

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. Т.Г. ШЕВЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЄГОРЧЕНКО МАРГАРИТА ОЛЕГІВНА

УДК 821.161.2.09 Стус

**КОНЦЕПЦІЯ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТУСА:
КОНТЕКСТИ РОЗУМІННЯ**

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело _____ Єгорченко М.О.

Науковий керівник: Кісельова Людмила Олександрівна, кандидат філологічних наук, доцент кафедри літературознавства Національного університету «Києво-Могилянська академія»

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Єгорченко М.О. Концепція поетичної творчості Василя Стуса: контексти розуміння. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 «Українська література».

Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ, 2021.

Дисертаційна робота є першим комплексним дослідженням концепції поетичної творчості Василя Стуса. Ця концепція не є готовим конструктом чи авторською декларацією, у роботі її реконструйовано, відтворено на основі найширшого корпусу текстів автора (опублікованих та неопублікованих) — його віршів, літературознавчих праць, епістолярію, щоденникових записів та нотаток.

У роботі окреслено зміст поняття «концепція поетичної творчості», обґрунтовано потребу дослідження авторських рефлексій про природу творчості. Концепція поетичної творчості В. Стуса ніколи не ставала предметом системного дослідження, проте чимало стусознавців зверталося до окремих питань, дотичних до цієї проблеми: стосунки поета і влади та поета і народу (М. Царинник, Ю. Шевельов та ін.); вплив естетики Р.М. Рільке на В. Стуса (М. Коцюбинська, М. Царинник, Г. Колодкевич, А. Акіллі); важливість біографії В. Стуса для розуміння його творчості, злиття життя і творчості (Ю. Шевельов, М. Коцюбинська, Д. Стус); поняття «самособоюнаповнення» як важливий елемент авторових роздумів про творчість (М. Коцюбинська, І. Онікієнко); принципове значення інтелектуального контексту для формування поетового розуміння творчості (Ю. Бедрик, К. Москалець); інтерпретація Стусом естетичних ідей Й.В. Гете (К. Москалець, Г. Колодкевич, І. Онікієнко); значний вплив постаті Б. Пастернака на формування Стусової концепції поетичної творчості (А. Акіллі, Б. Рубчак). Окрему увагу дослідників привернула проблема митця в контексті естетико-художньої еволюції В. Стуса (В. Біляцька, Л. Артеменко). Дослідницька рецепція літературознавчих праць Стуса засвідчила поетову глибоку рефлексію

питань творчості, довела, що поетові тексти, присвячені іншим авторам, були великою мірою саморефлексією. Дослідники визначили таке коло питань, пов'язаних зі Стусовим літературознавчим доробком: необхідність самовисловлення і «формулювання філософсько-етичних засад художньої практики», проблема авторської самосвідомості, розуміння творчості як «акту доброти», категорія щирості (Л. Тарнашинська); критика публіцистичності в поезії (Я. Ходаківська); принципове значення П. Тичини у Стусовому осмисленні трагічної постаті українського поета, його відносин із владою і народом (О. Соловей, М. Коцюбинська, А. Акіллі); Стусів есей про В. Свідзінського як творчий маніфест автора (Ю. Бедрик, О. Рарицький, М. Коцюбинська, О. Соловей). Питання, пов'язані з концепцією поетичної творчості Стуса, у контексті модернізму розглядали Т. Гундорова, А. Акіллі, В. Моренець.

У даній роботі поетапно досліджені становлення і розвиток авторової концепції поетичної творчості, котра реконструюється як текст у герменевтичному сенсі. Біографію В. Стуса розглянуто як один із контекстів розуміння цієї концепції. Дослідивши Стусову рецепцію ідеї життєтворчості, ми визначили, як вона вплинула на формування його поглядів на постать поета і поезію. Аналіз авторової рецепції ідеї життєтворчості дозволив зрозуміти механізми творення поетом «символічної автобіографії» (Г. Грабович), значення таких понять як «кшталтування» і «чесність» (Д. Стус) у його художньому світі. Притаманна Стусові орієнтація на взірці літературних персонажів (Павку Корчагіна, Павла Власова) демонструє, з одного боку, зв'язок поета з радянською масовою свідомістю, а з другого — увиразнює його індивідуальні морально-етичні орієнтири, підтверджує поетову орієнтованість на агіографічну модель біографії. Спираючись на загальноприйнятну у стусознавстві періодизацію творчості поета, особливе значення ми надаємо періоду попереднього ув'язнення у 1972 році, який став для Стуса часом осмислення свого призначення і долі, і був названий самим автором «час творчості». Такі біографічні обставини були виразно переосмислені в поезіях цього періоду, під час якого з'явилася збірка «Час творчості/Dichtenszeit». Одним із визначальних для цього періоду стає мотив «народження нового», який

проаналізовано у компаративному зіставленні з мотивом «другого народження» у Б. Пастернака і Й.В. Гете. Протистояння поета з владою, що ґрунтувалося на етичних і гуманістичних засадах, осмислено як практику втілення свободи, а однією з форм свободи є для поета його перекладацька праця. У період «часу творчості» і надалі В. Стус активно осмислює міфологему долі, яку він розуміє і як визначену канву подій своєї біографії, і як творче призначення. Останнє, зокрема, пов'язане з поняттям таланту, який Стус сприймає і як дар, обдарування, і як «прокляття», «покарання», відтак виникає образ «дару зловісного».

Витоки ідеї життєтворчості пов'язують із добою романтизму, яку для Стуса втілили, передовсім, Гете і Шевченко. Про них обох згадує автор у своєму програмовому тексті «Двоє слів читачеві» (1969), пов'язавши з Шевченком свої найперші дитячі поетичні враження. Зв'язок із «шевченківським текстом» помітний і у Стусовому конструюванні творчої автобіографії, і в роздумах про феномен українського поета. Творче самоусвідомлення, розуміння і прийняття власної долі висловлені Стусом у вірші «Я так і не збагнув», інтертекстуальним тлом якого є твори Шевченка та автоепітафія Сковороди, названого поетом «одним з найкращих друзів».

Модерністську ідею життєтворчості Стус сприймав крізь призму життєтекстів трьох поетів — Б. Пастернака, Р.М. Рільке і М. Цветаєвої. Пастернаків автобіографічний текст «Охоронна грамота» став для Стуса символом творчого самовизначення митця, а відомі слова російського поета про незрадність «правді життя» Стус цитує майже дослівно («головне — не зрадити правді життя») в побутовому житті і відрефлексовує в текстах.

Завдяки аналізу доступної авторів лектури — текстів Рільке («Огюст Роден», «Ворпсведе», листи) і присвячених йому (статті В. Мікушевича, І. Рожанського), — нам вдалося визначити низку елементів концепції поетичної творчості Стуса, які органічно пов'язані з Рількевими поглядами на мистецтво. Символічну роль у Стусовій біографії відіграє дитинство — час першого усвідомлення свого покликання бути літератором (завдяки прочитанню поеми І. Франка «Мойсей»), що споріднює його з Рільке і Пастернаком. Есей Цветаєвої

«Мистецтво у світлі совісті», де вона сформулювала свою ідею поета, його місця у світі та у суспільстві, стає для Стуса підтвердженням власного розуміння мистецтва і ролі митця («здається, підписався б під кожним її словом»).

Комплекс морально-етичних настанов, який автор поширював і на своє життя, і на творчість складався з таких понять як доброта, чесність, щирість і щедрість, працьовитість, любов, справедливість, страждання. Саму ж творчість він сприймає як спосіб перетворення і покращення світу, так постає телеологія поетичного тексту — змінювати життя на краще.

Аналіз текстів В. Стуса дозволив визначити онтологію та аксіологію поетичної творчості у його трактуванні, виявити комплекс ідей, з яких постає його концепція поетичної творчості. Органічне поєднання життя і творчості є основою онтологічного статусу поетичного слова, коли саме життя стає текстом. Так виникають поняття самототожності і «самособоюнаповнення», тому чи не центральною творчою настановою Стуса стає необхідність «бути собою». Витоки цієї ідеї слід також шукати в філософії екзистенціалізму: вона виникає в текстах автора у зв'язку з більш загальною темою існування людини у тоталітарній дійсності, і ширше — у дійсності повоєнної Європи. Настанова «щирості», перейнята В. Стусом від І. Франка, була найбільш актуальною для нього у 1960-х роках, але не втрачала своєї ваги протягом усього життя поета. Поетичну творчість автор розуміє як «щедре самороздаровування» — така ідея, безумовно, пов'язана і з Рільке (аналіз Стусового перекладу «Елегії до Марини» добре ілюструє цю ідею), і з Пастернаком («мета творчості — самовідданість»).

«Творча тиша» глибоко осмислена Стусом як ідеальна умова для творчості і як відмежування від сучасності, що є передумовою герметичної поезії. Розуміння творчого процесу як «вслухання» споріднює поета з Рільке і Цветаєвою. Якщо для Рільке вслухання пов'язане з пошуком і творенням нової поетичної мови (у Стуса — настанова на складність мови), то для Цветаєвої вслухання — це метафора творчого процесу (тут Стуса і Цветаєву споріднює образ мушлі). Пам'ять і спогади як особливе джерело натхнення в художньому світі українського поета складають єдність із мотивом сну, виразно втіленим у численних віршах.

У дисертаційному дослідженні простежено процес складного і багатозначного осмислення В. Стусом постаті поета, яке формується на основі образів поета-трибуна і поета-медіума, поета-громадянина і поета-інтелектуала. Поет — і проста, щира, життєлюбна людина, і той, хто обирає «страсну путь» в ім'я власного народу. Стусова самоідентифікація як поета змінювалася на різних етапах життя — від «людини, що пише вірші» і «поетом себе не вважає» («Двоє слів читачеві») до «поета, запраглого неба» (період попереднього ув'язнення 1972 року). В. Стус осмислював місію поета у діалозі з Р.М. Рільке, Б. Пастернаком, М. Цветаєвою, В. Свідзінським, П. Тичиною та ін. Центральним образом в такому осмисленні для Стуса був міфологічний образ Орфея, який споріднює автора з Рільке. Стосунки поета і тоталітарної влади найвиразніше осмислені у праці про П. Тичину «Феномен доби або сходження на Голгофу слави», яку ми розглянули, залучивши контекст «Шведських промов» А. Камю, а також у ширшому контексті теми «українського поета», яку наприкінці 1960-х активно осмислював Стус. Колізія «народного» і «державного» поета є кульмінацією осмислення трагедії Тичини, який став для автора «застереженням» і трагічним символом доби.

Розуміючи концепцію поетичної творчості Василя Стуса як текст, ми показали шляхи та етапи його формування: експліцитні, відрефлексовані думки, висловлені у літературознавчих статтях, нотатках, листах, а також імпліцитний шар тексту — живе плетиво поезії, переживання трагічного досвіду «людини, що пише вірші» у нелюдських умовах. Дослідження унаочнило багатогранність особистості Стуса як людини і як поета, його життєлюбність, відданість життю, але й водночас його протистояння світу, який стає забороненим для поета.

Ключові слова: Василь Стус, концепція поетичної творчості, призначення поезії, образ поета, поет і влада, поет і народ.

SUMMARY

Yehorchenko M. O. Vasyl Stus's concept of poetic creativity: the contexts of understanding. – Qualifying scholarly work (a manuscript).

Thesis for the degree of Candidate of Philological Sciences on speciality 10.01.01 «Ukrainian Literature». – Kyiv, 2021.

This dissertation is the first comprehensive study of Vasyl Stus's concept of poetic creativity. Said concept is not a ready construct or author's declaration; it is reconstructed in this dissertation, reproduced on the basis of the widest collection of Stus's texts (published and unpublished) — his poems, literary works, epistolary, diaries and notes.

The meaning of the *concept of poetic creativity* is outlined in the work, the need for research of the author's reflections about the nature of creativity is substantiated. V. Stus's concept of poetic creativity has never been the subject of systematic research, but many scholars have addressed certain issues related to this problem: the relationship between the poet and power, the poet and the people (M. Carynnyk, Y. Shevelov, etc.); the influence of R.M. Rilke's aesthetics on V. Stus (M. Carynnyk, M. Kotsiubynska, H. Kolodkevych, A. Achilli); the importance of V. Stus's biography for understanding his work, merging life and work (Y. Shevelov, M. Kotsiubynska, D. Stus); the concept of *self-filling-with-self* (*samosoboyunapovnennia*) as an important element of the author's reflections on creativity (M. Kotsiubynska, I. Onikiyenko); the fundamental importance of the intellectual context in the formation of Stus's understanding of creativity (Y. Bedryk, K. Moskalets); Stus's interpretation of aesthetic ideas by J.W. Goethe (K. Moskalets, H. Kolodkevych, I. Onikiyenko); the significant influence of the figure B. Pasternak on the formation of Stus's concept of poetic creativity (A. Achilli, B. Rubchak). The researchers' attention was drawn to the problem of the artist in the context of the aesthetic and artistic evolution of V. Stus (V. Bilyatska, L. Artemenko). The researchers' reception of Stus's literary works testified to the poet's deep reflection on the issues of creativity, proved that the poet's texts dedicated to other authors were largely self-reflection. Researchers have identified the following range of issues related to Stus's literary work: the need for self-expression and "formulation of

philosophical and ethical principles of artistic practice", the problem of authorial self-awareness, understanding of creativity as an "act of kindness", the category of sincerity (L. Tarnashyns'ka); critique of publicistics in poetry (Y. Khodakivs'ka); the fundamental significance of P. Tychna in Stus's comprehension of the tragic figure of the Ukrainian poet, his relations with the authorities and people (O. Solovey, M. Kotsiubynska, A. Achilli); Stus's essay on V. Svidzinsky as a creative manifesto of the author (Y. Bedryk, O. Rarytsky, M. Kotsiubynska, O. Solovey). Issues related to the concept of Stus's poetic work were considered by T. Hundorova, A. Achilli and V. Morenets in the context of modernism.

In this work the formation and development of Stus's concept of poetic creativity, which is reconstructed as a text in the hermeneutic sense, is studied gradually. V. Stus's biography is considered as one of the contexts of understanding the concept. Examining Stus's reception of the idea of *creating life*, we determined how it influenced the formation of his views on the poet and poetry. The analysis of Stus's reception of the idea of creating life allowed us to understand the mechanisms of creating the poet's "symbolic autobiography" (G. Grabowicz), the meaning of such concepts as "self-shaping" and "honesty" (D. Stus) in his world.

Stus's inherent orientation on the models of literary characters (Pavka Korchagin, Pavlo Vlasov) demonstrates, on one hand, the poet's connection to Soviet mass consciousness, and on the other — emphasizes his individual moral and ethical guidelines, confirms the poet's focus on hagiographic biography. Based on the generally accepted periodization of Stus's work, we give particular importance to the period of pretrial imprisonment in 1972, which became for Stus a time of understanding his purpose and destiny, and was called by the author "time of creativity". Such biographical circumstances were clearly rethought in the poetry of this period, during which the collection "A Time of Creativity / Dichtenszeit" appeared. One of the determinants of this period is the motive of "a new birth", which was analyzed in a comparative comparison with the motive of "a second birth" of B. Pasternak and J.W. Goethe. Stus's confrontation with the authorities, based on ethical and humanistic principles, is understood as a practice of realization of freedom, and one of the forms of freedom was

the poet's work as a translator. In the period of "a time of creativity" and further V. Stus actively comprehends the mythology of destiny, which he understands as a certain outline of the events of his biography, and as a creative mission. The latter, in particular, is related to the concept of talent, which Stus perceives as a gift and as a "curse", "punishment", so there he creates an idea of "a sinister gift".

The origins of the idea of creating life are connected with romanticism, which for Stus was embodied, first of all, by Goethe and Shevchenko. Stus mentions both of them in his program text "Two Words Addressed to the Reader" (*Dvoie sliv chytachevi*) (1969), linking his first childhood impressions of poetry to Shevchenko. The connection with "Shevchenko's text" is noticeable both in Stus's construction of his creative autobiography and in his reflections on the phenomenon of the Ukrainian poet. Creative self-awareness, understanding and acceptance of one's own destiny, expressed by Stus in the poem "I never understood" (*Ya tak i ne zbahnuv*), the intertextual background of which are the works of Shevchenko and ethical maxims of Skovoroda, called by the poet "one of the best friends".

Stus perceived the modernist idea of creating life through the prism of life texts of three poets — B. Pasternak, R.M. Rilke and M. Tsvetaeva. Pasternak's autobiographical text "The Preservation Certificate" (*Okhrannaia gramota*) became for Stus a symbol of creative self-determination of the artist, and the famous words of the Russian poet about infidelity of "the truth of life" Stus quotes almost verbatim ("the main thing is not to betray the truth of life") and in everyday life.

Through the analysis of what Stus was reading, among that Rilke's own texts ("Auguste Rodin", "Worpswede", letters) and devoted to him (articles by V. Mikushevich, I. Rozhansky), we were able to identify a number of elements of the concept of Stus's poetic work, which organically associated with Rilke's views on art. A symbolic role in Stus's biography is played by childhood — the time of the first realization of his vocation to be a writer (thanks to the reading of I. Franko's poem "Moses"), which makes him related to Rilke and Pasternak.

Tsvetaeva's essay "Art in the Light of Conscience" (*Iskusstvo pri svete sovesti*), where she formulated her idea of a poet, his place in the world and in society, becomes

for Stus a confirmation of his own understanding of art and the role of the artist ("it seems I would sign her every word").

The set of moral and ethical guidelines that Stus extended to his life and work consisted of such concepts as kindness, honesty, sincerity and generosity, hard work, love, justice, suffering. Stus perceives the work itself as a way to transform and improve the world, so there is a teleology of poetic text — to change life for the better.

