

СТУСОЗНАВЧИ ЗОШИТИ

Зошит шостий

Простір Літератури
Вінниця — 2020

УДК 929 СТУС + 821.161.2
ББК 84.4УКР-8

Стусознавчі зошити: Зошит шостий. Науковий альманах. —
С 88 Зошит шостий / за ред. Олега Солов'я й Ольги Пуніної.
— Вінниця: Простір Літератури, 2020. — 86 с.

Видавці та упорядники альманаху мають на меті створення першого в Україні спеціалізованого майданчика для обговорення різноаспектної наукової проблематики, пов'язаної з життям і творчістю Василя Стуса. Шостий зошит пропонує науковій спільноті п'ять статей, одна з яких (стаття Людмили Тарнашинської) є републікацією.

Для вузького гурту читачів.

УДК 929 СТУС + 821.161.2
ББК 84.4УКР-8

Співредактори — *Олег Соловей, Ольга Пуніна*

На обкладинці:
Василь Стус, середина 1960-х рр.

© Автори, тексти, 2020
© Простір Літератури, 2020

СТУСОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

Зошит шостий

Психотип Василя Стуса¹

Створення Дмитром Стусом сучасної наукової біографії, що підсумується дослідженням «Василь Стус: життя як творчість» (2004), поставило перед біографом і текстологом чимало складних питань, зокрема – як писати біографічну книгу, пояснюючи й інтерпретуючи вчинки людини на приватно-особистісному рівні [1, с. 21]. На думку літературознавця, відповідь передбачає пошук міждисциплінарного інструментарію (історія, психологія, історія літератури, соціологія, культурологія, політологія) і представлення комплексної пояснювальної моделі психо-соціальної цілісності особистості, що, у свою чергу, вимагає звернення, по змозі об'єктивного, до конкретно-історичного матеріалу, широкого контексту (соціального, психологічного, ментального, родинного тощо) і літературно-побутових матеріалів. З одного боку, як документи доби, що свідчать про дух часу, розцінюються біографом короткий щоденник Василя Стуса, «свідомо» писані ним автобіографії, листи, незначні прижиттєві свідчення про поета. З іншого, прокоментовано спогади, користування якими вимагає обережності через їх оціночний компонент, адже часто спогад «виглядає прикрашеною та прилизаною замальовкою з пам'яті» [1, с. 25]. Дмитро Стус пише, що «ускладнює працю над осмисленням та оцінкою психологічної відповідності багатьох спогадів те, що автор знав Василя Стуса, як товариша по школі, інституту, праці, а писати йому доводиться про Стуса, якого морозного листопадового дня в останню путь провели майже 100 000 людей...» [1, с. 26].

Аналогічним – з обережністю – бачиться апелювання до літературно-побутових матеріалів при визначенні психологічного типу Василя Стуса, передовсім йдеться про спогади сучасників, які за обсягом значно перевищують власне Стусів літературно-побутовий текст (щоденник, записи, епістолярій, автобіографії). Тому важливо з-поміж опосередкованих спостережень і психологічних характеристик, озвучених това-

¹ Розвідка є логічним завершенням низки міркувань Авторки про психологічний тип Василя Стуса, озвучених у статтях: Пуніна О. Характер Василя Стуса як основа психотипу письменника. Слово і Час. 2019. № 10. С. 3 – 13. Пуніна О. Оборонна система Василя Стуса: етика і творчий процес. Актуальні проблеми української літератури і фольклору. Вип. 27. Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса, 2019. С. 137 – 146.

риським колом, побачити спільне та співмірне із «творчою біографією» Василя Стуса. Отже, під час роботи з літературно-побутовими матеріалами ключовим обрано принцип збігу, який дозволить якомога точніше скласти уявлення про людину з її реакціями, орієнтацією в світі та її сприйняттям – у ситуаціях (за Дмитром Стусом, контекстах) і вчинках, тобто встановити психологічний тип письменника. Крім того, саме збіги у спостереженнях і самоспостереженнях над характеристичними рисами особистості Василя Стуса дозволять матеріалізувати узятую за основу юнгіанську матрицю психологічного типу (інтроверсійний / екстраверсійний рух енергії і форма її виявлення через психологічні функції розуму, емоції, сенсорики й інтуїції; див.: [2, с. 351–354, 400–436]), що усвідомлюється як ідея [3, с. 137]. Йдеться про представлення в її межах психологічної структури індивідуальності на основі багатьох ознак (психографія Вільяма Штерна) і розшифровку списку моделей її поведінки (екзистенційний психоаналіз Жана-Поля Сартра), які унаочнять авторську модель світоустрою.

Відсутність у Карла Густава Юнга конкретної сукупності взаємозв'язаних способів і прийомів доцільного проведення аналізу психологічної сутності особистості вимагає вироблення механізму, за яким визначення психологічного типу письменника буде найточнішим. Враховуючи той момент, на якому наголошує вчений, що психічні способи адаптації людини упливають на характер індивіда, лишаючи певні ознаки, як результат такої дії, доречно рухатись від цілого до частини: від визначення характеру Василя Стуса як цілісності взаємно пов'язаних складових до розгляду цих складових у межах єдиного цілого, — і таким чином прийти до типового зразка єдиної загальної установки. Тим паче, що спроб бодай окреслити специфіку характеру Стуса – безпосередньо самим творцем, від друзів і добрих знайомих до сучасних літературознавців (пригадаємо думки про складний характер від Івана Геля чи екстатично-вибуховий характер від Галини Яструбецької (див.: [4])) – чимало.

Фахівці у психологічній галузі пропонують розуміти характер як індивідуальний стиль життя, що найвиразніше виявляється на рівні особистості, «де характер є засобом життя, послуговуючись яким індивід веде *діалог* з культурою, втілює себе у *світ*» (курсив автора. – *О. П.*) [5, с. 437]. Втілення себе у світ передбачає те, що людина проявляється в рішеннях, почуттях, оцінках, накресленні цілей, судженнях, духовних поглядах, справах, учинках, тобто як саме вона діє у певних обставинах [6, с. 57]. Образ дії людини визначається душевними рисами характеру, за Філіпом Лершем, – це «відносні константи, звичні властивості способу переживання, які повторюються в ході життєвих подій і детермінують душевне життя “тут і тепер”» [6, с. 58].

Доречно в контексті цієї теоретичної вставки звернутися до думки самого Василя Стуса, висловленої у листі до родини від 15 січня 1984 року, де він, даючи синові настанови на подальше життя із акцентом на власній неспокійній натурі, що, певно, передалася і спадкоємцю, розмірковує про характер людини як стрижень особистості та потребу його формування. «Мені подобаються люди, — пише вже з остаточним переконанням у незворотності фатальних подій Василь Стус, — що, як кажуть, “путь буром”, тобто, мають свій норів. Ці люди — нещасливі в житті, зазнають усіляких страждань (щасливі — здебільшого безхребетні, ті, що, як покірне телятко, дві матки ссуть). У житті доводиться обирати: або цікаву муку або нецікаве щастя. <...>. Сам я зробив — для себе — вибір. <...>».

Може, в Тебе моя натура: всюди Тобі невгвтно. Я, принаймні, ніколи не мав роботи до душі, а все тільки — про шматок хліба; добре мені було тільки за письмовим столом, серед дорогих книжок, перед папером, на самоті. Може, в Тебе натура бабусі Ілінки — така ж крута? І, може, вона дісталася Тобі разом із високими достоїнствами бабусі — винятковою чесністю, людською багатою суттю, правдивістю, надширістю, величезною працьовитістю. <...>. Насамперед, сину, я хочу, щоб Ти мав свій характер, а не був розмазною, манною кашею для беззубих. Виробляй його постійно, не поступайся своєю волею перед обставинами. Бо Ти — це, насамперед, Твоя воля (бажання, мета, впертість і т. д.). А воля міцніє в подоланні перешкод. Будемо вважати, що Твоє “розлучення” з технікумом — то перший іспит, який Ти витримав із честю на право бути самим собою, а не таким, як усі. Масштаб людини визначається мірою її волі. <...>».

Коли Ти матимеш свій характер — щоб був по Тобі і щоб був міцний, то буде найважливіше — за всякі там університети. Бо характер — це фундамент для майбутньої будівлі. Коли він міцний, то на ньому можна зводити хмарочоси, він витримає будь-яке навантаження. Людський характер, правда, на відміну од будівлі, виробляється чи не на все життя. Кожен великий іспит життєвий показує, чого вартий підмурок. Він може зруйнуватися — коли слабкий (орли стають свиньми), може підруйнуватися, а може не тільки витримати все, а ще й зміцніти» (підкреслення Василя Стуса. – *О. П.*) [7, с. 452 – 453].

Як і у випадку з теорією індивідуальних відмінностей психолога Сергія Рубінштейна, за якою, щоб з'ясувати характер, слід дати відповідь на питання «що є людина?» [8, с. 40], міркування Василя Стуса прочитуються за аналогією: мати свій характер – це бути собою, мати самого себе. Невипадковим бачиться і коментар синові щодо міцного характеру, який за складних життєвих умов у вольової людини лише міцнішає. Ва-

силь Стус, найімовірніше, апелює власне до свого досвіду, батько – як реальний приклад того, якою має бути характерна людина. Тут варто зробити відступ, що власне в умовах багаторічного ув'язнення з 1972 року і заслання, перманентного морально-психологічного тиску Стусова самохарактеристика внутрішньої міцності залишається незмінною, варто лише звернутися до раних на кілька років листів до дружини кінця 1977 року – 1978 року: «Не хвилюйся, люба. Мене вже чорти не беруть: із кожним днем чую в собі твердіший дух — спасибі Мордовії» [7, с. 292]; «Про мене не хвилюйся. У вогонь я не лізу, а коли вкинуть — то гарту мені не забракне» [7, с. 300]; «Я, звичайно, не “муж і войовник”, але “ні компасу, ні серцю” не дам метатися» [7, с. 318]; «Маєш рацію, рідна: наш дух має бути вище цих сопок і міцніший за відстані пекельні» [7, с. 329].

По суті у січневому листі 1984 року Василя Стуса, написаному гранично відверто за принципом самоаналізу, попри постійне апелювання до конкретного адресата – сина, сфокусовано широкий спектр саме авторового психологічного ества: йдеться про особистість у стані душевного неспокою із вольовим характером, яка не терпить заперечень; не маючи змоги бути повноцінно щасливою у житті, така людина обирає самотність, страждання і, врешті, гідну смерть. Внутрішні якості Василя Стуса оприявнює у листі і згадка про круту натуру бабусі Ілинки, матері, в яку письменник вдався (із листа до рідних від 4 березня 1984 року: «Я так люблю маму, така мама золота в нас, слава Богу, так я все своє життя знімав з неї, як кажуть, узори, так я вдався в маму, що мама стала для мене всім білим світом» [7, с. 458]), а отже успадкував материні виняткову чесність і правдивість, надщирість, величезну працьовитість.

Власне на цих сприйнятих від найближчої людини спадкових рисах перманентно акцентує в письменницькій біографії «Василь Стус: життя як творчість» Дмитро Стус, обравши відповідний ракурс осмислення його постаті — людини з крицевим і свідомо сформованим характером, особливості якого в несправедливих умовах часто призводили до емоційних зривів [9, с. 62, 258, 75, 150]. У сконденсованій формі прочитуються такі смисли у мотто до книги про життєтворчість письменника, узятого біографом із листа Василя Стуса до сина від 25 квітня 1979 року: «Або світ прийме таким мене, як я є, як мене народила мати — або вб'є, знищить мене. Але я — не поступлюся! І з кожної миті своєї, з кожного почуття й думки своєї зроблю свій портрет, тобто, портрет цілого світу...» [9, с. 3]. Отже Стусове *бути самим собою, мати самого себе* як квінтесенція його особистості є тією індивідуалізацією стилю життя, втіленням унікальної людини у світі.

Варто зазначити, що на такій специфіці характеру Василя Стуса, реалізованого у стосунках особистості з дійсністю, наголошували Іван

Дзюба, Левко Лук'яненко, Михайлина Коцюбинська. Так, в інтерв'ю 1991 року з Богданом Підгірним і Станіславом Чернілевським Стусів товариш Іван Дзюба зауважує: «По-перше, я взагалі повинен сказати, що *це настільки морально кришталева людина*, що тим, хто його не знав, навіть важко буде повірити, якщо все це розписувати і розказувати. А ті, хто знав його, тим не треба доводити, що це справді так було. *Це рідкісна людина. Таких дуже мало людей, які самою своєю природою, як золото, гарантовані від якогось окислення, від якоїсь скверни.* <...>

Він був, я б сказав, *моральним максималістом вольового характеру, вольового типу. В нього настільки сильна воля, спрямована на утвердження моральної високості і чистоти, настільки ця сила волі була, що він ні найменшого ні в чому попуску собі не давав.* <...> Коли виникла якась потреба моральної реакції на якісь речі, він це робив тут же, негайно, абсолютно не рахуючись ні зі своїм станом, ні з втомою, ні з якоюсь своєю ситуацією. *Якимсь жорстоким диктатором був над собою.* Хоч, з іншого боку, цього не видно було, ніби це в нього само собою виходило» (курсив мій. – О. П.) [10, с. 234].

У сприйнятті співв'язня Левка Лук'яненка крутий характер Василя Стуса безпосередньо виявлявся у його відносинах із адміністрацією каторжного табору ВС 385/63 в с. Кучино Пермської області. «*Такі люди, — коментує політичний діяч, пригадуючи той час, — мало керовані.* Я таких зустрічав і протягом першого періоду ув'язнення, і другий раз такі люди були. Один з них Василь Стус був. Він ставив свободу України вище всього, вище свого життя. Але *він був самодостатня людина.* Йому не потрібен був хтось.

<...> *Ця самодостатність є викінченість особи.* Але вона незручна іноді в тому, що *людина не узгоджує своїх дій з іншими людьми.* Він сам програмує свою поведінку. І іноді вона є дезорганізуючим моментом. Відносини з адміністрацією складаються в нього завжди погано, тому що він не вкладається в рамки. Він є рогатий і ті роги вилазять» (курсив мій. – О. П.) [10, с. 142].

Якщо спостереження Івана Дзюби, Левка Лук'яненка показово демонструють морально-вольову складову характеру Стуса, то його близька подруга Михайлина Коцюбинська – емоційну. Від матеріалів кримінальної справи № 5 Василя Стуса 1980 року, в яких містяться протоколи допиту свідка Михайлини Коцюбинської, до спогадів, інтерв'ю й літературознавчих праць 90-2000-х років про Стуса простежується спільний знаменник – опосередкована характеристика «кришталево чистої» людини, яка вабила своєю «відкритою безкомпромісною» вдачею [11, с. 557, 377]. Із протоколу допиту свідка Михайлини Коцюбинської від 10 липня 1980 року: «Глибоко переконана, що це людина широких гуманістич-

них переконань, абсолютно позбавлена націоналістичної обмеженості. Я б назвала його “людиною з оголеною совістю”. Він не здатний не реагувати на несправедливість, якщо він вважає її несправедливістю, до яких би наслідків це не призвело і для нього, і для його родини. Він схильний загострювати, доводити до крайнощів, ніколи не “згладжує кути”. Однак мета, яку він переслідує, завжди глибоко гуманістична й демократична» [11, с. 378].

В інтерв'ю 1990 року з Богданом Підгірним і Станіславом Чернілевським вона характеризує Стуса як «оголений нерв», тобто як людину надзвичайно вразливу, постать із «оголеним сумлінням» [10, с. 56]. На її думку, Василь Стус-особистість він весь час еволюціонував, а «на його реакції накладалися вже ці безперервні поневіряння і ті приниження, проти яких він повставав. І вже просто оголений нерв, просто нервових сил у нього, можливо, не було в кінці. Може, тому була така абсолютна гострота реакції. Але й оцей вододіл, те, що добре, і те, що погано, те, що відповідає сумлінно, і те, що ні, — це було завжди в ньому домінантою» [10, с. 56].

Для Михайлини Коцюбинської Василь Стус – людина нервова, нестримна, спонтанна, що самобутньо реагувала на ситуації-виклики, здатна на активний протест, що й виявлялося в його поведінці, вчинках. Показовою є реакція Василя Стуса під час доленосної в його житті події 4 вересня 1965 року, згадувана товаришкою Михайлиною Коцюбинською так: «Я сиділа поруч із ним. Я сиділа поруч, і просто фізично зараз мої руки, вся я пам'ятаю Василя. Тому що, коли він скочив на ноги і почав вигукувати: “Хто проти тиранії, встаньте!”», — я не пригадую точно слів, бо я була страшенно схвилювана. Бо таке пережиття неповторне, в тому кінотеатрі. Я пригадую, що я просто обняла його, бо *він тремтів кожною клітиною свого тіла*. Я до того ще не знала, *наскільки він вразливий*. І мені вже тоді подумалося, як ти житимеш, хлопче, в цьому світі. Я це відчувала якось по-жіночому, і хоч я не набагато старша, може, по-материнському, може, по-сестринському. <...>

<...> І ми вийшли разом. Я це дуже добре пригадую. Я так його взяла тісно під руку. Він же трошечки ніби заспокоївся, *його просто морозило, нервово так*» (курсив мій. – О. П.) [10, с. 52–53]. На думку Михайлини Коцюбинської, мало душевно пристосований до компромісів Василь Стус «сприймав оголеним нервом не тільки те, що стосувалося його особисто» [12, с. 120], відтак акція в кінотеатрі «Україна» свідчила про перейдений рубікон і нову дорогу, що «мала привести людину такої емоційної наснаги, такого мембранно чутливого сумління, такої абсолютної безкомпромісності, як він, на Голгофу» [12, с. 120–121].

У визначенні особливостей емоційної складової характеру Василя

Стуса важить той момент, що спостереження Михайлини Коцюбинської співмірні з психологічними характеристиками Стуса людей, які оточували його в різні життєві періоди. Йдеться про Стусове загострене сприйняття дійсності — не завжди врівноважений, вразливий, чуттєвий. Так, у спогадах Володимира Вербиченка (Буца) «Аура втраченого кохання» про донецький період життя Василя Стуса, зокрема його стосунки з Олександром Фроловою і працю в обласній газеті «Соціалістичний Донбас», йдеться про особливості його постаті іронічного складу й характеру – не завжди врівноваженого, що не визнавав притишеного тону, «неприборканого і зятого божевільно» [13, с. 97, с. 99].

Фахову характеристику відчитуємо зі спогаду «Двадцять днів зі Стусом» лікаря-психіатра Семена Глузмана, якого власне приголомшує ця людина з «красивим нервовим обличчям» [14, с. 154]. Коментуючи психіатричний огляд Стуса, проведений у травні 1972 року, Семен Глузман висловлює нерозуміння такої дії, адже з його професійного погляду він був абсолютно здоровий. Двадцять днів, проведених разом із Василем Стусом, дали можливість лікарю-психіатру зробити свій незалежний «діагноз»: Василь Стус – це «людина без шкіри, що гостро відчувала фальш, брехню і чужий біль» [14, с. 159]. Такою настільки промовистою і влучною метафорою Семену Глузману вдається зафіксувати одну з ключових відносних констант Стусової індивідуальної своєрідності: йдеться про вразливість людини, яка гостро відчуває, і має властивість, притаманну дітям – не приховувати своїх почуттів. «Уже тоді в камері, — зауважує Семен Глузман, — я зрозумів, що доля і КДБ звели мене з людиною дивовижної ширості і такої ж дивовижної чуттєвості. <...> «Добро і зло, краса і потворність були для нього абсолютними категоріями» [14, с. 156–157].

У спогаді-нарисі Михайла Хейфеца «В українській поезії тепер більшого нема...», спів'язня Стуса, йдеться про безкомпромісність і чесність як психологічну властивість Стусової вдачі, що «зробила цього поета гранично вразливим у таборовому житті» [15, с. 209]. Порівнюючи його з біблійним пророком², який «у вічі викриває неправедних володарів і суддів словом наївно-праведного гніву» [15, с. 210], Хейфец відзначає таку особливість Стусового ества, як неможливість говорити неправду: «Василь створений так, що він не може говорити неправди, навіть якщо це йому вигідно й може врятувати» [15, с. 210]. За спостере-

² До речі, у спогадах про Василя Стуса знаходимо не єдину характеристику-спостереження з семантикою Божого провісника / служителя. Так, Йосиф Курлат, керівник літературної студії «Обрій», згадує, що було в Стусові щось від проповідника [16, с. 66], а Роман Корогодський порівнює його манеру говоріння з тим, «ніби якийсь ксьондз в церкві» [10, с. 99].

женнями літератора і журналіста Михайла Осадчого, доброго знайомого Василя Стуса, він як людина з ретивим характером дуже гостро реагував на ті рафіновані знущання над психікою, що застосовувала репресивна система. У розмові 1989 року з Марком Царинником Михайло Осадчий зауважує: «Я думаю, що Василь Стус, як поетично обдарована натура, реагував на це ще з більшою гостротою, з більшою емоційністю. І потім, Василь Стус був дуже прямий, дуже категоричний. Він не міг приховати своїх почуттів. В нього були вічні сутички із тими наглядачами. Він не міг стриматися. Інший би крикнув чи вилаяв і відійшов, а він кипів, горів. І, може, й це теж вплинуло на його фізичне здоров'я, що врешті-решт він згас» [17, с. 44].

Якщо звернутися до листа Василя Стуса середини 1976 року, адресованого дружині та написаного очевидно під час чергового покарання у штрафному ізоляторі мордовського табору, то можна помітити, як опосередковані спостереження Володимира Вербиченка, Михайлини Коцюбинської, Семена Глузмана, Михайла Хейфеца, Михайла Осадчого збігаються з авторською самохарактеристикою. У Стуса так – «експансивність моєї натури – холод і жар», «жар і холод мого темпераменту» [7, с. 227]. Отже, за чуттєву основу власного характеру він визнає експансивність, тобто властивість у значенні запалу, нестриманості, гарячкості, збудливості. Тут варто звернутися ще до кількох конкретних документів, які вказують на таку особливість Стусового характеру. Йдеться про матеріали з кримінальної справи № 5, зокрема ті документи першого тому, що стосуються кримінального провадження 1972 року. Так, в акті № 643 стаціонарної судово-психіатричної експертизи Василя Стуса від 23 травня 1972 року щодо обстеження психічного стану зазначається: «Визнає, що підвищено дратівливий, чутливий. Вважає, що це наслідки “ненормальних умов існування”» (в оригіналі рос. – «повышенно раздражителен, чувствителен») [11, с. 132]. Акцент на вразливості й гарячкватості характеру, «помножені на впертість» [11, с. 134], зроблено Василем Стусом в останньому слові під час суду в вересні 1972 року – багато в чому неоднозначному (йдеться про порушення власних етичних норм, аби, за Дмитром Стусом, «вберегти від знищення Божого дару» [9, с. 315]), проте водночас з маркерами «чесності з собою» документі.

Беручи до уваги думку Сергія Рубінштейна про перехід властивостей темпераменту у процесі формування характеру в риси характеру, зміст якого невіддільний від спрямованості особистості [8, с. 52], можна твердити, що у випадку з Василем Стусом експансивність є саме рисою, адже відкривається щораз – повторювальна в ході життєвих подій звична властивість способу переживання – на основі його реакції. Як приклад, окрім події в кінотеатрі «Україна», описаного Михайлиною

Коцюбинською, варто звернутися до інших показових ситуацій, що відтворюються у літературно-побутових матеріалах безпосередньо Стусом. Зокрема Стусові записки «З таборового зошита» (1982), що охоплюють період від зими 1977 року (етапування на заслання у селище ім. Матросова Тенькінського району Магаданської області) до початку 80-х років (перебування у таборі особливого режиму ВС-389/36 в селищі Кучино Чусовського району Пермської області), дають можливість побачити особливості реакції принципової, чесної людини з загостреним почуттям справедливості на оббріхування.

За словами Сергія Гальченка, «З таборового зошита» — це «психологічно-суб'єктивна характеристика доби останніх років “імперії зла”», де «Василь Стус з максимальною одвертістю, не добираючи слів, не згладжуючи гострих кутів, не озираючись на невідворотність покарання, неминучість якого розумів, дає чіткі, подекуди пророчі й афористичні характеристики часу, людям, подіям», гострі й нещадні оцінки [18, с. 532]. Ця гострота і нещадність Стусових оцінок у записках, про які пише упорядник й автор приміток літературної критики і публіцистики у четвертому томі «Творів», межують із гостротою ще одного виміру – внутрішнього, йдеться про ступінь вияву в рішеннях і вчинках певних душевних переживань.

Нестерпні (травмогенні) умови, в яких перманентно перебуває Василь Стус, описуючи 53 дні етапування на Калиму, життя у селищі ім. Матросова та Кучино, по суті витравлюють його здатність довго витримувати неприємне і небажане, звідси – щоразу рішуче заперечення, протест у різних формах, словесній, дієвій. Із запису першого: «Згадую камеру челябінської тюрми з натовпами тарганів по стінах; надивившись на них, я чув, як свербить усе тіло, і потім — новосибірська пересилка, перебута разом з В. Хаустовим, страшна іркутська тюрма — мене вкинули в камеру з бічами-аліментщиками: вошиві, брудні, отупілі, вони розносили дух периферійної задушливої волі, від чого хотілося вити вовком: виявляється, і так можна жити, і так мучитися тюремною скрутою. *П'яні наглядачі Иркутська — ніби вихоплені з когорти жандармів-самодурів часів Миколи I чи Олександра II. Один з них мало не побив мене за те, що я сказав уголос про його брутальне поводження*» (курсив мій. — О. П.) [18, с. 486]. У записі другому: «У травні мене викликали до райцентру і почали погрожувати: в разі подальшого порушення режиму будуть судити. Я послався на положення про заслання, яке дозволяє мені проживати в межах району, обирати житло своєю волею. Переверзев тільки злісно усміхався, перейшовши на брудну лайку. *Довелося його поставити на місце. “Зі мною навіть у концтаборі не розмовляли таким тоном, отож припиніть лаятися, інакше я підю. Я не збирався їхати до вас, а*

викликали — то розмовляйте людським тоном» (курсив мій. — О. П.) [18, с. 487–488]. Запис третій фіксує: «Тепер цькування зайшло на нове коло. До кімнати підселяли п'яниць (це вони згодом виявилися свідками на новому процесі). Вони пили, і мені в кімнаті один із них навіть помочився в чайник. Коли я протестував, мені казали: “Молчи, а то опять попадеш, где был”. Я вимагав відселити їх — це нічого не давало. Я намагався знайти десь кімнату — мені було заборонено це зробити.

