письменника, якого у кінотрилогії слід бачити на межі образу і документального портрета, — відчутим із його текстів: «Ми в нашій трилогії намагалися послуговуватись тільки тим, що самі відчули і збагнули в його текстах <...>» [21, с. 8], тому, за задумом, тексти Стуса співвідносяться з текстом фільму-трилогії.

Власне саме роздуми режисера кінотрилогії «Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса» дають можливість побачити ключовий вектор щодо наукового прочитання творчої індивідуальності письменника у картині: Чернілевський, обравши за смисловий маркер у структурі кінороботи образно-знакову категорію межі / межисвіття, долучається до поетики експресіонізму (див.: [28, с. 11–28]). Так, назва стрічки, запозичена з прикінцевих рядків одного з варіантів поезії Василя Стуса «В мені уже народжується Бог...» — «*Просвітлої дороги свічка чорна...*», зауважує Станіслав Чернілевський, якнайповніше передає режисерську концепцію і відчуття суті поетового слова: йдеться про перебування письменника *межи світами* — жорстокої системи і високої духовності, життям і творчістю, плоттю і духом, Богом і болем, бажаним і даним, позаіменним інобуттям й індивідуальним, «іменним больовим сьогобуттям» [21, с. 9]. Для режисера межисвіття промарковане двома знаковими образами — Бога і тюрми: перше слово у фільмі «*Господи*» й останнє «*тюрма*» трактуються як «вертикаль і горизонталь, перетин, на якому існувало все життя, — таїна духу, пов'язана з іменем Господа, і тюрма — уособлення системи...» [2, с. 610]. Підсилюється семантика межисвіття, закладена в назву кінотрилогії, й експресіоністично насиченим образом-фоном, на якому подана, — обгоріле дерево на притлумленому оранжево-коричневому тлі, і музичним оформленням — виконується молитовний заспів на слова Стусової поезії «*Господи, гніву пречистого...*», — вслід смислопородженню образу дерева в ліриці експресіонізму як переходу між вічним і тлінним, Богом і людиною, безпосередньо як шлях до Бога [25, с. 456] (знаковим, відтак, бачиться й початок поезії «В мені уже народжується Бог...», з якої взята назва стрічки: «В мені уже народжується Бог / і напівпам'ятний, напівзабутий, / немов і не в мені, а скраю смерти, / куди живому зась — мій внук і прадід / переживає, заки я помру» [17, с. 195]).

Таким чином відчитуваний фон, дерева як сполучної ланки між Богом і людиною, змонтовано із однією з найвідоміших колимських світлин Василя Стуса 1977 — 1979 років, що витворюється у своєрідний пролог до трьох частин фільму, який мотивує режисерський задум. «Наш фільм, — коментує Станіслав Чернілевський, — починається з круп-

ного плану очей Стуса, і на від'їзді од них, коли в кадр повністю входить його обличчя, починає звучати вірш “Сто дзеркал спрямовано на мене”. І закінчується він також повільним наїздом на крупний план очей поета. Його образ у фільмі ніби виходить із самого себе і в себе ж повертається. В свою внутрішню цілісність» [21, с. 8]. Крупний план очей письменника на світлині набуває конотації образу-переживання (за Жилем Дельозом [3, с. 143–144]), його ж сполучення із читанням поезії «*Сто дзеркал спрямовано на мене...*» вказує на ототожнення стану ліричного суб'єкта і біографічної постаті Василя Стуса — між-існування: «Сто твоїх конань. Твоїх народжень. / Страх як тяжко висохлим очам. / Хто єси? Живий чи мрець? Чи, може, / і живий і мрець? І сам на сам?» [17, с. 193].

Читання «Сто дзеркал спрямовано на мене...» актором Олександром Кочневим накладено далі і на зображення водного тунелю серед голих дерев аж до остаточного потемніння-щезання в ньому. Тунель обрано режисером за своєрідний пластичний еквівалент словесного образу дороги в «піймті кам'яній», трактованій ним як перехід «між життям і смертю, між волею і таборовою зоною з колючим дротом, між тюрмою і сонцем світанку» [21, с. 9], «від одного стану до іншого», як вихід «з чогось важкого, кам'яного, з пітьми» [2, с. 608]. Станіслав Чернілевський, зізнається, що образ тунелю було знайдено тоді, коли минули терміни здачі фільму на кіностудію. Зображений шлюз-тунель під Києвом, що до війни замислювався як супероб'єкт, вдало передає режисерське бачення Стусової долі та поезії, для якої, на його думку, ріка як водна дорога один із найбільш характерних образів. Чернілевський зауважує, що дорога Стуса — це дорога в часі, тому в стрічці пластичний образ шляху тривимірний — *дорога — тунель — ріка*, що й чітко витримано в усіх серіях [2, с. 607; 21, с. 9]. (Варто в контексті цього звернути увагу на ще одну деталь, а саме — розмову кінорежисера з Валентиною Попелюх, яка розповіла про сон: немовби чоловік стоїть у кінці якогось тунелю [2, с. 608].)

Такий образний початок прологу замінюють документальні зйомки, зроблені 30 серпня 1989 року в установі ВС-389/36 с. Кучино (Чусівський район, Пермська область), таборі «для особливо небезпечних державних злочинців». І першою наскрізною деталлю, що вловлює камера в машині знімальної групи і яка неодноразово з'являтиметься в кадрах фільму, — радянський герб із зображенням серпа і молота на тлі земної кулі. Станіслав Чернілевський уже в такий спосіб наближає до однієї з найвагоміших проблем стрічки — протистояння людини системі-в'язниці. Те, що зйомки відбуваються у ліквідованому таборі (вже по смерті письменника Стуса), свідчить про перемогу першої. Відтак оповідь політв'язня Василя Овсієнка на тлі покинутих краєвидів, напівзруйнованої установи про останні дні Василя Стуса в третій карцерній камері, віднайдений

Стусів переклад із Кіплінга з читанням поезії «Ще кілька літ – і увірветься в'язь...» сприймається як унаочнення переможної розв'язки, з авторським – «Бо ж ти єси тепер довіку вільний / розіп'ятий на чорному хресті» [15, с. 495].

По суті, змодельовані у пролозі образи, увиразнюються в трьох частинах стрічки, набуваючи додаткових смислів щодо експресіоністичної категорії межесвіття. Так, фільм перший «Верни до мене, пам'яте моя», що охоплює події від народження до початку 70-х років життя Василя Стуса, режисер розпочинає образним епізодом. Стусів портрет (використано прийом наїзду на крупний план очей) монтується з річковим пейзажем і постатями чоловіка-перевізника, якого грає Дмитро Стус, та його супутника (задіяний Дмитрів син — Ярослав). На зображення накладається читання поезії «Верни до мене, пам'яте моя...», фрагментів із листа Василя Стуса до дванадцятирічного сина із селища Матросова від 25 квітня 1979 року і спів Ніни Матвієнко на слова Шевченкової поезії, знакової для формування особистості письменника (її співала мати як колискову). Ріка / вода асоціюється з екзистенційними маркерами пам'яті, роду, долі, Бога, страху, життя, смерті, які презентують у стрічці етап постового дитинства. Ці модуси людського індивідуального буття Василя Стуса, акцентовані в листі до сина (пам'ять про молитву з бабунею, про виливання переляку, голодне дитинство з тачкою, смерть брата), увиразнює образ водного тунелю, який поглинає темрява. Так природа у кінотрилогії, наповнюючись екзистенційними смислами, постає метафорою душевного ландшафту і набуває експресіоністичного гатунку [25, с. 454].