The analysis of Vasyl Stus's texts allowed to determine the ontology and axiology of poetic creativity in its interpretation, to identify a set of ideas from which his concept of poetic creativity emerges. The organic combination of life and creativity is the basis of the ontological status of the poetic word, when life itself becomes a text. So there are notions of self-identity and *self-filling-with-self*, so almost the central creative guideline of Stus is the need to "be yourself". The origins of this idea should also be sought in the philosophy of existentialism: it arises in the texts of Stus, in connection with the more general theme of human existence in totalitarian reality, and more broadly in the reality of postwar Europe. The instruction of "sincerity", adopted by Stus from I. Franko, was most relevant to him in the 1960s, but did not lose its weight throughout the life of the poet. Stus understands poetic work as "generous self-giving" — an idea certainly associated with Rilke (analysis of Stus's translation of "Elegy to Marina" is a good illustration of the idea), and Pasternak ("the purpose of creativity is devotion").

"Creative silence" is deeply understood by Stus as an ideal condition for creativity and a separation from the modern world, which is a prerequisite for hermetic poetry. Understanding the creative process as "listening" relates Stus to Rilke and Tsvetaeva. For Rilke "listening" is connected with the search and creation of a new poetic language (for Stus — a guidance to the language complexity), and for Tsvetaeva "listening" is a metaphor for the creative process (here Stus and Tsvetaev are related to the image of a shell). Memory and recollections as a special source of inspiration in Stus's artistic world form a unity with the motif of sleep, clearly embodied in numerous poetic texts.

The dissertation research traces the process of complex and multifaceted comprehension of the figure of the poet by V. Stus, which is formed on the basis of the images of poet-tribune and poet-medium, poet-citizen and poet-intellectual. A poet is

both a simple, sincere, life-loving person, and one who chooses a "passionate path" in the name of his own people. Stus's self-identification as a poet changed at different stages of his life — from "a man who writes poetry" and "does not consider himself a poet" ("Two Words Addressed to the Reader") to "a poet who longs for heaven" (the period of his pretrial imprisonment in 1972). Stus comprehended the mission of the poet in dialogue with R.M. Rilke, B. Pasternak, M. Tsvetaeva, V. Svidzinsky, P. Tychyna and others. The central place in this understanding for Stus was the mythological image of Orpheus, which relates Stus to Rilke. The relations between the poet and the totalitarian power are most clearly understood Stus's work about Pavlo Tychyna "The Phenomenon of the Age or the Ascent to Golgotha of Glory", which we considered using the context of A. Camus's *Les Discours de Suède*, as well as in the broader context of the "Ukrainian poet", actively comprehended by Stus in that period. The collision of the "national" and "state" poet is the culmination of understanding the tragedy of Tychyna, which became for Stus a "warning" and a tragic symbol of the era.

Understanding of Vasyl Stus's concept of poetic creativity as a text, we showed the ways and stages of its formation: explicit, reflected thoughts, expressed in literary articles, notes, letters, as well as the implicit layer of the text — the living weaving of Stus's poetry, the poet's tragic experience of inhuman conditions. The study revealed the diversity of Stus's personality as a person and as a poet, his zest for and devotion to life, but also his opposition to the world, which becomes forbidden for the poet.

Key words: Vasyl Stus, concept of poetic creativity, purpose of poetry, image of poet, poet and power, poet and people.

ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ДИСЕРТАЦІЇ ВИКЛАДЕНО В ТАКИХ ПУБЛІКАЦІЯХ:

Публікації у наукових фахових виданнях України:

1. Єгорченко Маргарита. Ідея життєтворчості у рецепції Василя Стуса: тексти і контексти. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2019. № 27. С. 147–160. (0,7 др. арк.).
2. Єгорченко Маргарита. Концепція поета у творчості Василя Стуса. *Наукові записки НаУКМА*. Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». Філологічні науки. Том 98. 2009. С. 71–74. (0,4 др. арк.).
3. Єгорченко Маргарита. Мотив гріха в поезії Василя Стуса. Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». Філологічні науки. 2007. Т. 72. С. 18–23. (0,5 др. арк.).
4. Єгорченко Маргарита. Проблема творчості у Василя Стуса та Марини Цветаєвої. *Мандрівець*. 2008. № 2. С. 63–67. (0,1 др. арк.).
5. Єгорченко Маргарита. Функція «Пастернаківського тексту» у творчості Василя Стуса. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2008. Вип. 12. С. 83–87. (0,1 др. арк.).
6. Єгорченко Маргарита. Час творчості Василя Стуса. *Сучасність*. 2004. №2. С. 131–145. (0,5 др. арк.).

Публікації в міжнародних фахових виданнях:

1. Єгорченко Маргарита. «Державний поет»: феномен Павла Тичини у рецепції Василя Стуса. *Spheres of Culture*. Lublin, 2019. Vol. 18. P. 114–124. (0,4 др. арк.).

ЗМІСТ

ВСТУП	14
РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПЦІЯ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТУСА	
ЯК ПРОБЛЕМА СТУСОЗНАВСТВА	20
1.1. Коло проблем, дотичних до концепції поетичної творчості, у працях стусознавців	22
1.2. Проблема митця в контексті естетико-художньої еволюції Василя Стуса	28
1.3. Рецепція літературознавчих праць Василя Стуса науковцями-філологами	34
1.4. Концепція поетичної творчості Василя Стуса у контексті модернізму	38
Висновки до першого розділу	41
РОЗДІЛ 2. ФІЛОСОФСЬКА, ЕТИЧНА ТА ПОЕТОЛОГІЧНА ВІЗІЇ	
ТВОРЧОСТІ У ТЕКСТАХ ВАСИЛЯ СТУСА	44
2.1. Біографія Василя Стуса як один із контекстів розуміння його концепції поетичної творчості	44
2.2. Онтологія та аксіологія поетичної творчості у трактуванні Василя Стуса	73
Висновки до другого розділу	112
РОЗДІЛ 3. ПОСТАТЬ ПОЕТА	
У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ВАСИЛЯ СТУСА	116
3.1. Місія поета в осмисленні Василя Стуса	116
3.2. Теми «поет і держава» та «поет і народ» у рецепції Василя Стуса	132
Висновки до третього розділу	152
ВИСНОВКИ	156
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ	163
ДОДАТКИ	180

ВСТУП

Василь Стус — поет, перекладач, літературознавець, одна з найбільш знакових постатей української літератури ХХ століття. Його оригінальна творчість, переклади, літературознавчі та публіцистичні тексти, листування вже майже сорок років є предметом досліджень українського і західного літературознавства. Вагомий внесок у дослідження спадщини поета здійснили Ю. Шевельов, М. Коцюбинська, Д. Стус, К. Москалець, Ю. Бедрик, І. Онікієнко, О. Соловей, А. Акіллі та багато інших. У текстах більшості дослідників питання, пов'язані з концепцією поетичної творчості Василя Стуса, присутні більшою чи меншою мірою. Попри значну зацікавленість українського літературознавства постаттю Стуса, досі бракує комплексних досліджень, присвячених його концепції поетичної творчості та дотичному колу питань.

Стусові іпостасі «громадянина», дисидента, правозахисника, політв'язня є вже невіддільними від його ідентичності «літератора». Втім, для самого Василя Стуса поетична творчість була центральною справою і основним мірилом цінності життя, а осмислення себе як поета було інтенсивним, складним і нелінійним процесом. Самоусвідомлення Стуса, формування його концепції поетичної творчості відбувалося за постійної апеляції до великих співрозмовників, за активного діалогу з різними епохами та поетами, яких автор залучав до свого кола, — Йоганном Вольфгангом фон Гете, Райнером Марією Рільке, Борисом Пастернаком та багатьма іншими.

Коло питань, пов'язаних із природою творчості, призначенням мистецтва, долею митця так чи інакше постають перед кожним поетом. Аналіз концепції творчості автора допомагає зрозуміти його культурні орієнтири, позиціонування себе у контексті доби і літературного процесу, уявлення про природу мистецтва і творчості, а тому — дозволяє адекватніше і ширше дослідити його художній світ. Стусова концепція поетичної творчості не є готовим конструктом, її можливо лише реконструювати, відтворити, «визбирати» із різних текстів автора — літературознавчих праць, віршів, перекладів, листів, нотаток. Тож і саму

концепцію поетичної творчості Василя Стуса слід розглядати як текст, як плетиво ідей та мотивів, які формувалися та змінювалися під впливом різних факторів — інтелектуальних інтересів поета, його оточення, контексту доби, його власної біографії.

Реконструючи й аналізуючи концепцію творчості такого поета як Василь Стус, не можна оминати інтелектуальних контекстів її формування. Йдеться про складний комплекс літературних і філософських зацікавлень Стуса, котрий, волею зрозумілих обставин, хоч і був обмежений у виборі лектури, але водночас — був надзвичайно уважним і зацікавленим читачем та інтелектуалом. Наше дослідження не претендує на аналіз усіх літературних, філософських, культурних контекстів, із яких виростала концепція творчості автора (навіть чи це можливо зробити вичерпно в межах дисертаційного дослідження), однак сподіваємося розглянути основні з них.

У цьому дослідженні ми використовуватимемо звужене поняття «концепція поетичної творчості». Така конкретизація необхідна, аби уникнути широкого трактування терміну «концепція творчості», який перебуває у сфері інтересів не тільки і не стільки літературознавства, як психології та мистецтвознавства.

Важливо зазначити, що поняття творчості можна розглядати переважно у двох напрямках: психологічному і філософському. Психологія творчості зосереджує увагу на самому «механізмі» творчого процесу, тоді як філософія розглядає сутність творчості, її телеологію й аксіологію (як на абстрактному рівні: *homo creator*, так і на матеріалі конкретної культурно-історичної епохи). У нашому дослідженні ми практично оминаємо питання психології творчості; що ж до філософського аспекту, то його ми заторкуємо, виходячи з потреб самого матеріалу дослідження (проблематики Стусових творів, його лектури та інтелектуальних зацікавлень).

Актуальність дослідження. Аналіз етапів та чинників формування концепції творчості Василя Стуса, реконструкція її змісту є необхідною передумовою осягнення багатогранного життєтексту поета, його культурного тезауруса і творчих інтенцій. Реконструкція концепції поетичної творчості Василя

Стуса є одним із важливих етапів у створенні досі не написаної творчої біографії поета.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано на кафедрі літературознавства Національного університету «Києво-Могилянська академія». Тема роботи відповідає тематиці науково-дослідницького проекту «Людина в часі (філософські аспекти української літератури XX – XXI століття)» (державний реєстраційний номер 0109U008101). Тему роботи затверджено Ухвалою Вченої ради Національного університету «Києво-Могилянська академія» 28 грудня 2006 року (протокол №22).

Мета дослідження — реконструювати концепцію поетичної творчості Василя Стуса в її становленні та розвитку.

Завдання, сформульовані відповідно до визначеної мети:

- висвітлити історію дослідження питання у стусознавстві;
- простежити формування та визначити етапи розвитку концепції поетичної творчості Василя Стуса;
- проаналізувати чинники цього процесу;
- визначити ключові контексти розуміння концепції поетичної творчості Василя Стуса;
- дослідити мотивно-тематичний комплекс «творчість» у поезії Василя Стуса та його уявлення про постать поета.

Об'єктом дослідження є увесь корпус оригінальних поетичних текстів Василя Стуса: вірші з усіх збірок поета, а також тексти, що не увійшли до окремих збірок; різні редакції та начерки поезій; деякі неопубліковані твори; поетичні переклади автора (відповідно до мети і завдань роботи). Важливим матеріалом для дослідження стали літературознавчі праці автора, його листи, щоденникові записи, нотатки, конспекти. Більшість цих джерел опубліковані у найповнішому на тепер виданні творів Василя Стуса [144]. Ми залучали також уже опубліковані томи із незавершеного проекту дванадцятитомного зібрання творів Василя Стуса [140], які доповнюють та уточнюють матеріали, що містяться у першому львівському виданні.

Враховуючи той факт, що тривалий час публікація творів Василя Стуса була неможливою, а прижиттєві видання творів автора не були узгоджені з ним самим (як це сталося, наприклад, із першою публікацією збірки «Зимові дерева» [139] або книжки «Свіча в свічаді»), вважаємо за потрібне окреслити текстологічні та історико-літературні підходи до спадщини Василя Стуса, прийняті в цій роботі.

Існує п'ять¹ поетичних збірок Василя Стуса: «Круговерть» (1964), «Зимові дерева» (1965), «Веселий цвинтар» (1967), «Час творчості / Dichtenszeit» (1972) та «Палімпсести»² (1972–1984).

Для дослідження ми також залучали неопубліковані матеріали, що зберігаються у Фонді Василя Стуса № 170 в Архіві відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України [194].

Предметом дослідження є концепція поетичної творчості Василя Стуса.

Методи дослідження. У дисертації застосовано герменевтичний, порівняльно-типологічний, порівняльно-історичний (генетико-контактний) та біографічний підходи. Здійснено інтертекстуальний та мотивно-тематичний аналіз поетичних текстів. За допомогою *герменевтичного підходу* творчість Василя Стуса інтерпретована як цілісний текст, в якому виокремлено елементи концепції поетичної творчості автора. *Порівняльно-історичний* та *порівняльно-типологічний методи* допомогли дослідити й відтворити Стусову рецепцію творчості його улюблених авторів, виявити вплив філософії екзистенціалізму та елементи модерністської естетики у поетовій концепції поетичної творчості. *Біографічний підхід* дозволив показати, як обставини життя Василя Стуса впливали на формування його концепції поетичної творчості, зокрема на інтерпретацію ідеї

¹ Необхідно додати, що 1962 року Василь Стус уклав свою першу збірку «Дело № 13/БЕ1339», яку не подавав до жодного видавництва і більшість віршів якої увійшло до збірки «Круговерть» (1964 року подана до видавництва «Молодь»). Докладно про це див. коментар до першого тому Зібрання творів В. Стуса [140, т. 1, с. 516].

² Слід враховувати, що ця збірка має дві авторські редакції — «Магаданську» (1978–1979) та «Київську» (1979–1980) детальніше див. коментар до першого тому Зібрання творів В. Стуса [140, т. 5, с. 661–663].

життєтворчості. Завдяки *інтертекстуальному аналізу* вдалося реконструювати кроскультурний діалог та виявити автоінтертекстуальні реляції у Стусовій концепції поетичної творчості. За допомогою *мотивно-тематичного аналізу* віршів нам вдалося показати, як елементи цієї концепції виявлялися у текстах автора.

Теоретико-методологічну базу дисертації склали принципи герменевтичної інтерпретації літературних творів (Г.Г. Гадамер, М. Гайдеггер), семіотична концепція тексту (Ю. Лотман), окремі аспекти теорії інтертекстуальності (О. Жолковський, І. Смірнов), діалогічна концепція М. Бахтіна, дослідження з історичної поетики (С. Аверінцев, М. Гаспаров, П. Грінцер, О. Михайлов), праці з поетики модернізму, зокрема українського (В. Моренець, Т. Гундорова), дослідження поетики Б. Пастернака (Л. Горелік, О. Жолковський, Б. Гаспаров, О. Сєдакова, І. Смірнов, А. Якобсон, К. Поліванов), дослідження поетики Р.М. Рільке (Ю. Лілеєв, Л. Кравченко, М. Попель, W. Rehm, M. Schmidt-Ihms), а також стусознавчі праці (А. Акіллі, Ю. Бедрика, Г. Колодкевич, М. Коцюбинської, К. Москальця, О. Солов'я, Д. Стуса, Л. Тарнашинської, Ю. Шевельова та інших).

Наукова новизна одержаних результатів. У роботі вперше здійснено цілісний комплексний аналіз концепції поетичної творчості Василя Стуса — простежено етапи її формування: ранній період (1950-ті – 1972), період збірки «Час творчості» (січень–вересень 1972), період збірки «Палімпсести» (1972–1984). Для цього залучено максимально широкий спектр текстів автора, проаналізовано інтертекстуальні реляції, враховано його лектуру. Розглянуто постать Василя Стуса в контекстах доби та національної традиції, а також у зв'язку з провідними напрямками розвитку світової літератури.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів. Основні тези роботи можуть бути відправною точкою для подальших досліджень. Теоретичні положення роботи можуть бути використані у студіях, пов'язаних із концепцією поетичної творчості інших авторів цього ж періоду. Результати роботи можуть стати частиною академічних курсів, присвячених історії української літератури ХХ століття або окремого курсу, присвяченого творчості Василя Стуса.

Апробація результатів дослідження. Основні тези дослідження виголошено на конференціях: Міжнародна наукова конференція «Категорії буття у поетичній творчості Василя Стуса» (Дрогобич, 2005); IV Всеукраїнська наукова конференція Василь Стус: життєві і творчі контексти (Донецьк, 2008); науковий семінар «Василь Стус — перекладач» (як організаторка і доповідачка; Київ, 2008); Наукова конференція «Актуальні проблеми сучасного українського літературознавства» в рамках Днів науки в НаУКМА (Київ, 2007, 2011); Наукові читання, присвячені пам'яті Соломії Павличко (Київ, 2009); Всеукраїнська наукова конференція молодих учених в Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ (Київ, 2019); круглий стіл «Стусівські читання» (Київ, 2019); круглий стіл «Поет, дивак і єретик» (Вінниця, 2020, 2021).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 7 статей, із них 6 — у фахових виданнях України, 1 — у зарубіжному збірнику.

Структура та обсяг роботи зумовлені її метою та завданнями. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, списку використаної літератури, джерел (194 найменувань загалом) та двох додатків. Основний зміст дисертації викладено на 162 сторінках (7,1 др. арк.). Повний обсяг роботи складає 182 сторінки.