Стало відомо, що КГБ, міліція, партком старанно нацьковують проти мене людей. Одному з них, наприклад, запропонували підкласти в мої речі рушницю або ніж, іншому — підпоїти мене. <...>.

Кожного вечора до мене хтось з'являвся — то комсомольський партуль, то міліція. Розмова була недобррозичлива, провокаційна. <...>.

І тут дістав я телеграму, що батько при смерті. Але міліція мене не пустила — мені довелося оголосити голодівку на знак протесту. Через тиждень вони таки дозволили, але перед тим протримали цілу ніч у КПЗ — за те, що на дверях кімнати я вчепив оголошення: “Прошу не заважати. Голодівка з вимогою надати змогу поховати батька” (курсив мій. — О. П.) [18, с. 489].

У таких, переважно провокаційних, ситуаціях — тотального стеження, погроз, приниження людської і національної гідності, постійного випробування нервів — активний протест Василя Стуса чи не єдино можлива адекватна реакція експансивної особистості, яка прагне зберегти право на власну гідність і морально-психологічну суверенність [19, с. 137]. Самозахист шляхом рішучого заперечення, гостра реакція у відповідь на гидотні дії — одна з ключових змістових ліній «З таборового зошита». Так, у записі четвертому Василь Стус, згадуючи статтю квазіжурналістки Супряги «Друзья и враги Василя Стуса» з закидами мовляв «готов грабить и убивать», «похож на фашиста» тощо, демонструє свою реакцію на подібні звинувачення і висловлюється щодо власної твердої позиції, яка визначає характер його поведінки — позиції опору: «Газета вплинула на людей. Вони сахалися мене, мов чумного. Я зрозумів, що маніпулювати громадською думкою — дуже легко. Особливо коли громади — нема, отже, у неї нема і своєї думки. І я, бачачи, що позивати Супрягу марно (жоден суд у Союзі не візьме такої справи до розгляду), наполіг на тому, аби дати їй публічну відповідь. На це адміністрація згодилася. Зробили поширене засідання рудкому, куди запросили підготовлену публіку. Був і журналіст з газети (Супряги не було). Я почав відповідати на брехню досить різко і аргументовано. Режисери побачили, що вистава може не вийти — почали обструкцію, не даючи мені говорити. Нічого не лишалось як покинути залу разом з дружиною, звинувативши публіку в боягузстві.

А в пресі не вщухала буря: десятки читачів обурювалися мою по-

ведінкою, за звичайною радянською звичкою. Тепер становище моє стало ще драматичніше. Прощаючися з дружиною, я заявив їй: “Відчуваю, що бачитися вдруге доведеться, напевно, в таборі”. Вона згодилася з тим, тамуючи сльози. Але голови гнути я не збирався, бодай що б там не було. За мною стояла Україна, мій пригноблений народ, за честь котрого я мушу обставати до загибуні» (курсив мій. — О. П.) [18, с. 490–491]. До речі, у кількох листах до друзів за 1978 рік — подружжя Калинців, товариша Олега Орача — Василь Стус звертається до цього випадку публічної дифамації, зокрема дає такі самохарактеристики, що вкотре підкреслюють його морально-вольову самодостатність й емоційну самобутню реакцію. Так, у листі до Ірини та Ігоря Калинців від 13 вересня 1978 року він пише: «Я “пер буром”, як трактор, бо не маю причин гнутися. Щось таке порішили (бо я з дружиною покинув зал, оскільки не дали докінчити) — просити МВД, аби воно мене виховувало, а з рудника мене забрали (куди? знова в тюрму?). Одне слово, чуюся, як беззбройний гладіатор на арені римського цирку — перед дикими звірами. Ще: як у банці з павуками. Усіляка гидота верне од мене носа: сичить услід. Як у театрі абсурду, як у п'єсах Ібсена, як у “Носорогах” Йонеско. Цікаво, хіба ні? А я займаюся тим, аби не попускати голови — перед т. зв. доброчесністю їхньою» [20, с. 152]. А лист до Олега Орача від 3 грудня 1978 року доповнює письменницький психологічний автопортрет метафорою сильної особистості: «Одне слово — я як рокований на розтерзання дикими звірами в римському цирку. Оббріханий, зневажений, але гордо тримаю голову — аж їм кров із зубів» (курсив мій. — О. П.) [20, с. 157].

Не менш показовими є випадки, описані Василем Стусом у наступних записах, зокрема у відповідь на численні провокації звинуватити в алкоголізмі, збереженні зброї, порнографічного тексту чи вибухової речовини — друга заява до Верховної Ради СРСР про відмову од громадянства / рабства «доведеного до краю» письменника (запис п'ятий) і як наслідок «кабінетного судилища» у зв'язку з цією заявою у березні 1979 року з погрозами відправити Стуса до табору особливого режиму — його експансивна реакція і водночас безкомпромісна позиція: «Я поцінував ситуацію як крайню і вирішив відповідати йому належно. Коли директор спробував трохи розрядити атмосферу, я зупинив його: “Про що мова? У нього в одній кишені ордер на арешт, а в другій наручники!” Це кабінетне судилище тривало з годину. Цим епізодом, здається, закінчилася спроба КГБ взяти мене штурмом» [18, с. 492]. Власне цю позицію безкомпромісності у Стусових записках самобутньо маркує містка метафора «горла обурення і протесту» [18, с. 493], коли сильна особистість, інтуїтивно усвідомлюючи власну безвихідь на рівні фізичного існування, залишається собою: «Коли життя забрано — крихт я не потребую»,

«Психологічно я розумів, що тюремна брама уже відкрилася для мене, що днями вона зачиниться за мною — і зачиниться надовго. Але що я мав робити?» [18, с. 493]. Звідси й відповідні – гарячкові – вчинки, часто не зрозумілі іншим: серед них вступ до Гельсинської групи по поверненню до Києва у 1979 році, близьких людей до якої, Василя Овсієнка, Миколу Горбала, Юрія Литвина та інших, брутально репресували (а пізніше і згода Василя Стуса очолити другу українську Гельсинську групу, що серед київської інтелігенції розцінювалося за «повне безумство», адже це «гарантія нового арешту» [9, с. 334]).

Водночас із тим, як збудливо реагує принциповий Василь Стус на ситуації у несприятливих умовах, тобто як сприймає зовнішній подразник, слід порівняти його реакцію на світ за комфортних, спокійних умов, коли є можливість для інтелектуально-творчого розвитку. Тут привертає увагу опосередкована характеристика у спогаді «Чебрець на могилу філера» близького Стусового товариша київського періоду Генріха Дворка, який згадуючи вечори молодих українських поетів наприкінці 60-х років у його помешканні, висловлює такі спостереження щодо поведінки Василя Стуса: «Василь на цих вечорах був дуже стриманим, старався не привертати до себе уваги. Він міг цілий вечір просидіти мовчки, а це чотири-п'ять годин, деколи такі зустрічі тривали до ранку. Його поведінка була якоюсь відстороненою, в жестах, голосі, міміці не виявлялось ніяких емоцій, але при цьому відчувалася внутрішня емоційна напруга, всередині у нього весь час щось нуртувало. Видно було, що він дуже уважно сприймає все, що відбувається навколо, й інтенсивно пропускає його крізь себе» (курсив мій. – О. П.) [21, с. 101]. Отже, зовні відсторонена поведінка Василя Стуса – стриманий, мовчазний³, непомітний – в процесі сприймання, осмислення, оцінки супроводжується внутрішньою збудливою, інтенсивною реакцією.

Власне з акцентом на зовнішній стриманості та внутрішній напруженості Генріхові Дворку йдеться про «двох Василів»: «Один спокійний, витриманий, делікатний і неазартний, але уважний до навколишніх, завжди – в малому чи великому – готовий допомогти. Він був дуже гарним супутником. Поведінка його ніколи не була штучною, завжди проявля-

³ Тут варто зауважити, що таку складову поведінки Василя Стуса, як мовчання під час процесів сприйняття й осмислення, помічали багато хто зі знайомих і друзів письменника. Так, в інтерв'ю 1990 року Дмитро Горбачов висловлює таке спостереження: «Тобто він придивлявся, він щось вивчав, він все перетравлював мовчки. А в останню зустріч він мені видався більш інтровертним, говорив більше, більш активно ставився до оточення свого» [17, с. 204]. У спогаді «Свіча в свічаді» Микола Горбаль пише, що «мовчати і слухати – це характер Василя, а не його фізичний стан» [21, с. 91].

лає його сутність. Другий Василь був весь час напружений, як стиснута пружина. Відчувалось, що він дуже гостро сприймає навколишні події і глибоко осмислює їх. Коли він говорив, то дуже обережно підбирав слова, неначе боявся слів прямого враження. Його внутрішній світ був легко ранимий. Найсильніше його вражав чужий біль. Я думаю, що Василь нікого не пускав у свій внутрішній світ. Це була його фортеця. Василь мав тверді моральні принципи, хоч ніколи не розводився про них» (курсив мій. – О. П.) [21, с. 101 – 102]. Така програма поведінки Василя Стуса – відсторонення і напруження, озвучена в спогаді Генріха Дворка (пригадаємо водночас характеристику Михайлини Коцюбинської – оголений нерв і відсторонення, а чи й самоспостереження Стуса – «холод і жар»), за спостереженнями Стусового товариського кола різних життєвих періодів – від часів студентства до ув'язнення, чітко виявляється на рівні його інтелектуальних властивостей, що, в свою чергу, часто підкреслюється і фізіологічними особливостями.

Так, в інтерв'ю 1990 року Олега Орача спомин про Василя Стуса студентсько-донецького й київського періоду переростає в розлогу характеристику його розумових здібностей, інтелектуальної активності, глибини когнітивної сфери. З одного боку, Орач відзначає Стусове інтенсивне інтелектуальне зростання, вміння формулювати і відстоювати власну точку зору, оригінальність висловлювання, самостійність та послідовність мислення – так зване раціональне мислення (відсторонення): «А Василь ще й так багато знав, що при ньому я почувся якось непевно»; у мовленні – «Це було поєднання вельми делікатного в самій манері поведінки, в умінні слухати співбесідника. Але разом з тим непоступливість. Якщо Василь бачить, що це помилкове твердження, то він завжди стояв на своєму. Власне, він так багато знав, що з ним сперечатися не доводилося. Принаймні мені», «Знаєте, коли читаєш його письмо на аркуші, то бачиш, як послідовно і переконливо лине думка. А манера усного спілкування була дещо оригінальна. Він не спішив говорити. Думки в нього обганяли слово. Він наче гарячі грудки клав перед тобою, коли розмовляв. У нього було таке “е-е-е” між словами, він так тягнув. Він намагався стримати думку, аби вона була безпомилна. Якби ж покласти на папір, то там було би все логічно і послідовно», «Працював він каторжно. В нього була прекрасна бібліотека. Він зорієнтований був і у світовій, і в сучасній філософії, історії, естетиці. Ну що вам сказати? Людина була дивовижна. Сказати про Василя Стуса “здібний” — це сказати десятку частину того, що було. Я боюся слова “геніальний”. Мабуть, не мені визначать це, бо я говорю про свого товариша. Але це справді один з найглибших, найміцніших інтелектуалів України на той час» [17, с. 235–236].

З іншого боку, Олег Орач зауважує таку ознаку внутрішнього світу Стуса, як надзвичайна емоційність, невіддільна від пізнавальної сфери письменника (напруження): «Внутрішньо він був надзвичайно емоційний. Це бомба була, безперечно, емоційна. Видно, що пашіла енергія. Але було вміння стримувати себе. Почувалася велика переконаність в тому, що він каже» [17, с. 236]. Її прочитання можливе й на рівні Стусових виразних рухів, на що вказує Орач, зокрема описуючи погляд Василя Стуса – той невербальний спосіб передачі інформації, що виступає зовнішньою формою існування емоції [22, с. 355] і здатен викликати емоції інших. Орачеві йдеться про інтенсивність Стусового душевного переживання та його вплив на співбесідника під час інтелектуально-творчого діалогу: «А збрехати йому не можна було, бо він дивився наскрізь, як на рентгені. Василеві збрехати неможливо було, бо він дивився делікатно, але проникливо. В душу дивився» [17, с. 235–236].

На оригінальності Стусової манери спілкування й особливому впливові на учасника розмови в інтерв'ю з Богданом Підгірним і Станіславом Чернілевським 1990 року неодноразово акцентує Євген Сверстюк. На його думку, Василь Стус був більше зосереджений в собі, проте конструктивно реагував на зауваження опонентів-співбесідників і робив їх предметом для думки [17, с. 279–282], що свідчить про письменникову критичність мислення як усвідомлений контроль за ходом інтелектуальної діяльності та показник сили особистісно-мотиваційної сфери [22, с. 309]. Зауважуючи в розмові з журналістом те, що Василь Стус був людиною егоцентричного складу, творчою особистістю, основною формою життя якої було творче життя, Євген Сверстюк деталізує специфіку спілкування з іншими: «Скільки б там не розмовляли, але теми завжди зводилися до проблем культурних, філософських, чи актуальних ідеологічних, чи історичних.

У розмові він був дуже уважний слухач. І були дуже чіпкі якісь спостереження. Інколи хотілося його думку запам'ятати, записати. Він був дуже активний, дуже активна увага, дуже активний спосіб мислення, і нестандартний» [17, с. 285]. Отже, процес взаємного обміну діяльністю й інтересами дав змогу Євгенові Сверстюку робити висновки про Стусів нестандартний спосіб мислення чи то мовою психологічної науки дивергентність його творчого продуктивного мислення, що виявлялася у виникненні оригінальних думок й ідей. Недаремно філософ і культуролог Сверстюк, даючи відповідь на питання «Хто для вас і що для вас Стус особисто?», за допомогою складових когнітивної сфери Василя Стуса характеризує його афективний простір й особистість у цілому: «Він був завжди тією людиною, яка складає половину тюрми. І на волі він теж індукував це як *потужний моральний генератор*, з яким спілкуєшся. І

навіть тоді, коли він виявляє в чомусь слабкість, все-таки, відчуваєш *особу, яка масштабно відчуває, мислить*. Це потрібно завжди людині. Це всім потрібно. Хоч страшенно незатишно буває з ним. *Донкіхотство має діапазон набагато ширший, ніж у Сервантеса*» (курсив мій. – О. П.) [17, с. 297].

Синтез масштабності мислення і чуття Василя Стуса, його морально-етичний стрижень із нахилом до шляхетних ідеалів, відданості одній ідеї, що власне характеризує внутрішній світ інтровертно-спрямованої особистості, для Євгена Сверстюка унаочнюють тип *людини, яка дорівнює до себе* чи то *наближається до абсолюту*: «Я сказав би, що на прикладі Василя, подібно як і на прикладах інших людей, можна побачити, що значить людина, яка дорівнює до себе. Яка всю свою силу спрямує в одному напрямку, не розкидаючи. Все, що мав він в житті, він віддав для одної ідеї. І коли інші “хапались за кручі, як терен колючий”, пробували якось триматись за життя в широкому значенні слова, то він зосередився тільки на тому, що приймав як святе, жив тільки для нього. Думаю, що то було вироблення абсолюту і наближення до абсолюту. Тільки такою дорогою це можливо» [17, с. 297].

І якщо спостереження над особливостями психологічної конституції Василя Стуса приводять Євгена Сверстюка до думки про тип людини, яка наближається до абсолюту, то міркування російського письменника Леоніда Бородіна над Стусовою природою – його принциповість, позиція шаленого опору, виведена у найвищий ступінь за другого ув'язнення, нервовість й імпульсивність – ведуть думки про психологічний образ поета. В інтерв'ю Богдана Підгірного і Станіслава Чернілевського з Бородіним, опублікованому у виданні «Нецензурний Стус», він зізнається: «Якби мені запропонували намалювати психологічний образ поета, чи назвати, то я б автоматично вимовив “Стус”» [10, с. 5], «...у Василя було все, що має бути притаманне поету. Навіть у поведінці, навіть у манері спілкування» [10, с. 19]. Зокрема, треба думати, Леонідові Бородіну, як Олегу Орачу та Євгену Сверстюку, йдеться і про креативний рівень інтелектуальної активності Стуса, для якого характерна самостійна постановка та розв'язання питань, про його дивергентність продуктивного мислення. Так, за згадками Бородіна, Василь Стус неодноразово вражав товариша-співв'язня оригінальністю свого мислення, джерелом якої він убачає критичну свідомість. «Можна з думкою не погодитися, — коментує російський письменник, — або потрактувати її як суперечливу, проте вона має сама собою якусь естетичну цінність. Стус постійно демонстрував ось такий тип мислення. Він або підтверджує, або заперечує. Але робить так оригінально, що сприймаєш спочатку форму, як це робиться» [10, с. 20]. Варто зауважити, що таку особливість психологіч-

ної конституції Василя Стуса інтуїтивно відчитувала й Михайлина Коцюбинська, яка також вдається до характеристики Василя Стуса через образ *Поета*. Зокрема у спогаді «У свічаді пам'яті» вона рефлексує: «Як людина він був для мене завжди втіленням образу Поета, Поетом у житті — у способі думання й почування, у своїх реакціях, екстазах і емоційних збуреннях <...>» [16, с. 142].

Показово представляє Стусову манеру мислення у розмові 1991 року з журналістами Підгірним і Чернілевським Роман Корогодський. Згадуючи зустрічі з Василем Стусом у скверіку на Прорізній, він відтворює у деталях одну з них – їх діалог після доленосної події в кінотеатрі «Україна» про майбутній шлюб Василя Стуса, і зауважує: «І така в нього поза. Я йому весь час казав, ну чого ти весь час такий напружений?

– Я не напружений.

– А чого відвернувся?

– Ну та я ще щось думаю.

Я б хотів на тому зупинитися, що це людина, в якій якимись великими потоками йшли різні думки, різні пристрасті. І цей цунамі мав фронт не якогось одного коридору, а у всі боки, і заливав його» [10, с. 87]. Таке метафоричне бачення Стусової пізнавальної діяльності Романом Корогодським можна представити власне психологічними характеристиками широти і гнучкості мислення Василя Стуса як важливих передумов творчості, що засвідчують здатність до постійного пошуку нового.

Ця розмова Романа Корогодського з Богданом Підгірним і Станіславом Чернілевським обрисовує ширший контекст інтелектуальної сфери особистості Василя Стуса. Зі слів товариша, він – багатогранний як людина і неординарний як співрозмовник. На думку Корогодського, Стус дуже помітний у своїх судженнях, власні судження – «головна його риса, про що б він не говорив» [10, с. 82, 90]. Це людина блискучого розуму, величезних знань і виключної внутрішньої зібраності, з якою було непросто розмовляти, адже у відстоюванні власних поглядів він може бути нетерпимим. З іншого боку, зауважує Корогодський, Стус дослухувався до інших і проявляв надзвичайну терпимість [10, с. 82, 90].

Тут у пошуку збігів між спостереженнями-психологічними характеристиками товариського кола над інтелектуальною складовою характеру Василя Стуса та його самоспостереженнями доречно звернутися до думки з уже цитованого листа до родини від 15 січня 1984 року — «добре мені було тільки за письмовим столом, серед дорогих книжок, перед папером, на самоті» [7, с. 452]. Дві умови, озвучені в листі до рідних, — зовнішнє відсторонення (самота) і внутрішнє напруження (робота думки) — дають можливість скласти уявлення про те, яким бачить повноцінний розвиток своєї особистості Стус – за постійного розумово-

духовного зростання. Про таке зростання йому йдеться і по відношенню до найрідніших, зокрема у наставницьких листах до сина Василь Стус наголошує на необхідності вміння людиною мислити, виробляти й удосконалювати інтелектуальні властивості. «Дмитрику, — пише у грудневому листі за 1981 рік Василь Стус після низки описуваних логічних вправ для сина, — я все це подаю для того, щоб Ти вчився по-дорослому (інакше: по-науковому) мислити, щоб Ти помалу виростав із шкільного одягу. Бо в школі ми в цілому набуваємо знання, в інституті — набуваємо знання. А мислити починаємо пізніше, на жаль. Хоч мислити треба завжди. І нічого не брати на віру. Усе піддавати сумнівам — такого принципу дотримувався мудрий Леарис і того вчив своїх дітей. А піддавати сумнівам — це форма мислення, тобто, це вже мислення. Коли віра закінчується, треба думати: а чи може так бути? <...> Але думати — треба. Тільки от: треба вміти, треба вчитися — мислити. Не тільки вчитися, але й — учитися мислити» [7, с. 409]. Інша справа, що за своє право критично і творчо мислити (звернімося хоча б до міркувань у листі до першого секретаря ЦК КПУ Петра Шелеста: «Я не робот. Я знаю, що право мислити і вільно висловлювати свої думки — це **біологічна** здатність, яка не може контролюватись і обмежуватись будь-якими указами. Це моє **біологічне право**, що не визначається площею крісла, яке посідає кожен із нас» (маркування Василя Стуса. – *О. П.*) [18, с. 412]) Василь Стус був змушений багато втратити.

Стусів вироблений характер за показовими опосередкованими спостереженнями і самоспостереженнями, його психологічна винятковість як самодостатньої, інтелектуально глибокої людини сильної волі, що схильна до експансивної реакції і непристосована до компромісів (це влучно підсилюють авторські метафоричні характеристики на зразок «оголеного нерву» Михайлини Коцюбинською і «людини без шкіри» Семена Глузмана), указує на специфіку психологічної структури його індивідуальності. Прискіплива увага до морально-вольової, емоційної й інтелектуальної складових характеру Василя Стуса чи не найкраще наближає до моделювання його світоустрою – психотипу.

Якщо спробувати дати емку відповідь на питання, пов'язані з готовністю людської психіки діяти чи реагувати у певному напрямку, — як людина діє й орієнтується в світі?, як людина сприймає зовнішній подразник?, як людина реагує на цей подразник?, то беручи до уваги складники попередньо визначеної Стусової індивідуальної своєрідності, що проявляється в рішеннях, почуттях, учинках, оцінках тощо, вона очевидна. Василь Стус діє, сприймає і реагує заострено / вразливо / експансивно, орієнтуючись на внутрішні особистісні фактори та по суті перманентно обороняючись – на багатьох рівнях: мовному, ментально-

му, світоглядному, фізичному. Невипадковим і чітко осмисленим тому сприймається Стусове: «Усе, Вальочку, гаразд. Я повен трагічного оптимізму, що світ — опроти мене — є собі, я ж — є собі — опроти нього» [7, с. 337], — із листа до дружини від 11 лютого 1979 року.

Позиція оборони, в якій перебуває Стус по відношенню до реального (соціалістичного / історичного) світу – позиція типового інтроверта [2, с. 353], формує його специфічну оборонну систему – етичну, особливо коли зважити на той факт, що відстоювати власну позицію йому доводиться упродовж усього життя. «*Моє ставлення до речей*, — дає пояснення Василь Стус під час допиту 7 липня 1972 року щодо змісту окремих публіцистичних листів, зокрема «Місце в бою чи в розправі?»», і доводить безпідставність закидів щодо «антирадянської діяльності» слідством, — *завжди ставлення людини, яку насамперед обходить етика*. Саме через це я не міг не висловити своєї думки, коли бачу, що покоління Івана Дзюби — людей, що виростили і здобули моральної, громадянської конституції в часи 20 і 22 з'їздів КПРС, стали цькувати люди типу Полторацького чи Дмитерка, ці типові представники культівського «громадянського» служіння. <...>.

Отже, захищаючи Дзюбу, я захищав моральну поведінку від неморальної. Бути полторацьким — завжди легко. Бути дзюбами — завжди тяжко, як завжди буває тяжко чесній, принциповій, порядній і високоталановитій людині» (із кримінальної справи № 47. Том 1; курсив мій. – О. П.) [9, с. 298]. Як зазначає літературний критик і стусознавець Олег Соловей, у випадку з Василем Стусом етичний максималізм – це чітко визначена імперативність у царині етики загалом і власної поведінки. Даючи фахову оцінку книзі вибраних творів «Таборовий зошит», він зауважує, що для Стуса-поета «важила не сама лише здатність чесно померти, але й чесно прожити своє життя» [23, с. 51], а це, в свою чергу, приводить критика до думки про Стуса-експресіоніста та його модель боротьби. «Бути експресіоністом, пише Олег Соловей, – для мистця минулого ХХ століття означало не так свідомий раціональний вибір, як неможливість якогось іншого шляху естетичного освоєння світу, іншої моделі боротьби та мучеництва за весь світ. Це нагадує шлях *під тягарем хреста*» (курсив автора. – О. П.) [23, с. 51].

Важливо відзначити, що остаточне цементування оборонної системи Василя Стуса відбудеться після переламних подій у вересні-листопаді 1972 року – суд, принизливі для поета касаційна скарга і відкритий лист, та прийде з прийняттям «нового себе» й усвідомленням неможливості «порозумітися з владцями країни, яку він любив більше за самого себе» [9, с. 317]. За словами Дмитра Стуса, від нього вимагали розтоптати в собі людину, проте цього Василь Стус принципово зробити не міг.