Образний початок фільму вдало поєднується з подальшими документальними кадрами — інтерв'ю з матір'ю Іліною Стус, товаришем Василем Шиманським, Романом Корогодським, В'ячеславом Чорноволом, Михайлиною Коцюбинською, Маргаритою Довгань та іншими, світлинами з часів шкільного й інститутського навчання, армійської служби, навчання в аспірантурі Інституту літератури, фрагментами з листів й есеїстичних творів. Тут маємо непряний спосіб створення образу біографічної людини через спогади друзів, її твори [5, с. 6, 32; 10, с. 94]. Біографічний Василь Стус подається з ракурсу сформованих естетичних, морально-етичних і національних постулатів, в основі яких — істина як честь / чесність / гідність / совість щодо себе та інших. Ідеться про випадок із горлівськими шахтарями, що спричинив емоційний вибух, і, як наслідок, — написання листа Андрієві Малишку; про виступ на прем'єрі фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», за яким — виключення з аспірантури. Невипадково міркування про достойні Стусові вчинки в трилогії супроводжуються кобзарським виконанням Миколи

Литвина його «За літописом Самовидця» і кадрами з Козацького кладовища 16 — 17 століття в селі Трахтемирів Черкаської області. І, як противага — контрастна кінохроніка з життя радянської хрущовської верхівки з її беззмістовними рухами (обмін грузинськими шапками, танці, полювання, прийняття квітів тощо), на яку накладається читання поезії Василя Стуса «Отак живу: як мавпа серед мавп...», де образ *мави* («Повз мене ходять мавпи чередою, / у них хода поважна, нешвидка» [17, с. 62]) влучно узагальнює безлике, кероване бевзнями суспільство. Режисерові душевний ландшафт творчої особистості Стуса вдається показати багаточаровим: за презентацією людини-морального імперативу слідує постать закоханого чоловіка (через світлини Валентини Попелюх, інтерв'ю з нею і читання інтимної лірики «І не те, щоб жити – більше...»), відданого товариша (справа Івана Світличного, вбивство Алли Горської) й митця-інтроверта (бажання усамітненої праці в котельні, закритість під час ліплення Борисом Довганем портрета). Як зауважує Станіслав Чернілевський, у випадку зі Стусом маємо відчуття двосвідомості (чи не того ж межисвіття?): з одного боку, є реальний Василь Стус з його життєвими проблемами і протистоянням системі, з іншого наявна особистість в контексті світової гармонії, якої вона прагне, а на так — надзвичайно самотня [2, с. 609].

Такий лейтмотив Стусової двосвідомості лягає в основу і фільму другого «У білій стужі сонце України», що охоплює період від першого арешту 12 грудня 1972 року до смерті батька у червні 1978 року. Інтерв'ю з сином Дмитром Стусом, дружиною Валентиною Попелюх, товаришами Олегом Орачем, Євгеном Сверстюком, Опанасом Заливахою, Іваном Калиниченком, Леонідом Селезненком, Семеном Глузманом, Іриною Калинець та інших розкривають деталі обшуку, ув'язнення, суду 7 вересня 1972 року й арештантського буття письменника. Увага інтерв'юєрів загострюється на деталях, що можна тлумачити як пророчі знаки в життєтворчості Василя Стуса: тріснутий кутик портрета Мадонни після обшуку в хаті на Львівській, вигляд неба з камери слідчого ізолятора КГБ на вулиці Володимирській, різдвяна коляда від дівочого гурту Ірини Калинець. Це зокрема складові Стусової гармонійності (цілісності), яку не здатна похилити система. Про це пише режисер Чернілевський, аналізуючи ритм фільму, з яким пов'язане розуміння часу Стуса: він – епічний поет, людина в розумінні епосу як «дотикання до великої космічної цілісності, Всесвіту, входження в цю грандіозну цілісність» [21, с. 9]. Епічність Василя Стуса полягає в тому, що поет спроможний спізнати вічність через біль, коли є усвідомлення власної неповноти в реальному часі. При цьому віднайдення рівноваги можливе завдяки творчості (епічному часу творчості) [21, с. 10] — таким розуміє письменника режи-

сер, звідси і тривалість як неодмінна умова екранної хвилини, повільний ритм: довгі інтерв'ю, повільні панорами і переходи з фотографій тощо. Для режисера важить ще один момент — це протиставлення повільному ритму фільму динамічного ритму офіційної хроніки, що монтувалася як «швидкі, короткі плани, переважно динамічний монтаж» [21, с. 10]. Офіційна хроніка, пов'язана з Хрущовим, Брежнєвим, — знакова, промовляє про відсутність внутрішнього часу думки. Її апофеозом для Станіслава Чернілевського стає возведення «Баби — Вітчизни» на київській Лисій горі, саме в образі «матері-кагебістки» («КГБ — квінтесенція держави СРСР» [21, с. 10]), з основними чекістськими символами — щитом і мечем, точно відбита система.

Стусове нерівноправне протистояння цій системі у кінотрилогії переконливо прописано передовсім за рахунок поетичних текстів («Колеса глухо стукотять...», «Церква святої Ірини...», «Вже цілий місяць обживаю хату...», «Як добре те, що смерті не боюсь я...», «Народе мій, коли тобі проститься...») й авторської публіцистики («Я обвинувачую»), що накладаються на зображення з інтерв'юерами, експресіоністично насичені малярські твори Віктора Зарецького, Опанаса Заливахи, Анатолія Гайдамаки, Лариси Міщенко, серед яких — найвідоміші портрети Василя Стуса. Так, картина Анатолія Гайдамаки «Немає іншої України» (1990) мегаобразом вільного українського роду, його відродження (три хреста, з яких вилітають і в яких віддзеркалюються бузьки, над хрестами ж — чоловіки й жінки в національному вбранні) екстраполює смисли внутрішньої свободи, вільності духу, національної гідності — невід'ємні складові особистості Василя Стуса. При цьому виникає стійке відчуття того, що Чернілевському таке протистояння важливе, але не править за головне у змістовому наповненні стрічки, його переважає інша свідомість поета — перейнята входженням у Всесвіт / вічність / рівновагу — та, що творить. Звідси й такий режисерський хід у другому фільмі, коли символ радянської системи, «матері-кагебістки», закленається молитовним любовним віршем «На Лисій горі догоряє багаття нічне...» [21, с. 10].