РОЗДІЛ 1

КОНЦЕПЦІЯ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТУСА ЯК ПРОБЛЕМА СТУСОЗНАВСТВА

Історична поетика пов'язує походження поетичної творчості з архаїчним ритуалом та вербальною магією — звідси і спільні для різних культурних традицій уявлення про особливу роль поезії в людському житті та спорідненість поета з жерцем чи пророком [29]. Однак із плином часу спектр цих уявлень розширювався, поняття «поет» і «поезія» набували суперечливих значень: *ars* чи *ingenium*, майстерність чи богонатхненність? Поетичне слово — засіб відтворення чи *перетворення* життєвих реалій, або ж можливість виходу за їхні межі? Поет — деміург, народний трибун, месія, або ж вигнанець, маргінал, аутсайдер, байдужий до соціальних проблем естет? У різних культурно-історичних контекстах окремі значення актуалізувалися, стаючи основою різних концепцій поетичної творчості.

У творчій самосвідомості поета архетипове та історичне співіснують та взаємодіють; у процесі формування індивідуально-авторської концепції творчості розкриваються всі грані таланту митця, постають різні іпостасі його «я», виявляються зв'язки з національною традицією і світовим письменством, вибудовується складний кроскультурний діалог.

Навіть побіжний погляд на такі проблеми як концепція поетичної творчості, метапоетична лірика, авторефлексія поета, ставить дослідника перед питанням вибору методології, пошуку наукових орієнтирів та засад. Концепція поетичної творчості не перебуває у центрі уваги сучасного літературознавства, що вже казати про стусознавство, де на цю проблему прицільно не звертав уваги ніхто. Втім, варто згадати праці дослідниці Людмили Артеменко, увага якої вже тривалий час зосереджена довкола проблематики «поетологічного дискурсу» в українській ліриці XIX–XX століть. Зокрема, авторка у своїх статтях приділила увагу таким теоретичним питанням як дослідження поетологічного дискурсу [10] та семантичні моделі української поезії [9].

Враховуючи значну розмитість понять, що виникали у процесі дослідження концепції поетичної творчості Василя Стуса, нам вдалося доцільним орієнтуватися на студії метапоетичних текстів, концепцій творчості, автометаопису різних авторів. У таких працях ми знайшли чимало важливих думок і висновків, методологічних підходів, які залучили до нашого дослідження. Важливою для нас була монографія польської вченої Магдалени Попель [189], особливо ж частини праці, присвячені Р.М. Рільке.

Проф. Попель переконливо обґрунтовує потребу виокремлення нашої проблеми в окрему дослідницьку сферу: «...роздуми митців про те, чим є творчість, що виростає із зерна особистого досвіду, можна трактувати як відносно автономну сферу досліджень, що вимагає окремих знарядь і правил, але водночас послуговується інтердисциплінарними напрямками і методологіями» [189, р. 129]. Чимало висновків авторки про письменників та митців доби модернізму збігаються з нашими висновками про художній світ Василя Стуса і його концепцію поетичної творчості. Зокрема, ідея про те, що історію творчості можна розуміти як діалог з іншими митцями, як розмову з Іншим [189, р. 42]. У контексті цієї надзвичайно плідної думки не можна не згадати Михайла Бахтіна, який у своїх працях [12] обґрунтував діалогічність як важливу характеристику творчого процесу [18]. Для нашого дослідження філософія діалогу є важливою тому, що допомагає пояснити впливи, рецепцію, інтерпретацію Василем Стусом творчості різних авторів, які перебували у колі його зацікавлень. Поетів діалог із видатними представниками різних культур і епох дозволяв йому увиразнити власні погляди на природу творчості. М. Попель розглядає процес осмислення феномену творчості як підставову рису європейської культури: «Митець у нашій європейській культурі був покликаний не лише займатися творчістю, але також рефлексувати на тему творчого процесу» [189, р. 128].

Від моменту появи задуму дослідити концепцію поетичної творчості Василя Стуса нам було зрозуміло, що об'єктом такого дослідження мають стати всі тексти автора — від робочих нотаток до вершинних віршів. М. Попель надає цьому явищу дуже вдалу, на наш погляд, дефініцію — «плетиво нарації ідентичності»:

«Свідчення у формі художніх текстів, а також особистих документів: листів, щоденників, есеїв, нотаток вибудовують неповторне плетиво нарації ідентичності. Вказуючи на свідчення такого типу, я хочу наголосити їхню важливість і перспективу виокремлення як об'єкту дослідження» [189, р. 128–129].

У своїй дисертації [123], а згодом і в книзі [122] київська дослідниця Світлана Руссова на матеріалі української та російської поезії XX століття досліджує образ автора у ліричному тексті. Особливий інтерес для нас становлять роздуми авторки про поезію М. Зерова³, М. Рильського, П. Тичини, Б. Пастернака, М. Цветаєвої, оскільки всі ці поети перебували у колі зацікавлень В. Стуса. Крім того, дослідниця подає досить вичерпний огляд європейської філософської думки про проблему автора і природу художньої творчості. Зокрема, авторка акцентує важливі для нас погляди М. Гайдеггера на поезію (поетичний таланти) як «єдиний автентичний спосіб пізнання дійсності» [122, с. 11]. С. Руссова приділяє увагу також поглядам Ж.-П. Сартра, зокрема його ідеї ангажованого мистецтва. Сартр не мав значного впливу на В. Стуса (хоч поет і «катував себе» «Словами», опублікованими у журналі «Новый мир»⁴), але безумовно вплинув на ціле покоління радянських шістдесятників. Утім, ідея соціальної відповідальності митця, його «ангажованості» хвилювала Стуса і виявилася найвиразніше у його праці «Феномен доби» (про це ми окремо напишемо у підрозділі 3.2).

1.1. Коло проблем, дотичних до концепції поетичної творчості, у працях стусознавців

³ Цікаве спостереження щодо постаті М. Зерова у художньому світі В. Стуса, а також про типологічну спорідненість між двома поетами робить К. Москалець: «Стус належить саме до того типу, що й Зеров, — це вчений-поет, людина кабінету й бібліотеки, яка долає тиск несприятливого соціального середовища і власних невротичних реакцій за посередництвом цілеспрямовано створеного кшталту характеру» [91, с. 23].

⁴ Повість Сартра «Слова» була опублікована в російському перекладі спершу в журналі «Новый мир» (№10–11, 1964), а вже 1966 року вийшла окремою книжкою з передмовою Миколи Бажана у московському видавництві «Прогрес». Це не єдиний текст Сартра, знайомий Стусові і його поколінню.

Концепція поетичної творчості Василя Стуса є малодослідженою проблемою. Незважаючи на значну зацікавленість сучасних літературознавців постаттю поета, його творчістю, літературознавчим доробком, епістолярною спадщиною, коло проблем, над якими працюють дослідники, не дозволяє, на наш погляд, уповні розкрити феномен автора, його інтелектуальні орієнтири й місце в українській літературі.

Досі ніким комплексно не була розглянута концепція творчості Василя Стуса. Втім, можна говорити про деякі дослідження, присвячені дотичним до проблематики нашої дисертації питанням у стусознавчих працях.

Окремі питання і проблеми, пов'язані з концепцією творчості (зокрема, поет і його час, поет і народ, поет і влада, призначення поезії, творчість як вияв свободи та ін.), виникали у різних статтях і дослідженнях, присвячених Василеві Стусу, хоч і не ставали окремою темою.

Перші літературно-критичні статті про поезію Стуса — це рецензії на машинопис його збірки «Зимові дерева» [2; 39], але вони є цікавими для нас радше як історико-літературний матеріал. Умовний відлік стусознавства можна вести від статей, що з'явилися в українській діаспорі [168; 169; 178; 176]. Ці статті мали загальний характер, вони були передмовами до видань поезії Стуса, але переважно ці тексти не втрачають актуальності, якщо не зважати на деякі неточності, спричинені обмеженим доступом авторів до поетової спадщини та до його біографії.

Майже всі автори, які писали про Василя Стуса у 1970-х – 1990-х роках, так чи інакше торкалися тем, пов'язаних із концепцією поетичної творчості. Спробуємо окреслити коло цих тем і авторів.

Марко Царинник, автор одних із перших літературно-критичних текстів, присвячених творчості Василя Стуса [168; 169], уже 1986 року звернув увагу на творення навколо імені Стуса міфу народного поета; у цій самій передмові до другого видання книжки віршів Стуса «Свіча в свічаді» Царинник докладно аналізує проблему стосунків поета і влади та поета і народу (у цьому зв'язку автор звертається і до постаті А. Камю з його Нобелівською промовою, вплив якої на

В. Стуса ми розглянемо у підрозділі 3.2). Так само Царинник одним із перших звернув увагу на глибинний зв'язок Стусової лірики з естетикою Р.М. Рільке; автор ствердив, що український поет «сприйняв і опрацював» Рількеву настанову про те, що «суть мистця — у нерозривному зв'язку зі світом і речами, такому повному, що здається він взаємопроникненням» [168]. Звісно, це не єдиний перегук в естетичних програмах двох поетів, але заувага М. Царинника видається нам цілком слушною.

Стаття Юрія Шевельова «Трунок і трутизна. Про “Палімпсести” Василя Стуса» [176] 1986 року, написана як передмова до найбільш відомої збірки поета, вперше опублікованої на Заході, вже зробилася класичною. У цьому тексті автор визначає Стуса як «непрограмованого» поета, з чим погодилося чимало наступних дослідників. Шевельов був першим, хто артикулював такі важливі для поета засади творчості як доброта, страждання, вірність внутрішній правді і відвертість (про ці категорії напишемо докладно у підрозділі 2.2); вказав на тісний зв'язок життя і творчості, на потребу уважного дослідження біографії Стуса для прочитання його текстів. Зрештою, Шевельов вказав і на «залежність поета від своєї поезії, на внутрішній примус творити поезії, знаходити в них себе і світ» [176, с. 23].

Роль Михайлини Коцюбинської у збереженні і дослідженні спадщини Василя Стуса важко перебільшити. Близька подруга поета, літературознавиця стала згодом чільною дослідницею його творчого спадку. У численних статтях, а також спогадах Коцюбинської знаходимо чимало думок і висновків, що стосуються нашої теми. Зокрема, дослідниця звернула увагу на етичну домінанту творчості Стуса, на невіддільність його творчості від життя, на мотив офірності, що став ключовим у розвитку самосвідомості поета: «Офірність як модель людської поведінки, як спосіб самоутвердження, очищення стражданням в ім'я мети» [66, с. 349]. Коцюбинська чи не першою наголосила на значенні Стусового поняття «самособоюнаповнення» і пов'язала його з постаттю Рільке. У статті 1991 року «Феномен Стуса» дослідниця зауважила, що двох поетів єднають кілька суттєвих речей у розумінні поетичної творчості: «відраза до бесплотності поезії», «тяжіння до скульптурної довершеності форм» та ставлення до поезії «не як до

почуття, а як до досвіду» [74, с. 114]. На вплив Рільке у зв'язку з літературно-філософською інтерпретацією образу палімпсеста у Стуса звертає увагу і Галина Колодкевич у своїй дисертації; дослідниця наводить роздуми Рільке з роману «Нотатки Мальте Лявридса Бригге» про поезію як досвід і особливе значення спогадів для поета [60, с. 33].

М. Коцюбинська вбачає прямий зв'язок між Рількевим кредо «поет повинен бути для себе цілим світом і все знаходити в собі» зі Стусовим поняттям «самособоюнаповнення» [74, с. 114]. Отже, «самособоюнаповнення», як одне з центральних понять картини світу Василя Стуса, можна не лише інтерпретувати у вимірах екзистенціалізму (як це часто роблять дослідники), а й розуміти його як одне з важливих понять авторової концепції поетичної творчості: «“Самособоюнаповнення” як alter ego поезії, її передумова й мета, виправдання її існування і неминуща суть» [71, с. 153]. Водночас, Коцюбинська особливо виділяє есей «Зникне розцвітання», бо «саме тут уперше — свідомо й неоднозначно — висловлене Стусове поетичне кредо: поезія як самособоюнаповнення» [71, с. 153]. Цю ідею дослідниця повторила не в одній своїй статті, уточнюючи і розширюючи її: «...осмислюючи сутність і сенс поезії, визначав позицію ліричного поета як “навпроти себе”, “опроти самого себе”» [67, с. 222].

Автор однієї з перших монографій, присвячених творчості В. Стуса, Юрій Бедрик [13] проаналізував різні способи рецепції поета в українській культурі; водночас, автор не оминув у своїй праці питань, дотичних до нашої теми. Зокрема, вже на початку свого дослідження Бедрик наголошує на тому, що Стус «відмежовував естетичні проблеми від політико-громадянських» [13]. Крім того, автор робить низку слушних висновків і спостережень, які вважаємо за доцільне залучити до нашого дослідження. Міркуючи про обставини інтелектуального формування поета, Бедрик зазначає (і ми цілком із ним погоджуємося), що на 1965 рік, коли Стуса виключили з аспірантури, він «уже має особистий цілком сформований кодекс честі, що базується [...] не лише на приватному досвіді, але й на західній філософії буття і мистецтва» [13]. Це спостереження важливе ще й тому, що вказує на принципове значення контексту інтелектуальних зацікавлень

автора у формуванні його ставлення до проблеми творчості. Поглиблюючи цю свою думку, Бедрик доходить висновку про те, що Стус органічно поєднав філософію і поезію, а його поетична творчість «явила [...] асиміляцію поезії до філософії». Автор виділяє у поетовій творчості такі «принципи й проблеми екзистенціалізму» як «проблему буття, проблему вибору, проблему мислячого “я”, проблему розходження людини зі світом (вона ж — проблема абсурду), принцип перспективізму, антропологічний принцип», а також «розвиток ідеї поезії як гри на програш, лише для Стуса грою на програш уже стає все цілісне світовідчуження і світобачення» [13]. Слід уточнити, що таке розуміння поезії є лише однією з граней Стусової концепції поетичної творчості, воно притаманне радше пізньому періодові творчості.

Уже сама назва книги Дмитра Стуса «Василь Стус: життя як творчість» [145] вказує на прочитання біографії поета через його творчу істотність. Звісно, Д. Стус не ставив собі за мету відтворити концепцію поетичної творчості Василя Стуса, але в його праці знаходимо чимало вагомих висновків та інформації, що стосуються нашої теми. Автор проникливо розмірковує про стосунки поета і народу; про підпорядкованість біографії поета його творчості («не відділяв життя від тексту, розглядаючи одне цілком органічним доповненням іншого» [145, с. 52]); про поняття обов'язку письменника («поет остаточно усвідомив обов'язок письменника, принаймні українського письменника, тісно переплести долю з творчістю» [145 с. 63]); наголошує на важливості періоду збірки «Час творчості».

Продовжує цю думку й Костянтин Москалець [91; 92], на переконання якого період збірки «Час творчості» має особливе значення у творчій біографії Стуса. Москалець звертає увагу на частину збірки, яку складають переклади з Й.В. Гете, і зокрема, на оду «Прометей» і вірш «Межі людства». Покликаючись на статтю Г.Г. Гадамера «Прометей і трагедія культури», К. Москалець демонструє, як у Стусовій творчості відлунюють естетичні ідеї Гете, де «митець є істинною людиною» [91, с. 30–31].

До теми естетичних ідей Гете в інтерпретації Стуса зверталось кілька дослідників, зокрема, А. Акіллі [182], який дав широку панораму Стусової рецепції

Ґете. Міркуючи про Стусові переклади з Ґете, Г. Колодкевич розглядає переклад як «діалог двох поетів», що свідчить про «особливий духовний контекст творчості В. Стуса, особливо під час двох періодів його ув'язнень» [63]. У своїй дисертації «Варіативність поетичного мислення В. Стуса в культурно-духовному просторі ХХ ст.» Колодкевич не раз звертається до актуальних і для нашого дослідження питань, зробивши чимало справедливих спостережень. Зокрема, дослідниця доходить висновку, що естетичні погляди та розуміння мистецтва Й.В. Ґете, Р.М. Рільке та інших поетів (авторка зосереджується на колі німецькомовних авторів) були засвоєні Василем Стусом, «проступають» у його письмі, а отже «частково долучаються до формування оригінальної поетичної натури В. Стуса» [60, с. 85].

Алессандро Акіллі також звертає увагу (хоч і не першим) на важливу для Стуса самонастанову — діалог з літературною традицією [4, с. 337], слідом за Богданом Рубчаком [121, с. 349] побачивши у Стусових рядках «Оце твоє народження нове» зі збірки «Час творчості» перегук із «Другим народженням» Б. Пастернака (про цей мотив ми докладно напишемо у підрозділі 2.1). Дослідник також вказує на те, що «Стусова лірика “Палімпсестів” веде інтенсивний діалог з Рількевим поетичним світом»⁵ [4, с. 338]. Постаті цих двох поетів є надважливими і в межах нашого дослідження: їхні естетичні погляди великою мірою вплинули на Стусове розуміння творчості.

Однією з плідних дослідниць творчості Василя Стуса є Інна Онікієнко, серед численних публікацій якої є й дотичні до нашої теми. У праці, присвяченій Стусовому поняттю «самособоюнаповнення» [101], дослідниця демонструє, як

⁵ Безумовно діалог із поетичним світом Рільке передбачав, передовсім, формування власного поетичного світу. Достоту так само, як і у випадку самого Рільке: «Рільке властива свідомо відмова від “перебування” в поетичному світі чужого художнього твору: осягнення “іншого” було для нього способом дедалі більшого заглиблення в себе і в свою міфопоетику: “заглиблення в самого себе з метою вивищення, відсторонення від прочитаного”» [80, с. 8].

воно пов'язане з філософією Гете; водночас, услід за М. Коцюбинською, І. Онікієнко пов'язує «самособоюнаповнення» зі Стусовими уявленнями про творчість: «Стусове “самособоюнаповнення” передбачало засвоєння практик духовного пересотворення людства, зокрема духовне життя як сродну працю Г. Сковороди, духовні практики великих німців Й.В. Гете та Р.М. Рільке, християнські ініціації, філософський досвід орфіків і суфістів» [102, с. 127]. Дослідниця вважає, що один із початкових віршів збірки «Час творчості» (на періоді створення якої зосереджена увага в цій статті), «Блажен, хто тратити уміє», «є реалізацією авторської концепції мистецтва — як *sacrum*. Поет переживає одкровення про своє містичне покликання творити» [101, с. 215], і зрештою «життєвий час ув'язненого поета перетворюється на час священний» [101, с. 219].