Наслідки оборонної системи в дії, своєрідного прояву Стусового психотизму, впродовж багатьох років наочно ілюструє вчинок, викладений у листах письменника до родини від 23 липня 1984 року і 1 серпня 1984 року, що писалися після невдалого побачення з Валентиною Попелюх, Дмитром Стусом та Марією Чередниченко. До речі, на думку Володимира Кузнецова, суть етики протистояння Василя Стуса втілюють саме його листи, водночас демонструючи єство виробленої ним самим методики творення особистості [24, с. 100]. Йдеться про відмову 16 липня 1984 року від зустрічі з ними через принципову незгоду проходити принизливу процедуру обшуку і розмовляти нерідною (російською) мовою. Із липневого листа до рідних: «Дорогі мої, довше не писав до Вас. Усе сподівався, що напишу після побачення, коли таке буде. А вийшло, що до побачення мене не довели, тільки на третій день дали тютюн і 100 гр. якихось пермських цукерок. Ось і вже. Що вдієш — так уже є. Тут, мабуть, не побачимся з Вами до самого кінця, бо саме передпобачення обставлене всякими принизливими процедурами, подолати які мені з кожним днем стає все важче. Отож, хоч інші і проходять цей бар'єр, а я — не можу. Думаю, через те, що перетерпіла моя душа не може спокійно переносити найменшої образи.

<...> До всього тут треба на короткому побаченні розмовляти поросійськи, а я того і не уявляю — як би то я з Вами говорив нерідною мовою» [7, с. 468]. У серпневому листі до дружини Стус вдруге пояснює: «Ось це, Вальочку, Еввідіка. Тобто — Ти. А Еввідіка — суть поемки Рільке, її головна тема, така близька мені тепер, особливо після нашого не-побачення. Про той тяжкий день — 16 липня — я вже писав до мами, писав Тобі (за серпень), але листа повернули. Повторюю, Валю: бар'єр передпобаченневих принижень я не зміг подолати. І з кожним днем все тяжче мені на цьому світі, казав Вінграновський. Зараз я не певен (як і раніше), що ми побачимся. <...>.

<...>. Вальочку, люба моя, повір мені — я не можу йти на побачення з Тобою (Тобою!), заплативши за зустріч самоприниженням, яке чомусь називають ритуалом. Отож, покладемося на Долю, довіримося їй» [7, с. 470 – 471].

Попри будь-що *лишатися собою* – тобто *людиною*, яка не терпить ані фізичного, ані морального знущання, – наскрізна думка двох листів, у яких Василь Стус удається і до викличного самохарактеризування. *Не-послух* – так означає себе Василь Стус, звертаючись у липневому листі до сестри з пересторогою, аби на здійснений ним учинок не гнівалася дружина. *Жорстоким* він називає себе у наступному, серпневому, листі до Валентини Попелюх. Зрештою саме ця Стусова відмова підкорятися кому-небудь і слухатися когось засвідчує його глибоку викінченість осо-

би: «...інакшим я не можу бути. А коли б був інакшим, то вже не був би собою» [7, с. 469].

Інший ракурс оборонної позиції Василя Стуса – творчий процес, який, за метафоричним коментарем письменника, є його опертям в умовах постійної оборони. Звертаючись у листі від 13-17 червня 1975 року, адресованого батькам, до колеги-мистецтвознавця і перекладача аспірантських часів Юлія Шелеста, Стус пише: «Щождо мови, Юлію, то Ти знову маєш рацію: дійсно, той світ образний, який є по віршах, уже мусів би мені самому давно збридіти. Але за цих умов він — опертя моє, та стіна, яку я маю підпирати плечима, аби, обороняючись од трьох стін, знати, що бодай один бік надійний. Цей момент свідомого паразитування (вживаю заенергійне слово навмисне) Ти забуваєш чи просто вважав за краще його не торкатися. Отож, будь ласка, терпи, якщо й далі будуть іти старі мої тремти, свічада тощо. Без них я підвивав би потроху, а підвивати не хочу» [20, с. 150]. В умовах, які склалися, для Василя Стуса неабиякого значення набуває штучно сотворений суб'єктивний світ – художній, відтак внутрішня реальність бачиться набагато важливішою. Як зауважує Михайло Осадчий, поезія для Василя Стуса в ув'язненні була психологічним рятунком і душевним відпруженням [17, с. 43]. Доречно в цьому контексті також згадати переконання Дмитра Стуса, текстолога і біографа: для Василя Стуса як людини з психологією справжнього поета (за поведінковим стереотипом) «творче натхнення виявилось важливішим за життєві негаразди» [25, с. 15].

Із психологічної позиції йдеться про рух психічної енергії автора у напрямку до внутрішнього світу – так, як працює механізм інтроверсії. Без того схильна до самотності, мовчазна і скромна натура Василя Стуса – за спостереженнями Генріха Дворка, він ніколи не розкривався [10, с. 207] – в становищі таборового ув'язнення, заслання максимально відсторонюється від реальності та сконцентровується на своїй творчій роботі, наскільки це дозволяють обставини. Невипадково той же близький товариш Генріх Дворко, говорячи про Стуса як *неймовірно цільну людину* зауважує: «Він був направлений в одному напрямку якомусь. Ті вірші, які він написав, я не можу сам оцінити, хоча мені подобались вірші його, які він читав. Але їх не можна зіставити з тим, що він почав там писати. Всі вважають, що він поетом став там, в тюрмі. Що, фактично, там його зробили поетом. Певна річ, він до цього йшов, він до цього готувався. Перед тим він став людиною. Всередині в нього ця енергія дуже сильно горіла» [10, с. 208].

Уже в перших грудневих листах Василя Стуса до родини з Мордовії чітко прочитується думка, своєрідна реакція на ув'язнення, про роки в таборі як час, що зможе дещо дати для розвитку, досвіду, творчості, і

час – від якого він прагнутиме взяти все, що можна, — вивчати мови, читати, перекладати, працювати над собою [7, с. 10 – 11]. В умовах, за словами самого Стуса, *його прекрасної катастрофи* табірні вірші видаються кращими, аніж написані до цього. Про що йдеться у листі до батьків і дружини від 28-30 липня 1974 року, написаного поетом у статусі *специфічного переможця*. Тут же – метафоричне прочитання Василем Стусом наперед визначеної і невідвортної ситуації, у якій перебував: «Стояти над безоднею, чуючи легке запаморочення голови — то куди цікавіша для мене творча ситуація, аніж нудитися в зваленому київському творчому шарварку. І — крім усього — ми, будши неакторами, не обираємо ситуацій. Ситуації обирають нас, і нам од того ні відхреститися, ні відмолитися, слава Богу» [7, с. 91].

Стояння над безоднею як неминуча творча ситуація для Василя Стуса – це здатність в нестерпних, травмогенних, умовах побутово-примісного перебування у ЖХ-385/3 селища Барашево та подібних установ у подальші роки, всупереч, реалізовувати свою мету і свій зміст, перебуваючи таким чином на своєрідній межі, зіткненні, лінії оборони. Порівняємо з міркуваннями Стуса, адресованими Євгеніві Сверстюку у листі до батьків від 20 серпня 1974 року. Пишучи про власне заключення як фарс – самозахисна реакція, «аби не збожеволіти од нестерпного вогню» [7, с. 94], — Василь Стус водночас зауважує і його значущі переваги, саме звертається до категорії межі. «Отож, залишається призивання до нових умов і перегляд старих уявлень про межі можливого. Але поза межами — теж, я б сказав, достобіса цікавого. Шкода тільки, — пише Стус, — що тяжко вириватися — з усіма бебехами — в цей позамежний простір (правда, ще тяжче — не вириватися).

Час іде не на марне. Чую певне підростання, але про те боюся говорити, аби не омилитися. <...>.

А при всьому тому — маю творчу відпустку, бо пообписувався вже з-на весь термін, бо час зупинено на найкращій для творчості межі. Завжди — час-Голготи — хто б не позаздрив цьому почуванню!» [7, с. 95]. Активізація творчого зусилля Василем Стусом сприймається як взаємозалежна від межової ситуації, в якій перебував, звідси образ часу-Голготи (межа життя і смерті), асоційований із місцем страти Ісуса Христа. У книзі «Листи і люди» Михайлина Коцюбинська зауважує, що в листах Василя Стуса постійно звучить мотив перегляду меж можливого, долання бар'єрів і пов'язано це з його вмінням утвердитися в екстремальних умовах шляхом кристалізації постави чи то прямостояння [26, с. 137]. Вагомо, що біограф Дмитро Стус, приписуючи Стусовій життєтворчості ідею буття «на межі», «на постійному максимумі», «між життям і смертю» [9, с. 7, 93], таким чином влучно трактує взаємини письменника зі світом.

Найістотніше у такому взаємненні для Василя Стуса – реалізація власного креативного потенціалу, ядром якого психологія називає творчу обдарованість людини. Так, на думку стусознавця Сергія Несвіта, творчість, невіддільна від етики, давала змогу Стусові максимально самореалізуватися та була способом усвідомлення самого себе, тобто розумілася водночас як результат, процес, мета і шлях її досягнення [27, с. 239]. З одного боку, творчість сприймається ним, людиною раціонального мислення, наполегливою і педантичною, інтелектуально відкритою до нового досвіду, як праця, ремесло з відповідними психологічними характеристиками (сильна концентрація, напруга уваги, інтуїція, асоціативна образна робота думки тощо) [28, с. 43-58; 29, с. 34-65]. Так, у листі до дружини від 3-4 грудня 1975 року, коментуючи прочитаний драматичний твір «Граємо Стріндберга» Фрідріха Дюрренматта, Василь Стус оперує поняттям ремесла. Майстерно зроблений швейцарським письменником шедевр драматичного мистецтва, в якому вражає саме форма, блискуча подача, наводить Стуса на думку про ремесло як мистецтво: «умієш – зробиш» [7, с. 197].

З іншого боку, Стус як водночас рефлексивна людина сприймає творчість за несвідомий, мимовільний процес, зокрема так його описано у листі до дружини від 3 червня 1976 року: «Нудно мені сидіти на лікарні без книжок, за нудьгою місця не знайду. Вірші ж — саме збиткування: то починають іти, наче кров із горла, силоміць подержать коло себе і вже: наживали п'ятами, накидали оком — вибачаючись за короткі гостини, за пута приємні, за розлуку. І що зробиш? Мабуть, на цьому світі тільки й радості — підставити свої руки під золотий потік натхнення — і пригубити води. Бо більшої втіхи немає» [7, с. 226]. Треба думати, Стусові йдеться про один із ключових етапів творчого процесу – осяяння (трансуб'єктивний стан натхнення), під час якого відбувається витіснення суб'єктивних чуттєвих ставлень до навколишнього світу (див.: [30, с. 36-38]).

Вирішальною умовою такого усвідомлення себе через творчість, розвитку вглибину для поета, судячи з численних згадок у листах до рідних і друзів, стає самотність. У листі до дружини і сина від 22 січня 1974 року читаємо: «Переваги мої тутешні: самота, спокій, самозосередження. Дасть Біг — усе це оплатиться віршами. Пошли, Боже, натхнення на мою стрижену голову!» [7, с. 67]. Творчого усамітнення / спокою / самоти / тиші як складової досконалості й словесного квітування, дослухаючись до Яна Парандовського [31, с. 109-110], неабияк потребувала інтровертна натура Стуса.

У листах до родини за 1974 – 1978 роки він пише про *голод на самотність* [7, с. 72], народження думок лише на самоті [7, с. 146], зменшення

творчих імпульсів за браком самотності [7, с. 248], «великий голод на тишу!» [7, с. 262, 264], творчу самоту як навальну силу, якої *ще мало* [7, с. 295-296]. Епістолярії із селища Матросова і селища Кучино до товариського кола – Олега Орача, Анни-Галі Горбач, подружжя Довганів, Євгена Сверстюка — фіксують наполегливе Стусове прагнення самоти: «Живу в гуртожитку, але подумую про келію — творчу робітню. Хочу спокою, самотності, безоких стін і вікна» [20, с. 103]; «Це гуртожиток, із якого я збираюся дременути винайму “куток”, де б міг мати творчу тишу з колімською атмосферою» [20, с. 105]; «Рито, дебати з приводу синдромів полишімо — то мало користі, та й тема нудна. Вже якось перебуду — от би добутися до кутика затишного, де є Самотність — моя феєрична дружина, за якою я так знувдився» [20, с. 107]; «Мабуть, я створений для самоти, в якій найкраще функціуюю» [20, с. 181]. Беручи до уваги висловлене у листах, слід зазначити, що усамітнення розцінюється Стусом щонайменше як вагомий складник творчої роботи. Щонайбільше, беручи до уваги думку Сергія Несвіта, — як допоміжний засіб самопізнання, звідси характеристика літературознавцем Василя Стуса як *самотнього естета* [27, с. 232, 236]. Так, у випадку Стуса наодинці відбувається вираження своєї мети і змісту – переважно у поетичних формах, що характерно для інтровертної людини, природною домінантою у внутрішньому світі якої виступає емоція [2, с. 418].

Необхідно зазначити, що емоція Василя Стуса, увиразнена в процесі рефлексії, остаточно почала визначати його стосунки зі світом на певному життєвому етапі. Висновки про це можна зробити з передмови до третього тому львівського багатотомного видання «“Палімпсести” Василя Стуса: творча історія та проблема тексту» Дмитра Стуса. Біограф і текстолог коментує кінець літа – початок осені 1965 року, час після арешту товариша Івана Світличного, що приносить кардинальні зміни в свідомості Василя Стуса. Дмитро Стус пише: «Ця ніч (ніч після арешту Івана Світличного Василь Стус провів у його домі, підтримуючи Леоніду Світличну – *О. П.*) багато змінила у свідомості Василя Стуса: проблеми, що фіксувалися, проте, заглушені позитивними емоціями, тривалий час не виказували себе, враз оголилися, чітко окресливши майбутню невеселу перспективу. Треба було вибирати. Переважили емоції та ширість. Пізніше цей вибір Стус назве “вірністю долі”, яку він зберіг попри всі негаразди та спокуси» [25, с. 10].

По суті ілюстрацією Стусового вибору на користь емоції і ширості бачаться його вчинки: пригадаймо про події в кінотеатрі «Україна» за кілька днів після арешту Івана Світличного й експансивну реакцію Стуса на них, про яку вже йшлося. Стусова загострена відповідь на створений подразник відбита в документі того часу – його пояснювальній

записці від 7 вересня 1965 року, яку дослідник Микола Жулинський розцінює як емоційно написану: «Навіть по почерку, по цих фразах, по підкресленнях видно, що він пише ще на емоціях, на почуттях» [17, с. 193]. Пояснювальна записка свідчить про почуття роздратування Василя Стуса, викликане фактами арештів, атмосферою приховування, брутального поведіння з Іваном Дзюбою тощо: «Мене обурило», «І тоді я не зміг стерпіти», «Я говорив з обуренням», «Чисто психологічно, чисто громадянськи — я не міг стриматись», «Я вважаю, що в таких умовах **мовчанка є злочином**», «Факт негарного приглушення виступу обурив так само», «Як можна миритися з таким станом», «Я не міг стерпіти. Я не міг мовчати» [18, с. 374]. Із позиції теорії Юнга Стусову реакцію можна потрактувати так: інтенсивність почуття в емоційного інтроверта викликають вчинок, що вражає, який матиме «героїчний характер» [2, с. 417]. І власне чи не так – в ракурсі «героїчного характеру» — оцінюється цей і більшість експансивних учинків Василя Стуса, а відтак твориться певний «образ героя-мученика», «образ національного героя» [17, с. 5, 6]?

У контексті описуваних змін у взаєминах Василя Стуса зі світом, коли перевагу віддано емоції, слушно звернутися до щоденника Леся Танюка, де у записі від 23 серпня 1968 року подано авторський коментар до тогочасної ситуації в Києві. Леся Танюк, аналізуючи ставлення київської інтелігенції до окупації Чехословаччини, пише про митців, що не приховують свого обурення, серед них – *нестримний Стус*, якого від різких кроків намагається тримати Леонід Селезненко, «аби не зарізав сам свої “Зимові дерева”» [21, с. 527]. Леся Танюк характеризує Стуса як людину, що експансивно обстоює позицію правди: «Василь – окрема імперія емоцій, джентльменство вроджене, неможливість схрону. Він весь – “Іду на ви!”» [21, с. 527]. Власне у літературно-побутових матеріалах найближчого до Василя Стуса київського кола цього періоду неодноразово наголошується на реактивності його чуттєвості. Так, Надія Світлична в інтерв'ю з Богданом Нагайлом зауважує: «Я завжди відчувала його вразливу делікатність, поєднану з нервовою напругою. У ньому рідкісно гармонійно поєднується неприйнятність фальшу, нетерпимість до зла в будь-яких виявах – і якась беззахисна оголеність душі, непрактичність у буденному житті» [15, с. 193-194].

Про емоцію як вибір-домінанту Василя Стуса свідчать також його творчі наміри. За твердженням Дмитра Стуса, на межі шістдесятих-сімдесятих Василь Стус прагне глибше осягнути структуру творення поетичного тексту, «який би сприймався не стільки на рівні розуму, скільки на рівні чуття» [25, с. 14]. Можливо саме цей досвід прочитується іншими у поезіях Василя Стуса, якщо вона отримує такі метафоричні

характеристики, як «поліфонічний згусток болю і нервів» [21, с. 93] від Миколи Горбала чи то «зматеріялізований у слові біль свого часу» [32, с. 198] людини-оголеного *нерва епохи* від Василя Овсієнка.

Дотичними є міркування самого Василя Стуса, які він висловлює в листі до Віри Вовк від 27 листопада 1975 року, де заперечно реагує на пораду адресантки писати верлібри. Стус, розгортаючи думку про не-верліброві теми як час, коли не може ставити собі завдання писати їх, висуває припущення, що «верлібр приходить при меншій *емоційній напрузі*, коли немає *надмірного зосередження на одному*, при більшому самовладанні митця; він ніби існує в стереоскопічному просторі, в якому мені поки бути заказано; нарешті, верлібр — це й більша відстань між матеріалом і автором, ніж та, на якій я перебуваю од своєї: у ньому факт буття геть чисто переконоститується в мистецькій структурі і набуває в ній смислу тільки як протоматеріал: а все це — завелика розкіш для мене, задальній план мого себепочування» (курсив мій. – *О. П.*) [20, с. 87]. За цим поясненням стає очевидно, що емоція є для Василя Стуса основною формою виявлення психічної енергії, коли творча особистість невіддільна від свого поетичного світу, за допомогою нього виражає своє інтенсивне почуття і свій зміст.

На переконання біографа Дмитра Стуса, життя письменника і людини Василя Стуса «чимось подібне до світу ідей» [1, с. 32], які в свою чергу наділені здатністю змінювати реальність. Ця думка, будучи своєрідною ілюстрацією до міркувань Юнга щодо інтровертного емоційного типу людини (близька до ідеї, ставлення до якої схиляється у бік почуття), чи не найдоречніше здатна підсумувати здійснену спробу описати Стусову морально-психологічну структуру (поняття Семена Глузмана). Увесь окреслений спектр типологічних характеристик Василя Стуса, продемонстровані його особливою творчо-етичною оборонною системою в дії як вираження своєї мети і змісту, веде до визначення такого способу психологічної адаптації чи то особистісної установки людини, як інтроверт з перевагою психологічної функції емоції.

Література

1. Стус Д. Василь Стус: відкрита книга біографії. Василь Стус в контексті європейської літератури: матеріали II Всеукраїнської наукової конференції (м. Донецьк, 20-21 вересня 2001 р.). Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. збірник / редкол.: С. В. Мишанич та ін. Випуск 6. Донецьк: Вид-во ДонНУ, 2001. С. 19–36.
2. Юнг К. Г. Психологические типы / пер. С. Лорие. Минск: ООО «Харвест», 2003. 528 с.

3. Моклиця М. Тарас Шевченко як психологічний експресіоніст. Сучасність. 2002. № 7-8. С. 136–149.
4. Пуніна О. Психотип Василя Стуса: до постановки проблеми. Актуальні проблеми української літератури і фольклору: наук. збірник. Випуск 24. Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса, 2016. С. 25–42.
5. М'ясоїд П. А. Загальна психологія: навч. посібник. 3-тє вид., випр. Київ: Вища школа, 2004. 487 с.
6. Лерш Ф. Структура особи / пер. з нім. І. Іващенко [та ін.]. Київ: Унів. Вид-во ПУЛЬСАРИ, 2014. 560 с.
7. 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.
8. Психология индивидуальных различий: хрестоматия / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Я. Романова. Москва: ЧеРо, МПСИ, 2006. 776 с.
9. Стус Д. Василь Стус: Життя як творчість. Київ: Факт, 2005. 368 с.
10. Нецензурний Стус. Книга у 2-х частинах. Частина 2 / упоряд. Б. Підгірного. Тернопіль: Підручники і посібники, 2003. 320 с.
11. Справа Василя Стуса. Збірка документів з архіву колишнього КДБ УРСР / уклад. В. Кіпіані. Харків: Віват, 2019. 688 с.
12. Коцюбинська М. Мої обрії: в 2 т. Т. 2. Київ: Дух і Літера, 2004. 386 с.
13. Вербиченко В. Аура втраченого кохання. Спогад про Василя Стуса. Вітчизна. 2002. № 9-10. С. 93–108.
14. Глузман С. Рисунки по памяти, или воспоминания отсидента. 2-е изд., испр. и доп. Киев: Горобец, 2016. 532 с.
15. Василь Стус: В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників / упор. Осип Зінкевич і Микола Француженко. Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1987. 463 с.
16. Не відлюбив свою тривогу ранню... Василь Стус — поет і людина: спогади, статті, листи, поезії / упорядкув. О. Орача (Комара). Київ: Український письменник, 1993. 400 с.
17. Нецензурний Стус. Книга у 2-х частинах. Частина 1 / упор. Б. Підгірного. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 336 с.
18. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / голова ред. кол. М. Коцюбинська; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, Від. рукоп. фондів і текстології. Львів: Просвіта, 1994 – 1999. 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). 1994. 544 с.

19. Психологічний словник / за ред. В. І. Войтка. Київ: Вища школа, 1982. 216 с.
20. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.]. Львів: Просвіта, 1994 – 1999. Т. 6. Кн. 2: Листи до друзів та знайомих / упор. О. Дворко, М. Коцюбинська. 1997. 264 с.
21. Василь Стус: Поет і Громадянин. Книга спогадів та роздумів / упоряд. В. Овсієнко. Київ: ТОВ «Видавництво “Кліо”», 2013. 684 с.
22. Психологія: підручник / Ю. Л. Трофімов, В. В. Рибалка, П. А. Гончарук та ін.; за ред. Ю. Л. Трофімова. 6-тє вид., стереотип. Київ: Либідь, 2008. 560 с.
23. Соловей О. Оборонні бої: статті, рецензії, есеї / післямова О. Пуніної. Донецьк: Видавництво БВЛ, 2013. 428 с.
24. Кузнецов В. О. Етико-естетична максима епістолярію Василя Стуса: дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.». Київ, 2011. 193 с.
25. Стус Д. «Палімпсести» Василя Стуса: творча історія та проблема тексту. У кн.: Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / голова ред. кол. М. Коцюбинська; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, Від. рукоп. фондів і текстології. Львів: Просвіта, 1994 – 1999. Т. 3. Кн. 1: Палімпсести / підготували тексти, упорядкували та склали примітки: Д. Стус. 1999. С. 5–22.
26. Коцюбинська М. Листи і люди. Роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дух і Літера, 2009. 584 с.
27. Несвіт С. Морально-етичні доміанти В. Стуса в епістолярії. Молода нація: альманах [спецвипуск]: Василь Стус: Двадцять років після смерті: сучасне сприйняття і переосмислення. 2006. Число 1 (38). С. 229–240.
28. Психология креативности: учебное пособие / Тодд Любарт [и др.]; пер. с фр. Д. В. Люсин. Москва: Когито-Центр, 2009. 214 с.
29. Піхманець Р. В. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти). Київ: Наук. думка, 1991. 164 с.
30. Пуніна О. Самітний геній: Олесь Ульяненко: літературний портрет. Київ: Академвидав, 2016. 288 с.
31. Парандовський Ян. Алхімія слова / пер. з пол. Ю. Попсуєнка. Київ: Дніпро, 1991. 374 с.
32. Овсієнко В. В. Світло людей: мемуари та публіцистика: у 2 кн. / упорядкув. В. В. Овсієнко. Кн. 1. 2-ге вид., доп. Харків: Харківська правозахисна група; Київ: Права людини, 2007. 352 с.

Ольга ДЕРКАЧОВА

доктор філологічних наук, професор
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника**Locus Horridus та Locus Amoenus
у поетичному світі Василя Стуса**
(на матеріалі збірки «Веселий цвинтар»)

У «Веселому цвинтарі» Василя Стуса усе (не)так: на цвинтарі затишніше і безпечніше, ніж поза ним, життя стає смертю, народжений прагне втекти від свого життя, душа блукає без тіла, тіло без душі. Театр абсурду з масками, які обдурюють, заманюють у пастку. І серед цього всього – прагнення ліричного героя знайти бодай якусь точку опори, куточок, де буде спокійно та затишно. «Людині потрібне як місце, так і простір. Людське життя – це діалектичний рух між безпечним сховком і пригодою, між прив'язаністю і свободою. У відкритому просторі інтенсивніше можна відчутти якості місця, а в самотності затишного місця – огром простору, що розкинувся поза ним»¹. Місце – це безпека, простір – це свобода: ми прив'язані до першого, а сумуємо за другим. Туга за простором породжує бажання мандрувати – як фізично, так і уявно, а також знаходити та освоювати нові місця. Ліричний герой В. Стуса здійснює також свою особливу мандрівку.

До проблем художнього простору зверталось і звертаються чимало дослідників: М. Бахтін, Г. Башляр, О. Галич, Д. Лихачов, Ю. Лотман, Н. Копистянська, М. Оже, В. Океанський, В. Прокоф'єва, В. Топоров, Ю. Ф. Туан, П. Флоренський, М. Чермінська, Б. Успенський та інші. Одним із перших як літературознавчу категорію термін локус почав використовувати Ю. Лотман, який вважав, що місця, з якими тісно пов'язаний персонаж, виступають функціональними полями твору². Відтак він пропонував ділити простір на відкритий і замкнений. Замкнений прийнято вважати локусом. В. Прокоф'єва зазначає, що локус – це просторовий концепт, який має ієрархічну структуру, має уявні чи очевидні межі, а також співвідноситься з культурним об'єктом реальної дійсності³. В. Океанський зазначає, що локус – це місце-оприявлення тотальності⁴.