Саме як людина-креатор прочитується постать Василя Стуса у фільмі третьому «Розіп'ятий на чорному хресті», що охоплює події від повернення з Колими 1979 року до перепоховання 19 листопада 1989 року. З інтерв'ю Дмитра Стуса про батькове життя в Києві чітко простежується домінанта творення: попри складну і нестерпну роботу в ливарному цеху, Василь Стус вечорами працював над останнім варіантом «Палімпсестів». Його особисте межисвіття тривало, адже з одного боку — вдома, з родиною, з іншого — загострене відчуття чужості, саме таким ви-творюється світ у Стусового ліричного суб'єкта: «Яка нестерпна рідна чужина, / цей погар раю, храм, зазналий скверни! / Ти повернувся, але

край – не верне: / йому за трмну п'їтьма кам'яна» [16, с. 246]. Проте балансування на межі свого / чужого, близького / далекого не виключає найголовнішого у випадку зі Стусом — сотворіння, прирівнюваного в ліриці до природного процесу творення, тут важить такий експресіоністичний образ: «Та сам я єсьм! І є грудний мій біль, / і є сльоза, що наскрізь пропікає / камінний мур, де квітка процвітає / в три скрики барв, три скрики божевіль!» [16, с. 246].

У кінотрилогії «Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса» своєрідною надбудовою творчій енергії письменника прочитується наближення фізичної смерті. Змонтовані режисером кілька епізодів із цим основним мотивом за принципом градації. Так, в інтерв'ю щодо другого суду над Стусом Михайлина Коцюбинська зізнається, що сприймає його як людину, яку треба не судити, а оберігати. Свою розмову науковець завершує спогадом про гостре відчуття, що на суді бачить Василя Стуса востаннє. За цим інтерв'ю — документальні кадри історичної частини Києва, супроводжувані читанням поезії «Уже Софія відструменіла...», в якій смислове навантаження падає на образ *всепрозріння смертного скрику*: «На всерозхресті люті і жаху, / на всепрозрінні смертного скрику / дай, Україно, гордого шляху, / дай, Україно, гордого лику!» [16, с. 282]. Наростання емоційно-смислової значимості мотиву фізичної смерті фіксуємо в записках «З таборового зошита» Стуса, що подаються на контрасті — кадри захопленого проведення Олімпіади 1980 року в Радянському союзі й засніженого табору Кучино з його атрибутами винищення людського (колючий дріт, камери, ґрати тощо), де править «закон повного беззаконня»: «Кажуть, коли Господь хоче когось покарати, Він відбирає розум. *Так* довго тривати не може – такий тиск можливий перед загибеллю. Не знаю, коли прийде загибель для них, але я особисто чуюся смертником» (курсив Василя Стуса. — *О. П.*) [1, с. 115].

Зупиняючись далі у фільмі на листі академіка Андрія Сахарова на захист Василя Стуса від 12 жовтня 1980 року, режисеру Чернілевському вкотре вдається підкреслити ключове призначення цієї постаті — бути творцем: «Так життя людини ламається докраю, як відплата за елементарну порядність і неконформізм, за вірність своїм переконанням, своєму я. Вирок Стусові — сором радянській репресивній системі. Стус — поет. Невже країна, в якій уже загинули або зазнали репресій і переслідувань численні її поети — потребує нової жертви, нового сорому?» [1, с. 160–161]. Знаковою є така установка і для ліричного суб'єкта Стусової поезії («Прощаю вас, лихі кати мої...»), що йде в кінотрилогії за хронікальними кадрами покладання квітів Леніну, це черговий режисерський хід — контрастувати системі творче начало: «Прощаю вас, лихі кати мої, / прощаю вас, / коли вже смерті жду видимої, / коли вже час. / Ви вбивці,

ви ненадли, нелюди / спередвіків, / а ми припізнені аеди, / наш злочин — спів» [16, с. 262].

Поетовій фізичній смерті (оте – «смерті жду видимої») присвячено фінальну частину стрічки Станіслава Чернілевського, який прагне акцентувати на найвагоміших моментах в історії знищення Василя Стуса. Інтерв'ю з останнім співкамерником письменника Леонідом Бородіним, колишніми політв'язнями Василем Овсієнком, Левком Лук'яненком дають можливість відтворити останні прижиттєві епізоди Василя Стуса: конфлікт із Ромашовим, видуманий рапорт про поведінку Стуса в камері, його емоційний вибух через наклеп, оголошення голодівки, карцерне перебування, ніч із 3 на 4 вересня 1985 року. Так режисерський підхід до Стусової смерті бачимо кількааспектним. З одного боку, це констатація, сам факт смерті через документальну зйомку місця Стусового поховання під номером дев'ять на цвинтарі села Копально 1 вересня 1989 року. З іншого — усвідомлення того, що фізична смерть такої особистості не є остаточним кінцем: образом нескінченної дороги (панорамне зображення шляху), до якої упевненим кроком іде з табору колишній в'язень Василь Овсієнко, читаючи поезію «Там тиша. Тиша там. Суха і чорна...», ознаменовується початок нового — життя і свободи. Власне у випадку зі Стусом маємо експресіоністичне розуміння смерті як вияву життя [25, с. 525] — пригадаємо образ «як в смерті обернуся до життя» [15, с. 50].

Про нове життя свідчить і остаточне повернення додому, якому в кінотрилогії присвячено кадри з хроніки перепоховання праху Василя Стуса, Юрія Литвина й Олексі Тихого 17 — 19 листопада 1989 року. Дмитро Стус згадує про на тоді малоімовірне перепоховання, яке стало можливим завдяки кіностудії «Галфільм», що виявила інтерес до зйомки реальних подій і фактів: «Листопад 1989-го. Борісово. Тут і там промаркований стовпчиками без прізвищ цвинтар. Світ немов зупинився. Я бачив лише неходжену цілину білого снігу, в якій швидше вгадувалася, аніж бачилася погано втоптана стежка, що ніби фіксувала сліди злочину — геть нечастого відвідування ще свіжих могил, які поповнювалися й новопомерлими в'язнями з довкільних тюрем Пермської області, і місцевими жителями, задіяними переважно на обслуговуванні політичних таборів ВС-389/36 (суворий та особливий режими)» [20, с. 10].