1.2. Проблема митця в контексті естетико-художньої еволюції Василя Стуса

Однією з перших до проблеми митця в художньому світі Василя Стуса звернулася 1998 року Віра Просалова [112]. У цій праці дослідниця радше накреслила певні орієнтири, засвідчила актуальність даної проблеми.

Найближче до предмету нашого дослідження підійшла Валентина Біляцька у своїй кандидатській дисертації 1999 року «Проблема митця в естетико-художній еволюції Ліни Костенко та Василя Стуса» [16]. У засновку своєї праці авторка вказує, що поколінням шістдесятників «мистецтво усвідомлювалось як одна із ключових проблем дійсності». І хоч об'єднання в одному дисертаційному дослідженні двох настільки різних поетів викликає подив, не можемо не зацікавитися розділом, присвяченим Василеві Стусу. Цей розділ має амбітну і не цілком ясну назву — «Онтологія Василя Стуса». Авторка ставить за мету здійснити «аналіз Стусової моделі Митця й мистецтва в аспекті еволюції естетичної самосвідомості в контексті культурної ситуації 60-х років» [16, с. 93]. В. Біляцька справедливо відзначає «інтенсивні пошуки світоглядних позицій» Стусом до арешту 1972 року. Справді, друга половина 1950-х – початок 1960-х років стали для поета часом формування, вироблення власних естетичних позицій, захоплення філософією, вивчення історії культури, пошуків літературних орієнтирів. Проте

обмеження цього процесу 1960-ми роками дивує, бо Стусове осмислення теми поетичної творчості і постаті поета стає дедалі інтенсивнішим від початку 1970-х і далі; тож зосереджуючись лише на ранньому періоді його творчості, авторка від початку свідомо обмежує своє дослідження (до того ж, не зробивши необхідних застережень у назві роботи).

В. Біляцька проблематизує питання системності естетичних поглядів В. Стуса і доходить закономірного висновку про те, що хоча поет і не залишив програмного тексту (зрештою, на роль такого тексту цілком може претендувати «Двоє слів читачеві», — щоправда, лише для раннього періоду творчості), однак звертався до проблеми митця у різних своїх статтях. Погодимося з думкою дослідниці про те, що «узагальнення поглядів В. Стуса — справа досить складна, оскільки вони не були систематизовані ним самим» [16, с. 95].

Основні питання, що формують проблему митця й мистецтва в естетичній програмі та поезії Стуса, на думку Біляцької, такі: «осмислення ролі Митця в духовному розвитку українства, взаємовідносини Художник і влада, роздуми Поета про мистецтво в умовах тоталітарних режимів, мистецтво в контексті культурних традицій, його внесок у розвиток української поезії 60–80-х років» [16, с. 91]. Означені аспекти проблеми, на наш погляд, не вичерпують усього спектру питань, пов'язаних із проблемою митця і мистецтва у Василя Стуса. Ба більше, названі питання сформульовані не досить чітко, авторка зловживає художньою образністю в академічному тексті, що лише затуманює, а не прояснює смисли.

Крім того, авторка твердить, що означена проблематика найбільше помітна в епістоляріях Стуса, і лише незначною мірою — в його критиці й поетичних текстах. На нашу думку, такий підхід звужує можливості дослідника зрозуміти означену тему, оскільки лише комплексний підхід до вивчення спадщини поета дозволяє робити висновки про його розуміння проблеми митця. Хибна настанова дослідниці відбилася на її тексті: для ілюстрації своїх роздумів про проблему митця в Стуса Біляцька лише одного разу наводить цитату з поетичного тексту. Основний же матеріал для дослідження в цій дисертації — літературознавчі праці

Стуса (та й то, не всі), а також його епістолярії (знов-таки, з тексту дисертації і висновків неможливо зрозуміти, в якому об'ємі авторка залучає листи Стуса для вирішення поставлених завдань). Переповідаючи зміст літературно-критичних праць поета, авторка робить деякі узагальнення, що ґрунтуються лише на самих цих текстах. Наприклад, показавши, що для Стуса важливою є думка про естетичне освоєння дійсності як пошук сутності речей, Біляцька не пробує визначити, якими були джерела таких Стусових поглядів.

Дослідниця вводить до обігу невдалий, на наш погляд, термін «палімпсестичність», причому майже не роз'яснює його, обмежившись дуже розмитими формулюваннями, попри те, що, на її думку, це поняття є визначальним для розуміння Стуса і, зокрема, його концепції мистецтва. Наприклад, «палімпсестичність» авторка називає «найбільш характерною ознакою його природної обдарованості і формою вираження двоїстості його натури, до якої він тяжів і прагнув упродовж усього свого життя» [16, с. 94]. Крім того, «палімпсестичність [...] притаманна не тільки Стусові-поету, але й літературному критику, епістологу і була реалізована у вирішенні проблеми Митця» [16, с. 160]. Паралельно дослідниця використовує і суміжний термін «палімпсестування». Такий підхід остаточно заплутує проблему, водночас нівелюючи особистісну, життєво-досвідну її складову.

Серед справедливих, на наш погляд, тверджень і висновків авторки можна назвати такі:

- Важливість філософії екзистенціалізму в системі поглядів В. Стуса. Ця тема уже давно (зокрема, й на 1999 рік, коли написана дисертація Біляцької) стала загальником у стусознавстві. Щоправда, дослідниця не показує зв'язку між поетовим інтересом до екзистенціалізму і формуванням його концепції митця (у нашій роботі цій темі приділено увагу у підрозділі 3.2 на прикладі окремого сюжету).
- Стусове «полемічно-загострене почуття Митця й мистецтва в суспільстві». Тема митця і суспільства справді була однією з визначальних у

формуванні авторової концепції творчості, надто у другій половині 1960-х років.

- Важливість теми «поет і народ». Ця тема актуалізована в різних текстах Василя Стуса, вона є багатовимірною і заслуговує на окреме дослідження. Однак у праці В. Біляцької ця тема розглянута досить побіжно, зокрема, на прикладі Федеріко Гарсії Лорки.

- Постать Р.М. Рільке як одна з ключових у формуванні естетичних поглядів В. Стуса. Цей абсолютно закономірний засновок викривлюється внаслідок некоректних формулювань і тверджень В. Біляцької (як-от твердження про те, що Стус «співвідносить себе» з австрійським поетом). Міркуючи про роль Рільке, авторка часом доходить несподіваних необґрунтованих висновків: «погоджуючись з думкою Рільке про те, що “пише не поет: поетом **щось пише**” Стус засвідчує свою спрямованість на неотомізм» [16, с. 107]. Тут не можна не згадати, що ідея про надприродність феномену письма була органічною для доби Рільке не так у зв'язку з неотомізмом, як із загальною тенденцією європейського модернізму, що й об'єднує двох поетів.

- П. Тичина як поет, який вплинув на формування концепції творчості В. Стуса. В. Біляцька приділяє суттєву увагу розгляду либонь найбільш знакової літературознавчої праці автора «Феномен доби». Втім, на жаль, жоден із висновків, яких доходить дослідниця, вона не обґрунтовує. «Стус, аналізуючи поетичний доробок Тичини, чітко окреслив і його, і свою філософську позицію, яка об'єднується ніцшеанською ідеєю народження трагедії із духу музики» [16, с. 120], — це один із прикладів суб'єктивного звуження «філософської позиції» поета за відсутності аналітичного підходу. Окреслюючи проблему свободи як одну з ключових для Стуса, авторка не вдається до бодай якогось її осмислення. Біляцька лише зазначає, що Стус розглядає феномен Тичини, його «творчу еволюцію» у їхній співвіднесеності з проблемою свободи. Також авторка вказує на важливість проблеми «звільнення Митця» як однієї з ключових у символізмі, водночас

зауважуючи, що важлива для символістів ідея про красу «як зміст мистецтва» залишилася поза увагою Стуса. Зрештою, Біляцька доходить висновку, що постать Тичини «допомогла Стусу сформулювати естетичні засади Митця» [16, с. 139]. Однак в осмисленні Тичини для Стуса важливішими були етичні засади (про «етичні уроки Сковороди» у ранніх збірках Тичини він пише у «Феномені доби»). Доля Тичини як найбільшого поета свого часу стала для Стуса втіленням одвічного конфлікту митця і влади, а всенародна слава зробила з Тичини «державного поета». Така перспектива видавалася Стусові катастрофічною і вбивчою для поетичного хисту, відтак у «Феномені доби» і виникає образ «живого мерця». Водночас, В. Біляцька стверджує, що поза увагою Стуса у «Феномені доби» «залишилась проблема Митця і народу, характерна для естетики символізму» [16, с. 133]. З такими висновками дослідниці неможливо погодитися. Про проблему поета і народу в контексті праці «Феномен доби» ми напишемо у підрозділі 3.2 нашої дисертації.

- Важливе місце Й.В. Гете у філософсько-естетичних пошуках Стуса. Ця теза є незаперечною, хоч і не поглиблена у дослідженні Біляцької (втім, авторка проводить досить вдалу аналогію між «духовною Німеччиною Гете» і «духовною Україною Стуса»).

- Визначальна роль гуманістичної позиції у філософсько-естетичних пошуках Стуса. Цю безумовно справедливую тезу В. Біляцька виводить із розвідки «Очима гуманіста», присвяченої Генріхові Беллю.

- Рецепція В. Стусом В. Свідзінського як значущий матеріал для аналізу його естетичних поглядів. Розгляд есею «Зникне розцвітання» В. Біляцька починає з категоричного висновку: «Не відважуючись на створення естетичного трактату, він пише статтю “Зникне розцвітання” про В. Свідзінського, де, власне, постаті Поета й немає, а є В. Стус і його позиція Митця» [16, с. 139]. Подальші міркування авторки про цей, сказати б, найскладніший есей Стуса, не свідчать про глибокий рівень осмислення цього тексту. Тут так само є чимало бездоказових висновків, як-от

твердження про Стусову «постмодерністську позицію», нібито відверто висловлену в «Зникому розцвітанні».

- В. Біляцька побіжно зауважує, що на початку 1970-х Стус «якогось розмежування між життям і творчістю уже не відчував» [16, с. 140]. А далі у дисертації дослідниця робить більш чіткі висновки: «Стус [...] створив власний життєпис, у якому дав синтез власного “я” як життєтворчості» [16, с. 145]. Ця теза, хоч і висловлена побіжно, є суголосною нашому розумінню Стусової рецепції ідеї життєтворчості, якій присвячено окремий підрозділ 2.1 нашої дисертації.

Маємо констатувати, що робота В. Біляцької, хоч і містить низку слушних спостережень і висновків, не дає системного аналізу проблеми митця у художньому світі В. Стуса. Сутнісний недолік цієї роботи — відсутність систематизації; праця В. Біляцької є свого роду набором спорадичних висновків про Стусове розуміння митця і мистецтва (зроблених на основі переказу його літературно-критичних текстів). Складається враження, що дослідниця не ставила за мету відтворити систему (а тим більше — еволюцію, яка фігурує у назві її роботи) естетичних поглядів Стуса.

У роботі Людмили Артеменко «Дискурс митця і мистецтва в українській поезії ХХ століття» [8] розглянуто, серед текстів інших поетів, і доробок Василя Стуса. Це дослідження містить окремі спостереження, і не претендує на комплексний аналіз творчості того чи іншого автора. Зокрема, у підрозділі «Сюжетна парадигма теми митця і мистецтва» авторка віднаходить у Стуса мотиви «божественного походження поетичного мистецтва», розглядає вірш «За читанням Ясунарі Кавабати» у контексті проблематики «поет-читач», «поет і читач». Л. Артеменко також віднаходить у поезії В. Стуса мотиви «божественного походження поетичного мистецтва, обраності поета, його жертвності» [8, с. 12].

У своїй статті 2012 року Ганна Віват [25] звернулася до розгляду «традиційного образу митця в ліриці українських дисидентів», відзначивши, що у поезії В. Стуса «вимальовується традиційний образ митця-правдолюбця, митця-сподвижника, митця-месії» [25, с. 11].

1.3. Рецепція літературознавчих праць Василя Стуса науковцями-філологами

Окремий інтерес для нашого дослідження становлять літературознавчі праці Василя Стуса, котрі в цій роботі ми розглядаємо як цілісний текст. Стусовій іпостасі літературознавця присвячено низку статей; зважаючи на кількість таких досліджень, можна говорити про окремий напрямок у стусознавстві, проте для нас важливими є лише деякі з них.

Активне осмислення Стусом сучасного літературного процесу та звертання до постатей європейської та української літератури минулого вказує на його глибокий інтерес до кола проблем, пов'язаних із сутністю творчості. Це вирізняло автора на тлі літературознавства того часу, на що звернула увагу чільна дослідниця шістдесятництва Л. Тарнашинська, вказавши, що Стус артикулював «у літературній критиці 1960-х таку назрілу проблему, як особистісний вимір художньої творчості, а отже — й проблему *авторської самосвідомості*» [151, с. 76].

Для Стуса літературознавство стало полем осмислення й засад власної творчості. Досліджуючи категорію «авторської самосвідомості» на матеріалі літературознавчих текстів автора, Л. Тарнашинська звертається до багатьох питань, актуальних під поглядом нашого дослідження. Так, дослідниця вказала на «гуманістично-людинознавчий аспект філософсько-естетичних переконань» Стуса, і зрештою вдало продемонструвала органічний зв'язок між поетовим розумінням творчості як «акту доброти», а добро «не може бути безликим, воно несе на собі відбиття людської індивідуальності, яка неможлива без “мистецької щирості”» [152, с. 147] (три названі категорії — *щирість*, *доброта* та *гуманізм* ми розглянемо у розділі 2). Категорію щирості в нашому дослідженні ми розглядаємо як один із центральних елементів концепції поетичної творчості Василя Стуса; до того ж, на наш погляд, для поета не існувало розмежування між «мистецькою щирістю», яку розглядає дослідниця, та звичайною «людською» щирістю. На думку Л. Тарнашинської, згадана категорія є у Стуса «синонімом *свободи*

самовиявлення в часопросторі культури» [152, с. 147]. Крім того, дослідниця називає ще низку категорій, які, на нашу думку, є визначальними для Стусової концепції творчості, а саме — самоту і тишу, самозаглиблення, а також «самозбереження» (усі ці поняття будуть розглянуті у розділі 2 нашого дослідження).

Дві статті Василя Стуса 1960-х років, присвячені тогочасному літературному процесу, — «На поетичному турнірі» та вже згадана «Най будем щирі...», — стали предметом розгляду дослідниці Ярини Ходаківської [163], яка зазначає, що саме в цих двох текстах Стус «визначає дві головні стилістичні опозиції, довкола яких будуватиметься зміст більшості його літературознавчих робіт» [163, с. 179]. Кажучи про опозиції, дослідниця має на увазі, по-перше, протиставлення «логічної поезії емоційній», а друга опозиція «базується на мірі емоційної наповненості художнього твору». Міркуючи про Стусову інтерпретацію першої опозиції, авторка доходить висновку, що до поезії, в основу якої покладено логічний засновок, він ставиться критично, відносячи до цієї категорії, зокрема, і публіцистичну поезію. Публіцистичність у поетичній творчості справді була дразливою для Стуса темою в другій половині 1960-х (про це ми докладно напишемо у розділі 2).

Стусову ж вимогу «правди художнього бачення світу» Ходаківська трактує як «заперечення сучасної поетові практики порожньої маніпуляції потрібними цитатами, практики замовчування “незручних” фактів історії» [163, с. 179]. Таке спостереження дослідниці видається цікавим і плідним, на додачу до її влучних висновків про поетову настанову на відтворення «конкретної ситуації» у художньому тексті.

Через драматичні життєві обставини Василю Стусу не вдалося розкрити свій потенціал як літературознавця, науковця (це зазначав, зокрема, О. Соловей [135, с. 212]), але його літературознавчі праці дозволяють нам робити чимало висновків про нього самого як літератора. У вже цитованій статті Л. Тарнашинська влучно помітила: «Активне звертання Василя Стуса до літературної критики в першій половині 1960-х років, очевидно, було викликане не тільки спробою знайти

нішу в атмосфері неприйняття його офіційними колами як поета⁶, а й потребою *самовисловлення* саме в тій царині літературного життя, яка давала можливість чіткого означення й формулювання філософсько-етичних засад художньої практики» [151, с. 75].

На принципове місце літературознавчих текстів — «Феномена доби» і «Зникового розцвітання» — у Стусовому осмисленні проблеми творчості і творчого «я» звернув увагу Ю. Бедрик, вказавши на фундаментальність підходу автора, його спрямованість на філософське розуміння поставлених питань. На думку Бедрика, «Стус робить спробу промовити власне слово у філософії мистецтва» [13]. Цю абсолютно слушну думку підтверджують також інші тексти поета, а наше дослідження покликане показати не лише суть цієї філософії, а й шляхи її формування.

«Зникове розцвітання» є одним із центральних текстів під поглядом нашої теми. Це «антирадянський» (за визначенням слідства 1972 року) есей, присвячений Володимирі Свідзінському. Чимало дослідників згадують про цей текст у своїх розвідках, однак лише окремі з них писали безпосередньо про Стусову рецепцію Свідзінського [69; 133; 135; 157; 6]. Важливо пам'ятати, що рецепція ця відбувалася не у вакуумі. Есей з'явився з внутрішньої потреби автора осмислити долю і творчість іншого поета, але й унаслідок загального інтересу покоління до постаті Володимира Свідзінського. Про рецепцію цього поета шістдесятниками, і зокрема Стусом, докладно написав О. Рарицький [116]. А у своїй праці «Поезія героїчного чину» [117] Рарицький робить численні звертання до актуальних з огляду нашої теми питань, зокрема: місце В. Стуса у контексті його доби, спорідненість Стусового світогляду «і поетів його захоплення», проблема «бути собою» та деякі інші. Зокрема, спираючись на текст «Двоє слів читачеві», дослідник робить закономірний висновок про те, що Стус «усвідомив своє покликання бути поетом» «через небажання сприймати світ таким, яким він є» [117, с. 14]. Дослідник чимало звертається до Стусової рецепції постаті Свідзінського, помітивши кілька значущих точок перетину світоглядів двох поетів,

⁶ Докладніше про невизнаність Василя Стуса див. с. 117 нашого дослідження.