¹ Tuan Yi-Fu. *Przestrzeń i miejsce*. Warszawa, 1987.

² Лотман Ю. М. *Семиосфера*. СПб: Искусство-СПб, 2000.

³ Прокоф'єва В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы. *Вестн. Оренб. гос. ун-та*. 2005. № 11. С. 91.

⁴ Океанский В. Локус Идиота: введение в культуру фонию равнины. *Роман До-*

Відтак науковець трактує локус через топос, як обмежене у безмежному. О. Фролова говорить про «текстовий локус», під яким розуміє просторовий референт художнього тексту, який є результатом вибору письменником місця, де розгортатиметься дія⁵. Отже, локус – це «фізичний» художній простір, набір просторових образів, що мисляться як закриті, внутрішні стосовно людини⁶.

Окреме місце у художніх текстах належить locus amoenus. Ще з часів античності існувало уявлення про певну віддалену прекрасну місцевість, в якій життя ідеальне, спокійне, вмиротворене. Античні поети послугоувалися цим локусом для змалювання місця зустрічей закоханих. Згодом Овідій інтерпретував його по-своєму: приємні місця почали приховувати небезпеку для тих, хто там опиняється. У середньовічній літературі locus amoenus став образом недосяжного, але такого омріяного раю. Конкретніше – це весняний пейзаж, в якому дзвенять струмки, ростуть прекрасні квіти та дерева, виспівують птахи, блукають звірі. Часто це дивовижний сад⁷, місце любовних утіх, відновлення сили людської сексуальності, місце богині любові та родючості⁸. Також цей локус у середньовічних поетиках розглядався як один із поетичних реквізитів⁹. Е. Р. Курціус так писав про нього: «це був гарний тінистий куток природи. Як мінімум, бодай одне (або кілька) дерев, лука, джерело чи струмок. До цього можна було ще додати пташиний щебет і квіти. В особливо вишуканих прикладах все оживлював подих вітру»¹⁰. На думку дослідника, locus amoenus «послужив сценарієм не лише для пасторальної, а й перейшов і до любовної поезії...»¹¹. Таким чином, це місце благоденства, де людина і природа досягли свого єднання, це місце, де відчувається радість від цього єднання. Він має три основні елементи: трава, дерева, вода. Часто це

стоевского «Идиот»: раздумья, проблемы. Иваново, 1999. С. 179-200.

⁵ Фролова О. Содержательные и методические интерпретации категории «пространство» при обучении толкованию русского прозаического художественного текста (иностранные студенты-филологи основного этапа): дисс. ... канд. пед. н. М, 1996. С. 12

⁶ Прокоф'єва В. Ю. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы. *Вестн. Оренб. гос. ун-та*. 2005. № 11. С. 90

⁷ Samson A. Introduction Locus amoenus: Gardens and Horticulture in the Renaissance. URL: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.1477-4658.2010.00714.x>

⁸ Evett D. Paradise's Only Map: The Topos of the 'Locus Amoenus' and the Structure of Marvell's 'Upon Appleton House'. URL: <https://archive.org/details/paradicesonlymapooosma>

⁹ Курціус Е. Р. *Європейська література і латинське середньовіччя*. Львів: Літопис, 2007.

¹⁰ Там само. С. 220.

¹¹ Там само. С. 225.

може бути сад у віддаленій місцині, а також образ ідеального місця, раю на землі. *Locus amoenus* також може бути місцем переосмислення певного етапу життя.

Як протиставлення такому локусу існує *locus horridus*, місце жаху, в якому людина дисгармонійна, розбалансована, а природа втілює загрозу та ворожість. *Locus horridus* – це місце, де найжахливіше стає реальністю, таке місце має навіювати страх, тривожність, паралізувати того, хто там опинився. Це місце самотності, темряви та холоду¹².

Оприсутнення таких локусів маємо у збірці Василя Стуса «Веселий цвинтар». Час появи віршів цієї книги – час, коли усе в його житті вже було шкереберть кілька років. Розуміння, що не буде блискучої наукової кар'єри, та й узагалі майбутнє було непевним та тривожним. І то не були візії ліричного героя, такою була реальність: відрахування з аспірантури, відсутність постійної роботи та заробітку, фактична неможливість друку, арешт... Людина радянська, якою Стус не міг стати, людина з імітацією радянського теж чужі та неможливі. Його ліричний герой опиняється наодинці зі світом, в якому намагається знайти точку опори.

За М. Коцюбинською, ця збірка демонструє театр абсурду, це «документ протесту проти інтелектуального застою», «парад абсурдів і порожніх слів», історія про «борсання людини з чистою душею і прямим хребтом у неправому світі». Борсання і пошук втечі з *locus horridus*, спроба віднайти дення свого *locus amoenus*. Але театр абсурду (про субстрат «театрального дійства» у збірці «Веселий цвинтар» докладніше говорить Ольга Пуніна¹³) передбачає дещо значно більше, аніж звичайний пошук, він передбачає введення в оману, доведення певних зображуваних картин до неймовірності у своїй неможливості, а також жонглювання місцями жаху та блаженства.

Василь Стус писав: «Сила поезії саме в тому, що в ній зберігається нерозщеплена конкретність навколишньої реальності, де є і своя краса, і своя мудрість, і своя етика»¹⁴. Його навколишня реальність – балансування на межі, один бік барикади: «Справді, барикади мають тільки один бік, на якому стоять люди, що обороняються. Вони – в глухій обороні. Наступаєте ви – шпальтами газет і журналів, загонами фіскалів і кагебістів, цензурними лещатами й арештами, таємними нарадами та закритими судилищами. В наступі – ви – і хай благословить вас реакція всіх часів і

¹² Wojciechowska S. *Locus amoenus or locus horridus: The Forest of Arden as a setting in As you like it. Studia Anglica Posnaniensia. Volume 46: Issue 3*

¹³ Пуніна О. Субстрат «театрального дійства» і надсубстратна конфігурація в поезіях збірки Василя Стуса «Веселий цвинтар» URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Stusoznavchi_zoshyty/Zoshyt_1.pdf?PHPSESSID=131ac3725a9cb93f25bead8e47d6a3f7

¹⁴ Стус В. Най будем щирі. Стус В. Вікна в позапростір. Київ: Веселка, 1992. С. 18.

народів, яка ці барикади завжди трошила!»¹⁵ Людина під постійним тиском, людина, що постійно тримає оборону, людина, яка розуміє, що виходу нема. Саме таким є ліричний герой збірки «Веселий цвинтар». Він усвідомлює неминучість цієї реальності (*locus horridus*) і водночас прагне віднайти місцину, де не відчувалося би цієї неминучої приреченості, місцину, де була би гармонія і самоспокій (*locus amoenus*).

Збірка «Веселий цвинтар» починається віршем «Над осіннім озером», в якому знаходимо ознаки *locus horridus*:

Цей став повісплений, осінній чорний став,
як антрацит видінь і кремій крику,
виблискує Люципера очима.
П'янке бездоння лащитьсь до ніг.
Криваво рветься з нього вороння
майбутнього. Летить крилатолезо
на віття виголліе. Рине впрост
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?¹⁶

Маємо чорний став, крик, очі Люцифера, криваве вороння, що летить крилатолезо, протяг у душі. Направду, моторошне місце, що викликає у читача страх, тривогу, неспокій. Проте ліричний герой не прийшов у місце жаху, а приніс страх, тривожність з собою до цього осіннього озера, а криваве вороння – це майбутнє, чорне озеро – попередження про лихо, що трапиться. Тобто це місце частково витворене уявою ліричного героя під впливом хвилювання за те, що буде далі. Тривожність ліричного героя накладає відбиток на те, що він бачить, а осіннє темне надвечір'я створює додатковий тривожно-сумний фон.

Конкретні вияви місць жаху знаходимо в окремих віршах, і часто вони доволі несподівані:

Але повертаючись додому,
побачив, що біля моїх дверей
зупинилося дві ноги, дві руки й тулуб
(голови не було)¹⁷

¹⁵ Стус В. Редакторів «Вітчизни» Л. Дмитеркові Стус В. Вікна в позапростір. Київ: Веселка, 1992. С. 52.

¹⁶ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава: Об'єднання українців у Польщі, 1990. С. 90.

¹⁷ Там само. С. 30.

Тобто місцем жаху, за певних умов, що не залежать від тебе, може стати поріг твоєї домівки.

Або ж:

Особливо погано держали воду місця,
де попадалися людські голови...¹⁸
Спочатку вони вбивали людину,
потому вбитого оживляли (...)
Зате й відрізати живого од мертвого
було неможливо¹⁹

Атмосфера жаху відтворена вже не через природу, а через зображення спотвореного, пошкодженого або мертвого тіла, що служить попередженням про небезпеку, є маркером страшного місця, що вже цілком може вважатися locus horridus, попри відсутність відповідних маркерів природи. Пейзаж у таких текстах відсутній або не відіграє ключової ролі. Поету важить у цьому випадку означити не скільки певний локус, а дійсність, в якій ти шукаєш свого ката серед спотворених тіл, реальність, в якій людина як така – ніщо, гвинтик системи, для якої, звісно ж, важитиме більше тіло, що здатне її, ту систему, будувати та охороняти, аніж душа.

Часто в поезії немає чітких вказівок щодо того, де саме може бути чи місце жаху, чи місце блаженства (але не забуваймо про театр абсурду). У Стуса – це завжди несподіванка. Наприклад, у поезії «Тато молитесь Богу...» рідна домівка – це місце смутку та неповернення («Унікає – радіє, повертає – мовчить...»), де «іще гусне жура», місце втрати, продиктованої часом та життям. І начебто немає видимих причин для цього, та все ж...

Ознаками класичного locus amoenus є трава, дерева, вода, сад. Все це є у «Веселому цвинтарі», проте воно дещо інше:

Посадити деревце –
залишити про себе найкращу пам'ять.
І вони стали насаджувати вздовж колючого дроту
квіти, кущі, дерева.
Дикий виноград обснував гострі шпичаки,
розвісив лапате листя (...)
Коло горожі порозпуклись такі півники, півонії, жоржини,
що заберуть очі і не повернуть²⁰.

¹⁸ Там само. С. 50.

¹⁹ Там само. С. 56.

²⁰ Там само. С. 14.

Це не місце блаженства, це місце жаху, що вперто та цинічно намагаються замаскувати під locus amoenus, адже квітучий сад – це «заходи по естетичному вихованню ув'язнених».

Сад, саме радянський, зринатиме не раз у Стусовій поезії:

І поблизу радянський сад,
Будова й роздуми в маруді
Про довгу чергу самозрад.
Я кочегарю в халабуді²¹.

Ліричний герой протиставляє радянському начебто ідеальному саду халабуду, в якій йому доводиться кочегарити. Там йому спокійніше і тишніше. І безпечніше. Він намагається знайти якщо не locus amoenus, то хоча би місце відносно спокою, де немає радянської суєти.

Урбаністичний ландшафт, часто присутній у збірці, дає можливості фланерувати-споглядати-(не)шукати. Тіло фланера, на думку М. Карповця, «є проміжним між туристом та городянином, чужим і своїм, оскільки це завжди перехідна зона, де фланер пробує різні способи «приручення» міста і його структур»²². Ліричний герой В. Стуса є таким своїм чужим і гостро відчуває неможливість втечі з міста «найщасливішої у світі країни», з міста-в'язниці, міста-табору, але й приручити з містом один одного теж не вдається. Так, виходить у місто з цвинтаря Марко Безсмертний (вірш «Марко Безсмертний») «напередодні всенародного свята», вирішивши відзначити десятилітній ювілей своєї смерті. Він блукає містом, заходить до райкому партії по одяг, у гастроном по пляшку, кільку, цибулю та хліб, повертається на цвинтар, трохи там відпочиває і йде на святкування.

Цікавою у згаданому вірші є порожнеча міста: ніде нікого немає, жодного стрічного, жодного, хто би зрадив, перелякався чи був би байдужим. У місті мертва тиша. Таке враження, що Марко сам-один, що й не дивно, адже всі подалися на святкування – «Світ відзначав 100-літній ювілей Володимира Ілліча Леніна».

В іншому вірші блукає містом ліричний герой:
Я блукав містом своєї юності,
марно відшукуючи в нових кварталах
вчорашні споруди, сквери, стежки,
знайому ліпку на фронтонах будинків –
географія втрачена²³.

²¹ Там само. С. 79.

²² Карповець М. Модуси людського тіла у світі міста. https://eprints.oa.edu.ua/1427/1/karpovets_11092012.pdf

²³ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава: Об'єднання українців у Польщі, 1990. С. 79.

Як і Марко Безсмертний, ліричний герой сам у місті, незважаючи на те, що довкола натовпи, бо там немає жодного знайомого обличчя, а відтак немає можливості «зустріти бодай себе». Ліричний герой говорить, що його місто «покращало й виросло», але у контексті загального настрою поезії, та й цілої збірки такі характеристики мешканця «найщасливішої» країни сприймаються як гірка іронія. Не те місто, не той світ. І натовп, який спостерігає за тим, як «якийсь дивак...облився чортівнею і підпалив себе» (вірш «Напередодні свята»).

Блукання ліричного героя виходить за межі урбаністичного ландшафту:

У цьому полі, синьому, як льон,
де тільки ти і ні душі навколо,
узднів і скляк: блукало в тому полі
сто тіней...²⁴

Від цих тіней не втечеш, не сховаєшся. Потрібно вистояти і «власної неволі спізнати тут, на рідній чужині». Але зрозуміло, що це не *locus amoenus*, радше *locus horridus*:

Здичавів дух і не впізнає тіла
у цьому полі, синьому, як льон.

Природа для ліричного героя не місце радощів та спокою, а місце роздумів/сумнівів:

Так явно світ тобі належать став,
що, вражений дарованим багатством
оцього дня, відчув, як святотатство:
блукати лісом, йти межі отав,
топтати ряст, аби спізнати в зорі
наближення своїх гріховних вправ.
Рушай вперед. І добротою хворий,
розтань рососою димною між трав²⁵.

Маркери класичного *locus amoenus* автор знову використовує для маскування та окреслення *locus horridus*. Чи можливе місце блаженства у світі ліричного героя? Вочевидь, ні. Хіба що місце відносного спокою та умовного затишку.

Однією з ознак місця блаженства є водойма, озеро. У поезії Стуса вони теж присутні, але вода чорна (наприклад, вже згаданий нами перший

²⁴ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава: Об'єднання українців у Польщі, 1990. С. 61.

²⁵ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава: Об'єднання українців у Польщі, 1990. С. 32.

вірш зі збірки): «Тільки чорна вода. І чорна пуща», «Цей став повісплений, осінній чорний став», «І видиться тобі потемнілий став». «Міфологема “води” артикулює багато значень, серед яких можна виокремити кілька головних сем: вода як образ первісного світового хаосу (міф про потоп, тема шторму); вода як сакральна божественна стихія (мотиви хрещення); вода як образ “душі природи”, праматері, витоків життя; вода як символ плинності часу; вода як стихія творчості (мотив фонтана, мотив джерела); вода як стихія, що втілює людську сексуальність»²⁶. У Стуса вода – душа природи, те, в чому, ймовірно, криється таємниця життя, іноді, якщо це ріка, – символ плинного часу. Вода окреслює простір відносного спокою та місце самособоюнаповнювання, але не виступає характеристикою *locus amoenus*.

Здавалося б, у збірці присутні лише місця жаху та смутку, у крайньому випадку, умовного спокою, проте віднаходимо в одному з віршів місце відносної радості та насолоди:

Я насолоджуюсь набутою певністю,
адже протягом трьох годин чекання
я можу бути певним,
що світ ще не збожеволів²⁷.

Ліричний герой описує своє очікування літака з найріднішими в аеропорту:

Я торжествую, маленький Бог,
окрім телеграми
в кишені у мене літак,
дружина з усіма бебехами
і син принишко-грайливий,
як довірливе зайча²⁸.

Це не-місце. Не місця, за М. Оже, – це місця короткотривалого та анонімного перебування: метро, вокзали, аеропорти, готелі, супермаркети. Там люди існують безслідно, їх не запам'ятовують, вони не запам'ятовують, вони ідентифікуються (необхідно демонструвати документи), але не індивідуалізуються²⁹. Практичне використання не-місць є прикладом досвіду

²⁶ Сенчук І. МІФОЛОГЕМА “ВОДИ” В ЛІРИЦІ ВІЛЬЯМА Б. СІТСА. Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. 2016. Вип. 23. С. 197–204

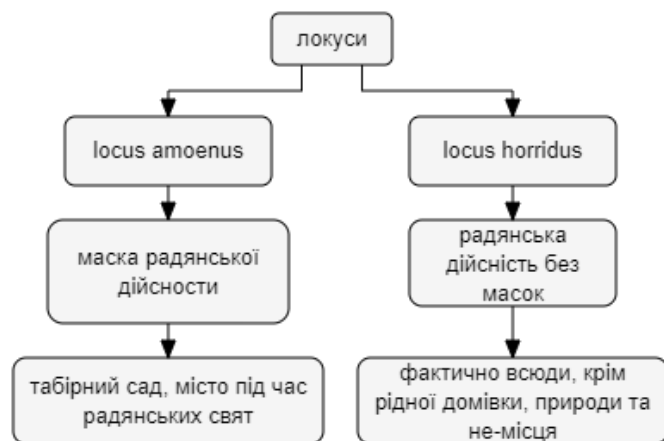
²⁷ Стус В. Веселий цвинтар. Варшава: Об'єднання українців у Польщі, 1990. С. 28.

²⁸ Там само. С. 28.

²⁹ Auge M. Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris, Le Seuil, 1992.

самотності індивіда, взаємодії індивіда і влади суспільства без людського посередника (є оголошення на екранах, наприклад, але немає міжособистісного контакту)³⁰. Саме тут, здавалося б, знеособлений, ліричний герой віднаходить тиху радість та спокій, віднаходить самого себе. Що цікаво, автор не говорить ні про порожній аеропорт, ні про натовпи у ньому, як це було з фланеруванням містом. Це все не має значення у цьому випадку, адже головне тут не пошук, як у попередніх віршах, а очікування. Це очікування у не-місці стає точкою опори ліричного героя, дає впевненість, що «світ ще не збожеволів», отже, важливо не лише шукати, а вміти зупинитися і зачекати.

Можемо виокремити такі важливі місця, що зустрічаються у збірці (частина з них має конкретне називання: станція метро «Хрещатик», Прохорівка, Лиса гора...): місто (байдуже, псевдоблискуче), село (спокій, сум, спогад з минулого), водойма (темна, тривожна або спокійна), аеропорт (місце радісного очікування, де світ ще не збожеволів), корабель (з людських тіл), цвинтар (місце, з якого покійники йдуть подивитися на світ живих), табір, в'язниця (тюремний сад та квітник). Зрозуміло, що більшість з них матимуть ознаки locus horridus, а перспективу подальших досліджень вбачаємо у докладному їхньому аналізі не лише з позиції місця жаху чи місця благоденства. Самі ж locus amoenus та locus horridus можна представити таким чином:



У трактуванні locus horridus та locus amoenus в поезії Василя Стуса ми виходимо за межі їх характеристик як локацій суто природніх, та й міс-

³⁰ Марк Оже: места, которые никогда не осуществляются полностью. URL: <https://discours.io/articles/chapters/mark-ozhe-mesta-kotorye-nikogda-ne-osuschestvlyayutsya-polnostyu>

це жаху у «Веселому цвинтарі» створено не природніми катаклізмами, а людиною радянською, катом, а природа передає додатково стан неспокою, стривоженості ліричного героя. Щодо природи, то вважаємо, що десь наближений локус до locus horridus і у першому вірші збірки, але його характер зумовлений більше настроями ліричного героя, аніж є страшним сам по собі, як, зрештою, темна вода в наступних віршах. Так, вона створює певне відчуття жаху чи тривоги в читача, але не своїм таким станом, а через транслявання стану неспокою ліричним героєм.

Locus horridus часто не названий у «Веселому цвинтарі» місцем жаху прямо. Для його зображення автор використовує маркери, властиві locus amoenus, іронізуючи над тезою про прекрасний радянський світ. Locus horridus – це радянська дійсність без іронії та масок (тривожні пейзажі, спотворені тіла). Locus amoenus як такого у «Веселому цвинтарі» нема. Ліричний герой блукає у його пошуках, але це не той простір та не той час, де міг би існувати такий локус. У цьому трагізм ситуації ліричного героя, бо тиск дійсності нестерпний, нема затишку та радощів фактично ніде. Усе, що він може знайти, – місце відносного спокою, але загальна тривожність не минає і там, про що свідчить темна колористика. Блукання тіла, блукання душі, з одного боку, спрямовані на пошук місця без болю, страху, абсурду, а з іншого, нагадують неспокійне фланерування, проте ліричний герой шукає не визначні архітектурні пам'ятки чи знакові місця, а самого себе. Саме тому є нездійсненою місія щодо пошуку locus amoenus, адже шукає він не просто конкретне місце, а місце, де він був би сам собою. Інша ж причина – неможливість будь-якого місця радості, блаженства там, де квіти та сади вирощують для естетичного виховання тих, хто у тюрмі чи таборі, а не для насолоди як такої, там де locus horridus цинічно замасковують під locus amoenus.

2020 р., м. Івано-Франківськ

Тетяна МИХАЙЛОВА

молодша наукова співробітниця Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Василь Стус і Борис Пастернак: особливості рецепції образу Гамлета

Анна Акімова слушно стверджувала: «Шекспірівська тема простежується протягом усієї творчості Б. Л. Пастернака і проникає у його життя, перетворюючись на факт біографії» [1, с. 12]. Особливо цікавила Б. Пастернака п'єса «Гамлет, принц Данський», про що свідчить переклад ним цього твору. Людмила Горелік зазначала: «Розпочавши роботу над перекладом «Гамлета» в 1939 році, Пастернак повертався до цього перекладу, створюючи різні варіанти, аж до 1954 року» [9, с. 21]. Син поета уточнював, що спроби перекладу «Гамлета» Б. Пастернак робив значно раніше: «Ще у 1924 році він якось починав перекладати його, але справа не пішла далі перших сторінок» [29, с. 545]. І додавав, що робота зрушила з місця лише через 15 років, коли із проханням перекладу цієї п'єси до поета звернувся Всеволод Мейерхольд [29, с. 545]. За спостереженнями Лазаря Флейшмана, «...у тій специфічній культурній та суспільній ситуації вони опинилися в подібному становищі: обидва – і Пастернак, і Мейерхольд – рівною мірою відчували себе ізгоями, “зайвими людьми”»; для обох Гамлет став вираженням ставлення до існуючої дійсності» [49, с. 706].

Робота над перекладом займала у поета дуже багато часу. Іноді вона витісняла собою всі інші справи. Так Сергій Толкачов стверджує: «Більшу частину 1940 року Пастернак провів за перекладом “Гамлета”» [47]. За свідченнями рідних, до свого перекладу Б. Пастернак вертався неодноразово: правив його і у 1942 році, і на початку 1947 року [29, с. 619–621]. Однак така тривала праця не стільки виснажувала поета, скільки виконувала для нього терапевтичну функцію: «Пастернак говорив, що робота над Шекспіром була порятунком для нього. Рятівною вона була з декількох причин. Вона вивела автора з глибокої кризи, в якій він опинився під час написання роману про Патрика. Шекспір дозволив поету знову відчувати себе причетним до світу високого мистецтва» [49, с. 707].

Прийнято вважати, що у «хорошому» перекладі «інтерпретатор повинен репрезентувати читачеві не себе, а автора» [7, с. 88]. Цікаво, що, перекладаючи, Б. Пастернак «не прагнув до абсолютної точності, для нього більш важливим було передати не слово, а шекспірівський дух» [51, с. 68]. До того ж Пастернакові переклади, як зазначається багатьма

дослідниками, несуть на собі помітний слід його власного поетичного стилю. «Вони легко впізнаються у сонмі інших, навіть відмінних перекладів», – стверджував Лев Озеров [25, с. 12]. Володимир Альфонсов теж помічав, що переклади Пастернака «несуть відбиток його індивідуальності» [2, с. 292], однак при цьому справедливо наголошував на явищі взаємопроникнення художніх світів письменників, адже «образи Рільке, Шекспіра і Гете повноправно увійшли в його [Пастернаків. – Т. М.] поетичний світ, знайшли в ньому нове життя» [2, с. 292].

Окрім перекладу шекспірівської п'єси, Б. Пастернак 1940 року написав до неї передмову «Гамлет, принц Датский (От переводчика)» [27, с. 42–44], у 1946 р. і 1956 р. – «Замечания к переводам из Шекспира» [27, с. 72–90], а ще вірш про Гамлета – «Гул затих. Я вышел на подмостки...», створений 1946 року від імені Юрія Живаго, головного героя роману «Доктор Живаго». Відомо, що Б. Пастернак мав намір написати статтю про Олександра Блока: «У нотатках до статті, якій не судилося бути, Пастернак приділяє велику увагу гамлетизму Блока» [9, с. 24]. Як стверджують дослідники, він був схильний вбачати «глибоку внутрішню подібність ліричного героя Блока та шекспірівського Гамлета» [9, с. 29]. Усі вищезазначені факти свідчать про важливість та значимість Гамлета для Б. Пастернака, образ якого він систематично осмислював тривалий період свого життя на різних рівнях – від перекладу до власної творчості.

П'єса «Гамлет» В. Шекспіра цікавила українських перекладачів у різні часи. Так, її перекладали Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Кочур, Юрій Андрухович [14, с. 163]. А образ Гамлета тою чи іншою мірою неодноразово переосмислювався в українській поезії першої половини ХХ століття, що можна знайти у творах І. Франка, М. Вороного, Лесі Українки [10, с. 9–10]. У цілому ж образ Гамлета в цей період, за словами Галини Горенок, «відображає передусім суспільно-культурну ситуацію та передає тривоги українського інтелігента, а вже потім виявляє рівень інтерпретації та переосмислення персонажа трагедії Шекспіра тим чи іншим поетом» [10, с. 10].