Саме семантика нового життя — життя після фізичної смерті, тобто відродження — прочитується в образі водної дороги в останній складовій кінотрилогії «Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса» — своєрідному епілозі. Кадри виїзду з тунелю, плавба рікою у човні перевізника з дитиною, аж до їхнього запливання у сонце, супроводжуються читанням фрагменту зі Стусового листа до сина від 25 квітня 1979 року, де акцент зроблено на справжності людини: «<...> сину, я дуже хочу, аби

Ти виріс чесним, мужнім, мудрим чоловіком. Бо людина буває тільки така» (підкреслення Василя Стуса. — *О. П.*) [19, с. 350]. Та — «І з кожної миті своєї, з кожного почуття й думки своєї зроблю свій портрет, тобто, портрет цілого світу: хай знає цей світ, що душив, гнув мене, що я вижив, зберігся, доніс до людей усе, що хотів. А що хотів донести? Що люди мають жити, як янголи: з любов'ю одне до одного, з почуттям, що всі люди — брати, рівні, чесні, богоподібні, всесильні, незламні, кришталеві» [19, с. 348–349]. Осмислення такого Василя Стуса — як справжньої людини — режисером завершується показовою деталлю. Використовуючи прийом «зворотної зйомки» щодо портретної світлини Василя Стуса, Станіслав Чернілевський досягає смислового ефекту воскресіння письменника: зі спаленого зображення Стуса, на яке накладено Стусів голос (вірші в авторському записі другої половини 60-х років), оновлюється в ціле. Відбувається ніби глядацьке проростання в цілісність творчої особистості. Про цю цілісність і сигналізує його голос, якщо дослухатися до думки режисера, для якого Стус читав вірші так, ніби «промовляв, як молитву перед Богом, спокійно, наче огортаючи себе тим текстом, творячи духовний космос навколо себе» [2, с. 612]. Такий підхід до документального матеріалу — з уписуванням людини в образну структуру, зі схильністю режисера до максимальної образності — без втрати документальної природи, вказує на те, що кінотрилогія «Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса» Станіслава Чернілевського є явищем кіномистецтва.

Перша спроба суто художнього осмислення біографічної і творчої особистості Василя Стуса засобами кіномистецтва — фільм Романа Веретельника «Палімпсест» 2014 року [7], знятий за мотивами однойменної моновистави Миколи Мерзлікіна (Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2004 рік). Його короткометражна художня стрічка з'являється за два десятиліття опісля документальної кінотрилогії Станіслава Чернілевського, в якій ігрові елементи є лише прийомом. І необхідність наукового прочитання цієї інтерпретаційної моделі письменницької індивідуальності Стуса зумовлюється потребою представити якомога повнішу картину твореного і до сьогодні мистецькими формами образу, за словами Дмитра Стуса, «людини з біографією» [20, с. 8], його смислопороджень.

Режисер пропонує бачення особистості Василя Стуса з позиції гри одного актора — Галини Стефанової, якій вдається витворити цілісний образ поета і людини шляхом зміни монологічних точок зору, а саме — персонажів-голосів (матері, судді, самого Стуса). Формально це стає можливим завдяки застосованому принципу палімпсестності (накладання і взаємодії) епізодів. В основу більшості епізодів закладено знакові щодо постаті Стуса меседжі з літературно-побутових матеріалів — спо-

гадів, листів, а також художніх творів поета. Пошук взаємозв'язку між ними приводить до спільного знаменника — наскрізного образу душі, що чітко корелює з особистістю Стуса-креатора.

Так, розпочинається художня стрічка молитвою до Богородиці, яку промовляє жінка з сумним і зосередженим поглядом — мати (і узагальнений образ матері, і конкретно — Іліна Стус): «Під Твою милість прибігаєм, Богородице Діво. Молитвами нашими у журбах не згорд, а від бід визволи нас, єдина чиста благословенна. Прийми молитви наші, донеси їх Синові своєму, Богові нашому, щоб спас тебе ради душі наші», й монологом про нашого Васю. Режисер і сценарист Роман Веретельник кінообраз матері вибудовує за інтерв'ю-спогадами 1990 року Іліни Стус, роблячи акцент на словах про знищення сина: «Ви ж його з'їли? З'їли. То що ж ви хочете?» [6, с. 142]. Паралельно епізод супроводжується звукових фоном — жваві людські розмови, сміх під дзвін посуду, що нагадує веселе застілля. Сприймається такий супровід читання молитви і омовлення материнського смутку як насмішка: світові нема діла до трагедії матері. *Душі наші* в цьому контексті материних слів набувають семантики всепрощення.

Наступний епізод розвиває тему знищення і поета, до чого відсилають кадри зимових дерев, що тягнуться вздовж залізничної колії (поетична збірка Стуса «Зимові дерева» 1970 року видання), і людини, яку увиразнює музичний супровід — пісня «Співають, плачуть солов'ї...» на слова Олександра Олеся, поезія «Чари ночі», яку співав Василь Стус, про що пише у листі до дружини і сина від 15 січня 1984 року [19, с. 456]. В цьому чорно-білому, що підкреслює драматичність, епізоді режисер подає образ судді, зображаючи його в гротескному форматі. Поголена акторка вдається до надмірної експресії у процесі одночасного читання-проспівування драматичним сопрано «Вироку у справі Василя Стуса» від 7 вересня 1972 року, при цьому на передньому плані — брудне скло, із розводами, за яким ніби відбувається виголошення вироку. Переходами від епізоду до епізоду режисер обирає світло прожектора, що засліплює. Такий хід прочитується з підтекстом — Стус перебуває серед сліпих на правду, той же суддя, людей.

Принцип палімпсестності на цьому етапі художньої стрічки вступає в дію: накладається почергово зображення персонажа судді й Стуса-арештанта, судді й матері з документальним врізками — Стусова хата в Донецьку на вулиці Чувашській 19, де минуло дитинство і юність. В одній точці сходяться кілька поглядів на письменника: гротескно суддівський — звинувачувальний (*зберігав, порочив, зводив*), власне авторський, що характеризує поняття самозаглиблення, і материнський — його маркує глибоке почуття любові за дитиною, якій *не дали жити*.

Власне авторський погляд базується на листі Василя Стуса до дружини від листопада-грудня 1984 року, в якому вдруге арештований Стус аналізує свій внутрішній стан і творчі процеси: «Був мені сон – і я збагнув – у сні – чому я, слава Богу, не такий, як усі. <...> Це вже другий чи третій віщий сон, у якому я прозріваю те, чого не міг збагнути при світлі розуму. О, які прекрасні прозові сюжети мені сняться! Які добрі вірші (як літні дощі!) мені спадають на голову – на самоті, без запису, без конкретій, а так, як віщий дар (*überlieferung*, кажуть німці), як сяєво жар-птиці» [19, с. 479]. Ключовими в цьому фрагменті листа стають міркування про інакшість (*не такий, як усі*) і відчуття віщого дару. Акторці Галині Стефановій вдається передати саме таке самоусвідомлення поета завдяки обраним голосовим модуляціям — розмірене, спокійне читання від імені Стуса-персонажа, що контрастує з нервовим ігровим (*чекав-ква-ква-ква*) читанням вироку суддею.