одна з них — позиція «відповідності собі», необхідності «бути собою» — особливо актуальна для нас: «Позиція Свідзинського, — людини і поета, — “засвітитися самому од себе” близька Стусівській позиції бути самим собою» [117, с. 38].

Чи не першою до теми Свідзинського у літературознавчому спадку Стуса звернулася М. Коцюбинська [69] у передмові до першої в Україні публікації повного тексту «Зникового розцвітання» 1991 року в журналі «Слово і час». У цій короткій статті дослідниця з властивою їй проникливістю стверджує (і з нею не можна не погодитися), що «Стусове есе — то роздуми не тільки і навіть не стільки про Свідзинського, як про самого себе» [69, с. 3].

Дослідження Василя Стуса «Феномен доби, або сходження на Голгофу слави» є чи не найвідомішою його літературознавчою працею. Опублікована на початку 1990-х років, вона одразу стала важливим текстом як для тичинознавства, так і для стусознавства. У рамках останнього безпосередньо «Феномену доби» присвячено декілька праць [48; 43; 135; 181].

Для нашої теми ця Стусова робота є одним із центральних текстів. Деякі дослідники присвятили «Феномену доби» окремі розвідки. Так, Алессандро Акіллі розглянув два Стусових тексти — про Тичину і про Свідзинського — у розрізі історії радянського літературознавства, власне, його неофіційної частини [6]. Ця стаття має кілька цінних для нас зауваг і акцентів: зокрема, ми цілком солідарні з тим, що «Феномен доби» і «Зникове розцвітання» слід розглядати, передовсім, у двох контекстах — контексті саморефлексії автора і контексті сучасного йому літературного процесу. Тільки так можемо зрозуміти уповні, чому Стус надавав такої ваги праці про Тичину, чому вона не могла побачити світ у 1972 році і чому, зрештою, цей текст став одним із пунктів обвинувачення поета під час першого судового процесу.

Дослідниця Віра Просалова є авторкою кількох статей, близько дотичних до нашої теми. Аналізуючи літературознавчий доробок поета, Просалова розглядає ці тексти як «інтенсивне входження в чужі художні світи і віднайдення в них суголосного собі, своєму мистецькому “я”» [113] (таке твердження виглядає значно доречніше, ніж «палімпсестування», яке В. Біляцька пояснює «двоїстістю

натури» Стуса). На основі аналізу декількох літературознавчих праць Стуса В. Просалова доводить, що його інтерпретація творчості інших поетів була почасти і саморефлексією. Так, посилаючись на статтю «Най будем щирі», авторка зазначає, що інтелектуалізм (на противагу публіцистичності) був одним із основних мірил якісної поезії для Стуса.

До згаданої проблеми зверталася і Г. Колодкевич, яка обґрунтовано пов'язує Стусову настанову на інтелектуалізм і потребу засвоєння світової літературної традиції з естетичними поглядами Гете і його поняттям «світова література» (*die Weltliteratur*) [63].

1.4. Концепція поетичної творчості Василя Стуса у контексті модернізму

Попри те, що питання модерності і постмодерності лірики Василя Стуса не перебувають у фокусі нашого дослідження, оминати ці питання ми не можемо, з огляду на їх важливість для розуміння концепції поета в художньому світі Стуса. Тут хотілося б спиратися на вже готові висновки хоча й неширокого, проте вартого довіри кола дослідників. Тамара Гундорова у своїй знаковій статті «Феномен Стусового “жертвослова”» [38] визначає Стусову поетику як радше модерну, хоча й з елементами постмодерного. З цими тезами Гундорової погоджується й А. Акіллі [4], Г. Колодкевич та низка інших дослідників.

Вочевидь, постмодернізм — як гра на горизонтальній площині — загалом чужий Стусові: надто відчутна духовна «вертикаль» його поезії. Володимир Моренець [90] переконливо довів належність Стусової лірики саме до контексту модернізму, відзначивши в ній також і «відсвіт месіанства». На наше переконання, саме концепція поетичної творчості та наскрізний мотив місії поета у творчості Стуса незаперечно засвідчує його зв'язок із модерністською культурною парадигмою.

Т. Гундорова помітила ще одну, прямо пов'язану з нашою темою особливість. На думку дослідниці, Стусові близька «езотерично-романтична концепція мистецтва», в якій митець є свого роду жерцем, а слово має особливе сакральне значення, що дозволяло поетові «піднятися, вийти поза безмежність

індивідуального страждання». Гундорова вказує на Стусове «спрямування на високу перетворюючу і опозиційну природу мистецтва», а також на те, що поетове «зацікавлення сутнісними проблемами поетичності мови на фоні девальвованої при тоталітаризмі цінності слова вивели його до наймодерніших структур мислення» [38].

Важливість Стусової рецепції Рільке важко переоцінити. Саме тому, що проблема художньої творчості була однією з центральних для Рільке, цей поет і його вплив на Стуса стане надважливим для нашого дослідження. Ім'я Рільке фігурує чи не в більшості стусознавчих текстів, але ми не ставимо собі за мету перелічувати їх усі, згадаємо лише ті дослідження, які актуальні під кутом зору нашого дослідження.

Одним із перших тему Стуса і Рільке акцентував Остап Тарнавський у статті 1983 року «Знайомство з поетом Василем Стусом» [150]. І хоча на думку автора, Стус ближчий до Тичини, ніж до рафінованого і аполітичного Рільке⁷, дослідник звернув увагу на кілька важливих речей, зокрема, на ключове символічне значення образу Орфея.

Того ж року в журналі «Сучасність» побачила світ стаття Богдана Рубчака «Перемога над прірвою» [121], у якій автор приділяє увагу чільним постатям Стусової творчої біографії — Пастернаку і Рільке. До того ж, Рубчак показує, що впливи Рільке на поезію Стуса не обмежуються «зрілим» періодом «Палімпсестів», їх можна відшукати і в текстах «Зимових дерев». Деякі спостереження Рубчака заслуговують, з погляду нашої теми, на пильну увагу, як-от: «Рільке просвічується не тільки в окремих місцях, але в усій Стусовій творчій філософії, а вже особливо в його рількеанському ставленні до смерті та в його переконанні, що пісня

⁷ Тут можна би пригадати лист Василя Стуса до Христини Бремер (від 23.07.1979), в якому поет зізнається: «Шкода, мій світ є інший від того, в якому жив Рільке. Моя душа шукає не тільки краси, але й прагне вищих сфер, справедливості й правди. Тут криються всі проблеми мого життя» [142]. Як бачимо, Стус і сам ясно усвідомлював відмінності між собою і своїм улюбленим поетом, «чудовим ангелом». Ба більше, розумів, що такі відмінності полягають не лише в площині життєвих обставин, а й у відмінних прагненнях.

перемагає страждання і стає джерелом руху всесвіту» [121]. На наш погляд, саме «творча філософія», за формулюванням Рубчака, є відправною точкою Стусового інтересу до Рільке.

Один із найбільш проникливих інтерпретаторів Стуса, Костянтин Москалець, є автором хоч і нечисленних, але знакових текстів про поета. Влучні і тонкі спостереження про зв'язки Стуса з Рільке подає він у своїй статті (уже хрестоматійній для стусознавства) 1999 року «Страсті по вітчизні», вперше опублікованій у часописі «Критика». Москалець пише про «багатолітній герменевтичний діалог між [Стусом] і поезією Рільке», а також про те, що «випадків, коли Стус коментує Рільке, а той “коментує” Стуса, не бракує» [92, с. 215].

2008 року дрогобицька дослідниця Леся Кравченко видала монографію «Василь Стус — інтерпретатор поезії Р.М. Рільке» [76], в якій вона докладно досліджує Стусову перекладацьку діяльність, вписує її в контекст українських перекладів Рільке. На початках своєї праці дослідниця зазначає, що Стус «мав власну досить чітку теоретично-естетичну програму» [76, с. 13].

Стаття Н. Лисенко і В. Щербатюк «Художнє моделювання образу митця у творчості В. Стуса та Р.М. Рільке» [81] має заголовок, який передбачає складне і багатопланове дослідження. Авторки звернули увагу на тему, яка, з одного боку, лежить на поверхні, а з другого — не була досі ґрунтовно розроблена. У статті виділені домінанти художніх моделей образу поета в обох авторів: орфізм, вірність поета собі, його суголосність зі світом, страждання. Однак далі цих узагальнень, що часом висловлені художніми образами, авторки не йдуть. Поза їхньою увагою залишається взаємозв'язок експліцитних та імпліцитних форм художнього моделювання: конкретних образів поета та актів поетичного самоосмислення.

На матеріалі епістолярію Стуса розглядає Н. Загоруйко його переклади Рільке і «мистецький діалог» двох поетів. Зрештою дослідниця доходить висновку про те, що Стус «багато чого взяв для себе особисто, для своєї творчості та життєвої філософії» від австрійського поета [49].

Отже, контексти модернізму у зв'язку з творчістю В. Стуса були проаналізовані переважно у компаративному зіставленні з творчістю Р.М. Рільке. Дослідники побіжно звертали увагу також на Б. Пастернака і М. Цветаєву. Слід зазначити, що саме тут є простір для доглибного аналізу, позаяк Стус не лише пережив юнацьке захоплення Пастернаком, а й висловлював своє ставлення до нього та розуміння його поезії протягом усього життя; до Цветаєвої ж мав особливе ставлення: переклав її вірш «Неподражаемо лжет жизнь», високо оцінював есей «Мистецтво у світлі совісті», зізнаючись, що «підписався би під кожним словом». (Ці контексти розуміння Стусової концепції поетичної творчості будуть проаналізовані у розділах 2–3 нашої роботи).

Висновки до першого розділу

Концепція творчості письменника є складною проблемою, яка вимагає комплексного дослідницького підходу. Польська вчена М. Попель обґрунтовує потребу створення окремої дослідницької сфери, доводячи, що історію осмислення творчості можна розглядати як діалог поета з іншими митцями. Такий погляд є плідним і для нашого дослідження, адже В. Стус ціле життя перебував у діалозі з українською і світовою літературою.

Попри значну кількість праць, різною мірою дотичних до нашої теми, концепція поетичної творчості Василя Стуса досі не ставала предметом системного аналізу. Розгляд проблеми творчості, або ж питань, дотичних до концепції поетичної творчості автора (як-от поет і його час, поет і влада, поет і народ, творчість як свобода), знаходимо переважно у працях загального характеру, написаних на початкових етапах розвитку стусознавства. Це, з одного боку, свідчить про вагомість цієї проблематики, її першорядне значення для вивчення творчості Стуса, а з другого боку — в силу її складності, — про можливість лише побіжного висловлення на цю тему, виділення окремих її аспектів, без системного осмислення (зрештою, дослідники і не ставили перед собою таких завдань). М. Царинник звертався до проблеми стосунків поета і влади та поета і народу, він також приділив увагу впливові естетики Рільке на поезію Стуса. Ю. Шевельов,

автор однієї з перших стусознавчих розвідок, окреслив засадничі принципи Стусової концепції поетичної творчості — доброта, страждання, вірність внутрішній правді та відвертість. Дослідник також першим артикулював потребу вивчення біографії поета, без якої неможливо зрозуміти його художній світ. М. Коцюбинська розглядала Стусове поняття «самособоюнаповнення» крізь призму поетового осмислення проблеми творчості. Ю. Бедрик наголосив на зв'язку Стусової поезії з європейською філософією. Д. Стус дослідив біографію поета, показавши нерозривний зв'язок його життя і творчості; крім того, дослідник розмірковує над стосунками поета і народу, над поняттям письменницького обов'язку. Один із найбільш проникливих інтерпретаторів творчості Стуса, К. Москалець від початку наголошував на винятковій ролі збірки «Час творчості / Dichtenszeit» у творчій біографії поета.

До питання літературної традиції і творчого діалогу звертався не один дослідник творчості Василя Стуса. Г. Колодкевич розглядала Стусові переклади з Гете як «діалог двох поетів», що засвідчив «особливий духовний контекст» українського поета. А. Акіллі також звернув увагу на Стусову самонастанову вести діалог з літературною традицією.

В. Біляцька, яка у своїй дисертації найближче підійшла до теми нашого дослідження, спробувала розглянути образ митця в естетико-художній еволюції В. Стуса. І хоча це дослідження не може претендувати ані на вичерпність, ані на ґрунтовність, дослідниця зробила низку слушних спостережень і висновків. У рамках свого дослідження дискурсу митця і мистецтва в українській ліриці ХХ століття до творчості В. Стуса зверталася Л. Артеменко, якій вдалося здійснити кілька корисних для нашої теми спостережень.

Літературознавчі праці В. Стуса є надзвичайно важливим матеріалом для нашого дослідження. Осмислюючи постаті світової та української літератури (Й.В. Гете, Р.М. Рільке, В. Свідзінський, П. Тичина, В. Симоненко та ін.), автор зумів чимало висловити і про самого себе, своє ставлення до літературної творчості, розуміння ролі поета у суспільстві. Цей пласт Стусових текстів досліджували А. Акіллі, М. Коцюбинська, О. Соловей, Л. Тарнашинська та ін.

Концепція поетичної творчості В. Стуса багато в чому формувалася у річищі модернізму, органічний зв'язок з яким цього поета є незаперечним. Саме тому пошук у цій концепції принципів модерністської естетики, вивчення естетичних та світоглядних зв'язків між В. Стусом та Р.М. Рільке, Б. Пастернаком та М. Цветаєвою є надзвичайно плідною стратегією; серед стусознавців чимало дослідників вказували на поетів інтерес до Рільке, не так багато звертали увагу на Стусове ставлення до Пастернака чи Цветаєвої, але чи не кожен, хто приступав до вивчення творчості українського поета, розумів, що без врахування контексту модернізму та його великих авторів адекватне прочитання Стуса неможливе.

Дослідження концепції поетичної творчості В. Стуса вимагає застосування діахронічного аналізу та діалогічного підходу, а також цілісності та взаємної узгодженості основних аспектів проблеми. Принципова новизна нашого підходу полягає в тому, що ми розглядаємо концепцію поетичної творчості автора як *текст* (у герменевтичному сенсі, тобто як «дійсність, орієнтовану на розуміння» [21]). Цей текст поставав у поліфонічному діалозі, формувався у мультикультурному просторі, мав і позачасовий вимір, і злободенне сучасне наповнення. Як і будь-який текст, він є двошаровим: експліцитний шар — це відрефлексовані, раціонально осмислені, деколи теоретично узагальнені думки автора про сутність поетичної творчості, призначення та долю поета і поезії у світі. Імпліцитний — це живе плетиво художніх текстів Стуса; інтуїтивні осяяння, переживання власного трагічного досвіду «людини, що пише вірші» у нелюдських умовах.

Визначальним для нас було те, що формування концепції поетичної творчості, етапи її розвитку можуть бути досягнуті лише на основі аналізу «контекстів розуміння», на значенні яких наполягав М. Бахтін [12]. Такими контекстами є і теоретичні праці, якими цікавився Стус; і твори поетів, у яких він знаходив суголосні думки; і неприйнятні для нього творчі орієнтації та пов'язані з цим факти дійсності; зрештою, біографія автора, осмислена як «життєтворчість».

РОЗДІЛ 2.

ФІЛОСОФСЬКА, ЕТИЧНА ТА ПОЕТОЛОГІЧНА ВІЗІЇ ТВОРЧОСТІ У ТЕКСТАХ ВАСИЛЯ СТУСА

Реконструюючи концепцію поетичної творчості Василя Стуса, ми неunikно мусимо звертатися не лише до повного корпусу текстів автора, а й до самого життя поета, і до його творчої біографії.

2.1. Біографія Василя Стуса як один із контекстів розуміння його концепції поетичної творчості

Дослідники творчості Василя Стуса приділяють чільну увагу жорстоким обставинам життя поета. Така увага варіюється від тенденції до повної нівеляції поетичного доробку поета⁸ і акцентування на трагічності і символізмі його біографії, до критичного осмислення канонізації Стуса на ґрунті його життєпису [125; 103; 124 та ін.].

Водночас те, як Стус творив власну біографію⁹, пов'язано не лише з етичною домінантою його свідомості та філософським розумінням свободи вибору. У межах нашого дослідження біографію Василя Стуса варто розглядати як подієву канву, всередині якої він формував власну концепцію поетичної творчості, рефлексував про свою ідентичність як поета; можна стверджувати, що події життя автора були підпорядковані певній логіці й невіддільні від його творчої біографії.

⁸ Найвиразнішим прикладом такого ставлення можуть бути слова Марка Стеха, написані у передмові до добірки віршів поета у періодичному виданні «Термінус»: «літературознавці можуть сперечатися про художню вартість поезії Стуса, так як можуть сперечатися про вартість творів будь-якого іншого поета. Але треба зрозуміти, що не це головне. [...] І яким стає те, що не вірші є головними плодами праці Стуса» [138, с. 4].

⁹ Ця ідея була раніше висловлена Д. Стусом: «Десь із кінця 1960-х поет починає творити не лише власний поетичний світ, а й міт власної біографії, що від 1972-го існували як щось цілісне й невіддільне одне від одного» [145, с. 63].