Образом Гамлета цікавилися й шістдесятники, про що зокрема свідчать переклади Григорія Кочура (п'єса «Гамлет») [52], Євгена Сверстюка (вірш Б. Пастернака про Гамлета «Гул затих. Я вышел на подмостки...») [31] та власні оригінальні твори – наприклад, вірш Івана Світличного «Анти-Гамлет» [32]. Стус теж захоплювався творами Вільяма Шекспіра, якого називав генієм, і рекомендував сину читати його п'єси [36, с. 455]. Належить звернути увагу, що цікавість до творчості англійського драматурга була викликана не лише її літературним складником: Стуса вабив театр. Працюючи над теоретичним розділом своєї дисертації, він звертався до

робіт, присвячених театральному мистецтву (аби краще осмислити питання емоційності художнього твору), зокрема вивчав «систему Станіславського», про що свідчать його рукописи тих часів [35, Арк. 3–4, 19]. Не зайвим буде нагадати, що пишучи сину про творчість Лесі Українки, він вирізняв її драми (лист від 15 січня 1984 року) [36, с. 455], вважаючи їх більшим здобутком, ніж вірші (лист від 26 січня 1982 року) [36, с. 415]. Прикметно, що Стусові зацікавлення театром не обмежувалися лише теорією: він охоче брав участь у театралізованих дійствах. Так, за спогадами Михайлини Коцюбинської, під час відпочинку з друзями на Прип'яті Стус перевдягнувся у Нептуна й талановито грав свою роль, вражаючи усіх навколишніх: «Літній тихий вечір на Прип'яті. <...>. Тепло, гарно. І ось наш табір. Яскраві кілька наметів. Видно, що сьогодні в таборі свято. Білоруси, які на своїх човниках все перевозять, то такий основний вид транспорту, всі поставали і дивляться на наш табір. Бо явно щось назріває. <...>. Це був день народження однієї з наших, дружини Дворка, Гелі. І якраз мало бути прибуття Нептуна. Уявіть собі, рівно о шостій годині, ще сонце не сіло, починає оркестр і прапор з плавок злітає. А навпроти нашого табору острів. І от з-за того острова випливав човен. На носі човна високий, худий, але такої міцної статури чоловік, весь у якомусь лататті, в чомусь зеленому. На голові вінок з чогось зеленого і дві русалки. По-моєму, Галина Севрук і Леся Забой. А Нептун – це був Василь Стус. Всі завмерли. І білоруси. Повно тих човнів. Всі дивляться. Бо, я вам скажу, це справді видовище. Це наш Нептун. А може, не Нептун, а якийсь добрий дух цього доброго царства, припливає. Цього видава я не забуду до кінця життя» [16, с. 57].

Представлений спогад свідчить про Стусове захоплення театром і ще більше пояснює причини його зацікавлення творчістю Вільяма Шекспіра та відповідно – наближує до розуміння ним образу Гамлета. Цікаво, що в Радянському Союзі образ Гамлета у 60-ті роки був актуальним не тільки в літературі, а й у театральному мистецтві та кіно. Це, зокрема, можна простежити у дослідженні Поліни Богданової «Режисери-шістдесятники», де згадуються вистава Юрія Любимова «Гамлет» 1971 року (із Володимиром Висоцьким у головній ролі) та фільм Григорія Козинцева «Гамлет» 1964 року (у головній ролі Інокентій Смоктуновський) [6]. Окрім цього, 1966 року на екрани вийшов фільм Ельдара Рязанова «Бережись автомобіля», який має відсилки до Шекспірового «Гамлета» [8, с. 171]. Навіть згадка лише окремих звернень до образу принца Данського в літературі, театрі та кіно у 60-ті роки доводить його неабияку значимість для даного періоду.

У цьому контексті також важливою є цікавість Стуса до творчості Володимира Висоцького. Щоправда, згадуючи розмови зі Стусом, Іван Калиниченко відзначає: «Досить скептично [В. Стус. – Т. М.] ставився до

популярного тоді В. Висоцького, який драгував його підкресленістю свого фрондерства» [13, с. 179]. Водночас, за словами Леся Танюка, Стус прагнув потрапити на його «Гамлета»: «Домовились, що він [В. Стус – Т. М.] неодмінно вирветься до Москви, і я покажу йому театри; як і Світличний, він почав з прохання про “Гамлета”. З Висоцьким. Я сказав Василеві, що, звісно, все покажу, вирвись неодмінно, і краще до Нового року. І розповів йому річ майже фатальну: Іван мав приїхати в перших числах січня, то був 1972-й, я вже й квитки йому на “Гамлета” (саме на “Гамлета”!) замовив... Та склалося не так...» [46, с. 531]. Причому Лесь Танюк також пригадує: «Говорили про його [Стусового. – Т. М.] “Галілея”, і він ревно розпитував про Таганку й про Висоцького» [46, с. 533]. Варто зазначити, що під «Галілеєм» Стуса, очевидно, мається на увазі зроблений ним переклад п'єси Бертольда Брехта «Життя Галілея» [44, с. 248–335], яку, певно, як кожний автор або перекладач, він мав бажання побачити на сцені.

На відлуння образу Гамлета в поезії Стуса періоду 60-х–початку 70-х років вказувала Михайлина Коцюбинська, прочитуючи в них «варіації одвічного гамлетівського запитання...: “як бути? як знебути? як жить?”; “як вибухнути, щоб горіть?” (“Біла осіннього озера”)...» [17, с. 154]. І вже це може давати підстави говорити про гамлетизм у творчості українського поета. Гамлетизм у науковій літературі має різні дефініції. Наприклад, Галина Горенок розуміє під ним «певну естетичну категорію», що «визначає процес художньої творчості та її своєрідність, бо художнє відображення реального світу відбувається у фокусі образу героя Шекспіра» [10, с. 15]. А Наталія Торкут визначає гамлетизм як «надзвичайно складний інтелектуально-психологічний феномен, що формується в індивідуальній чи колективній свідомості внаслідок виявлення реципієнтами шекспірівської трагедії суголосності душевного стану свого сучасника або подібності його поведінки чи рис характеру з Гамлетовими. Це відбувається, коли інтерпретація Шекспірового тексту здійснюється в умовах такої комунікативної ситуації, що ставить на часі проблему вибору або гранично загострює екзистенційні колізії індивідуума чи суспільства» [48, с. 164]. Прикметно, що у замітці «До характеристики Блока» Б. Пастернак дав своє розуміння гамлетизму, зазначивши, що це «натурально-стихийная, неопределенная и ненаправленная духовность» [27, с. 363]. А оскільки Стус тривалий час зачитувався творами Б. Пастернака («Для мене, мабуть, є три поети: Гете <...>, Рільке і Пастернак», – писав він у листі до рідних від 15 січня 1984 року [36, с. 454]), то можна зробити припущення стосовно рецепції образу Гамлета і за посередництва його творчості.

У листі, написаному до сина 4 березня 1984 року, Стус порадив йому читати деякі Пастернакові вірші й вчити їх напам'ять, аби глибше розуміти [36, с. 459], зокрема вірш «Елене» (Я и непечатным / Словом не побрез-

говал бы...), з ритмікою першого катрену якого Юрій Бедрик відзначає «майже повний збіг досить рідкісної в світовій поезії ритміки четвертого катрену Стусового вірша “Але хто поверне...”» [4, с. 3]. На деякі аспекти, зокрема на неточність цитування Стусом рядків Пастернака і на його вірш «Присмеркові сутінки опали», у якому наявні ремінісценції з вірша «Гамлет» («Гул затих. Я вышел на подмости...») російського поета, ми вже звертали увагу [22, с. 128–130]. Ця ж праця має на меті більш повне висвітлення інтертекстуальних зв'язків творчості Стуса із текстами Пастернака на підставі їхнього спільного захоплення образом Гамлета.

За спостереженнями Михайлини Коцюбинської, «відчуття світу як театру органічно властиве зрілому Стусові» [15, с. 26]. Зокрема, метафоричність, з якою він пише до дружини від 24 жовтня 1984 року лише оприявнює цей імпліцитний мотив, підкреслюючи його природність у свідомості поета (курсив мій. – Т. М.): «І, здається, Дмитро дещо кращий хлопець, аніж мені здавалося (особливо в Києві, в час 9-місячного *антракту*)» [36, с. 472]. У поетичній творчості мотив театральної гри прочитується в рядках:

Кажі, акторе, де твої лаштунки?
І роль твоя скінчилась. Де ж твій кін?
<...>
Кажі, акторе, що то за прокляття,
поезія, найбільша із оман...¹ [40, с. 179];

...Життя і смерть – оце і вся вистава...
(«Стань збоку, подивляючи вертеп...») [40, с. 137] тощо.

Український поет, немовби обігруючи топос Шекспіра, згідно з яким «весь світ – театр, і люди в нім – актори», вдався до парафрази, написавши в одному з віршів:

Планета серця, трагедійний зал
опукою підноситься в узвишся... [40, с. 85].

Цим самим він семантично розширив відомий афоризм англійського драматурга, який працював, між іншим, у театрі «Глобус», що знов-таки відсилає до Стусових рядків «Планета серця, трагедійний зал...», адже глобус є моделлю планети Земля.

¹ Віктор Маринчак на підставі ототожнення обох ліричних героїв із акторами зазначає, що цей вірш Стуса «входить у діалогічні стосунки з віршем “Гамлет”» Б. Пастернака» [20, с. 116–117].

У поезії Стуса неодноразово зринають відомі образи Шекспірових п'єс, переважно з «Гамлета». Зокрема, образ Йорика (на що також звертав увагу Микола Ільницький [12, с. 14]):

...Де не скинь
страпатим оком – то охлялі надра,
то рідний край – пантрус звідусюди
«Це ж я (на голос Йорика), це ж я».
(«Виснажуються надра: по світах...») [41, с. 63].

Найбільшій фреквенції шекспірівських образів досягнуто у вірші «Ця п'єса почалася вже давно...» (зі збірки «Веселий цвинтар»), де справжньому життю протиставлена театральна гра, а роль, нав'язана людині, суперечить її істинним бажанням:

Стежу оком
за тим, що наш глухонімий суфлер
показує на мигах. Не збагну я:
захочу стати – він накаже: йди,
а йти почну – примушує стояти,
у обрій декорований вдивляюсь –
велить склепити очі. Мружусь – він:
у світле майбуття своє вглядайся.
Сідаю – каже, встань. Отетерілий... [38, с. 167].

Мар'яна Лановик і Зоряна Лановик зазначають, що цей твір Стуса «[пронизано] духом божевільної абсурдності і розпачем гамлетівської безвиході» [19, с. 94]. Головна проблема Стусового вірша сформульована рядком «усі живуть одне чуже життя», адже «...то вистава, / де кожен, власну сутність загубивши, / і дивиться, і грає. Не живе...» [38, с. 167]. За кількісними показниками ім'я Йорика згадано тут 7 разів, Шекспіра та Гамлета – по одному разу, що у своїй різкій математичній розбіжності демонструє перевагу мертвого над живим. Також ідея твору підкріплюється постійними означеннями, що супроводжують власні назви вірша, а саме: Йорик – «щасливий», Шекспір – «давно вже призабутий». Ліричного героя вірша ототожнено з шекспірівським Йориком: «І всі вони до мене простягають / осклілі руки: / – О щасливий Йоріку, / твій номер тут сто тридцять п'ять» [38, с. 170], в той самий час як герой почуватися ще живим і здатним дослухатися до свого «я». Для Стуса завжди була характерною орієнтація на індивідуальність, на пошук людиною самої себе. Тому він так засуджував відсутність індивідуального прояву, спра-

ведливо вбачаючи у ній смерть особистості. Наталія Торкут і Юрій Черняк зазначають, що інтертекст Шекспіра у вірші Стуса «Ця п'єса почалася вже давно...» (топос “світ – театр”, структурна алюзія на монолог “Бути чи не бути”, криза ідентичності тощо) «підкреслює екзистенційну драму особистості – трагедію незнаходження себе» [55, с. 115]. Дослідники додають, що якщо екзистенційний страх Шекспірового Гамлета, викликаний свободою вибору, долається його самоаналізом (рефлексією), то для Стусового героя «онтологічна неможливість свободи обертає його страх у екзистенційний відчай» [55, с. 115].

У вірші Б. Пастернака «Гамлет» теж представлено театральне дійство. За спостереженнями Костянтина Поліванова, герой цих рядків одночасно уявляє себе «і самим Гамлетом, і актором, який виконує його роль на сцені (“підмостки”)...» [30, с. 260]. Принагідно зауважимо, що образ Юрія Живаго, як зазначають дослідники (Костянтин Поліванов, Людмила Горелік та інші), значною мірою «списаний» з Шекспірового Гамлета. Отже, можна вважати, що доктор Живаго – національний варіант втілення образу Гамлета в контексті російської дійсності.

Михайло Морозов справедливо помічав невдоволеність шекспірівського Гамлета, насамперед пояснюючи її відчуттям фальшивості навколишнього: «...фальш, лицемірство, вперше так близько спостережені ним, до глибини душі обурюють його. Такою є основна причина невдоволення Гамлета. <...>. Сама навколишня дійсність викликає в ньому відразу» [23, с. 212]. Подібні переживання властиві й ліричному герою Стуса, який змушений, мов у театрі, спостерігати «фальшивість» життя:

Холоднозорий присмерк приуральський
зростав. Мороз ладнав органні труби,
і сосни справжніми і знаними здавались,
як провінційний театральний зал,
де стільки лживих рухів диригента,
де стільки нот і профілів фальшивих,
але ніщо не може заглушити
холоднозору і сувору вись
Йогана Себастьяна...

(1961–1964 рр.) зі збірки «Зимові дерева» [38, с. 47].

За спостереженнями Людмили Горелік, «невміння брехати і небажання підлаштуватися – засаднича риса Живаго» [9, с. 25]. Ця риса була провідною і для Стуса. Гамлет є збірним образом, який втілює людину, поставлену перед вибором. «Візитівкою» Гамлета, безумовно, можна вважати його монолог «Бути чи не бути», який Стус дуже хотів

мати в оригіналі – про що просив дружину в листі від 1 серпня 1984 року [36, с. 471].

Луїза Оляндер стверджує (курсив згідно цитованого джерела): «Гамлетівське “Бути чи не бути” у нових історичних умовах набуває нові відтінки смислів. В умовах тоталітарного режиму, масових репресій бути вірним самому собі – *не отступиться от лица* – вимагало великої мужності. І вибір на користь *бути* – як це було зроблено, наприклад, поетом-шістдесятником Василем Стусом – ставав вибором між *життям* і *смертю* навіть і в 60–80-ті рр. ХХ ст.» [26, с. 38]. У цьому контексті Стусу була дуже близькою «настановою» Б. Пастернака, означена ним у вірші «Буть знаменитим некрасиво» – «...ни единой долькой не отступатся от лица» [28, с. 90], що означає зберегти в собі людину і принципи людяності. Причому «бути людиною» для Стуса важило більше, ніж «бути поетом». Про це, зокрема, може свідчити спогад Василя Овсієнка (курсив мій. – Т. М.): «...у розмові зі мною 1984 року він казав: “Якщо про нас коли-небудь і згадають, то як про людей, які *посміли залишатися самі собою* у цей жорстокий час. А про декого десь там маленькими буквами напишуть, що він ще й вірші писав”» [24, с. 7].

Михайлина Коцюбинська, ілюструючи гамлетівське питання у творчості Стуса, наводила рядки з віршів «Біля осіннього озера» та «У цьому полі, синьому, як льон...» [17, с. 154]. Однак найбільш наближеним до монологу Гамлета, за нашими спостереженнями, є вірш Стуса «Ти хоре, слово. Тяжко хоре ти...» (курсив мій. – Т. М.):

Ти хоре, слово. Тяжко хоре ти.
І хто позаздрить животтю твоєму,
що тільки в молитви ачи в поєму
годиться, поцуравшись марноти
святошних буднів. Рушаться світи
і суходіл міліє. Скільки щему
у грудях варіює вічну тему,
що *легше вмерти, аніж осягти*
погребні співи. Господи, подай
недугому високу допомогу –
нехай я віднайду собі дорогу
для мужнього конання. Рідний край
на белебні ясніє осіянний.
Почуй мене! І озовись, коханий!
І лиш недобрим словом не згадай.
[41, с. 124–125].

Монолог Гамлета
у перекладі Б. Пастернака

Быть или не быть, вот в чем вопрос. Дстойно ль
Смиряться под ударами судьбы,
Иль надо оказать сопротивление
И в смертной схватке с целым морем бед
Покончить с ними? Умереть. Забыться.
И знать, что этим обрываешь цепь
Сердечных мук и тысячи лишений,
Присущих телу. Это ли не цель
Желанная? *Скончатся. Сном забыться.*
Уснуть... и видеть сны? Вот и ответ.
Какие сны в том смертном сне приснятся,
Когда покров земного чувства снят?
Вот в чем разгадка. Вот что удлиняет
Несчастьям нашим жизнь на столько лет. [50, с. 72–73].

Смислова подібність позначених фрагментів віршів Стуса та Б. Пастернака помітна одразу. Ритмічний малюнок вірша українського поета частково повторює ритм монологу Гамлета у перекладі Б. Пастернака. Віршознавиця Надія Гаврилюк уточнює: «У тих фрагментах, що виказують семантичну подібність, ритмічно тотожними є тільки рядки 8-ий (у В. Стуса) і 10-ий (у Пастернака): “що легше вмерти, аніж осягти” / “Уснуть... и видеть сны? Вот и ответ”. Смерть проголошується відповіддю обома авторами, але в перекладі “Гамлета” Б. Пастернаком вона легша за життя, а у В. Стуса – легша за розуміння погребних співів (у яких сусідять сум смерті-розлуки та радість воскресіння-зустрічі)»². Порівнюючи ритміку обох текстів, дослідниця зазначає: «Ритмічний малюнок вірша Василя Стуса звучить багатше не тільки за рахунок використання шести ритмічних форм супроти п'яти у Б. Пастернака, а і внаслідок частішої зміни ритму в українського поета: рядки з однаковою ритмічною схемою в суміжних рядках у нього зустрічаються двічі (з пірихієм на 4-ій стопі у 8-му і 9-му; з пірихієм на 2-ій стопі у 11-ому і 12-му рядках), тоді як у Б. Пастернака – тричі: з пірихієм на 2-ій і 4-ій стопах у 2-ому і 3-ому рядку; з пірихієм на 3-ій стопі у 5-ому і 6-му рядках; повнонаголошені – в 11-ому і 12-му рядках»³. І це вагоме спостереження ще раз підтверджує той факт, що Стус ніколи не повторював своїх попередників, навіть духовно йому близьких, а шукав власні форми вираження свого поетичного «я».

² З листа Н. Гаврилюк до авторки статті від 8.09.2020.

³ Там само.

Із образом Гамлета Пастернака ліричного героя Стуса єднає відчуття самотності: він теж опинився зі злом сам на сам. Це представлено у вірші: «У цьому полі, синьому, як льон» (курсив мій. – Т. М.):

У цьому полі, синьому, як льон,
де тільки ти і ні душі довкола,
уздрів і скляк: блукало серед поля
сто тіней. В полі, синьому, як льон.
А в цьому полі, синьому, як льон,
судилося тобі самому бути,
судилося себе самому чути –
у цьому полі, синьому, як льон.
Сто чорних тіней довжаться, ростуть,
і вже як ліс соснової малечі
устріч рушають. Вдатися до втечі?
Стежину власну поспіхом згорнуть?
Ні. Вистояти. Вистояти. Ні.
Стояти. Тільки тут. У цьому полі,
що наче льон, і власної неволі
на рідній запізнати чужині.
У цьому полі, синьому, як льон,
супроти тебе – сто тебе супроти.
І кожен ворог, сповнений скорботи,
він погинає, але шле прокльон.
Та кожен з них – то твій таки прокльон,
твоєю самотою обгорілий,
вертаються тобі всі жальні стріли
у цьому полі, синьому, як льон. [38, с. 184–185].

Б. Пастернак «Гамлет»
(«Гул затих. Я вышел на подмостки»)

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далёком отголоске
Что случится на моём веку́.

На меня наставлен сумрак нóчи
Тысячью биноклей на осі.
Если только можно, Авва, Отче,
Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идёт другая драма,
И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, всё тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – *не поле перейти*.
[28, с. 56].

Самотність героя підкреслено гіперболізована й звучить у таких рядках: «У цьому полі, синьому, як льон, / де тільки ти і ні душі довкола...», «А в цьому полі, синьому, як льон, / судилося тобі самому бути...». Поет розробляє мотив самотності введенням у вірш елементу нерівності протистояння (один – сто): «У цьому полі, синьому, як льон, / сто чорних тіней довжаться, ростуть», «У цьому полі, синьому, як льон, / супроти тебе – сто тебе супроти. / І кожен ворог, сповнений скорботи, / він погінає, але шле прокльон...». Михайлина Коцюбинська пояснювала такі сильні антитези у творчості Стуса близькістю його світобачення до екзистенційної філософії: «Його концепції людини відповідає і Кіркегардівське протиставлення “екзистенції” і “системи”, й ідея бунту одиночного проти всезагального, і віра у здатність людини перебороти знеособлюючий вплив загалу...» [18, с. 110]. Дмитро Стус зазначає, що «...остаточно звільнитися від переважного впливу ідей екзистенціалізму поетові вдалося лише на початку 1970-х років. Як слушно зауважив Іван Дзюба, Василь Стус переростає екзистенціальне світопочування, розмикаючи його “в переживання долі свого народу і у приналежність йому, у подвиг задля нього”» [45, с. 10]. Власне, ідея бунту однієї людини проти всіх є базовим складником Шекспірової п'єси про данського принца. У Пастернака це протистояння окреслено «пропорцією» 1 до 1000: «На мене наставлен сумрак ночі / Тисячью биноклей на осі».

Ремінісценції з «Гамлета» Б. Пастернака у цьому Стусовому вірші реалізуються, окрім всього, і на символічно-асоціативному рівні. Передусім герой Стуса підкреслено один у синьому полі, що говорить про його глибоку самотність, покинутість. Подібне переживає і Гамлет Б. Пастернака, який усвідомлює свій невтішний вирок: «Я один, все тонет в фарисействе...». В українського поета рефреном звучить епітет «поле синє, як льон». Синій колір асоціюється з морем, водою. І це дає перегук із рядками Б. Пастернака: «все тонет в фарисействе...». Найбільш помітний збіг у віршах – образ поля, який символізує життя: «У

цьому полі, синьому, як льон, / де тільки ти і ні душі довкола...» і «Жизнь прожить – не поле перейти».

Цікаво, що у вірші «У цьому полі, синьому, як льон...» наявні ремінісценції з «Гамлета» Шекспіра, зокрема з його монологу «Бути чи не бути?» у перекладі Б. Пастернака (курсив мій. – Т. М.):

Сто чорних тіней довжаться, ростуть,
і вже як ліс соснової малечі
устріч рушають. *Вдатися до втечі?*
Стежину власну поспіхом згорнуть?
[38, с. 184–185].

И в смертной схватке с целым морем бед
Покончить с ними? Умереть. Забыться.
[50, с. 72].

Подібність наведених фрагментів фіксується і на семантичному рівні, і на синтаксичному – короткі речення, що містять запитання.

Із монологом Гамлета виразно перегукується ще один вірш Стуса (курсив мій. – Т. М.):

І все побачити, і все забути,
Поміж вечірніх тіней пронести,
Мов смолоскип, душі горіння пізнє –
У ньому є і мирри дим і чад.
Останні спогади на вогнищі спалити,
Щоб знову поставати на дозвіллі
І чути радість, що тебе по вінця
Виповнює – і вранці чути дзвони,
Що за спиною в грізному безладді
Звучать в могутнім тоні, уявляти
Себе поміж героїв чи страждальців,
Все, як дитині хочеться в дитинстві.
Так! *Все пізнати, зневіритись, забутись,*
Бо що за тим, що ми в путі зібрали,
Бо що в стражданні, ще не перечутім,
Що в радості, котрої не пізнав?
І все побачити, і знову все забути!
Так! Бути катом, плоттю, дивним духом,
Котрий, знемігшись, поринає в хмари,
Котрий по втомі знову п'є холодну

Вологу з життєдайного джерела.
*О, тільки бути юним і змужнілим,
 Щоб в тисячних розпуттях віднайти
 Звучанням серця – радісну дорогу,
 Змужність хай нам каже гідну путь.
 <...>*

І потім мовити: Мета неуголенна
 Мене покинула на грізнім перепутті.
 Я так стремів за нею, а натомість
 Розраду в резигнації знайшов.
*І все б побачити, і все б збагнути,
 І все б зустріть, згубити, віднайти,
 І спопелить минулого мости,
 Щоб крізь тривогу дня свій голос серця вчути.*
 [39, с. 14–15].

Монолог Гамлета
 у перекладі Б. Пастернака

Быть или не быть, вот в чем вопрос. Дстойно ль
 Смиряться под ударами судьбы,
 Иль надо оказать сопротивление
 И в смертной схватке с целым морем бед
*Покончить с ними? Умереть. Забыться.
 И знать, что этим обрываешь цепь
 Сердечных мук и тысячи лишений,
 Присущих телу. Это ли не цель
 Желанная? Скончатся. Сном забыться.
 Уснуть... и видеть сны? Вот и ответ.
 Какие сны в том смертном сне приснятся,
 Когда покров земного чувства снят?
 Вот в чем разгадка. Вот что удлиняет
 Несчастьям нашим жизнь на столько лет.
 А то кто снес бы униженья века,
 Неправду угнетателей, вельмож
 Заносчивость, отринутое чувство,
 Нескорый суд и более всего
 Насмешки недостойных над достойным,
 Когда так просто сводит все концы
 Удар кинжала! Кто бы согласился,
 Кряхтя, под ношей жизненной плестись,*

Когда бы неизвестность после смерти,
 Боязнь страны, откуда ни один
 Не возвращался, не склоняла воли
 Мириться лучше со знакомым злом,
 Чем бегством к незнакомому стремиться!
 Так всех нас в трусов превращает мысль,
 И вянет, как цветок, решимость наша
 В бесплодье умственного тупика.
 Так погибают замыслы с размахом,
 Вначале обещавшие успех,
 От долгих отлагательств.
 [50, с. 72–73].