У контексті знущального вироку натяк на аспірантське життя гротескним суддею у «Палімпсесті» відсилає до київського періоду Василя Стуса — у фільми це увиразнено документальними кадрами тогочасного Києва, зокрема фігурують арка Дружби Народів, центральний універмаг, музичним супроводом – «Київський вальс» Платона Майбороди. Зв'язуючи ці кадри з наступним — акторка у світлі прожектора знімає одяг, тримає руки вверху і обертається довкола себе, ніби під час огляду кимось, — прочитується часопросторове розмежування: життя-тут, в ув'язненні, і життя-до, київське чи то пак із родиною, з яким єднає спогад. І саме нинішнє, життя-тут арештанта, в інтерпретації режисера продукує та гартує Стуса *не такого, як усі*.

Ув'язнення, попри його суто фізичне неприйняття, дає можливість особистості Василя Стуса творити: «Дасть Біг – усе це оплатиться віршами. Пошли, Боже, натхнення на мою стрижену голову!» [19, с. 67]. Слід у контексті цього актуалізувати знання про першорядне місце людини як творця саме в естетиці експресіонізму [25, с. 632–633]. Галина Стефанова художньо перевтілюється в такого креатора, читаючи колаж із його епістолярію, художніх творів й одного з поцінованих ним поетів — Леоніда Кисельова. У пропонованому сценаристами колажі знакова роль відведена відчуттю самотності: із листів до рідних – «<...> роздумувати не так легко – на спорожнілій території пам'яті» [19, с. 229], «Потреб якихось не маю. Можна сказати – все в мене є, хоч і не маю нічого» [19, с. 485], «Переваги мої тутешні: самота, спокій, самозосередження» [19, с. 67]; із поетичної збірки «Час творчості» – «Бальзаку, заздри: ось вона, сутана, / і тиша, і самотність, і п'їтьма» [14, с. 17]. Підкреслює цей образ самотнього креатора режисерський хід: чорно-біла гама і зображене крупним планом умиротворене обличчя, ще одна деталь – рука, яка три-

мається за грати. Документальна вставка у подальшому перебігу стрічки Веретельника — коментар Євгена Сверстюка до ймення Базилеос, як він звертався до Стуса в умовах ув'язнення, — доповнює образ самотнього креатора (до речі, в есеї «Базилеос» Сверстюк зауважує, що за сутністю своєю «*він був дуже самотній*» [1, с. 427]) додатковим смисловим навантаженням — це людина, яка ігнорувала тиск обставин, якій подобається виклик *німій тиші*.

Отакий Василь Стус-арештант, витворений грою акторки Стефанової, увиразнюється і читанням нею фрагмента поезії зі збірки «Палімпсести» — «Ці виски, ці скрики під вітром злітають угору. / Все вгору і вгору — над небо, над вечір, над ніч. / Лікуй висотою цю душу, ласкаву і хору, / в смертельнім ширянні тримайся і ранку не клич. / Землі — залегкі ми. І нас простовисно підносить / цей тлум навіженства, цей клекіт правічних волінь» [15, с. 184], де акцент падає на образ *ласкавої і хорої душі*, що потребує гоєння *висотою*, тобто Божественним началом. Цей поетичний образ перегукується з біографічним Стусом, який, зі слів кінематографічної й біографічної матері, *був жалісливий*, лише *його ніхто не жалів* [6, с. 147]. Водночас Божественне начало в Стуса дорівнює *тобі* (абсолютне «ти», що граматично саме відбивається у Стуса, дорівнює Богові) — людині, що в межах експресіоністичної етико-естетичної системи втілює християнські доброчесності [25, с. 485]. Отож йдеться про гоєння собою чи то — dorostannya до себе (оте сакраментальне Стусове *самособоюнаповнення*). Підсилює думку про тотожність *тебе* та Бога й наступний режисерський крок — звучання у фільмі поезії «Мов жертва щирості — життя...» зі збірки «Веселий цвинтар», покладеної на музику вокальним дуетом «Тельнюк: Сестри»: «Ти ще на кінчику пера / возносишся увись. / А вже пора? Давно — пора. Спадаючи, молись <...>» [13, с. 161].

Веретельників Василь Стус у подальшому перебігу стрічки лише детальніше відкривається в своєму dorostannі. Його постать подана акторкою як фізично приречена (в епізоді фігурує голомозий в'язень, що грає на гребінці «Співають, плачуть солов'ї...», тут же чути звуки, ніби закриваються двері карцеру), проте духовно незалежна. Про цю духовну свободу креатора Стуса сигналізують міркування з листів до дружини, де світ ототожнюється з театром, в якому «на гігантській авансцені багатопверховій іде дійство» [19, с. 240], а в ньому задіяні герої, які дивляться на себе збоку. Стус-персонаж знаходиться у позиції *над* й чітко усвідомлює цей стан *над-існування*: «Тяжко мені писати, люба. Ще тяжче — згадувати. Ще тяжче — думати наперед, чуючи свій безпробинний і неспокутний перед Тобою гріх. <...> Валю! Бачу, деякі знайомі думають, що я в розпачі. Ні. Просто я відчув, що є щось, більше за мене, більше за моє увялення можливого. А за межами можливого немає ні радості

ні розпачу, бо там діє інша система, якої не хочеться називати» [19, с. 45–46]. Зрештою, *над*-існування вимагає найскладнішого для фізичної особистості — прощання зі спогадом (минулим), недаремно Галина Стефанова гру на гребінці завершує співом «Співають, плачуть солов'ї...», фрагментом, в якому актуалізовано образ із Олесевиx «Чарів ночі» – Фауст, якому *скупі, глухі й нечулі* боги не дають змоги повернути минуле.

Роман Веретельник Стусове трагічне прощання з минулим переводить в антитетичну площину: драматичне читання акторкою поезії з «Часу творчості» «Синочку мій, ти ж мами не гніви...», де смисловий наголос падає на просторовий образ потойбіччя («Мене ж – не жди. Бо вже нема надії / схилитись голова до голови / на ширу радість. Більше не чекай. / Я вже по той бік радісного світу» [14, с. 120]) і *муки, що дивиться з п'тьми*, супроводжується виконанням жартівливої пісні на слова Валентина Лагоди «І в Вас, і в нас хай буде гаразд!», в якій уособлене ідеалістичне життя радянської людини («А ще вам бажаєм – / Вічно молодіть, / До сторіччя жовтня / З внуками дожить»), і кадрами ідеологічної Батьківщини-Матері.

Наступний епізод зі Стусом-персонажем своєрідно підсумовує поетове доростання, про яке свідчить зачитувана акторкою поезія «Гойдається вечора зламана віть...», що відкриває збірку «Палімпсести». Ключовим бачиться образ «*мій дух басаманить*» [15, с. 7], який співвідносний зі Стусовою життєвою орієнтацією на прямостояння. На думку Елеонори Соловей, у цьому вірші «<...> дано весь овид змученої, але несхибної душі, весь обшир духовного єства людини, що виконує своє призначення, свідомо його. <...> Тут усе пережито ще раз наново, від “покути самотності” і зачаєного скрику (в дужках!) “Господи, дай мені жить!” до самоопанування, стоїчної атараксії (“нестраждальності”) і готовності: “Сподоб мене, Боже, високого краху!..”» [12, с. 268–269]. Визначений дослідницею смисловий маркер *несхибної душі* у контексті художнього фільму є вагомою деталлю, яка ознаменовує вищу цінність, що знаково саме в межах експресіоністичної естетики [25, с. 425]. Те, що персонаж Стус повноцінно пізнав та усвідомив себе, підкреслює й музичний супровід до кіноепізоду – умиротворена композиція «Канон ремажор» Йогана Пахельбеля.