Одним із важливих критеріїв для розуміння Стусових життя і творчості є хронологія. Не відходячи від загальноприйнятих у стусознавстві засад і ґрунтуючись на творчій біографії поета, ми виділяємо чотири генеральних і різних за тривалістю періодів у його біографії: ранній період (від середини 1950-х до січня 1972 року); період збірки «Час творчості / Dichtenszeit», або ж період попереднього ув'язнення під час першого слідства (січень–вересень 1972 року); період «Палімпсестів» (жовтень 1972 – 1980); період другого ув'язнення (1980–1985). Вочевидь, зазначені періоди не є монолітними і рівними за подієвою і творчою насиченістю, всередині кожного з них можна виділити окремі епізоди, лінії, течії, які складають важливий матеріал для дослідження творчості поета, і ми будемо це робити, в разі потреби.

З точки зору нашого дослідження, окремо хотілося б наголосити на другому періоді у біографії поета, який, за його власним визначенням, можна назвати «час творчості»¹⁰. Арешт Василя Стуса 12 січня 1972 року, подальше ув'язнення, слідство і суд стали вирішальними подіями в його житті, визначивши подальшу долю. У вірші «Не потурай жалям. Бо то дарма», створеному 31 березня 1972 року, Стус міркує про свою тюремну долю і доходить висновку про необхідність і невідворотність цього досвіду:

Щоб ти збагнув нарешті, хто єси
і задля чого ти єси у світі

[144, т. 2, с. 73].

Так само й у творчій біографії Стуса цей період став часом осмислення свого призначення, своєї місії і долі поета — такі рефлексії виразно втілені в багатьох

¹⁰ Те, що Василь Стус сам дає таку назву періоду попереднього ув'язнення, є красномовним фактом уже саме по собі. Але, крім того, маємо додаткові зізнання поета пізнішого часу, які засвідчують його розуміння вирішальної ролі, яку відіграло ув'язнення в його творчій долі. Наприклад, 1974 року в листі до Євгена Сверстюка Василь Стус пише: «Час іде не намарне. Чую певне підростання, але про те боюся говорити, аби не помилитися. [...] ... маю творчу відпустку, бо пообписувався вже на весь термін, бо час зупинено на найкращій для творчості межі. Завжди час — Голгофи, хто б не позаздрив цьому почуванню!» [128, с. 202].

віршах збірки «Час творчості»¹¹. Феномен перетворення часу ув'язнення на можливість творчості влучно сформулювала І. Онікієнко: «...поет зумів перетворити тюремний час на час сакральний, адже своє буття у світі виразив через сакральне світовідчуття, що є однією з наріжних естетичних категорій у світовій літературі» [101, с. 212]. Саме тоді у творчості Василя Стуса максимально актуалізується тема свободи і несвободи, що було зумовлено конкретними обставинами життя — арештом, судом, ув'язненням.

Одним із визначальних для цього періоду є **мотив «народження нового»**, який дозволяє глибше осмислити значення цього складного часу у творчій біографії поета. Аби краще зрозуміти передумови появи цього мотиву, слід звернутися до біографії поета періоду другої половини 1960-х років і аж до арешту в січні 1972 року¹². Хоча з точки зору «комфортного» існування цей період для Стуса був надзвичайно складним — неможливість знайти роботу за фахом і за рівнем освіти, неможливість бути надрукованим (принаймні, під власним іменем), розгортання репресій проти української інтелігенції, гнітюча атмосфера страху навколо, — однак саме в цей час у родині Стусів народжується син, а для самого поета цей період ще й був надзвичайно плідним творчо. Д. Стус пише про це так: «... від 1966 року Стус починає творити в умовах, здавалося б, цілком для того непридатних, без зовнішніх зривів множить і множить автографи віршів та збірок, які хоча й невідь-куди зникають, але більшість з написаного бодай в одному-двох варіантах таки вдається зберегти» [145, с. 195]. Саме тоді, на думку автора біографії поета, починається процес його «кшталтування» — творення власного «життєпису непримиренної й чесної людини». Уже наприкінці 1960-х Стус написав вірш «Мені здається, що живу не я», який завершується такими рядками:

Ти ждеш іще народження для себе,
а смерть ввійшла у тебе вже давно.

¹¹ Надзвичайно влучними видаються в цьому зв'язку слова К. Москальця, написані 1999 року: «“Час творчості” не просто етапна збірка у творчому житті поета, а своєрідний центр і пік цього життя, від якого розходяться концентричні “палімпсестні” кола» [92, с. 226].

¹² Докладно цей період описано у книзі Д. Стуса [145, с. 192–241].

[144, т. 1, кн. 1, с. 155].

Як бачимо, тут мотив народження прочитується як нереалізоване сподівання, яке можна розуміти, серед іншого, і як творчу нереалізованість, яку автор осмислював трагічно. Чи не до цього мотиву нереалізованого, марно очікуваного «народження» апелює поет, написавши 18 січня 1972 року, у перші дні свого ув'язнення:

Оце твоє народження нове —
в онові тіла, і в онові духу.

[144, т. 2, с. 13].

Як ми уже згадували, Б. Рубчак, а за ним і А. Акіллі бачать виразний перегук мотиву «нового народження» у Стуса з «другим народженням» Пастернака. Однак надзвичайно важливо враховувати, що тема «другого народження» у Пастернака, безсумнівно, відсилає до постаті Й.В. Гете, творчість якого «протягом всього життя приваблювала російського поета» [34, с. 254] (так само, як і В. Стуса). Зрештою, цей мотив був поширений у літературі початку ХХ століття, актуалізувавшись у творчості низки видатних письменників [84].

Цікавим видається порівняння біографічних та історичних обставин появи мотивів *Wiedergeburt* («другого народження») Гете, «другого народження» Пастернака і «народження нового» Стуса. У випадку Гете поява цього мотиву виникає за обставин його таємної поїздки-втечі до Італії, що допомогла письменникові подолати життєву і творчу кризи [34, с. 254; 40, с. 144; 173, с. 13]. Назва збірки Бориса Пастернака «Друге народження» 1932 року, що містила в собі відсилання до гетівського образу, втілювала водночас і вихід із особистісної і творчої кризи, і появу нового кохання в житті автора, і новий вимір стосунків поета з владою. Як бачимо, двоє поетів демонструють значну подібність біографічних і творчих сценаріїв. Натомість у випадку Стуса «народження нове» відбувалося за гранично складних обставин конфлікту поета і влади, якому також передувала глибока криза, викликана як внутрішніми, так і зовнішніми чинниками; але сам мотив «народження нового» у вірші Стуса відсилає радше до внутрішнього перетворення і переосмислення свого таланту. На цей момент творчої біографії поета чи не першим звернув увагу Є. Сверстюк: «...вже в муках тюремних етапів

Василь Стус почав відчувати своє “народження нове” і те життя, розміняне на слово, в якому він постав у власних очах, як поет справжній» [129, с. 41]. Про значущість цього мотиву свідчить і його повторюваність у поезії Стуса, яку найплідніше буде простежувати хронологічно. Найчастіше цей мотив зустрічаємо у віршах збірки «Час творчості», що підтверджує нашу думку про те, що осмислення свого ув'язнення як «другого народження» було особливо актуальним для автора в цей період:

Бо, відгородившись,
ми розгороджуємося навіки,
щоб вільне серце випурхнуло птахом,
що другого народження діждав
і став над світом. Ось він, край душі.

[144, т. 2, с. 51].

У цих рядках із вірша «І ось він край: немов на шелепочку», написаного 27 лютого 1972 року, поет міркує про відмежування від світу, результатом якого стає очікуване «друге народження». В усіх поетичних текстах, де згадано цей мотив, розуміння «другого народження» прочитується радше як певна процесуальність, «ставання», а не одномоментний перехід від одного стану до іншого. Таке розуміння цілком суголосьне із загальною концепцією поетичної творчості Стуса, де поет (та й людина) має докладати зусиль, аби «творитися»:

Навчайся жити і по той бік світу
і горем душу вигодуй неситу,
і сподівайся власного різдва.
Новонародження.

(«Кажі — ти сам? Ти — сам як є? Ти сам?») [144, т. 2, с. 125].

У контексті життєтворчості феномен протистояння поета з владою постає як **практика втілення свободи**. Таке протистояння мало, на думку Стуса, ґрунтуватися на етичних і гуманістичних засадах. Водночас бажання не зрадити себе на тлі тоталітарного режиму і панування соцреалістичних засад в літературі поєднувалося в поета з бажанням бути прочитаним і цікавим для сучасників. Тож

ув'язнення стає для Стуса своєрідною межею, за якою немає майбутнього¹³ («уже життя моє прожите»; «уже життя моє в інвентарі», «коли життя забрано, крихт не потребує»), але і простором перетворення звичайної біографії на міфологізовану («твій тато обертається на міт»; «і обернулося на міт моє життя похмуре»). Як практику втілення свободи можна розуміти і перекладацьку роботу Василя Стуса. У 1972-му таким «вікном» у свободу стає художній світ Гете, а надалі — Стус наполегливо перекладатиме Рільке¹⁴.

Історія «трудів і днів» поета розгорталася під знаком рівності між життям і творчістю¹⁵, і він це усвідомлював. Тож найдоречніше, на наш погляд, розглядати біографію Василя Стуса крізь призму поняття «життєтворчість».

Життєтворчість як культурний феномен досліджують різні представники гуманітаристики — філософи, психологи й літературознавці. Якщо розглядати життєтворчість із точки зору філософії, її слід пов'язати з ідеями перетворення дійсності, формування нового типу буття й культури; ці питання на початку ХХ століття стояли в центрі уваги філософів, зокрема й Миколи Бердяєва [14], тексти якого входили до кола інтересів Василя Стуса [5]. Поняттям життєтворчості цікавився і психологія [93]. Тож ця проблема видається непростю для літературознавчого дослідження через її межеве місце серед гуманітарних дисциплін.

Однак «життєтворчість письменника й митця, окрім екзистенційної сутності, притаманної буттю кожної людини», вирізняється тим, що митець мусить об'єднати два тексти — життя й мистецтва, долаючи конфлікт між ними і

¹³ Таке сприйняття не було суб'єктивним — відомо, що за радянського часу засуджену людину сприймали як втрачену для «нормального» життя, про це читаємо і в спогадах дисидентів.

¹⁴ Відомо, що Василь Стус цікавився австрійським поетом ще від початку 1960-х років. Цей інтерес був настільки глибоким, що поет, за свідченням Євгена Сверстюка [128, с. 202], навіть отримав прізвисько «Рількар».

¹⁵ Тут наші міркування цілком узгоджуються з поглядами О. Солов'я, який твердить, що Стус є «надзвичайно цілісною і щільною фігурою, яка на диво органічно поєднує творчість і життя», а також веде мову про «етико-естетичний простір Стуса, життя для якого ставало творчістю, а творчість — життям» [136].

шукаючи шляхів їх взаємопроникнення [164, с. 41]. Тому, як зазначає Є. Худенко, найпершим завданням дослідника, котрий береться за цю тему, є не так залучити всі прочитання ідеї життєтворчості, як відмежуватися від прочитань, що не є літературознавчими. Бо ж нас цікавлять, перш за все, літературознавчі методи дослідження цього феномена; водночас існує ризик розмивання поняття, що негативно впливає на плідність методології.

У своєму дослідженні ми спираємося на роботи Юрія Лотмана [82], Ірини Паперно [104; 187], Єлени Худенко [165; 166; 167], Бориса Ейхенбаума [179]. У праці «Декабрист у повсякденному житті» Юрій Лотман демонструє, як біографія й побутова поведінка учасників декабристського руху підпорядковуються впливові художньої літературної реальності, а також розглядає механізми, які впливають на формування побутової поведінки людей певної доби. Ірина Паперно у біографічному дослідженні про Миколу Чернишевського показує цю знакову в російській історії постать на тлі доби реалізму, наголошуючи, що контекст, в якому живе особистість, є ключовим для її формування. Для нас ця праця становить особливий інтерес ще й тому, що постать Чернишевського привертала увагу Василя Стуса (напр., цикл «Трени Чернишевського»). Єлена Худенко є провідною сучасною дослідницею ідеї життєтворчості, вона розглядає її як в теоретичному аспекті, так і на матеріалі російської літератури, тож монографія та численні статті авторки стали вагомим теоретичним підґрунтям для цього дослідження.

Отже, поняття життєтворчості в літературознавстві варто розуміти як спосіб конституювати себе як культурний феномен і верифікувати свій естетичний досвід життєвою практикою. Відтак життєбудування стає свідомою художньою стратегією. Для осмислення проблеми життєтворчості слід звернутися до таких питань як текстуалізація емпіричного досвіду, семіотизація «літературного побуту» [179], побутової поведінки, творчої біографії, нарешті створення символічної автобіографії [35; 36]; слід також проаналізувати форми самопрезентації письменника. Тож обраний нами метод лежить у площині аналізу життєтворчих стратегій поета як наративних практик, як способів авторської

самопрезентації через різні типи текстів. Варто нагадати, що поет від часів глибокої архаїки успадкував особливу місію — магічну і провіденційну; він постає водночас як герой-жертва і герой-переможець створюваного ним тексту, частиною міфу і самим міфом, здатним перетворювати реальність [41].

Ідея життєтворчості, висловлена романтиками у XIX столітті, на початку століття XX-го стала своєрідним маркером культури. Вона позначила вихід за межі літератури, котра перестала бути суто естетичним феноменом. Поет-модерніст прагне злиття творчості з життям, перетворення власної біографії на літературний чи мистецький твір. Розглядаючи поняття життєтворчості в ключі модернізму, ми розуміємо його як спосіб творення нової художньої та буттєвої дійсності, коли межа між творчістю та реальним життям, біографією поета, фактично стирається. Так відбувається відхід від літературності в сенсі фікції, спроба перетворення власного життєвого шляху на художній текст.

Поняття «життєтворчість» виникає у численних текстах, присвячених дослідженню творчості Василя Стуса, хоча проблема ця не є розробленою у стусознавстві. Часто дослідники використовують термін «життєтворчість» без необхідних пояснень, подібно до кліше чи метафори. У деяких текстах, утім, зустрічаємо цей термін із належним трактуванням, однак пов'язані з ним питання розглянуті побіжно.

Попри те, що героїчна біографія Василя Стуса часто стає визначальною у його культурній рецепції, неможливо відділяти героїку від поетового самосприйняття як «літератора», від його літературної біографії, від центрального явища його життя — Слова. Питання в тому, чи корелюють (і як саме) закони поетичної творчості з життям, із власне біографією поета.

Чи не вперше ідея життєтворчості у зв'язку з біографією поета була артикульована у праці Дмитра Стуса «Василь Стус: життя як творчість» [145], що засвідчує вже сама назва книги. Зрозуміло, що життєтворчість не стала центральною темою цього єдиного на сьогодні життєпису поета, проте авторіві вдалося показати і складність, і органічність цього поняття у Стусовій біографії. Тож Дмитро Стус найближче підійшов до ідеї біографії Василя Стуса як частини

його творчості: «Усвідомлення митця як блукальця у високостях духовних обширів — швидше вгадане, аніж сприйняте на рівні розуму ще наприкінці школи, в інститутський період стає тим стержнем, довкола якого поет починає творити міт власного життя, починає доводити надскладну теорему, в якій рівню художнього таланту повинні відповідати чесноти особистості» [145, с. 169].

Автор виокремив два важливих поняття Стусового художнього світу — кшталтування і чесність: «Так розпочалося Стусове “кшталтування”. Почався новий виток, що непомітно переріс у вертикаль зростання, на якій творець розподіляє свої зусилля так, аби вони ставали життєписом непримиренної і чесної людини, яка, попри жодні виправдальні обставини, не потурає злу, а поет — друге “я” цієї людини — фіксує межові стани, які повинна перейти особистість у боротьбі за збереження себе самої в цьому ворожому, жорсткому, але водночас доброму та справедливому світі» [145, с. 196]. (Власне, це і є *щирість* — необхідна, за Василем Стусом, передумова творчості як особливого способу пізнання та перетворення світу).

Безпосередньо життєтворчість — як провідну ідею для розуміння феномена Стуса, — розглядали лічені дослідники в окремих публікаціях. Єлизавета Тарануха у статті «Етичні виміри життєтворчості Василя Стуса» так трактує поняття життєтворчості: «життєві принципи перетікають в індивідуальну творчість і навпаки, ліричне «Я» почасти є відбитком «Я» митця, а частково натякає на образ подиву гідної людини» [152, с. 118]. Втім, увага авторки зосереджена більше на поетових етичних принципах, ніж на власне життєтворчості, котру, як видається, авторка розглядає як «готове» поняття, не проблематизуючи його.

Валентина Нарівська у статті «Мистецтво жити як проблема культурної самоідентифікації в епістоляріях Василя Стуса» [94] проводить компаративний аналіз життєтворчих позицій Василя Стуса і Олександра Пушкіна, який, на її думку, посідає чільне місце в інтелектуальних зацікавленнях українського поета¹⁶.

¹⁶ У зв'язку з Пушкіним виникає у Стусовому лексиконі поняття «поезії життя», а також і промовисті міркування про зв'язок життя і творчості, власне — «життя для творчості». Хочеться навести розлогу цитату з листа Василя Стуса до рідних від 10.08.1981, де автор міркує про листи

(Варто зазначити, що саме російські молодші символисти ототожнили «мистецтво жити» з мистецтвом як таким: «мистецтво є одне — це мистецтво жити» — писав Андрій Бєлий).

Світлана Кучеренко у праці «Життєтворці: Юрій Липа та Василь Стус» [78] звертає увагу на перекладацьку діяльність двох поетів як на форму втілення ідеї життєтворчості.

Алессандро Акіллі у статті про автобіографічне прочитання поетичного тексту [4] розглянув лірику М. Цвєтаєвої і В. Стуса, відзначивши провідний біографічний компонент, а також щоденниковий характер лірики обох поетів. Ми абсолютно погоджуємося з тезою про плідність погляду на творчість Стуса (особливо «Час творчості» і «Палімпсести») як на «безперервний поетів щоденник: і душевний, і духовний» [4, с. 337]; зрештою, про це писав ще Д. Стус, назвавши збірку «Час творчості» «хронографом буття поета в межевому стані» [145, с. 6]. Дослідник доречно вказує на те, що інтерпретація творчості Василя Стуса крізь призму його біографії є неunikною, але не може бути остаточною.