Ліричний герой Стуса прагне «бути юним і змужнілим», яким, по суті, був Гамлет. В обох віршах наявний образ серця: «Щоб в тисячних розпуттях віднайти / Звучанням серця – радісну дорогу...» (Стус) та «И знать, что этим обрываешь цепь / Сердечных мук и тысячи лишений, / Присущих телу...» («Гамлет» у перекладі Б. Пастернака). Вірш Стуса до образу Гамлета близький настроєво. Домінантою твору виступає рефрен «Все пізнати, зневіритись, забутись...», який видозмінюється протягом твору і перегукується з Гамлетовим «Покончить с ними? Умереть. Забыться». В обох текстах лунають мотиви забуття та смерті. Цікаво зазначити, що «ні в якому іншому творі Шекспіра не говорять так багато про смерть, як у «Гамлеті»» [3, с. 380]. За спостереженням Михайла Морозова, «смерть Гамлет називає щастям: йому тяжко дихати “у цьому нестрункому світі”» [23, с. 249]. Для Стуса багато значив ідеал «чесної» смерті, який він окреслив у передмові до збірки «Зимові дерева»: «...ціную здатність чесно померти. Це більше за версифікаційні вправи!» [34, с. 42]. Така життєва позиція яскраво проявлена й у віршах поета (курсив мій. – Т. М.):

*Умерти. Так. Щоб більше не стогнати,
 не мучитись, не проклинати долі,
 не ображаючи життя. Пізнай,
 що чесність смерті – то жива чеснота,
 що вмер – і закінчилося. Двобій
 ти не програв. Ти вибув, бо не зміг
 миритися...
 (з поеми «Потоки») [38, с. 79].*

У позначених фрагментах знову наявні перегуки із монологом Гамлета «Бути чи не бути». До того ж сама позиція «чесної смерті» була

притаманна Гамлету Шекспіра. У сцені загибелі Гамлета Лаерт, востаннє звертаючись до нього, з усіх можливих характеристик обирає саме «благородний», що у своєму першому значенні синонімічно до «чесний, порядний» разом з окресленням «який відзначається високими моральними якостями» [33, с. 193]:

Ну, благородный Гамлет, а теперь
Прощу тебе я кровь свою с отцовой,
Ты ж мне – свою! [50, с. 159–160].

І тут належить звернути увагу, що «благородный Гамлет» у перекладі Б. Пастернака повністю відповідає Шекспіровому оригінальному «noble Hamlet» [54, с. 1754].

Монолог Гамлета співзвучний також з наступними рядками Стуса (курсив мій. – Т. М.):

І гамори, і гуркоти – нестерпно.
Втішається ошукане життя
із власних ошуканств. А порожнеча
за кілька кроків стала – і стоїть.
І чую й я, що вже не сам – а жертва
себе самого і сліпих бажань
піддатись вічній течії. Даремне.
Доходь самообмежень. То – причал.
Укритися. Сховатися. Втекти
у живосмерть. *Не бачити. Не чути*
і вирвати із серця тих мучителів,
котрі катують душу сподіванням,
а жити не дають. І час минає,
а з ним життя...

(«І гамори, і гуркоти – нестерпно...») [40, с. 102].

У даному випадку спостерігається гамлетівське заперечення життя, що маркується напливом інфінітивів із семантикою втечі та інфінітивів із заперечною часткою «не», – як протест проти дійсності, а також наявність поетового неологізму («живосмерть»), що творить його бажаний простір існування – між життям і смертю.

Образ Гамлета був дуже близький Стусу спрямованістю на відстоювання високих моральних принципів. Він зазначав: «...захисаючи Дзюбу, я захищав моральну поведінку від неморальної. Бути полторацьким – завжди легко. Бути дзюбами – завжди тяжко, як завжди буває

тяжко чесній, принциповій, порядній і високоталановитій людині» [45, с. 309]. Гамлет Шекспіра обстоював ідеал чесності впродовж усього твору. У розмові з Полонієм він стверджував: «Быть честным – по нашим временам значит быть единственным из десяти тысяч» [50, с. 54].

Ліричний герой Стуса був подібним до шекспірівського Гамлета й відчуттям себе повсюди «у тюрмі». У п'єсі Гамлет відкрито заявляє Розенкранцу: «Да, конечно: Дания – тюрьма» [50, с. 77]. Розенкранц прагне заперечити: «Тогда весь мир тюрьма» [50, с. 77], однак принц лишається непохитним у своїх думках: «И притом образцовая, со множеством арестантских, темниц и подземелий, из которых Дания – наихудшее. <...>. Для меня она тюрьма» [50, с. 77]. Нагадаємо, що дисиденти називали Радянський Союз «великою зоною», на протигагу «малій зоні» – табору, що відбиває їхнє уявлення про країну-в'язницю. Відчували це й поети: і Стус, і Б. Пастернак прагнули виїхати за кордон, не маючи змоги жити на батьківщині, і обох їх з країни не випускали. Гамлетівське відчуття світу-тюрми проявляється у віршах Стуса: «За роком рік росте твоя тюрма...», «Живі – у домовині. Мертві – ні, / хоча тюремним муром всіх притисло...» («Костомаров у Саратові (цикл)») [38, с. 81]. Цю особливість творчості українського поета помітив і Мирослав Шкандрій, зазначивши, що Стус «у своїх віршах зобразив СРСР як величезний концентраційний табір» [53, с. 385].

Доволі влучно окреслював Гамлета Лаерт:

По званью он себе не господин.
Он сам в плену у своего рожденья.
Не вправе он, как всякий человек,
Стремиться к счастью. От его поступков
Зависит благоденствие страны [50, с. 25–26].

Власне Лаерт зробив спробу застерегти Офелію, звернувши її увагу на те, що у ієрархії цінностей принца обов'язок перед суспільством, відповідальність перед ним стоїть вище за кохання. До того ж на Гамлета покладено важливу місію, від якої він був не в змозі відмовитися. Володимир Альфонсов справедливо зазначав: «Не Гамлет обирає – його обирають. Він провідник вищого начала...» [2, с. 295]. Це вказує на винятковість героя, його обраність з-поміж інших. Ірина Даниленко, аналізуючи вірш Пастернака «Гамлет», пише про те, що «ліричний суб'єкт» переживає тривогу перед майбутнім, «гостро відчувши виключність своєї ролі (5-й і 6-й рядки)» [11, с. 187]. Подібно до Гамлета, Стус теж мав відчуття свого «високого призначення», що певною мірою корелювало з ідеалом «чесно прожити життя». Родина, власне здоров'я та життя були поставлені поетом після

ідеалу честі (чесності). Тому ним було неможливо маніпулювати, тиснути на рідних. Адже гідність для Стуса була «вище» за родину. Зокрема, про це свідчить його лист, адресований до власного батька: «Тату, весь час Ви пишете, що я мало повідомляю. <...>. Те, що мене більше обходить і за що мене тримають у Магадані, я не пишу, бо Ти того, на жаль, не розумієш. Знаю, що я Тобі дорогий син, але Ти хотів би, щоб я був із Вами і сидів, попустивши хвоста. Я так не можу. Для мене то не життя» (лист до батьків і сестри від 10 листопада 1977 року) [36, с. 283]. Трохи згодом подібну думку Стус висловив у листі до дружини від 3 березня 1978 року: «Бувай, люба. Не думай, що я навіснію. Ні. Мені просто хочеться мати збережене почуття гідності. Людської гідності» [36, с. 302].

Усвідомлення своєї обраності й неможливості змінити хід «гри» тісно пов'язане із жертвністю Гамлета. У вірші Пастернака мотив страждання представлений імпліцитно і вже був виявлений дослідниками: «Так, врахування семантики заголовку (“Гамлет”), а також цитати з Євангелія (“...Если только можешь, Авве отче, / Чашу эту мимо прониеси...”) в першому вірші циклу “Стихотворения Юрия Живаго” Б. Пастернака дозволяють не лише побачити в долі ліричного героя циклу сучасну версію історії Принца Данського і, одночасно, історію Христа, але і, через взаємонакладання алюзій, прочитати шекспірівський сюжет як варіант євангельської історії, а в Христі побачити першого Гамлета християнської епохи» [21, с. 81].

Творчість Стуса так само представляє багатий матеріал, на підставі якого можна говорити про ототожнення ліричного героя з Христом:

...як холодно в обмерлих цих світах!
Та хай живе у ньому і святиться
святий мій біль і пресвятий твій страх.
Дороги розбігаються нарізно,
але обидві – в смерть. Обидві – в смерть...
(«Цілую в сні сумне твоє обличчя...») [40, с. 150];

Пантрує нас за лихом лихо,
щоб і не вмер, і не воскрес.
Ця Богом послана Голгота...
(«Як тихо на землі! Як тихо!») [41, с. 36];

...попереду прірва. І ока не мруж.
Ти бачиш розхрестя дороги? Молися,
бо ще ти не воїн і ще ти не муж.
(«Ще вруняться горді Славутів кручі...») [41, с. 75].

В останньому прикладі привертає увагу Стусів неологізм – «розхрестя (дороги)», утворений від слова «перехрестя», де основою є сема «хрест», а також префіксу «роз-», з якого починається і слово «розп'яття», що знову відсилає до біблійних образів і мотивів.

Аналізуючи передмову Б. Пастернака до збірки перекладів з Шекспіра (для двотомного видання в «Искусстве»), його син дійшов висновку, що «інтерпретація Гамлета <...> отримала виразно особистий характер, смисл його долі пов'язувався із християнським розумінням життя як жертви» [29, с. 608]. Жертвність була властивою й для Стуса, у свідомості якого ще з дитячих років була встановлена залежність між тягарем життя та героїзмом, до якого він прагнув. Саме тоді Стусом оволоділо прагнення «тяжко жити», тобто – страждати, «доки всім людям на світі не стане легше жити» [36, с. 347]. Це знову нагадує історію Христа, який ціною власного життя спокутав людські гріхи. Ідея жертвності яскраво проявлена у Стусовій поезії. Образ тернового вінка є алюзією на Христа, з яким поет себе ототожнював:

Душа переболіла – ні жалю, ні страху,
у Бога на духу прозоре сяє тіло.
В терновому вінці – останні рви причали,
сказилися начала і звомпились кінці».
(«Душа переболіла – ні жалю, ні страху...») [42, с. 128].

Пастернак у своєму вірші також піднімає питання неможливості уникнення ролі, яку прописано долею зіграти головному герою: «Но продуман распорядок действий, / И неотвратим конец пути». Він підкреслював, розмірковуючи над п'єсою Шекспіра, що «“Гамлет” не драма безхарактерності, але драма обов'язку і самозречення. <...>. “Гамлет” – драма високого жереба, заповіданого подвигу, ввіреного призначення» («Замечания к переводам из Шекспира») [27, с. 75]. Отже, для Гамлета Пастернака, як і для Шекспірового Гамлета, був притаманний фаталізм. Подібні переживання були властиві й Стусу. У листах до дружини, в зверненнях до батька прочитується його безсумнівне переконання у «правильності» власного вибору. «Про мене, дорога, не хвилюйся. Головне – я в дорозі. І – на своїй дорозі. А решта – то не так важливо», – писав він до дружини 14–15 листопада 1982 року [36, с. 431].

Розуміння невідворотності долі простежується також і в п'єсі Шекспіра, де Гамлет виконував не власну волю, а цілком покладався на волю вищих сил: «Ни в коем случае. Надо быть выше суеверий. На все господня воля. Даже в жизни и смерти воробья. Если чему-нибудь суждено случиться сейчас, значит, этого не придется дожидаться. Если не сейчас,

все равно этого не миновать. Самое главное – быть всегда наготове. Раз никто не знает своего смертного часа, отчего не собраться заблаговременно? Будь что будет!» [50, с. 153].

Подібні думки трапляються і в листах Стуса: «Але є мудрі поняття: так на роду написано, судилося; дав Бог і т. ін. Таке осмислення здається мені найсправедливішим. Тобто ніяких нарікань на життя, навіть абсурдне. Мій оптимізм-песимізм: живу не я, а – мною. Живе природа – через мене, тому я мушу жити – мушу, на рівні здатності моєї екзистенції» (лист до Є. Адельгейма від 25 серпня 1970 року) [37, с. 66]. Така позиція фіксується і на рівні поетичної творчості:

Мені здається, що живу не я,
а інший хтось живе за мене в світі
в моїй подобі. [38, с. 155].

Прикметно, що фактично рядки з цього вірша Стус повторив пізніше у листі до рідних від 6–10 травня 1984 року: «Власне, я вже заспокоївся в своєму стані, звик до розлуки, до цих умов, до цього життя. Ще інакше: ніби я відвикаю од себе – давнього, ніби живу не я, а інший хтось – за мене живе мною» [36, с. 465].

Подібні відчуття й переживання мав і Б. Пастернак: «Все ж таки найдавніша моя пристрасть – мистецтво (чи те, що видається мені мистецтвом), воно керує мною і обставинами мого життя...» (лист до Н. Табідзе від 4 квітня 1949 року) [29, с. 638]. Отже, для Стуса й Пастернака було притаманне відчуття неможливості впливу на життєві події, а отже – визначеності власної долі кимось / чимось наперед. Саме тому обидва поети надають значної ролі фатуму, створюючи образи «своїх Гамлетів».

Фаталізм як віра в незворотність долі тісно пов'язана з гріховністю самогубства: Гамлет Б. Пастернака це теж усвідомлює. Тому його сповнює «рішуча готовність підкоритися волі Отця і зіграти обрану ним роль – з одного боку, та прагнення керуватися власним баченням ситуації – з іншого» [11, с. 188]. У перекладі Б. Пастернака це виразно прописано:

О, если бы предвечный не занес
В грехи самоубийство! Боже! Боже! [50, с. 19].

Те, що самогубство не є виходом, розумів і Стус. Для нього самогубство було рівноцінним поразці. Тому поет після гамлетівських роздумів утверджується на позиціях подальшої боротьби:

...Вдаться до втечі?
Стежину власну поспіхом згорнуть?
Ні. Встояти. Встояти. Ні.
Стояти. Тільки тут. У цьому полі,
що наче льон, і власної неволі... [38, с. 184–185].

Ірина Даниленко слушно вбачає в образі Гамлета персонажа-митця, «який надзвичайно талановито виявив себе і як актор (удав божевільного), і як режисер (успішно поставив п'єсу-“мишоловку” зі сценою смерті його батька)» [11, с. 182]. Далі дослідниця, пишучи про Б. Пастернака й О. Блока, доходить висновку: «Така творча сторона натури Гамлета була близькою обом поетам» [11, с. 182]. Однак є ще один збіг між образом шекспірівського Гамлета, Пастернаком і Стусом, – літературний талант. Згідно з сюжетом п'єси, Гамлет написав листа до Офелії, у якому віршам висловив до неї свої почуття:

«Не верь дневному свету,
Не верь звезде ночей,
Не верь, что правда где-то,
Но верь любви моей.

О дорогая Офелия, не в ладах я со стихосложением. Вздохать в рифму – не моя слабость. Но что я крепко люблю тебя, о моя хорошая, верь мне. <...>. Гамлет» [50, с. 51].

До того ж Гамлет створює твір, який просить акторів зіграти на сцені, аби перевірити на чесність Короля (курсив мій. – Т. М.): «...можно ли, в случае надобности, заучить кусок строк в двенадцать–шестнадцать, *который бы я написал*, – можно?» [50, с. 67]. Що цікаво, у вірші Олександра Блока, для якого тема Гамлета була теж надзвичайно важлива, є рядки, де Гамлет представлений поетом:

Но ты, Офелия, смотрела на Гамлета
Без счастья, без любви, богиня красоты,
А розы сыпались на бедного поэта...
(«Мне снилась снова ты...») [5, с. 61].

Окрім поезії, образ Гамлета вплинув і на прозову творчість Стуса. Прикметно, що в якості епіграфу до своєї новели «Дзвінок» він вибрав рядки з «Гамлета» Шекспіра: «Люди вмирають раніше, ніж в'януть квіти на капелюхах» [43, с. 60]. Однак належить зазначити, що це другий

епіграф до новели, першим же йдуть його власні рядки, підписані «Із роздумів на самоті», що візуально робить Шекспіра «другим». Така деталь може вказувати на те, що переосмислені рядки класика лише доповнюють / підкріплюють його власні думки й переживання. І це один з прикладів, який демонструє, що Стус, спираючись на відомих письменників, розвивав і утверджував своє художнє бачення світу. Тому Гамлет Стуса вирізняється самотністю, спричиненою специфікою світосприймання українського поета та особливостями його життя.

Література

1. *Акимов А.* «Погружение» в Шекспира: В. Шекспир в творческом сознании Б. Л. Пастернака // *Русская словесность.* – 2009. – № 2. – С. 8–13.
2. *Альфонсов В.* Поэзия Бориса Пастернака. – Л.: Сов. писат., 1990. – 368 с.
3. *Аникст А.* Что благородней? // *А. Аникст Творчество Шекспира.* – М.: Изд-во худ. лит., 1963. – С. 373–402.
4. *Бедрик Ю.* Поетична спадщина В. Стуса. Проблеми генезису і текстології: дис. ... канд. філол. наук. – К., 1994. – 188 с.
5. *Блок А.* Собран. сочинений: в 6 томах / [редкол. М. Дудин и др]. – Т. 1: Стихотворения и поэмы. – Ленинград: Худ. лит., 1980. – 510 с.
6. *Богданова П.* Режиссеры-шестидесятники. – М.: Новое лит. обозрение, 2010. – 169 с.
7. *Будний В., Ільницький М.* Порівняльне літературознавство: [навч. посібн]. – К.: Видавн. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
8. *Гайдин Б.* Образ Гамлета на отечественном экране второй половины XX–нач. XXI в. // *Знание. Понимание. Умение.* – 2013. – № 4. – С. 170–182.
9. *Горелик Л.* Мифологема «Гамлет» в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» // *Известия Смоленского гос. ун-та. Ежеквартальный журнал.* – 2012. – № 2 (18). – С. 21–31.
10. *Горенок Г.* Гамлет і гамлетизм у європейській літературі першої половини XX століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Терноп., 2007. – 20 с.
11. *Даниленко І.* Образ Гамлета в поезіях О. Блока й Б. Пастернака (від поезики до світосприйняття) // *Літературна компаративістика.* – Вип. I. – К.: ПЦ «Фоліант», 2005. – С. 182–190.
12. *Ільницький М.* Палімпсести Василя Стуса // *Вітчизна.* – 1990. – № 3. – С. 14–16.
13. *Калиниченко І., Сверстюк Є.* Василь Стус у віддаленнях і наближеннях // *Василь Стус: Поет і Громадянин. Книга спогадів та роздумів / [упорядн. В. Овсієнко].* – К.: ТОВ «Видавництво “Кліо”», 2013. – С. 177–182.

14. *Коломісць Л.* Українські перекладачі «Гамлета» В. Шекспіра: Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Кочур, Юрій Андрухович // *Ренесансні студії / [відп. ред. Н. Торкут].* – Вип. 12–13. – Запоріжжя: Вид-во КПУ, 2009. – С. 163–188.
15. *Коцюбинська М.* «На цвинтарі розстріляних ілюзій...» // *Слово і час.* – 1990. – № 6. – С. 21–32.
16. *Коцюбинська М.* Інтерв'ю про В. Стуса від 22 січня 1990 р. // *Нецензурний Стус: кн. у 2 ч. / [упорядк. Б. Підгірного].* – Ч. 2. – Тернопіль: Підручн. і посібн., 2003. – С. 52–80.
17. *Коцюбинська М.* Поетове «самособоюнаповнення»: із роздумів над поезією і листами Василя Стуса // *М. Коцюбинська Мої обрії: в 2 Т.* – Т. 2. – К.: Дух і літера, 2004. – С. 152–162.
18. *Коцюбинська М.* Феномен Стуса // *М. Коцюбинська Мої обрії: в 2 Т.* – Т. 2. – К.: Дух і літера, 2004. – С. 109–118.
19. *Лановик М., Лановик З.* Український Гамлет як європейський прорив національного самовизначення // *Ренесансні студії / [головн. ред. Н. Торкут].* – Вип. 25–26. – Запоріжжя: Класичний приватний ун-т, 2016. – С. 74–107.
20. *Маринчак В.* Гамлетизм поетичної інтенціональності В. Стуса: від самовтрати до самовигнання // *Ренесансні студії / [головн. ред. Н. Торкут].* – Вип. 25–26. – Запоріжжя: Класичний приватний ун-т, 2016. – С. 108–120.
21. *Миловидов В.* Інтертекстуальність // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [главн. научн. ред. Н. Тamarченко].* – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 80–82.
22. *Михайлова Т.* «Я один, все тонет в фарисействе...»: Василь Стус та Борис Пастернак – протистояння лицемірству» // *Літературний процес: методологія, імена, тенденції: збірник наук. праць (філол. науки) / [редкол.: О. Бондарєва, О. Єременко та ін.].* – К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. – № 6. – С. 128–130.
23. *Морозов М.* Статті о Шекспире. – М.: Худ. лит., 1964. – 310 с.
24. *Овсієнко В.* Від упорядника // *Василь Стус: Поет і Громадянин. Книга спогадів та роздумів / [упорядн. В. Овсієнко].* – К.: ТОВ «Видавництво “Кліо”», 2013. – С. 5–7.
25. *Озеров Л.* О Борисе Пастернаке. – М.: Знание, 1990. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Литература»; № 1).
26. *Оляндэр Л.* Концепт «жизнь» в творчестве Б. Пастернака до 50-х годов // *Л. Бублейник, Л. Оляндэр Художественный мир Б. Пастернака (книга стихов «Когда разгуляется»): [монограф.].* – Луцк: Вэжа-Друк, 2014. – С. 15–40.
27. *Пастернак Б.* Полное собран. сочинений: в 11 томах / [сост., коммент. Е. Пастернака, Е. Пастернак]. – Т. 5: Статьи, рецензии, предисловия. Драматические произведения. Литературные и биографические анкеты.

Неоконченные наброски. Стенограммы выступлений. – М.: СЛОВО / SLOVO, 2004. – 752 с.

28. Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: в 2 томах / [сост. В. Баевского и Е. Пастернака]. – Т. 2. – Л.: Сов. писат., 1990. – 368 с. (Библиотека поэта. Большая серия).

29. Пастернак Е. Борис Пастернак. Биография. – М.: Цитадель, 1997. – 728 с.

30. Поливанов К. Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. – М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2006. – 272 с.

31. Сверстюк Є. «Гомін стих. Я став на краю кону» (Переклад вірша Б. Пастернака «Гамлет») // Столич. новости. – 1998. – 15–22 дек. – С. 19.

32. Світличний І., Світлична Н. З живучого племені Дон Кіхотів / [упорядкув. М. Коцюбинської та О. Неживого; передм. та прим. М. Коцюбинської]. – К.: Грамота, 2008. – С. 185–186. (Бібліотека Шевченківського комітету).

33. Словник української мови: в 11 томах / [голова редкол. І. Білодід]. – Т. 1. – К.: Наук. думка, 1970. – С. 193.

34. Стус В. Двоє слів читачеві // В. Стус Твори: у 4 т., 6 кн. / [голов. редкол. М. Коцюбинська]. – Т. 1, кн. 1: Зимові дерева. Веселий цвинтар. Круговерть. – Львів: Просвіта, 1994. – С. 42.

35. Стус В. Матеріали до дисертації (плани, тези) [1963–1965] // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Фонд 170 (Стус В.). – Од. зб. 1178. – Арк. 1–24.

36. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [голов. редкол. М. Коцюбинська]. – Т. 6, кн. 1: Листи до рідних. – Л.: Просвіта, 1997. – 496 с.

37. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [голов. редкол. М. Коцюбинська]. – Т. 6, кн. 2: Листи до друзів та знайомих. – Львів: Просвіта, 1997. – 262 с.

38. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [голов. редкол. М. Коцюбинська]. – Т. 1, кн. 1: Зимові дерева. Веселий цвинтар. Круговерть. – Львів: Просвіта, 1994. – 431 с.

39. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [голов. редкол. М. Коцюбинська]. – Т. 1, кн. 2: Поетичні твори, що не ввійшли до збірок 1958–1971 рр. – Львів: Просвіта, 1994. – 302 с.

40. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [голов. редкол. М. Коцюбинська]. – Т. 2: Час творчості. – Львів: Просвіта, 1995. – 429 с.

41. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [голов. редкол. М. Коцюбинська]. – Т. 3, кн. 1: Палімпсести. – Львів: Просвіта, 1999. – 486 с.

42. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [голов. редкол. М. Коцюбинська]. – Т. 3, кн. 2: Палімпсести. – Львів: Просвіта, 1999. – 495 с.

43. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [голов. редкол. М. Коцюбинська]. – Т. 4: Повісті та оповідання. Незакінчені твори, сценарії. Літературна критика.

Заяви, публіцистичні листи та звернення. З таборового зошита. – Львів: Просвіта, 1994. – 544 с.

44. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [голов. редкол. М. Коцюбинська]. – Т. 5: Переклади: поезія, проза, драматичні твори. – Львів: Просвіта, 1998. – 392 с.

45. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість. 3-тє вид. – К.: Дух і літера, 2015. – 384 с.

46. Танюк Л. Василь Стус у моїх щоденниках // Василь Стус: Поет і Громадянин. Книга спогадів та роздумів / [упорядн. В. Овсієнко]. – К.: ТОВ «Видавництво “Кліо”», 2013. – С. 513–535.