За духовним усвідомленням себе приходить фізичний кінець — чим, по суті, завершує «Палімпсест» Роман Веретельник, обігруючи фрагмент інтерв'ю з Іліною Стус, яка переповідає сон: «Одного разу сниться, що він каже: “Мам!” Я кажу: “Що?” – “Ти знаєш, я без сорочки”. Я кажу: “Чого ти, синок, без сорочки?” – “Нема. Диви”. Показує мені руки свої. А в нього тільки клапті висять. “А чого ж ти без сорочки?” – “Нема”» [6, с. 155]. Тут режисер в образі матері повертається до початку стрічки —

наявне смислове обрамлення: семантика всепрощення прочитується в її монолозі про Василя та його ворогів, де мати просить Господа про прощення їм, синовим ворогам, і собі.

Фізична смерть лише фокусує погляд на винятковості Василя Стуса, що підкреслена в стрічці материнською фразою – *«він такий якийсь в мене був»* [7], яку Галина Стефанова обіграє мімікою: на обличчі зажуреної жінки з'являється легка благословенна усмішка. І, зрештою, ця смерть не впливає на людську пам'ять про людину і творця, про що й ідеться Романові Веретельнику в останньому епізоді «Палімпсесту»: під музичний супровід — хіт 60-х років «Намалой мені ніч» Мирослава Скорика, що актуалізує тему повернення («Я до тебе прийду, через гори і доли...»), – Стус-персонаж блукає вечірнім Києвом між людей. Тож, у короткометражній художній стрічці Романа Веретельника «Палімпсест» за об'єкт дослідження обрана творча особистість Василя Стуса. Режисер, працюючи в межах експресіоністичної поетики, інтерпретує постать Стуса як креатора, за допомогою знакового для нього образу душі (набуває семантики всепрощення, доростання, пряmostояння).

Короткометражна стрічка Антона Щербакова «День незалежності. Василь Стус» 2016 року (за сценарієм Сергія Стеценка і Тетяни Висоцької) [4], на думку самого режисера, – це фільм «про жертву і про те, що людина відчуває, жертвуючи не тільки своїм життям, а й майбутнім близьких» [11]. Водночас реалізація теми жертви в короткометражній стрічці «День незалежності. Василь Стус» відбувається шляхом творення образу креативної індивідуальності в її межовій ситуації.

Художнє трактування останніх днів життя Василя Стуса до 4 вересня 1985 року в таборі особливого режиму ВС-389/36 Антон Щербаков зводить до режисерської установки: досягти ефекту сильної емоції – викликати почуття страху, гнітюче враження [11], якого прагнули свого часу представники кіноекспресіонізму. Така установка бачиться закладеною як на формальному, так і змістовому рівнях фільму, унаочнюючись в образі табору-мороку. Вже перший епізод у короткометражці з написанням «Акту проголошення незалежності України» Левком Лук'яненком маркується цим образом: колишній політв'язень і правозахисник висловлюється про тих, хто не зміг «дожити до цього літнього дня і вибратися з того мороку» [4]. Подана після його слів назва короткометражного фільму «День незалежності. Василь Стус» вказує на конкретну людину, якої стосується образ.

Перша поява кінематографічного Василя Стуса — своєрідний вихід із в'язничної темряви як внутрішній супротив їй: опісля грубого звернення до нього наглядача крізь вічко карцерних дверей («жрать будеш?», «враг народа», «тварь»), театралью загримований Стус, одна з

вагомих деталей експресіоністичного кіно [25, с. 265], з'являється з мороку на тлі ледь освітленої стіни, на якій відтінюються ґрати. Його мовчання, сконцентрований серйозний погляд, замисленість, відсутність зовнішніх емоцій видають людину заглиблену в себе — те, що характерне для поведінки інтроверта (див.: [26; 22; 9]). Простір карцеру, у якому перебуває письменник, його форма, лінії, як у випадку з експресіоністичною естетикою, коли декорація стає пластичним втіленням змісту [24, с. 304], символічно передають внутрішній стан персонажа. Чітко такий маркер письменницької психологічної конституції був підмічений Євгеном Сверстюком, зокрема в інтерв'ю 1990 року він зауважує: «Але я сказав би, що Василь Стус був більше зосереджений в собі. Може, мені тоді це було не так ясно, але пізніший, табірний період дуже випуклив і збільшив усі процеси і явища. І стало ясно, що він постійно працює над якоюсь думкою. Він людина інтенсивного внутрішнього життя» (курсив мій. — О. П.) [6, с. 279].

У стрічці Антона Щербакова думка, що переймає Стуса, подана як внутрішній голос письменника: «Мета одна: зробити на душі кожного татування страхом» [20, с. 272]. Мессидж узято сценаристами із чернетки невідправленого листа Василя Стуса до першого секретаря ЦК КПУ Петра Шелеста, написаного на межі 1965 — 1966 років [20, с. 260]. Саме думки із цього листа стають основою для витворення у короткометражці образу прямої, чесно́ї і добросовісної людини, яка, маючи власну оборонну систему, протистойть світу — безпосередня установка інтровертного психотипу [22, с. 80—84]. У сцені-спогаді письменник працює в камері над публіцистичним текстом, присвяченим проблемі свободи і людського терпіння, коли тебе оббирають на життя: «Людській свободі наступили на горло, звівши це в вічну необхідність. <...>. Теперішній “соціалізм” продукує лицемірство, брехню, підлість <...>» [20, с. 262]. Для Стуса подібне знущання над людиною неприпустиме, про що свідчить і його висновок — не терпіти.

Саме такого, безкомпромісного Василя Стуса, прагнув зіграти виконавець головної ролі – актор театру і кіно, режисер, сценарист Ахтем Сеїтаблаєв. В інтерв'ю Катерині Скрипніковій, давши коментар щодо підготовки до фільму через усвідомлення Стусової особистості, яка не йшла на поступки перед власним сумлінням, відтак її взаємини з системою могли привести тільки до загибелі, він зізнається: «Дуже хочеться, щоб у мене вийшов живий Стус! І щоб його біль, страхи, переживання в образі теж прочитувалися. Мені було страшно погоджуватися на цю роль. І навіть зараз ще страшно» [11]. В інтерв'ю з Галиною Яремою Ахтем Сеїтаблаєв знову наголошує на власному страхові ґрати роль Василя Стуса через неоднозначність (читаймо — унікальність) його особистос-

ті: «Коли почув, як саме планує знімати фільм Антон Щербаков, на чому він хоче зробити акцент, був вражений. Мені це сподобалося. <...> Степан Хмара, який сидів зі Стусом у в'язниці, казав про те, що у Василеві Стусі фантастичним чином поєднувались ранимисть, чутливість стану його душі, бо він поет, письменник, і така залізна, майже сталева воля. Він ніколи не йшов на компроміс, ніколи не робив чогось наполовину. Пан Хмара сказав про те, що коли Василь Стус другий раз потрапив до в'язниці, “ми всі зрозуміли, що він тут помре”. Бо Стус не підлаштовувався до обставин того часу. Для мене це була надзвичайно велика відповідальність зіграти таку роль» [27].