Можна впевнено казати, що теми, пов'язані з концепцією поетичної творчості, є провідними як у поетичних текстах, так і в епістоляріях, і в літературній критиці Василя Стуса. Розуміння ж цієї концепції неможливе без аналізу етапів осмислення самим поетом ідеї життєтворчості. Цю тему можна

Пушкіна, які нещодавно читав: «краса духу поета, що зве поезію “доброю, умною старушкою, к якій можна иногда зайти, чтоб забыть на минуту сплетни, газеты и хлопоты жизни, повеселиться ее милым болтанием и сказками; но влюбиться в нее — безрассудно”. Тобто, Крим, море, Кавказ — були для Пушкіна поезією життя, більшою за поезію слова. Останньою можна займатися на відстані од моря. І все це — і дивна геополітична пасія, і прочування себе-майбутнього в таїні обрисового світу (*Погасло денное светило* — елегія цього часу), і декабристське оточення в Кам'янці, при березі Тясмина, і молодецьке жуїрство-бонвіванство, і геніяльні вірші, писані самотою творця-Бога, — то все Пушкін: чим складніший і суперечніший за натуру, тим багатший на творчі потенції. Так — то було життя поета і — життя для творчості» [144, т. 6, кн. 1, с. 387]. Такі міркування цілком суголосні добі модернізму, відповідають «букві й духу» символістської теорії життєтворчості.

розглядати як винятково на матеріалі текстів автора, так і в контексті його інтелектуальних зацікавлень. Найбільш плідним видається поєднання обох підходів. Тож спробуємо розглянути формування і функціонування ідеї життєтворчості у Василя Стуса в різних контекстах, у зв'язку з його творчою біографією.

Ідея життєтворчості або життєбудування вперше оформилася в естетиці **романтизму**. Ця ідея втілилась у прагненні поєднати життєву поведінку та естетичні настанови, аби створити єдиний текст життя. «У центрі романтичної естетики — творчий суб'єкт, геній, переконаний в універсальності свого бачення дійсності» [1, с. 34]. Своїм улюбленим поетом Стус називав Й.В. Гете, «великого з найбільших». У листі до рідних (від 15.04.1982) Стус радить синові читати Гете: «Хотів би порадити йому прочитати “Dichtung und Wahrheit” (здається, в нашому, що на полиці, 10-томовику є ці прекрасні мемуари “Поезія і правда” (так, здається, перекладають). А ні — то, може, дістане Еккермана “Розмови з Гете”» [144, т. 6, с. 421]. «Поезія і правда» — автобіографічний твір Гете, де автор детально описує свою добу як історик і як поет. Можна припускати, що саме у зв'язку з німецьким поетом Стус уперше знайомиться з ідеєю життєтворчості. Саме як витвір мистецтва пропонує розглядати життя Гете німецький філософ та історик Рюдигер Сафранскі у книзі «Гете: життя як витвір мистецтва» [127].

Мрію романтиків про злиття поезії та поетового «мистецтва жити» теоретично оформили і намагалися втілити в повсякдення російські «молодші символісти». При цьому вони прагнули залучити до життєтворчості не лише поетів, пропагуючи свої ідеї та заохочуючи молодь до пошуків джерел і ритмів «нової теургії» [79]. Тут варто вказати на значення «історичної рими»: перегук дат, «симетрія» історичних постатей ставали орієнтирами життєтворчості.

У зв'язку з цим варто зазначити, що подібні інтенції спостерігаємо також у В. Стуса: «знакомиті дати», про які він пише у вірші «Я так і не збагнув» [144, т. 3, кн. 1, с. 28], символічно поєднують ліричного суб'єкта з носіями «історичної рими». При цьому йдеться про незбагненну відчуженість поета:

Я так і не збагнув,

і досі ще не знаю,
чи світ мене минає,
чи я його минув.

Тут, звісно, пригадується сквородинівське «світ мене ловив, але не спіймав», а «знакомиті дати» вказують на Христа і Шевченка (народження поета на Різдво, арешт, який відбувається в тому ж віці, що й арешт Шевченка, у 34 роки, профетичний погляд на подальше життя [108; 109], що триватиме стільки ж — 47 років).

Тож до романтичного контексту слід долучити і постать Тараса Шевченка: роль «шевченкового тексту» у формуванні Стусового розуміння себе як національного поета-пророка є незаперечно вагомою. Майже цілий вступний абзац програмової передмови до збірки «Зимові дерева» «Двоє слів читачеві»¹⁷ можемо розглядати у контексті впливу Шевченка на Стусове уявлення про себе як поета, на його художній світ загалом. У «Двох словах читачеві» Стус наводить, сказати б, міфологізований спогад про колискову матері, а «Шевченко над колискою — це не забувається» [144, т. 1, кн. 1, с. 42]. На відгомони Шевченкового слова в ліриці Стуса звернула увагу вже Аріядна Шум, авторка передмови до «Зимових дерев» 1970 року [178, с. 2–4 і далі]. Після неї до шевченківського тексту у творчості Стуса зверталось чимало дослідників, зокрема Юрій Шевельов [176], який ставить Шевченка на чільне місце у художньому світі Стуса. Марко Царинник, автор передмови до книжки віршів Стуса «Свіча в свічаді» 1977 року, вказує на те, що «Стусова поезія у своїх кращих

¹⁷ Історія створення цього тексту неповна, як неповною є й історія формування рукопису збірки «Зимові дерева», якою ми знаємо її зараз. І хоча при підготовці першого тому (кн.1) «Творів» Василя Стуса Микола Гончарук [32] дав максимально повну історію створення остаточного рукопису збірки, точне датування «Двох слів читачеві» залишається проблематичним і наврод чи колись буде вирішене. У брюссельсько-лондонському виданні 1970 року цей текст датований 1969 роком. У першому ж томі (кн.1) «Творів» дати немає, як немає її в авторському рукописі. Однак враховуючи, що над новим варіантом «Зимових дерев» (після того, як збірку відхилили видавництва «Молодь» і «Радянський письменник») поет працював у жовтні – грудні 1969 року [32, с. 357], з великою імовірністю можна вважати датування правильним.

зразках нагадує Шевченкові вірші із заслання» [168, с. 7]. Зрештою, досить повно підсумувала стан дослідженості цієї проблеми Людмила Тарнашинська у статті 2015 року [153]. Того ж року вийшла стаття А. Акіллі «Тарас Шевченко у прозі та поезії Василя Стуса» [185], в якій автор не лише підбиває підсумки «шевченківської теми» у стусознавстві, а й детально аналізує характер і трансформацію Стусової рецепції Шевченка.

Хоча тема «Стус і Шевченко» залишається дискусійною¹⁸ (див., напр., висловлювання Д. Стуса про Шевченків вплив на поезію Стуса [88, с. 220–221]), видається очевидним, що зв'язок Стуса з Шевченком слід розглядати не так на рівні поетичних текстів¹⁹, як на рівні Стусового конструювання творчої автобіографії, роздумів про феномен українського поета, усвідомлення власної долі. І власне текст «Двоє слів читачеві» добре це доводить: тут Стус посиляється на низку постатей, які справили на нього відчутний вплив, але починає саме з Шевченка. І це, гадаємо, не лише данина часові, традиції, канонові, а усвідомлена позиція.

Беручи до розгляду **модерністську ідею життєтворчості**, ми залучаємо також постаті й тексти улюблених Стусових поетів — Бориса Пастернака, Райнера Марію Рільке, Марину Цветаєву. Але не обмежуємося цими трьома посталями, пам'ятаючи про обшир інтересів Василя Стуса.

¹⁸ Див., зокрема, міркування Ю. Бедрика в його монографії «Василь Стус: проблема сприймання» [13], який зазначає, що порівняння Шевченка і Стуса відбулося після смерті останнього і ґрунтувалося на подібностях біографій двох поетів; так виникла і поширилася думка про Стуса як «другого Шевченка». На думку Бедрика, такі паралелі не відповідають реальному стану речей, бо Стус, на відміну від Шевченка, не є поетом мас. Частково погоджуємося з цією тезою, з тим лише уточненням, що вибудовування паралелей між двома поетами почалося ще за життя Стуса.

¹⁹ Підкріпити це твердження можна посиланням на статтю М. Коцюбинської, яка писала: «Особливе місце у поезії Стуса, безперечно, належить досвіді Шевченка. Це щось незмірно вагомніше від суто літературного впливу» [74, с. 116]. Хоча Стусова лірика не позбавлена і відсилань до Шевченкової поезії, і навіть до його живопису, як-от вірш «Автопортрет зі свічкою».

Борис Пастернак, чия життєтворча позиція була виразно окреслена вже у самій назві збірки «Сестра моя — життя» (1922) [46], був естетичним і творчим орієнтиром для молодого Василя Стуса. А Пастернаків текст «Охоронна грамота» став для нього символом творчого самовизначення митця. Михайлина Коцюбинська згадує, що цей твір Пастернака «для нашого покоління (знаю це по собі) мав величезне значення, вводячи нас у світ рафінованої духовної культури (до того ж, для Стуса, очевидно, особливо важила авторська присвята цього есе його улюбленому Рільке)» [67, с. 237]. Слід взяти до уваги і зв'язок цього Пастернакового тексту з творчістю і біографією Гете, описаний у монографії Л. Горелік [34, с. 255 і далі].

У текстах Василя Стуса поняття «життєтворчість» зустрічаємо єдиний раз — у зв'язку з Райнером Марією Рільке, центральною постаттю в його перекладацькій роботі. Коментуючи у листі до рідних (від 10.11.1975) свою працю над перекладом 25-го сонету зі «Сонетів до Орфея», Василь Стус міркує: «Рільке працює там, де найбільше виявляється життєтворче, там, де це життєтворче вирує на якомусь генетичному, до зниклого дрібному мікробіологічному поверсі. Хоч це поверх не мікробіології, а генетики духу [...] термінології “фізіології” духу не існує, замість неї користуємося паралелями, натяками, аби назвати невимовленне. Бо воно таке мале й зникоме, що найменше слово дужче за нього і може вбити» [144, т. 6, кн. 1, с. 192].

Важливі видання (не враховуючи літературознавчих статей і публікацій у періодиці), що визначали коло текстів Рільке, доступних Стусові, це, перш за все, ляйпцігський тритомник 1959–1963 років [192] — видання, доступне у СРСР, тож саме за першим томом, який вміщує поезії, Стус перекладав Рільке [33, с. 341]. Саме цей перший том Василь Стус позичав колись у Григорія Кочура, від якого також дізнаємося, що Стус виписував для себе переклади Владіміра Мікушевича, видатного російського перекладача Рільке [75, с. 113]. Але в розрізі нашої теми важливим є і другий том цього видання, в якому вміщено прозу Рільке, зокрема «Огюст Роден» і «Ворпсведе».

Ще одне важливе видання, яке неможливо оминути, коли говоримо про Стусову рецепцію Рільке, це книжка 1971 року, що побачила світ у московському видавництві «Искусство» [118]. Саме тут²⁰, можна припускати, Стус уперше прочитав деякі листи Рільке, зокрема «Листи до молодого поета». Крім власне Рількевих текстів, видання 1971 року містить і важливі статті про поета, які Стус, безумовно, читав, і які могли вплинути на формування його власної концепції творчості (крізь призму Рільке), або ж сприяти утвердженню Стуса у певних переконаннях, яких він уже дійшов на той час. Так, важливою є ґрунтовна вступна стаття Івана Рожанського про творчу еволюцію Р.М. Рільке [118], в якій автор наводить кілька визначальних рис поетового розуміння життя і творчості²¹, що цілком суголосні зі Стусовим уже тогочасним сприйняттям. Зокрема, Рожанський влучно помітив, що Роден і Сезанн посідали таке важливе місце у роздумах Рільке про мистецтво, бо втілили неподільну єдність «майстерності художника, його особистості, його життя, його світобачення, його віри і навіть його смерті» [118, с. 21]. Пояснюючи ж глибокий інтерес Рільке до данського письменника Єнса Петера Якобсена, який, за словами самого поета, справив на нього найбільший вплив, Рожанський зазначає, що саме цей письменник був першим, хто наблизив Рільке до «цього кола ідей». Саме в Якобсена, на думку Рожанського, Рільке віднайшов багато речей, «які стали йому близькими: ідею “своєї” смерті, мотиви дитинства і незайманості, культ тихого, самозаглибленого існування» [120, с. 22]. Нагадаємо, що саме ідея самозаглиблення була важливою і для Стуса. У тому-таки виданні вже згаданий Владімір Мікушевич прямо пише, що для Рільке «писати означало жити» [87, с. 433]. А в своєму відомому есеї про

²⁰ Подібне українське видання [119] побачило світ уже по смерті Василя Стуса — 1986 року, тож на нього ми не спираємося як на джерело.

²¹ Для ілюстрації хотілося б навести одну цитату, в якій слова, написані про Рільке, здається, цілком могли би стосуватися й Стуса: «Принциповість і безкомпромісність у питаннях творчості, вимогливість до себе, заперечення будь-яких виявів формалізму і ремісництва і, нарешті, байдужість до літературної моди і до різного роду “ізмів” різко вирізняли Рільке з-поміж багатьох його сучасників» [120, с. 8].

Родена Рільке назвав життя «навчителем» митця [118, с. 97]. Усі ці тексти були читані Стусом і, можемо сміливо припускати, знаходили в ньому відгук як в уважному читачеві.

Есей Марини Цветаєвої «Мистецтво у світлі совісті» [170], де вона сформулювала свою ідею поета, його місця у світі та в суспільстві, стає для Стуса підтвердженням власного розуміння мистецтва і ролі митця («підписався б під кожним словом»). Для Стуса, так само як і для Цветаєвої, принциповим фактором в осмисленні творчості, свого поетичного кредо, є власний життєтекст і **категорія долі**.

Про долю як одну з визначальних міфологем Стусового світу писало чимало дослідників [напр., 77; 64]. Д. Стус вважає, що за допомогою «надсимволу всемогутньої Долі» можна значною мірою пояснити Стусів життєвий шлях [145, с. 51]. Категорія долі охоплює широкий спектр подій і феноменів: доля як біографічні обставини («прагнучи високої долі, автор ніби готує матеріал для біографів» [145, с. 152]), як приреченість до певного життєвого перебігу подій — трагічного переживання реальності; доля як приреченість на творчість, як необхідність письма. До того ж, ці різні аспекти прочитання категорії долі тісно переплетені, оскільки, наприклад, життєві події сприяють поетичній творчості, поезія стає «призвідницею» життєвих бід, а перебування в ув'язненні дозволяє виробити вакуумний простір для творчості. Можна цілком погодитися з думкою про те, що для Василя Стуса доля є перш за все «долею поета», а мотив цей поєднується з «ідеєю зумовленості, обраності» [64, с. 130].

Справедливо твердить К. Москалець, що притаманна Стусові «настанова на покірність долі властива класичному типові характеру». Водночас, додає автор, поетові вдалося поєднати цю класичну настанову з настановою романтичною, які притаманний «дух самочинної діяльності й кшталтування, втілення ідеї» [91, с. 24]. Варто сказати, що для Василя Стуса взагалі було притаманно поєднувати різні моделі, наприклад, у розумінні мистецтва. Поет неодноразово у листуванні висловлював свої погляди на поняття долі, і найактивніше — після арешту 1972 року. У листі до дружини і сина (від 10.08.1981) знаходимо слова,

які, крім іншого, підтверджують версію К. Москальця про романтичну природу Стусового розуміння долі. Стус розмірковує про долю і поезію М. Цветаєвої: «Якось так сталося, що мені, романтикові, з дитинства хотілося належати до цього ж племені — непришпилених циган, що таборяться місцями своєї волі, своєї радості. Це — доля, а не перевага, не претензія на щось. [...] Може, Ти скажеш: а для чого це — бути вірним долі? І це питання буде найнедоречнішим. Бо доля не має мети (для чого росте дерево? для чого тече річка?), вона є, а існуючи вже має мету (не свою, а, сказати б, Господню — хто створив її, окреслив її). І в цій широкості долі, яка ширша (і незрівнянно!) за мету, — справжні розкоші життя. Хоч розкоші це — своєрідні: від них синці не сходять із голови, на яку сиплються горіхи і яблука і тяжкі грудки. Але доля не відгороджує нас від болю, вона не зважає на біль» [144, т. 6, кн. 1, с. 385]. Зауважмо, що ці слова (хоч і, здається, цілком вичерпні, щоб їх коментувати) були написані вже після початку другого терміну ув'язнення поета, коли він мав достатню дистанцію, аби розуміти логіку власної долі, але й набагато раніше доля як виразний мотив виникає у листах поета, а головне — в його віршах. З цього погляду пророчими видаються рядки поета, написані у жовтні 1968 року: «Виглядаю долю довгожданну, / а не діжду — вибуду із гри» («Присмеркові сутінки опали») [144, т. 1, кн. 1, с. 61]. Найвиразніше мотив долі виявляється у збірці «Час творчості», як-от у містичному вірші «Синочок спить, порозметавши ручки»²².

У листі до рідних (від 4.03.84), аналізуючи Пастернакову концепцію життя, Стус повертається до паралелі між поетом і звичайною людиною, до необхідності «по-справжньому прожити життя» [144, т. 6, кн. 1, с. 460]. Цветаєва у статті 1922

²² «а ти, неначе парашут, завис,

і в розтривоженому існуванні

кудись летиш, підвладний не собі,

а теміні, призначенню і долі,

летять довкола душі охолоті —

чи то у радості, ачи в ганьбі». [144, т. 2, с. 129].