47. Толкачев С. Пастернак и Шекспир // Мир Шекспира: Электронная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.worldshake.ru/ru/Encyclopaedia/3831.html?mode=print&>. – Название с титул. экрана.

48. Торкут Н. Гамлетизм: українська версія (пролегомени до дискусії) // Ренесансні студії. – Вип. 23-24. – 2015. – С. 147–180.

49. Флейшман Л. От «Записок Патрика» к «Доктору Живаго» // Л. Флейшман От Пушкина к Пастернаку. Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. – М.: Новое лит. обозрение, 2006. – С. 701–714.

50. Шекспир У. Гамлет. Трагедия в 5 актах / [перев. Б. Пастернака] // Шекспир У. Собр. сочин. в 8 томах. – Т. 8: «Гамлет» в русск. переводах XIX–XX веков [сост. И. Шайтанов]. – М.: Интербук, 1997. – С. 5–162.

51. Шекспировские штудии IV. Гамлет как вечный образ русской и мировой культуры: [монограф.] / Вл. Луков, Н. Захаров, Б. Гайдин; [отв. ред. Вл. Луков]. – Изд. 2-ое, исправл. (электронное). – М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. – 87 с.

52. Шекспір В. Гамлет, принц данський / [пер. з англ. Г. Кочура]. – К.: «Альтерпрес», 2003. – 170 с.

53. Шкандрій М. Поет незгоди: Василь Стус // М. Шкандрій В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби; [перекл. П. Тарашука]. – К.: Факт, 2004. – С. 380–394.

54. Shakespeare W. Hamlet // The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition [Walter Cohen, Jean E Howard, Katharine Eisaman Maus; general editor Stephen Greenblatt]. – New York – London: W. W. Norton & Company, 1997. – 3420 с.

55. Torcut N., Cherniak Y. Ukrainian Hamlet and «hamletizing» Ukraine: «Will you play upon this pipe?» // Ренесансні студії / [головн. ред. Н. Торкут]. – Вип. 22. – Запоріжжя: КПУ, 2014. – С. 98–115.

2020 р., м. Київ

Діана МЕЛЬНИКОВА
 магістр філології, викладач укр.
 мови та літератури, м. Київ

Авторська позиція Василя Стуса у перекладі поезії Редьярда Кіплінга «Іф»

Не менш значне місце, ніж поетична та літературно-критична діяльність Василя Стуса, в українській мистецькій спадщині займає його перекладацький доробок. Як слушно зазначає М. Герман, перекладацькі роботи В. Стуса потребують «якнайдетальнішого вивчення» та особливої уваги [1, 185]. Сам В. Стус називав свої переклади «віддачею». У листі до дружини він писав: «Настільки дурне це слово: переклад! Недарма наші метри стали казати віддавання, віддати» (7.12. 1973) [4]. Д. Наливайко зауважує, що перекладання для Стуса було «не лише формою активного прилучення до багатств світової культури, а й неодмінною передумовою творчого зростання й переростання у справжнього митця» [6, 183].

В. Стус перекладав з європейських мов – німецької (Р. М. Рільке, Й. В. Гете, П. Целян, Й. Бобровський, Е. Кестнер, Г. М. Енценсбергер), французької (Г. Мопассан, А. Рембо, Р. Шар), іспанської (Ф.Г. Лорка), англійської (Д. Р. Кіплінг), італійської (Дж. Унгаретті), слов'янських – польської (Т. Ружевич, Т. Куб'як), словацької (М. Валецький), чеської (І. Грұша), білоруської (Р. Бородулін, Ф. Черня, Г. Буравкін), російської (В. Брюсов, І. Бунін, М. Заболоцький, М. Цветаєва), а також з єврейської мови (Рахель). Цьому аспекту діяльності поета присвячені окремі розвідки, але переважно в них розглядаються переклади з німецької мови (Р. М. Рільке та Й. В. Гете в першу чергу).

Це не випадково. Й. В. Гете був одним з улюблених поетів В. Стуса. До його творчості Василь Стус звертався упродовж усього життя, починаючи з юних років. Дмитро Стус у своїй статті «Час поезії», аналізуючи композицію збірки «Час творчості / Dichtenszeit», до якої ввійшли оригінальні та перекладені вірші, зазначає, що упродовж тривалого слідства 1972 р. письменник весь час працював над поетичними творами Гете, які допомогли осмислити «глибинну суть життя «по той бік бар'єру». І. Онікієнко говорить, що поезія Гете є «інтертекстуальним полем збірки «Час творчості». Цілісне осмислення збірки немислиме без відчуття у ній гетевського струменя. Однак Стус – поет не розчинився повністю у гетевському світі, а залишив у перекладах ознаки своєї духовної присутності» [7, 189]. Хоча до перекладів віршів цього автора В. С. Стус звертався і

раніше, ще наприкінці 60-х рр., проте це «радіше то був період вивчення й нагромадження матеріалу, період перших спроб і осмислення текстів» [9]. Зі згадки Василем Стусом про зникнення у 1978 р. матеріалів з тавору, двох зошитів віршів, серед яких був «Час творчості» дізнаємось, що він містив 365 оригінальних віршів, другий зошит – переклади біля 300 перекладених віршів Гете. Д. В. Стус доходить висновку, що «це взаємодоповнення двох різновидів творчості – разом з витворенням нової форми і нової мови – є суттю, основним змістом “Часу творчості”» [9]. Він також зазначає, що переклади Стуса найповніше представляють поезію Гете українському читачеві.

Окреме місце як в перекладах, так і в оригінальній творчості Стуса займає Р.М.Рільке, якого поет назвав магом і знав від «дошки до дошки» [6, 183]. Знайомство Стуса з творами Рільке припадає на 60-ті рр., були навіть здійснені переклади деяких віршів. Проте основний «діалог» з творчістю австрійського поета відбувся за часи ув'язнення Василя Семеновича. Саме в той період здійснюється переклад віршів з «Нових поезій», значної частини циклів «Дуїнські елегії» та «Сонети до Орфея». В. Дідовський називає «Сонети до Орфея» предтечею «Палімпсестів», їхнім першим своєрідним дослідним зразком і зазначає, що цим поетичним збіркам властивий ірраціоналізм. І в перекладених сонетах, і у палімпсестах Стус «залишається українським поетом», зберігає національне підґрунтя [2, 222]. Є.Сверстюк зауважує, що «перекладати елегії Рільке – це було типове його заняття. Символіка поезії, світ поезії, світ естетики та філософії – були його світом» [4]. За твердженням Д.Наливайка, все, чим характеризується рільківська поезія – інтенсивний ліризм, його експресивність, «схильність до напруженого й проникливого ліричного переживання не лише особистих радостей і печалей, а й усієї повноти буття, його духовних реальностей, включаючи й світ філософських абстракцій» – все це було близько й самому Василю Стусу. Д.Наливайко також наголошує на тому, що для українського поета кожен переклад являв собою своєрідну інтерпретацію, яка наближає до «усебічнішого осягнення» оригіналу, але не вичерпує його [6, 194]. Таким чином, доходимо висновку, що В.Стус усвідомлював: переклад може відбити чимало граней оригіналу, проте деякі з них все ж таки залишаються недоступними для перекладача. Щоб зберегти художню та ідейну цінність твору, перекладач стає якоюсь мірою співавтором, співтворцем. Знаючи про переклади віршів Рільке Миколою Бажаном, Стус намагався заповнити змістовні та поетичні прогалини його перекладу й самому вийти на вищий рівень осмислення [4]. Увага дослідників перекладацької спадщини В. Стуса до цих двох авторів пояснюється насамперед тим, що період роботи над ними співпадає з найбільш зрілим часом творчості поета. Оригінальна творчість Стуса та перекладацька діяльність доповнювали одне інше, як було зазначено вище.

Проте не тільки німецькомовна поезія в українській репрезентації заслуговує уваги. Не останнє місце в поетичних уподобаннях митця займала й творча діяльність Марини Цветаєвої. Василь Стус переклав лише один вірш російської поетеси «Неподражаемо лжет жизнь» («Ну й химерує лжа життєво!»), при чому сам говорив, що він у неї не найкращий. У ньому техніка та тренаж. «Надто над перекладом не дбав, бо не дуже цікаво» (лист до дружини й сина, 12.06. 1983). Проте Стус дає коментар щодо завдання перекладача в цьому випадку та поетичної манери Цветаєвої: «Перекладати такі вірш – то штука: треба спочатку встановити, що перекладати: звуки... чи зміст. Але у цьому вірші змісту, сказати б, нема. Тобто: замість словесного змісту є зміст звуковий, зміст інтонації (як завжди – скаженої, шаленої у Марини)» [8, 171]. Вирогідно, цей вірш викликав інтерес в українського письменника через те, що був написаний під впливом збірки Б.Пастернака «Сестра моя – жизнь» та присвячений автору. Пастернак був улюбленим поетом В.Стуса й суттєво вплинув на формування творчої концепції українського письменника. Листування Пастернака та Цветаєвої, на думку Стуса, – то розмова богів. В.Стус поділяв погляди російської авторки на роль поета в цілому, його самовизначення. Прочтавши її «Мистецтво в світлі повісті» письменник говорить: «Здається, підписався б під кожним її словом, де вона провадить про поета і його місію» [3, 63]. Крім того, обох поетів об'єднувала любов до Б.Пастернака та Р.М. Рільке.

На жаль, англійським класикам Стус не приділив такої уваги, як німецькомовним авторам. Єдиним віршем, перекладеним ним з англійської мови, є «If» Редьярда Кіплінга (принаймні з тих, що дійшли до читача). Стус не перекладає дослівно назву вірша «If», а дає інший заголовок – «Синові». Додаючи свій переклад до листа від 1. 06. 1981, після короткого напучування сину письменник пише: «...повторюю свій переклад пречудового вірша Редьярда Кіплінга (він теж писав вірша «Синові», хоч і назвав його If)» [8, 143]. Листування були єдиною можливістю В.Стуса спілкування з Дмитром, завдяки листам поет дізнавався як живе його син, як вчиться, чим захоплюється. Листи були способом ненав'язливо виховати духовність Людини. Стус постійно «кликав на допомогу» інших видатних митців, твори яких радив читати й слухати. Не важко здогадатися, що ця поезія англійського автора цікавила В.Стуса не тільки як перекладача, але й як батька. Те, що Кіплінг адресував у вірші «If», який виїшов у журналі «American magazine» у 1910 році, своєму синові, хотів донести й український письменник до свого. Завдяки цьому вірш набуває більш яскравого художнього експресивного забарвлення, не втрачає емоційного напруження оригіналу, виявляє не тільки ставлення автора, але й життєву позицію перекладача.

Складність перекладу з англійської мови, передусім, виявляється у наявності в оригінальних творах переважно односкладних слів (if, you,

too, when, and, keep, all, can тощо). Кожне несе свій окремий сенс. Через це зберегти якомога більше лексем, висловів, що вживає автор, стає неможливим. Тим більше, коли перекладач намагається дотримуватися форми (відповідна кількість складів у рядку, віршований розмір та ритмоструктура). І.Левий у «Мистецтві перекладу» зазначає, що переважаючою специфічною рисою перекладної поезії є її відносно менш щільний зв'язок з ідейною композицією першотвору. Надзвичайно рідко в мові перекладу знаходяться співзвучні слова, що відповідають за значенням оригінальній парі, а рима між ними може підкреслити та зв'язати семантичні одиниці [5, 242]. Тому перекладач змушений конденсувати кілька смислових одиниць в єдиний вислів, опускати деякі деталі першотвору. «Згущення фрази» є найдоцільнішим рішенням, проте часто доводиться жертвувати тим чи іншим відтінком сенсу [5, 248].

У своєму перекладі В.Стус зберігає оригінальні ямбічний розмір, кількість строф (4) та рядків (32), перехресне римування упродовж всієї поезії. Кількість складів у рядках не завжди співпадає: у перекладача кожний перший рядок має 11 складів, кожний другий – 10. У Р.Кіплінга кількість змінюється несистематично: переважають рядки з одинадцятьма складами, подекуди зустрічаються і десять, і дванадцять складів на рядок. Проте ненаголошені склади в англійських віршах не мають суттєвого впливу на його ритмічний каркас – його створюють наголошені склади. Тому якщо кількість складів варіюється в певних ритмічних відрізках, це не є порушенням норми, відхиленням від ритму. Беручи до уваги зазначені аспекти, можна сказати, що перекладач майстерно зберігає форму вірша. В.Стус намагається дотримуватися авторського початку вірша *if* – коли в тих самих рядках, що й у Кіплінга. У більшості йому це вдається. Неможливість використання цієї лексеми як в оригіналі в деяких випадках перекладач компенсує в інших.

Вже в перших двох рядках В.Стус вживає відмінні, не аналогічні лексеми (*If you can keep your head when all about you Are losing theirs and blaming it on you* [10] – дослівно *Якщо ти можеш зберігати голову, коли навколо всі її втрачають і засуджують в цьому тебе*). Авторське *зберігати голову* перетворюється на *зберегти залізний спокій* [8, 144], що надає більш вагомого сенсу цьому вислову, посилює смислове навантаження. Проте *всупер загальній паніці й клятьби* вже втрачає вказування на особу, яке є у Кіплінга (*blaming it on you*). Далі В.Стус використовує лексему *хула* замість *недовіра* (*If you can trust yourself when all men doubt you, But make allowance for their doubting too* – дослівно *Якщо ти можеш вірити собі, коли всі люди тобі не довіряють, та можеш прийняти їхню недовіру*) і замінює авторське прийняття недовіри висловом *наперекір* (*хулі жорстокій*), що демонструє протест, майже духовне повстання

проти такої своєрідної покірності. Дуже вдало Стус замінює цілий смисловий зворот одним словом: *all men doubt you* – *невіри*, описуючи таким чином не тільки дію, ставлення до ситуації в певний момент, а надаючи цілісну характеристику тим, хто сумнівається.

Наступний чотиривірш максимально наближений до оригінального. Перекладач відкидає зайве, натомість точно передає значення і в перших двох рядках майже дослівно подає переклад, замінюючи українськими відповідниками основні смислові англійські лексеми (слова, що не беруть участь у передачі сенсу як такого, перекладач опускає):

If you can wait and not be tired by waiting,
Or being lied about, don't deal in lies,
Or being hated, don't give way to hating,
And yet don't look too good, nor talk too wise

Коли ти вмієш ждати без втоми,
обмовлений, не станеш брехуном,
ошуканий, не піддаєшся злому
і власним не хизуєшся добром.

Як бачимо, в останніх двох рядках семантика передається вже більш загальними синонімічними конструкціями. Друга строфа є прикладом вживання прийому смислового розвитку: *If you can dream – and not make dreams your master* (дослівно: якщо ти можеш мріяти та не зробити мрії своїм паном) – *Коли тебе не порабують мрії* – такий переклад є абсолютно еквівалентним оригіналу за сенсом, художній образ відбивається точно. У рядку *В кормигу дум твоїй дух себе не дасть* (*If you can think – and not make thoughts your aim* – якщо ти можеш думати й не зробити думки своєю метою) В.Стус вдається до метафоризації: мету замінює кормигою. Р.Кіплінг подає лексеми *Triumph* (тріумф) та *Disaster* (крах, поразка) з великої літери, наголошуючи цим на їх значущості й певною мірою уособлюючи, проте називає самозванцями, що є одним і тим ж (*impostors just the same*). В.Стус замінює тріумф і крах більш буденними й звичними словами – щастя та нещастя відповідно, до того ж додаючи їм присвійний зв'язок, приналежність до понять, позбавлених духовності: *облуда щастя й машкара нещастя*. Замість самозванців перекладач називає їх лицедіями, що надає певного саркастичного присмаку.

У рядках *Коли ти можеш всі свої надбання поставити на кін, аби за мить проциндрити без жалю й дорікання – адже тебе поразка не страшить* перекладач дещо відхиляється від авторського смислу. Кіплінг використовує лексему *risk* (ризикнути), якій у Стуса відповідає *проциндрити*, але за семантикою вони не є взаємозамінними. Ризик передбачає

сподівання дістати чогось більшого, а «проциндрення» – марнотратства задалегідь відомого. Використання цього слова пояснюється рядком нижче: *адже тебе поразка не страшить*. За Кіплінгом, вірогідно, йдеться про спроможність винести й не зважати на цю поразку, не згадувати її (*And risk it on one turn of pitch-and-toss, And lose, and start again at your beginnings And never breathe a word about your loss* – і ризикнути ними заради однієї гри, і знов почати все спочатку, і ніколи не говорити про свою поразку). Таким чином, можна припустити, що ліричний герой Кіплінга терпить крах та приймає поразку морально й духовно вже після її здійснення, а у Стуса він задалегідь готовий до неї незалежно від того, програє чи ні. З позиції духу герой все одно залишається переможцем.

У перекладі В.Стус використовує блискучий прийом – замінювання цілої синтаксичної конструкції одним словом, при цьому художній бік поезії не терпить жодної втрати. Навпаки: експресивність поетичного тексту загострюється, стає більш концентрованою, насиченою. Лексема *змертвілі* (*Коли змертвілі нерви, думи, тіло ти можеш знову кидати у біт*) передає сенс звороту [служити тобі] *після того, як вони знищені* (*To serve your turn] long after they are gone*). В останній строфі перекладач опускає рядок *If all men count with you, but none too much* (І якщо люди рахуються з тобою, але не занадто). Це зумовлено необхідністю збереження форми вірша, проте таке опущення не впливає суттєво на основний зміст, і смислова та художня сторона при цьому не страждають. В останній строфі В.Стус опускає оригінальне звертання *my son* (мій сину) через те, що воно вже зазначене у назві самого твору в його перекладі.

Окремої уваги заслуговує лексема *if*, яка у Стуса представлена як *коли*, що є одним з варіантів перекладу цього слова. Проте англійське *if* разом з модальним дієсловом *can* (могти) передає умовність дії, можливість її виконання, в той час як у перекладача така конструкція відсутня. Стусівське *коли* в поєднанні з різними дієсловами 2 особи однини теперішнього часу більш вказує на саму дію, на її безпосереднє виконання не в майбутньому, не за певних умов, а зараз. Цілісний текст українського варіанту дає повну картину особистої життєвої позиції Василя Стуса, вже здійснену і доведену. Свій вибір він пропонує й синові: «Ось так треба жити... Учатися жити – то високе мистецтво, якого чимало людей так і не навчилося, хоч прожили життя. Але тут і дивуватися ніяк: хто вчить жити? Люди, народившись, вважають, що жити вони вміють. Для багатьох це – приблизувати свою власну порожнечу всякими набутками – давай купимо те чи те... Але це – смішне вміння, це наївна спроба втекти од життя на луки задоволення. Життя не є насолода. І не є задоволення. Воно має свій насущний житній, із остюками, смисл. У тому насущникові – міра життя» [8, 144].

Вибір поетів світової літератури, чий вірші В.Стус перекладав, був зумовлений не тільки його літературними симпатіями та уподобаннями. Для українського митця важливими були авторська позиція, тематика, поетична концепція, стиль, змістове наповнення. В коло зацікавлень Стуса входили письменники, близькі йому за ідеями та поглядами. Мабуть тому поет і приділив найбільшу увагу творам Гете та Рільке, які суттєво вплинули на його власну творчість. Переклади В.Стуса характеризуються високою майстерністю, вони зберігають авторський стиль, форму й зміст, причому в них є ознаки неспростовної присутності перекладача.

Література

1. Герман М. Поетичні твори Р.М. Рільке в перекладах В.Стуса [електронний ресурс] // http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/gv/2008_12/1/articles/Volume%201/Perekladoznavstvo/41_German.pdf
2. Дідівський В. Сонети Рільке як предтеча палімпсестів Василя Стуса // Матеріали II Всеукраїнської наукової конференції, присвячено вшануванню пам'яті письменника, літературознавця, мислителя і громадянина. – Донецьк, 20-21 вересня 2001 р. – С. 221 – 223.
3. Єгорченко М. Проблема творчості у Василя Стуса та Марини Цветаєвої // Мандрівець. – 2008. – № 2. – С. 63 – 66.
4. Загоруйко Н. Листи Василя Стуса як феномен епістолярної творчості [електронний ресурс] // http://eprints.oa.edu.ua/1322/1/Zagoruyko_230412.pdf
5. Левый И. Искусство перевода. – М.: Прогресс, 1974.
6. Наливайко Д. Василь Стус – перекладач // Всесвіт. – 1991. – № 1. – С. 183 – 185.
7. Онікієнко І. Філософське осмислення часу у віршах В.Стуса // Матеріали II Всеукраїнської наукової конференції, присвячено вшануванню пам'яті письменника, літературознавця, мислителя і громадянина. – Донецьк, 20– 21 вересня 2001 р. – С. 186 – 192.
8. Стус В. Листи до сина. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001.
9. Стус Д. Час поезії // Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. / НАН України. Ін-ту літератури ім. і. Г. Шевченка. Відділ рукописних фондів і текстології. Львів: Вид. Спілка «Просвіта», 1994. (Т. 2).
10. Rudyard Kipling. If [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.kipling.org.uk/poems_if.htm

Людмила ТАРНАШИНСЬКА

доктор філол. наук, професор,
провідна наукова співробітниця Інституту
літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Модус минуле–майбутнє як проєкція сучасного у життєвій долі й творчості Василя Стуса: Філософсько-антропологічний та літературознавчий зріз¹

В епістолярії В.Стуса знаходимо чимало слів про невблаганність долі, фатумні настрої й розмисли про ту силу, яка сильніша за людські бажання і «вступає до розмови», коли людина не хоче пристосовуватися – «тоді її просто пристосовує, як хвиля прибиває тріску до берега». Йдеться тут про Долю в широкому розумінні, але й про творчу також, бо неважко помітити – і в листах особливо, як та сила творчості тяжіла над поетом, правувала ним, бо навіть в описах табірної життя чи розпитуваннях рідних про їхні справи постійно відчувається його творче нетерпіння, шалене бажання «перейти до поезії». Він дуже скоро покидає цей «прозопис» і починає цитувати написані вірші, які тиснуть на нього, як магма, шалено просяться на люди, і поет поспішає вповісти поетичним словом своє внутрішнє життя, тривожне, неспокійне, мінливе [Див.: 9]. «А що, коли я не хочу прибиватися до берега? А що, коли я не можу? – шукає він першопричини своєї межової ситуації. – А що, коли я не можу навіть цього – стати тяжчим за воду і легшим за повітря? Тоді пливи, будь припливаний (курсив мій. – Л. Т.) – через себе, через своє безголів'я, через свій крик, хруст, зойк – пливи! І все, зрештою, гаразд, але дим – над головою стоїть. Висить, як сива хмарка» [9, 101–102]. От уся річ у цій сивій хмарці, яка «не хоче ні відплисти, ні розтати, ні дощем проллятися. Хмарка – біла, срібляста, мерехтлива – як кучугури незрушного каміння (курсив мій. – Л. Т.). Все гаразд, от лиш аби не хмарка. Тут уже твоя повна, цілковита залежність – більша й інша, ніж Дон Кіхота – від Дульцінеї, ти її васал, але – як Сізіф, ще – як Тантал. Вона – твій Дамоклів меч. Хмарка – меч. Усе, усе гаразд, окрім цієї хмарки. Під її тінню (прозорою!) сняться обачні сни. Тривожні. А походження цієї

¹ Подаємо статтю за: Тарнашинська Л. Модус минуле–майбутнє як проєкція сучасного у життєвій долі й творчості Василя Стуса: Філософсько-антропологічний та літературознавчий зріз // Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. Зб. – Випуск 12 / Редкол.: С. В. Мишанич (відп. ред.) та ін. – Донецьк: Норд-Прес, 2008. – С. 195 – 207.

тривоги – незбагненне. Її не має бути, вона не існує просто, як чаклунка, але вона є. Починаються завороти, відблиски тамбічних світів, антисвіт, як кажуть» [9, 102].

Ця «хмарка» – недаремно ж – хмарка! – похідна від диму – не зникає, вона, легка, «біла, срібляста, мерехтлива» і не кожен її завважить – бо ж і тінь від неї – прозора), по суті, стає камінням, яке тисне на свідомість, а ще більше на підсвідомість своєю невтолимістю, відчуттям своєї залежності – звідси – й Сізіф, звідси – й Тантал. Саме тому, що ці відчуття осідають у підсвідомості, викликаючи з часом цілий ланцюг непередбачених наслідків, і називає поет її Дамокловим мечем. По суті, маємо розгорнуту метафору творчості як Долі, життя як Творчості (звідси – дуже точна назва книги Дмитра Стуса «Василь Стус: життя як творчість» [8]), що узалежнює митця від Вищої сили – адже у В.Стуса життя підвладне творчості: її священний Дамоклів меч він повсякчас відчуває над собою, вергаючи каміння слів, як приречений Тантал, втягнутий у важкий Сізіфів труд, і зчаста тільки через сон те осідле у підсвідомості «каміння» тривоги пробивається назовні, живлячи химерне плетиво його дуже зримої поезії.

Ця хмарка, що сприймається поетом як Дамоклів меч, є також утіленням образу невблаганного часу. Це ще й невтолимість бажаного, недосяжне, недосамореалізація в світі розмаїтих речей – і ці «ножиці» між хочу/можу поет відчуває надзвичайно тонко й вразливо і намагається перекласти на мову художніх образів.

У В.Стуса теперішність постає як зміщене майбутнє («...будучина писала навмання // своє сьогодні вкрадене»), яке через форму смерті (і «смертеіснування» як постжиття і передсмерті) розмикається в Абсолют. Тому обриси теперішності, перелиті в поетичну форму, подаються ним у динаміці – як із вікна швидкого потяга, який мчить до кінцевої мети/зупинки. Поетові судилося «...уміти побачити неявні процеси через явні», адже «майбутнє завжди ніби висилає гінців у нинішнє, щоб повідомити про своє наближення» [2, 96]. Свідомість «відчитує» ці знаки зв'язку між майбутнім і теперішнім у візійному плетиві підсвідомості, зчаста блукаючи у «галактиках снів» [9, 101], саме тому такий активний у В.Стуса оніричний простір як своєрідне ейдетичне вікно в майбутнє.