Вольове начало Василя Стуса, про яке йдеться акторові Сеїтаблаєву, насправді вдається обрисувати у стрічці, попри відхід сценарної і знімальної групи від історичного фактажу. Знайдений Стусів зошит у блакитній обкладинці з написом «Птах душі» під час обшуку в камері запускає механізм незворотної дії — знищити. Психологічний тиск, доведення до нервового зриву, до сказу, аби вирвати покаєння, зламати, про які говорить персонаж Левко Лук'яненко, у випадку з Василем Стусом бачаться дієвими лише щодо його фізичного знищення, внутрішнє єство при цьому не піддається впливу. Таким, яким згадує персонаж майор КДБ Стуса 4 вересня 1965 року під час прем'єри фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» — непримиримий із знущанням над правдою, моральний максималіст вольового типу (як означив письменника Іван Дзюба), він лишається і за двадцять років, на допиті.

Сцена допиту в фільмі Антона Щербакова стає своєрідним сюжетним розгортанням думки кінематографічного Василя Стуса про його долю як фатум: «Я розумів, брама вже відкрилася, і вона зачиниться за мною надовго. Це вже доля, а долі не обирають» [4] (Стусові міркування із таборового зошита, запис 6 [18, с. 493]). Таку долю, яку, аналізуючи, фахово розкладає на деталі Дмитро Стус: «З якихось причин **доля** Василя Стуса видовжилась у часі й досі служить лакмусовим папірцем справжності, вкотре доводячи, що людина — попри всі обставини — таки спроможна здолати свій страх і стати гідною свого покликання» (виділення Дмитра Стуса. — *О. П.*) [20, с. 4]. Стусові морально-етичні імперативи («У мене загострене, може, навіть хворобливо загострене почуття справедливості, яку я завжди хотів бачити повною, ідеальною» [18, с. 406]) вкотре стикаються з убожінням системи, тут — в особі майора КДБ, що, принижуючи людську гідність («подохнешь», «тварь», «я тебе сгною» тощо), очікує на нову, нетипову для Стуса, реакцію — зламатись.

При цьому відсутність запрограмованої кдбшником реакції арештанта і його витримка, стриманість, небагатослівність, характерні для інтровертного типу, спричинюють зворотну дію — втрату самовладан-

ня майором. Сам режисер Антон Щербakov називає сцену допиту письменника найскладнішою: «В кінці сцени майор КДБ, який звик до влади не тільки над іншими людьми, але і над власними емоціями, втрачає самовладання. Ось цей момент для мене й акторів і став найскладнішим. Важлива органічність <...>» [11]. Тривале мовчання Стуса на закиди майора слід розцінювати як ретельне обдумування інтровертом того, що і як відповісти суттєвого на погрози, психологічний тиск, піком якого стає нищення на очах письменника збірки «Птах душі». Відтак психічна енергія Василя Стуса, рух якої здійснюється в напрямку до внутрішнього світу, сконцентровується на фразі, кинутій майорові від безкомпромісної, впевненої в своїх словах і діях людини: «Я вже багато разів помирав! <...> Вам страшно навіть допустити, що інші можуть думати інакше. “По-честному” – говоришь? А ты умеешь, майор, по-честному?!» [4]. Кінематографічний Василь Стус в цій сцені утверджується в отій своїй справжності, кидаючи виклик страху (мороку / системі) і таким чином остаточно долаючи його.

З іншого боку, усвідомлюючи власну здатність до внутрішнього протистояння системі, персонаж Василь Стус передчуває своє фізичне знищення. Так, сцена-спогад із 70-х років завершується появою на березі озера агента КДБ, який руйнує щасливу мить перебування разом із коханою дружиною, маленьким сином, і заглибленням Стуса в себе у рядках — «Зазираю в завтра – тьма і тьмуша, / тьма. І тьмуша тьма. І тьмуша тьма. / Тільки чорна водь. І чорна пуща. / А твого Святошина – нема. / Ні сестри, ні матері, ні батька. / Ні дружини. Синку, озовись» [17, с. 196]. Образ *тьми, чорної води* (по суті, мороку) ототожнено з самотністю ліричного суб'єкта, проте це самотність не творча, рятівна, вона несе семантику фізичного щезання. У випадку з кінематографічним Стусом завдяки прийому зміни плану — з середнього, коли біля головного героя ще знаходиться родина, до дальнього, як письменник опиняється сам на сам на тлі ландшафту, – режисер наголошує на тому, що він залишається один.

Про фізичне знищення Василя Стуса у короткометражці сигналізують дії представників табору-мороку: регіт серед ночі наглядачів, що сплячуть світлини і рукописи письменника. Як контраст до цього в'язничного безуму довкола вогнища подається сцена, в якій персонаж Левко Лук'яненко опісля невдалих спроб почути Стусів голос чи, принаймні, пояснення від наглядача усвідомлює, що відбулося. Цитуючи поетове «Дажь нам, Боже, днесь! Не треба завтра — / даждь нам днесь, мій Боже! Дажь нам днесь!» [17, с. 91], Лук'яненко вбивство письменника проектує на арештантську безвольність, маркером якої стає образ *рабів*. Водночас режисеріві йдеться про викорінення подібної рабськості — в'язні читають фрагмент із поезії Василя Стуса «Сто років, як ско-

нала Січ...»: «<...> раби зростають до синів / своєї України-матері. // Ти вже не згинеш, ти двожилава, / земля, рабована віками, / і не скарать тебе душителю / сибірами і соловками» [17, с. 90]).

Раби, які перетворюються на синів, – такою є семантика сцени арештантського бунту паралельно до виносу тіла Василя Стуса з карцеру. В'язні, повторюючи поетові слова «Сьогодні — ти. А завтра — я» [17, с. 320] (з первісної редакції поезії «Ярій, душе, ярій, а не ридай...»), уособлюють Стусове вольове начало. Проте фізичне придушення заколоту в'язнів, прирівняне до фізичної смерті письменника, не свідчить про винищення вольного духу. На підтвердження цього думки Василя Стуса, накладені на дії майора КДБ, який підпалює зошит-збірку «Птах душі» у сподіванні врешті здійсненої справи: «Ви знищили моє життя повністю. Забравши в мене все, ви тим самим і втратили мене. Вам ні за що мене держати. Ви розумієте масштаби моєї волі?» [4].