Тим-то життя й творчість В.Стуса постають як виклик / поєдинок індивідуума із реальністю майбутнього. Однак поєдинок, результат якого заздалегідь відомий і сприймається як неunikність, фатум. Бо: «світ розмінюється на кроки // причаєних надкатастроф», що сприймається як факт. Натомість саме сучасність «є вищим благом» для людини, реальність якої «здійснюється» між двома безконечностями часу. У цій точці позаду та попереду людини розгортається два шляхи у вічність, якими

ще ніхто не пройшов до кінця» [7, 93], але на яких наймужнішим судилася особлива доля. В.Стус постійно відчував (і передчував) цю «відчиненість Вічного й Нового» (Ю.Липа), які поставали у його сприйнятті аналогами. Тому й прозвучало сакраментальне: «І зважитись померти – аби жить?..».

Однак ще треба було пройти той шлях, означений поетом дієсловом «зважитись». Саме він і постає шляхом самопізнання людини у межовій ситуації. «Душа, розколошкана в смертнім аркані високих наближень», знає зазвичай більше, ніж суціль прагматичний розум, і це потверджується всією творчістю екзистенційно вглибленого В.Стуса.

Стусівська межова ситуація постає як ситуація без вибору, власне, як постситуація. Такий екзистенційно-межовий шлях в українській літературі ХХ ст. повторив – тільки за інших суспільно-політичних умов – хіба що В.Кордун, якому судилося творити всередині межової ситуації провідчування й очікування близького завершення земного шляху, медитувати над перевисанням між буттям/небуттям [Див.: 11].

Проблема ж зміщеного сучасного, яке «всотується» неunikним майбутнім, виникає у площині між *pisus* (потягом до життя), одвічним бажанням жити й усвідомленням фатуму. Саме тут В.Стус чітко уявляє «рамки випробувань» (Г.Марсель) – як вибір між життям / смертю вже на іншому, метафізичному плані, де воле-діяння як надія поступається місцем воле-діяння як усвідомленню ситуації й відбиттям цього у Слові.

Оця віддаль, закладена в дієслові «зважитись», вбирає у себе процес витончування Стусового індивідуального часу. Тут можна заперечити В.Моренцеві, який наголошує на тому, що в поезії В.Стуса час «фактично відсутній» [6, 99]. Мова може йти радше про витончування цього модусу часу як процес отого свідомого обтинання коріння із земним, звичним, що, кажучи Стусовими словами, випробовувало не власницькі інстинкти, а здатність до офіри, тобто своєрідний духовно-власницький інстинкт, «але з від'ємним знаком, тобто, вже і не інстинкт, і не власницький» [9, 102].

У творчості В.Стуса час розташовується «нібито всередині» його власного буття. При цьому перцептивний (психологічний) час опредмечується майбутнім, яке поет фатально прозирає крізь товщу буття. Тобто він не тільки сповнює провісницьку функцію щодо власного майбутнього, а й вживається у напророчене майбутнє власним відчуттям фатуму й інтуїції («сподоб мене, Боже, високого краху»), зміщуючи часові константи. Відбувається своєрідне утєперешніння майбутнього, за рахунок чого й витончується індивідуальний час поета в бутті тут-і-тепер. Це як зворотній бік традиції давньоруської культури, де про минуле оголошувалось «переднім часом» [2, 35], на чому наголошує Д.Лихачов [Див.: 3].

Натомість у В.Стуса (як, власне, й у поетів «Празької школи»), смерть якого йшла попереду майбутнього, відбувається також витончування майбутнього, «силові лінії» якого, на переконання філософів, «живлять епічний розмах традиції», коли, як це засвідчують саги, «час рухається від передбаченого, фатально окресленого майбутнього до нішнього» [2, 36].

Смерть-передбачення, стаючи наперед-життям, жила не так розмах, як екзистенційне вглиблення В.Стуса у світ примарної реальності, що розглядалася ним лише як тимчасовий, перехідний етап до майбутнього – аналогу Вічного. Вся поетикально-образна структура його творчості вказує на буттєву атрибутику тимчасовості – як стану перехідного, проминального, межового, міждотикального – до реально-нереального буття – з одного боку, і до буття вищого порядку – з другого. Перше ще присутнє в ньому на рівні зв'язку з довколишнім фізичним світом, а друге – вже присутнє на рівні майже фізичного передчуття, «вбування», «сягання», коли, по суті, вже / ще «ні неба, ані землі // в цій труні вертикальній». Розірвана між двома крайніми точками душа (коли ти – «Тільки перехожий // межисвітів», затерп «на півдорозі // між смертю і життям», «по той бік оджилих бажань»), замкнута у цьому вертикальному просторі гострим відчуттям тимчасовості, невизначеності, трагічності очікування, сама собі стає пеклом, яке тільки й може снитися homo viator, тим пеклом, що його поет багатозначно нарік «обоюдожалим краєм». Мандрівник між небом і землею, фактично перебуваючи в ситуації зависання між цими небом і землею («Як то сниться мені земля, // на якій лиш ночую!», де дієсловом «ночую» передано відчуття тимчасовості, прийшлості, гостювання, а ніч – «хай буде тьмяніша за темну...» – уособлює гони важкого життя) В.Стус наповнює обмеженість часу й простору метафізичною необмеженістю почуттів.

Тут, власне, виникає складна амбівалентна проблема героїзму як внутрішньої капітуляції або, радше навпаки, капітуляції як героїзму – на рівні усвідомлення безвиході ситуації. Капітулювати, за Г.Марселем, це «не тільки прийняти ухвалений тобі вирок, а може навіть, і не прийняти його, і не визнати неминучим; це розгубитися перед цим вирокком, перед цією неминучістю, це в глибині душі відмовитися залишатися самим собою, це бути зачарованим ідеєю власної загибелі і, по суті, наперед передбачити цю загибель» [5, 46].

Відкинувши із марселівської тези проблему розгубленості перед вирокком/неминучістю, актуалізуємо хіба ймовірність такого душевного стану, як зачарування ідеєю власної загибелі, інерційно посилене провідчуванням, передбаченням цієї загибелі, що, на противагу марселівській думці щодо глибинної відмови залишатися самим собою, по суті,

виокреслює людину по-іншому (як себе-Іншого), такою, якою не можна бути у повсякденні. Ця можливість пізнати себе-Іншого можлива тільки на межі – ціною втрати себе колишнього.

За Г.Марселем, приреченого на тривання хіба у вимірі Всесвіту «опановує гріха впевненість, що це передбачення (саме передбачення як сугестивна візія, а не сам факт смерті – Л. Т.) не покине його ніколи і що тяжке випробування триватиме день у день, нескінченно, аж до того згасання, яке він, власне, передбачає, але не як ліки, як останній виплеск обурення перед самим зникненням, до якого неминуче приведе його скорбота, попри всю ілюзію виживання» [5, 51]. В.Стус героїчно намагається виборсатися з цього замкненого «часового кола», яке дедалі більше звужується, витончується, тоді як довколишнє наділене або ж ілюзіями, або ж ознаками цього згасання. Саме тому зродилися в нього такі рядки до дружини: «Мені легше – взимі, без коротких літніх ілюзій – тепла і зелені» (9 лютого 1981) [Цит. за: 1, 103], так само, як і поетичні рядки: «Не здайся – веснам. Легше – зимам / не здатися. – Не здайся весні».

У В.Стуса така непомітна капітуляція як героїзм перед лицем неминучості відбувалася, очевидно, на глибинному, внутрішньому рівні, тоді як назовні маніфестувалося «прямосяння» – єдино можливий гідний спосіб розірвати це замкнене коло часу вертикальним «самособоюнаповненням», намаганням здолати «мертвий час». «Оптимізм антисвіту» [Цит. за: 1, 103] (де антисвіт – аналог потойбіччя, застигlosti) В.Стуса не міг викристалізуватися з певної достатньої відстані, яка згармонізувала б трагос пережиття, – поет важко, натужно шукав точку опертя в собі самому, культивує продуктивну в творчому плані концентрацію-в собі.

Попри намагання «Триматися на тому, що все стерпне, навіть смерть з-за рогу» [Цит. за: 1, 102], процес терпіння як глибинне екзистенційне поняття більшою мірою стосувалося думки про ймовірність (як неминучність) смерті, аніж терпіння як прийняття такої нереальної реальності (попри те навіть, що в поезії звучало: «таємної тримайся муки і так існує, бо це – життя»). Тут терпіння виявилось несумісним із надією у лоні бунту, якому внутрішньо був підпорядкований В.Стус. Це видно і з богоосяжних віршів, де народження Бога «в-мені» постає як іпостась бунту, узлагоджена прийняттям фатуму.

За Г.Марселем, суть зосередженості «себе на собі» криється в певному нетерпінні, а нетерпіння суть іпостась бунту, отже, бунт постає як самозаглиблення, самособоюнаповнення, адже це почуття збунтованості переповнює всю сутність людини, вона вимушено підкоряється внутрішній силі, диктату «збунтованої іпостасі», все інше маргіалізується, поступаючись натискові цієї ментально-емоційної стихії. Нетерпіння як

вияв бунту пришвидшує, ніби підганяє час, який у долі В.Стуса витончується, випрозорюється, не даючи розслабитися, виявити внутрішню гнучкість стосовно часу, що його «надано» обставинами. Слово його інтегрує сублимований досвід «самособоюнаповнення» (свідчення цього – вагомий й ще вповні не знаний і не осмислений творчий таборовий доробок В.Стуса). Натомість терпіння як прийняття в себе даної реальності абсурду із християнським – хай не смиренням – а мудрістю – засвоює цей час уповільнено, перетворюючи його на резерв майбутнього.

Вказуючи на певну «часову плюралізацію себе» [5, 48], терпіння перебуває «поза байдужістю», припускаючи «витончену повагу до життєвого плину», «має тенденцію виявляти [...] перетворювальну дію, аналогічну тій, яка іноді винагороджує милосердя» [5, 49]. І ця перетворювальна дія очевидна стосовно не тільки іншої людини, як це трактує Г.Марсель, а й, власне, тієї особи, в якій це терпіння набуває сенсу надії, що переростає у віру. Однак у поета при цьому домінував, попри терпіння, внутрішній бунт, мало сумісний із терпінням, яке асоціюється з безоднею («понижся безодні, // цей наверх // наверх терпіння»), – саме бунт (як виплеск обурення перед земним зникненням) і перемагав «прострацію покор». «Велич стоїцизму» (Г.Марсель), притаманна В.Стусові, проте, виступає тією ступінню героїзму, здатністю людини існувати «поза межами» (В.Стус), яка дає право на чисте сумління, але водночас закриває шлях до намагання довіритися життю як процесові подій.

У модусі минуле – майбутнє час повертається до поета своєю замкнутістю – тобто сама свідомість замикає час у безвихідь. Адже «... безнадія – це, в певному розумінні, усвідомлення замкнутого часу або, висловлюючись точніше, часу, що сприймається як тюрма – тоді як надія проникає крізь час; тоді все відбувається так, ніби час, замість замикатися навкруг свідомості, дозволяє певним речам проходити крізь себе» [5, 63]. В умовах, коли відчуття фатуму домінує, «всотуючи» у себе ілюзії, в лоні часу, що постійно витончується, екзистенціал надії у В.Стуса абстрагується, постаючи насправді не проблемою, а таємницею [5, 43].

Звісно, «зачаруванню» ідеєю власної смерті В.Стус протиставляв волю залишатися тим, ким він був. Однак, навіть попри колосальну здатність «консолідуватися внутрішньо», неймовірні зусилля повсякчас доводити «самому собі реальність свого існування», він, очевидно, не міг упевнено «переступити (trensender) через цей фатум», на який забороняв приреченому поету «заплюшувати очі» [5, 46].

«Вертикальний простір» В.Стуса, наповнюваний смислом потенції самодоростання, тлумачиться В.Моренцем як спроба окреслити «відсвіт месіанства, яким попри волю й бажання автора значена його поезія» [6, 105]. (Свідомий цього, поет писав у листі до дружини: «...будьмо гідні

своєї долі – і не нарікаймо на неї – долю. Думаю, що наше з Тобою життя теж стало часточкою історії нашого народу. Пишаймося тим, що Бог поклав на нас цей хрест – і несімо його гідно...» [9, 112].

Саме з огляду на «відсвіт месіанства», за В.Моренцем, художня роль поетичної теми у В.Стуса зводиться до мінімуму, натомість її заступає образ ліричного переживання, «дійсного чуття» [6, 97], або, уточнимо, екзистенційне «розгортання душі», що в даному випадку постає радше як її вгортання в силу фатуму, коли «подієвий зріз, конкретна драма буквально на очах заступаються народжуваним відчуттям незворотності, незглибимим і водночас майже матеріальним, сенсорним, дивним у своїй пронизливій ясності навіть для автора» [6, 97]. Вдало завважена дослідником несподіваність цього розгортання (несподівана навіть для самого поета) свідчить лише про метафізичну силу творчості, підвладну незбагненним законам логічного очікування чи горизонту сподівання, наділену латентними провіденційними потенціями, та про нез'ясовану ще повною мірою природу підсвідомості, здатної «вмикати» ту провіденційність у найбільш адекватний момент творення. Саме так можна пояснити ту обставину, що «це почуття фатальності виогромлюється, набирає магічної сили і, по суті, вже воно, а не те, що його зродило, є предметом творчого втілення: попри увесь трагізм ситуації автор зачарований здатністю душі просторитися в безмежжі, хай навіть це безмежжя болю» [6, 97].

Тут, щоправда, на іншому рівні відчуття й розуміння, концептуалізується марселівський термін зачарування ідеєю власної загибелі, оскільки безмежний простір болю, яким був оточений поет, насправді означав стан передсмертя («смертеіснування»). Це зачарування (як притягання вищих, космічних сил) має, безперечно, метафізичний вимір, оскільки переводить профанне, буттєве наповнення життя у вищі сфери людського духу. Про це ясно сказано в поета: «...Над цей тюремний мур, над цю журу // і над Софіївську дзвіницю зносить // мене мій дух...»

Замкненість у самому собі як відбиття замкнутості зовнішньої (за Г.Марселем), спричинювала витворювання власної, осібної реальності відчуттів, передчуттів, ілюзій та боротьби з ними, покинутості, деделі більше поглиблювала орієнтованість на позицію бути всередині-себе – і попри листування й опіку рідними – духовний світ поета переважно оприявлювався так, «ніби він залежить тільки від самого себе, несе відповідальність лише за себе» [5, 46].

Очевидно, у прагненні боротьби з ілюзіями, які поет ототожнював із надією («Бо жодної з надій не маю в Бозі, // і порятунку жодного нема») і які вважав ознакою слабкості, ця надія все більше витончувалася, трансформуючись у духовний формат трансцендентального виміру

буття («мале // людське життя, хоч надією// довжу його у віки»), натомість у реальному житті поступалася місцем фатуму. Таким чином фатум завойовував дедалі більше внутрішнього простору, маргіналізуючи це відчуття-в-собі екзистенціалу надії. Звідси – просторова розглибленість Стусового слова, намагання подовжити простір образом, розсунути межі фізичного існування за рахунок метафізичного буття.

Однак, саме надія, на думку М.Мамардашвілі, заважає нам «інтенсивно пережити теперішній момент, переносячи нас у наступний, у завтра» [4, 13]. Тим-то В.Стус, не абсолютизуючи надію, намагався не перебувати всередині неї, а інтенсивно пережити теперішній момент власної присутності всередині буття – таким, яким його явила Доля. Проте завважені В.Моренцем перший план «сліпучої протяжності» – на «горизонтальних паралелях, рівнолегких прямих, що несуть у собі відчуття вмиротворення і дляння, тривання», і другий план «не менш сліпучого сплеску, колаптичної згорнутості простору і часу в біль, спогад, кордоцентричний спазм, які належать до рефлексії моменту» [6, 101] насправді вступають у складний процес напруження, внутрішньої конфліктності і стають підґрунтям бунту, з якого, хоч як це парадоксально, зринають нібито богосмиренні рядки: «В мені уже народжується Бог // і напівпам'ятний, напівзабутий // немов і не в мені, а скраю смерті». Таким чином у творчості поета надія виступає психологічним механізмом життя тут-і-тепер, а художньо-образна система обертається «всередині враження миттєвості» [4, 17].

Приймаючи данність життя, В.Стус, як і інші шістдесятники-дисиденти, мав мужність «не зсудомлюватися», «не застигнути» (Г.Марсель). Натомість у його творчості зсудомлюється, зіщулюється, ущільнюється час, тобто певним чином згортається темпоральне пережиття поета у лоні вимушеного терпіння. Тим часом у темпоральній процесуальності відбувається компенсація витончуваного часу за рахунок розпростороного простору. Можливість «привласнити» простір ще якимось мірою можна реалізувати, навіть «на межі», проте жодною мірою не можна «привласнити» час – і поет, гостро відчуваючи це, відпускає час від себе. І тут домінанта просторового наповнення художньо-образної системи наче перебирає на себе саму фактуру часу: час всотується простором, переплавляючись на сугестію відчуттів.

Йдеться насправді про просторову сугестизацію фактури часу. Тим-то завважена В.Моренцем заміна фізичного часу постає в різний спосіб окресленою парадигмою «духовно-емоційного відруху» як «композиційним остовом усїєї художньої картини» [6, 99]. Поетові затісно в окреслених земних орієнтирах, тому він розсуває фізичний простір за рахунок метафізики ліричного Я, намагаючись затримати, матеріалізу-

вати себе в просторі, тоді як час сприймається ним як ворожа сила, виклик долі, невблаганна межа, до якої залишилося півкроку.

Однак безнадія у чистому її вигляді як «гіпнотичне зачарування» [5, 50] була чужа поколінню шістдесятників – вона трансформувалася у свідомісне переконання того, що вони стануть надбанням історії, отже (Див., зокрема, листування з рідними: 9), отже, триватимуть майбутнім. Це, власне, є здатністю переведення непродуктивного, метафізичного екзистенціалу безнадії – як опозиції екзистенціалу надія – у прагматичну площину себе-бачення у модусі минуле – майбутнє. Таке відчуття фатуму набирало у В.Стуса (як, скажімо, в Олені Теліги) окремого сенсу як філософія жертвовності чину [Див.: 12].

Можливо, було би блюзнірством у цьому контексті повторювати услід за Г.Марселем, що стоїк «укріплюється, безперечно, але не промениться» [5, 46], оскільки філософ наділяє властивістю променистості лише екзистенціал надії. Натомість в умовах «ув'язненої свободи» така внутрішня променистість витіснялася процесом різьблення суворого профілю («Я смертю вирізьбив: ти стань і прочитай...» – суголосно звучить у Ю.Липи), адекватного профілеві героя – тим-то дуже точним є вислів І.Дзюби стосовно В.Стуса: «Різьбяр власного духу».

Розкриваючи психологічні механізми буття-в-надії і буття-в-безнадії, Г.Марсель зводить свої міркування до того, що вони мають тенденцію діяти в протилежних напрямках, що, зрештою, передбачає, нібито «існує таємний зв'язок між надією і свободою. І перша, і друга передбачають незалежну діяльність суджень» [5, 55]. Хоча, очевидно, саме надія позбавляє свободи, оскільки узалежнює людину майбутнім, прив'язуючи її до дня прийдешнього.

Свобода у Стусовому випадку ув'язнення могла стосуватися хіба свободи духовної незалежності, однак ця ж свобода оберталася відчуттям тягаря фатуму. Фактично В.Стус опинився сам на сам зі світом, і в цьому досвіді самостояння набував переконання, що є якісь «таємні шляхи порядку, які тримаються на мужності неможливого» [4, 108]. Звідси – постійна апеляція до числа сто – як намагання стократно помножити, посилити свої духовні й фізичні сили – рівно як і сугестивувати в Слові свої відчуття.

Витончуваний індивідуальний час у В.Стуса набирає різних художніх іпостасей. Він вимірюється у нього і словом мовленим, і словом немовленим (так, віддаль / час вимірюється, зокрема, й такою комунікативною лексемою, як «здраслуй» – емоційним наповненням часопростору, та відчуттям «невимовленого зріднення»), і пам'яттю, що хвора болем (де пам'ять про рідне постає виміром часопростору), і аркушем паперу, на якому залишилися (або й не залишилися) поетові рядки: «На

цілий аркуш видовжився день». Туга за вербальністю – потребою вповісти вголос, озвучити написане (читай – знайти читача / слухача / однодумця), тягар невимовленості («грудного болю білий грім») обертається своєрідною Стусівською поетикою недовомовленого – перед нами постає невідчитаний гортанний Стус, який не міг уповні вповісти вголос самого себе. Тим-то з-поміж доміантних образів знаходимо поетичний образ гортані, який має особливе смислове навантаження («...бо хто ж тут, на Великій Україні, стане горлом обурення і протесту (курсив мій – Л. Т)? Це вже доля, а долі не обирають Отож, її приймають – яка вона вже не є. А коли не приймають, тоді вона силоміць обирає нас», – записав В.Стус у таборовому зошиті [9, 160]).

Спостережена дослідниками «просторова конфігурація ліричного переживання» [6, 101] визначається, за всіма ознаками, готикою цього переживання – звідси угвинчені ввись його просторово-образні фігури, як-то: «д'горі зрине весь голубиний дух», «уста, що струмують угору над зорі життя», уся семантика образу «сосна», що асоціюється зі щоглою, пориванням увись. Те саме – крик, зойк, переважно тонкий, шпичастий, гінкі долоні, голчаста ніч, відчуття «легкоти» («і хай хода твоя легка // легкою буде»), а ще переважання білого кольору, що символізує Абсолют, поривання увись, перехід в неземну форму існування, урочистість, піднесеність, божественність.

Оскільки інтенціональність людини, замкненої на бутті тут-і-тепер, шукає прориву в трансцендентальне, а сама особистість є онтологічною умовою трансценденції [13, 30], весь художньо-образний континуум поета становить «цілісний і наскрізний образ трансцендентного відземного пориву» [6, 100]. Інтенціональність як «апріорний характер стосунків» [14, 77] у даному контексті (як здатність, намір, бажання) обмежується замкненим простором, усвідомленням буття як неминучості «крайньої точки». Тим-то вірш «гортанного Стуса» у «момент рефлексивного самозамикання самосвідомості» [13, 31] майже завжди молитовно-пристрасний, відсерцевий, глибоко-інтимний і водночас одверто-відкритий, звернений до Іншого – того, хто має якщо не відгукнутися, пройнятися, то принаймні почути (наразі – Іншого буття) – і цей горизонт очікування в його інтимно-відкритій формі надзвичайно важливий момент Стусового діалогу із собою і небом.

Така «спрямованість на» – вертикаль буття, заглиблена в онтологічну таїну смерті, і витворює ту петлю замкнутого часу, індивідуалізованого екзистенцією поета, яка є трансцендентально продуктивною і водночас замикається довкола долі поета знаком неминучості, безвиході, неунікності, кінця. Цей короткий філософсько-антропологічний та літературознавчий зріз Стусової межової ситуації жодною мірою не

слід сприймати як акт міфологізації чи десакралізації образу В.Стуса, а тільки як спробу реконструкції тієї духовної межової ситуації, яку поет ошляхетнював своїм магматичним і магнетичним Словом.

Література

1. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне». Роздуми про епістолярну творчість. – К.: Дух і літера – Харківська правозахисна група. – 2001. – 300 с.
2. Крымский С., Парахонский Б., Мейзерский В. Эпистемология культуры. – К. – 1993. – 215 с.
3. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М. – 1979.
4. Мамардашвили М. Психологическая топология пути. М. Пруст «В поисках утраченного времени». – СПб. – 1997. – 570 с.
5. Марсель Г. Нарис феноменології і метафізики надії // Homo viator. – К.: Видавничий дім «КМ Academia» – Університетське видавництво «Пульсари». – 1999. – С. 36 – 79.
6. Моренець В. До питання модерності лірики Василя Стуса (Художньо-філософські аспекти індивідуального стилю). Наукові записки. Т. 4. Філологія. Видавничий дім «КМ Academia». – 1998. – С. 97 – 105.
7. Рик С. Моральнісна архітектоніка соціального часу // Філософська думка. – 1999. – № 3. – С. 96 – 107.
8. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість. – К.: Факт. – 2004. – 368 с.
9. Стус В. Листи до сина. – Івано-Франк.: Лілея-НВ. – 2001. – 192 с.
10. Стус В. Твори у чотирьох томах шести книгах. – Львів: Про-світа. – 1994–1999.
11. Тарнашинська Л. Парадигма “землі” і “неба” як екзистенційне додання “межі”: балансування Віктора Кордуна на лезі “між” // Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». – 2008. – С. 304 – 317.
12. Тарнашинська Л. Концепт долі у творчості Олени Теліги та поетів-шістдесятників. // Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». – С. 201 – 210.
13. Тульчинский О. природе свободы // Вопросы философии. – 2006. – № 4. – С. 17 – 31.
14. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии. – СПб. – 2001.

Зміст

<i>Ольга Пуніна. Психотип Василя Стуса.</i>	5
<i>Ольга Деркачова. Locus Horridus та Locus Amoenus у поетичному світі Василя Стуса.</i>	32
<i>Тетяна Михайлова. Василь Стус і Борис Пастернак: Особливості рецепції образу Гамлета.</i>	42
<i>Діана Мельникова. Авторська позиція Василя Стуса у перекладі поезії Редьярда Кіплінга «If».</i>	66
<i>Людмила Тарнашинська. Модус минуле–майбутнє як проєкція сучасного у життєвій долі й творчості Василя Стуса: Філософсько-антропологічний та літературознавчий зріз.</i>	73

Наукове видання

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

Випуск 16

Стусознавчі зошити: Науковий альманах
Зошит шостий

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 шостий / за ред. Олега Солов'я й Ольги
Пуніної. – Вінниця: Простір Літератури, 2020. – 86 с.

Printed in Ukraine