Отже, художньо-кінематографічне осмислення творчої індивідуальності письменника відбувається через осмислення експресіоністичних категорій — межисвіття, душі, мороку, які в художній інтерпретації найвиразніше екстраполюють життєтворчі домінанти особистості Василя Стуса.

Література

1. *Василь Стус*: В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників / упор. Осип Зінкевич і Микола Француженко. — Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987. — 463 с.
2. *Василь Стус*: Поет і Громадянин. Книга спогадів та роздумів / упоряд. В. Овсієнко. — К.: ТОВ «Видавництво “Кліо”», 2013. — 684 с.
3. *Делез Ж.* Кино / пер. с франц. Б. Скуратова. — М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2004. — 622 с.
4. *День незалежності. Василь Стус*: короткометражний фільм; режисер А. Щербаков. 2016 рік. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IENA67gKl-s>
5. *Мартынченко Ю. Я.* Документальное киноискусство. — М.: Знание, 1979. — 112 с.
6. *Нецензурний Стус*. Книга у 2-х частинах. Частина 1 / упоряд. Б. Підгірного. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. — 336 с.
7. *Палімпсест*: фільм; режисер Р. Веретельник. 2014 рік // Музей Василя Стуса. URL: <https://stus.com.ua/video/>
8. *Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса*: фільм; режисер С. Чернілевський. 1992 рік. URL: <http://1576.ua/video/14>
9. *Пуніна О.* Психотип Василя Стуса: до постановки проблеми // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. — Вип. 24. — Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса, 2016. — С. 25–42.

10. *Рабигер М.* Режисура документального кино / пер. с англ. — М.: ГИТР, 2006. — 543 с.

11. *Скрипнікова К.* Як Станіслав Боклан допитував Ахтема Сеїтаблаєва. URL: <http://ua.telekritika.ua/dusia/semki-v-kamere-kak-stanislav-boklan-doprashival-ahtema-seitablaeva--656399>

12. *Соловей Е.* Українська філософська лірика: навч. посібник. — К.: Юніверс, 1999. — 368 с.

13. *Стус В.* Вибрані твори / упоряд. Д. Стус. — 2-ге вид. — К.: Смолоскип, 2014. — 872 с.

14. *Стус В.* Зібрання творів: у 12 т. / [редкол.: Д. Стус та ін.]. — К.: Факт, 2007 — 2009. Т. 3: Час творчості / Dichtenszeit. 2008. — 752 с.

15. *Стус В.* Зібрання творів: у 12 т. / [редкол.: Д. Стус та ін.]. — К.: Факт, 2007 — 2009. Т. 5: Палімпсести (Найповніший незавершений корпус). 2009. — 768 с.

16. *Стус В.* Палімпсести: Вірші 1971 — 1979 років / упорядкув. Н. Світлична, вступ. ст. Ю. Шевельова. — Мюнхен: Сучасність, 1986. — 480 с.

17. *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. / [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.]. — Львів: Просвіта, 1994 — 1999. Т. 1. Кн. 1: Зимові дерева. Веселий цвинтар. Круговерть / підготували тексти, упорядкували та склали примітки: М. Гончарук, В. Макачук, Д. Стус; авт. передм. М. Коцюбинська. 1994. — 432 с.

18. *Стус В.* Твори: у 4-х тт., 6-ти кн. — Львів: Просвіта, 1994. — Т. 4: Повісті та оповідання. Незакінчені твори. Сценарії. Літературна критика. Заяви, публіцистичні листи та звернення. З таборового зошита / підготували тексти, упорядкували та склали примітки: М. Гончарук (худож. проза), С. Гальченко (літ. критика та публіцистика). — 544 с.

19. *Стус В.* Твори: у 4 т., 6 кн. / [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.]. — Львів: Просвіта, 1994 — 1999. Т. 6. Кн. 1: Листи до рідних / упор. О. Дворко, М. Коцюбинська. 1997. — 496 с.

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

21. *Чернілевський С.* Чорна елегія. Роздуми режисера кінотрилогії «Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса» // Українська культура. — 1992. — № 7. — С. 8–10.

22. *Шарп Д.* Типы личности. Юнговская типологическая модель / пер. с англ. — Санкт-Петербург: Б.С.К., 1996. — 216 с.

23. *Шовкошитний В.* Герої народжуються на могилах героїв. — К.: Укр. пріоритет, 2012. — 48 с.

24. *Енциклопедія експрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино.*

Музыка / Л. Ришар; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачёв; пер. с фр. – М.: Республика, 2003. – 432 с.

25. *Энциклопедический словарь экспрессионизма* / гл. ред. П. М. Топер. — М.: ИМЛИ РАН, 2008. — 736 с.

26. *Юнг К. Г. Психологические типы* / пер. С. Лорие. – Минск: ООО «Харвест», 2003. – 528 с.

27. *Ярема Г. Премія «Ніка» — не від путінської Росії, роль Василя Стуса — від України: інтерв'ю з Ахтемом Сеїтабласвим*. URL: <https://wz.lviv.ua/interview/211550-premiia-nika-ne-vid-putinskoj-rosii-rol-vasyliastusa-vid-ukrainy>

28. *Яструбецька Г. І. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія*. — Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. — 380 с.

2018 р., м. Вінниця

Зміст

<i>Іван Дзюба. Різьбяр власного духу</i>	5
<i>Елеонора Соловей. Про один переклад і одну Дружбу у світлі новознайденого листа Василя Стуса</i>	24
<i>Людмила Тарнашинська. «Серцем навстіж відкритим сторч головою»: Філософія серця Василя Стуса</i>	33
<i>Сергій Цікавий. Передне слово до «Вступу»</i>	43
<i>Agnieszka Korniejenko. Wstęp [do Poezji Wasyla Stusa]</i>	44
<i>Михайло Жилін. Історія польського стусознавства: ідеологічно-популяризаторський напрямок</i>	67
<i>Ольга Деркачова. Світ речей та «високої» моди у збірці Василя Стуса «Веселий цвинтар»</i>	89
<i>Олег Соловей. «Над осіннім озером» Василя Стуса: Наближення і Відлуння (Із досвіду інтуїтивної герменевтики)</i>	99
<i>Ольга Пуніна. Художньо-кінематографічне осмислення творчої особистості Василя Стуса</i>	106

Наукове видання

Проект актуальних дискурсів
«Простір Літератури»

Випуск 12

Стусознавчі зошити: Науковий альманах
Зошит четвертий

Співредактори — *Олег Соловей, Ольга Пуніна*

Верстка — *Веніямін Білявський*

Адреса редакції: mamay2003@ukr.net

УДК 929 СТУС + 821.161.2

ББК 84.4УКР-8

С 88 Стусознавчі зошити: Науковий альманах. —
Зошит четвертий / за ред. Олега Солов'я й Ольги
Пуніної. — Вінниця: Простір Літератури, 2018. — 128 с.

Printed in Ukraine

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

Ігор Костецький