року «Світлова злива», присвяченій збірці Пастернака «Сестра моя — життя», називає життя своєю «спеціальністю» [171, с. 233]; у цьому контексті особливо знаковим стає єдиний Стусів переклад вірша Цветаєвої «Ну й химерує лжа життєва!..» [144, т. 5, с. 185]. Вірш містить близьке самому Стусові розуміння ключових для нього категорій — поезії, правди, життя і, зрештою, поняття брехні як засадничої характеристики сучасного світу. Сам вірш було написано 1922 року (під впливом уже означеної збірки Пастернака і присвячено поету). Але поняття життя для Цветаєвої не є однозначним: життя — це омана, «лжа» (в інтерпретації Стуса), але воно також може набувати протилежних ознак, перетворене мистецтвом. В одному з віршів 1930-х років Цветаєва проводить пряму аналогію між поезією і життям: *Невосстановимо хлещет жизнь/.../Невосстановимо хлещет стих* («Вскрыла жилы: неостановимо...»).

Концепція життя як творчості, як становлення життєтексту — головні питання, що привертають увагу Стуса у зв'язку із творчістю Марини Цветаєвої. В одному з листів (від 10.08.81) він аналізує цветаєвські ідеї, надаючи їм власної інтерпретації: «Бо життя, пише вона, є нестерпне (такий її досвід, досвід не умов, а темпераменту, може: Марині все всюди не подобалося: коли б на землі був рай повсюдний, вона б нарікала, чому небо зверху, а не внизу, під землею — таку вже натуру мала). Отож, за Мариною, — жити це значить не жити. Тобто там, де живуть, жити неможливо» [144, т. 6, кн. 1, с. 383]. Важливі акценти: «досвід не умов, а темпераменту» і «таку вже натуру мала» дозволяють зрозуміти позицію Стуса. Надмірність неоромантичних поривань Цветаєвої він сприймає з легкою іронією; поет заперечує не саме життя (як профанічний облудний простір), а «лжу життєву» — тотальну брехню, яка спотворює це життя. Відтак, більш зрозумілими стають слова Стуса, написані про Тичину: «за ідейну непомильність треба було платити життєвою правдою» [144, т. 4, с. 303]. Такий компроміс був неприйнятний, адже і для Стуса, і для Цветаєвої поет — це той, хто протистоїть «лжі».

Обох поетів об'єднують спільні контексти та інтерпретації проблеми творчості, а основними спільними знаменниками є постаті Пастернака і Рільке (і

їхній вплив на формування образу поета у художніх світах Цветаєвої і Стуса), а також Стусова рецепція текстів Цветаєвої. Стаття Цветаєвої «Мистецтво у світлі совісті» чи не найбільше узагальнення філософських дискусій «срібної доби» довкола проблеми творчості. Читаючи ці, за словами Стуса, «прегарні нотатки» Цветаєвої, поет «здається, підписався б під кожним її словом» [144, т. 6, кн. 1, с. 430]. Відтак виникає можливість дослідити мотивний комплекс поезії Стуса, на тлі якого формується концепція творчості, глибше осмислити тему призначення й долі поета в контексті діалогу Василя Стуса з представниками світового письменства (Гете – Рільке – Пастернак – Цветаєва як «співрозмовники» і однодумці, значною мірою визначають і читацькі преференції українського поета і еволюції його поглядів на «критика – абсолютного читача – співтворця»).

Утім, усі названі поети зазнали й критики від Стуса. Усіх їх український поет «звинувачував» у «кокетеріях»²³, «трі», театральності, акторстві, надмірній «літературності», «жеманності» [144, т. 6, кн. 1, с. 411–417, с. 457–462]. Можна припустити, що такі роздуми Стуса були зумовлені не лише етичною домінантою його світогляду, але також і напрочуд органічним сприйняттям ідеї життєтворчості, якою перейнятий увесь діапазон текстів і біографії Стуса. Міркуючи у березні 1984 року про «Охоронну грамоту» Пастернака (текст, який колись здавався йому надзвичайно суголосним), Стус резюмує: «Мабуть, коли б я зараз читав “Охранную грамоту”, то знайшов би значно більше жеманностей стильових, аніж тоді, як читав уперше. А це ж — гріх. І невідомлений гріх — удавати, маючи справу з правдою мистецтва» [144, т. 6, кн. 1, с. 461]. За спогадами самого Стуса, які читаємо в його листі від 4.03.1984, він читав Пастернакову «Охоронну грамоту» «десь 25 років тому», тобто приблизно 1959 року, коли, за «Двома словами читачеві», була «епоха Пастернака». Вочевидь, до цього періоду належить і прочитання автобіографічної прози російського поета «Повітряні шляхи» («Воздушные пути»). Обидва ці твори містять розлогі спогади Бориса

²³ Цікаво, що й Ліні Костенко, на думку Василя Стуса, були притаманні такі прояви. У робочих нотатках 1970 року він пише: «їй трохи завадила її граціозність і інтелігентність, кокетерії, що виявлені в стилі. Їй хочеться награвати — звукопис, парадокси» [194, спр. 995, арк. 39 (зв)].

Пастернака про своє дитинство і про перші творчі імпульси, які відбувалися саме в той час. Однак цікаво звернути увагу на одну обставину. Свою автобіографічну прозу «Люди і положення» («Люди и положения») (яку Василь Стус, найімовірніше, читав у першому числі журналу «Новый мир» за 1967 рік [105]) Борис Пастернак починає словами про те, що його більш рання автобіографічна проза, написана у 1920-х, «зіпсована непотрібною манірністю, загальним гріхом тих років» [106, с. 295].

Вочевидь, проблема вдаваності, гри, «манірності», «акторства» як забороненої для поета риси привертала увагу Стуса все життя. Показові, хоч і дуже стислі, роздуми знаходимо в його записах першої половини 1960-х років: «Ідеальний вірш — у думці. Інший — у голосі. Середній вірш — на папері. Поема без тексту — це поема. [...] Зате в ній нема «акторства». «Акторство» ж — горе для лірика» [194, спр. 1189, арк. 8].

Комплекс етичних настанов, за якими Василь Стус будував свою поведінку, формуючи таким чином власну біографію, починає артикулюватися уже на початку 1960-х і остаточно формується у період попереднього ув'язнення поета перед першим судом над ним 1972 року. До того ж, ідеться саме про біографію поета, для якого життєтворчість є усвідомленою місією, надзавданням. Відтак те, що є бажаним для звичайної людини, для поета стає необхідним і неunikним. Це стосується насамперед мотивно-тематичного комплексу **добро — доброта — добрість**. Основною ж передумовою *добра* як творчого першоначала є цілісність духу, абсолютна *щирість* — відсутність «гри», «маски», будь-яких компромісів, замовчувань тощо (про поняття добра і щирості докладніше напишемо у підрозділі 2.2). Суміжні поняття **чесності і щирості**, що лежать в основі Стусових роздумів про мистецтво ще від початку 1960-х, стають засадничим і для біографії поета, для формування його поведінки під час випробувань і моментів складного життєвого вибору. Біографія Василя Стуса і спогади про нього від різних людей не залишають сумнівів у тому, що щирість і чесність були одними з визначальних його рис як людини. Зрештою, такі висновки можемо зробити і за автохарактеристиками поета. Наприклад, низку листів до друзів наприкінці 1950-х (і надалі) Стус

підписує як «Твій щирий Василь». Пишучи синові про класичну музику, поет наголошує, що «музику творили дуже щирі, дуже гарні люди», оскільки «негарні люди не можуть творити красу» [144, т. 6, кн. 1, с. 335]. А в листі до Ірини Калинець (від 20.05.1978) знаходимо виразне Стусове зізнання: «Я не звик брехати, навіть підозра ображає мене, бо звик жити відкрито й щиро» [144, т. 6, кн. 2, с. 148]. Відтак людські чесноти стають виразними рисами поета і його творчості. Про це Василь Стус пише у різних своїх текстах — і поетичних, і публіцистичних. Так, у заяві (від 2.02.1972) до Голови Спілки письменників Юрія Смолича²⁴ із камери попереднього ув'язнення Стус пише про неможливість для себе і своїх друзів працювати у літературі, попри «бажання чесно працювати для свого народу, щоб дари свого розуму і серця віддати народові — зі своїх чесних рук» [145, с. 303].

Із багатьох спогадів про Василя Стуса дізнаємося, що однією з важливих його рис було загострене почуття **справедливості**. Зокрема, Михайлина Коцюбинська згадує, що на суді 1972 року свідчила, що Василь Стус був людиною, «неспроможною пройти повз несправедливість» [73, с. 141]. А Михайло Хейфец [162, с. 287] пише, що Стус пішов у в'язницю «не як політик, а як справедлива людина». Сам поет у згаданій заяві до Ю. Смолича пише, про свої творчі набутки, зроблені «на рівні таланту і почуття максимальної справедливості» [145, с. 304].

Засади гуманізму і справедливості були для Стуса етичними орієнтирами для побудови власної біографії. Як напише поет у квітні 1972 року: «А мати моя — правда, справедливість, / добро, любов і усміх на лиці»²⁵ («Нема кайданів, щоб твій дух здушили» [т. 2, с. 76]). Пишучи про Бертольда Брехта, Василь Стус звертає увагу на його «дуже гуманне, дуже чуйне до найменшої несправедливості

²⁴ Цей документ, який можна прочитати у книзі Д. Стуса [145, с. 303–304], є надзвичайно насиченим різного роду автохарактеристиками поета. Враховуючи ще й додаткові фактори — перш за все, межові обставини, за яких цей текст був написаний, а також і те, що Стус писав його іншому письменникові з притаманною йому прямою, — сприймаємо цю «заяву» як надважливий документ у контексті нашого дослідження, тож іще не раз покликатимемося на нього.

²⁵ Зауважимо, що в цих рядках зібрано чільні категорії Стусової концепції поетичної творчості — правда, справедливість, добро, любов. Детально про них напишемо у підрозділі 2.2.

світовідчуття» [194, спр. 1154, арк. 1]. Не буде перебільшенням сказати, що цими словами можна охарактеризувати й самого Стуса, адже не раз зустрічаємо в його текстах ототожнення творчості із реалізацією справедливості, і навіть із совістю. Важливо пам'ятати, що таке розуміння літературної праці було притаманне Стусові від самого початку його літературної діяльності, про що свідчить, наприклад, такий щоденниковий запис 1962 року: «взятися за папір, покласти на нього, як на свою совість, руки і рушати на влови» [145, с. 125].

Осмислення життя як **страждання** є однією з домінант у картині світу Василя Стуса²⁶ (ідею страждання як одну зі складових концепції поетичної творчості автора ми розглянемо у підрозділі 2.2). 1962 року молодий поет записав у своєму щоденнику: «Людина освячується і кращає тільки в стражданні. Це єдині ліки, єдиний спосіб людського зростання» [145, с. 125]. Аналізуючи відомі рядки поета «Бо генія покутувати треба, / аби на всесвіт велетом постав» [т. 2, с. 72], що увійшли до збірки «Час творчості», дослідниця Тетяна Михайлова вбачає в них пряму паралель із висловом Шопенгавера «страждання — умова діяльності генія» [88, с. 47], аналогічне спостереження зробила у своїй монографії і Леся Кравченко [76, с. 37]. А водночас не слід забувати, що Стус мав досить складне розуміння феномена страждання, далеке від романтичного його сприйняття, що засвідчують і поетичні тексти, і листи. У листі до дружини й сина (від 3.01.74) поет прямо пише про це: «Антиромантичний романтик, я не люблю облуди чистого страждання²⁷ і його декору (вчитуйся в X елегію Рільке!)²⁸. Бо — Ти це знаєш — ніхто не владен переступати нашого індивідуального Храму болю і радити, як годиться страждати.

²⁶ Про тему страждання, або ж «естетику страждання» у поезії Стуса чи не першим заговорив В. Івашко [52, с. 118–119]. Надалі до цієї теми зверталися численні дослідники [напр., 174; 20; 59]. І. Онікієнко, завдяки аналізу образу «мандрівного самотника», показала органічний зв'язок між В. Стусом і В. Свідзінським, спорідненість їх обох із філософією Г. Сковороди, а також звернула увагу, покликаючись на самого Стуса, на спільну для двох поетів «естетику страждання» [99, с. 121].

²⁷ Не можна впевнено стверджувати, що автор апелює тут до терміну Л. Феєрбаха *passio pura*, *чисте страждання*, однак це, безперечно, відсилання до романтичного концепту страждання, якого, як стверджує автор, він «не любить».

²⁸ М. Коцюбинська наводить цю цитату з листа Стуса на підтвердження своєї думки про те, що «“самособоюнаповнення” дає поетові спокійну свого хреста — без фраз і котурнів» [71, с. 158].

Кожен страждає по-своєму і борони його, Боже, від думки як він це робить (отрута соціалізації)» [144, т. 6, кн.1, с. 63].

Отже, «кожен страждає по-своєму» — така теза вказує не лише на Стусове розуміння страждання як суто індивідуального феномена, а й на те, що страждання (*біль, горе, біда*) є втаємниченим переживанням, навряд чи піддатним для раціонального осмислення.

Імовірно, розуміння життя як страждання виникає у Василя Стуса дуже рано, і його джерел слід шукати у дитинстві поета. Як він свідчить у відомому листі до сина (від 25.04.1979), який можна розглядати як своєрідний автобіографічний нарис, він рано відчув складну сутність життя: «Мамі — тяжко, татові — тяжко. То й мені має бути тяжко — аж доти, поки й татові й мамі не стане легше, аж доки всім людям на світі не стане легше жити» [144, т. 6, кн. 1, с. 347]. У цих рядках можна відчитати, зокрема, прямі паралелі з есеєм Івана Буніна «Звільнення Толстого» («Освобождение Толстого») [22], який Стус радив читати синові у травні 1974 року. Бунін наводить спогади Толстого про дитинство, де той майже так само, спираючись на спостереження за життям батьків, робить висновок: «Уперше я відчув, що життя — не іграшка, а тяжка справа» [22]. Крім висновків про складність життя як його підставову характеристику, у роздумах Стуса бачимо й думку про полегшення життєвих страждань «всіх людей», про «покращення життя» (про поезію як спосіб «покращення життя» напишемо підрозділі 2.2).

Дитинство, як особливий період перших усвідомлень відіграє символічну роль у Стусовій біографії. Вступний абзац «Двох слів читачеві» Стус завершує стисло: «Ще були — враження од дитинства. Гарного дитинства». Очевидно, що уже сама згадка про дитинство у передмові до дебютної друкованої збірки свідчить про надання цьому життєвому періоду важливого значення у творчій автобіографії. Тут слід зауважити, що реальне, «біографічне» дитинство Василя Стуса об'єктивно важко назвати «гарним», чи то пак легким, безтурботним. І він сам, і його сестра Марія, і матір Їлина згадують непрості часи, а часом і трагічні події (як-от загибель брата Івана) їхнього життя в Рахнівці, а згодом і в Сталіно

[148]. Проте художня свідомість автора дещо міфологізує²⁹ образ дитинства, а часова дистанція — сприяє цьому. Таке міфологізоване й ідеалізоване зображення дитинства знаходимо також принаймні у двох улюблених Стусових поетів — Бориса Пастернака і Райнера Марії Рільке. Леся Кравченко у згаданій монографії зазначає: «Тема дитинства — одна з провідних у творчості Рільке» [76, с. 55]. Важливе уточнення цієї справедливої тези знаходимо у книзі Магдалени Попель, де вона пише, що для Рільке враження дитинства є основою для творчості [189, р. 137].

Образ дитинства як ідеального часу в житті людини, зокрема, зустрічаємо в Рількевих «Листах до молодого поета», де він пише про дитинство як ідеальний час самотності і незнання, а також вказує на важливість спогадів і досвіду дитинства для розвитку творчої особистості. Можемо впевнено казати, що Василь Стус читав уривки «Листів» у перекладі Марини Цветаєвої [118], чи читав він їх в оригіналі — можемо тільки припускати.

В автобіографічній прозі «Охоронна грамота» Борис Пастернак пише про початки свого творчого поклику саме у дитинстві [107]. Але й саме дитинство як особливий час є важливою для Пастернака темою. О. Сєдакова інтерпретує тему дитинства у поета як «епоху, що найкраще пам'ятає про Едем»: «... ототожнення дитинства з глибиною і справжністю, а відтак з поезією, що стало звичним (але не осмисленим) для сучасного читача, абсолютно неможливо уявити не лише у таких ліриків як Маяковський, але і в класиків — Пушкіна чи Гете» [130]. Пояснюючи таке особливе розуміння дитинства у Пастернака авторка говорить про дитинство як «інакшу семантичну систему», «едемське першобачення», яке виникло у XX столітті.

У листі до сина Василь Стус розповідає, як вирішив стати письменником — усвідомлення прийшло до нього в дитячі роки; обрання шляху літератора сталося завдяки прочитанню поеми «Мойсей» Івана Франка: «І після прочитання цієї поеми

²⁹ Докладно свою дитячу, дещо міфологізовану біографію, поет виклав у листі до сина від 25.04.1979 року, «проте перші спроби такого творення датовані кінцем 1960-х (ідеться про досі неопубліковане незавершене оповідання про дитинство. — М. Є.)» [145, с. 63].

я забув свою геолого-розвідку, а став літератором. Правда, ставши літератором за фахом, не забув і геолого-розвідки (ось уже 8-й рік блукаю по землі). Але — не нарікаю на долю. Навпаки — мені добре від того, що нічого злого за свої 40 літ не робив, допомагав людям у біді, а коли часом і сам залітав у біду, то не пхивкав і не нарікав. Бо це — життя, Доля» [144, т. 6, кн. 1, с. 350]. Згадка про Франкового «Мойсея» заслуговує на окремий коментар, особливо враховуючи, що постать Франка нечасто виникає у Стусових текстах (втім, іноді достатньо однієї згадки для розуміння значимості). Слід враховувати, що Стусове свідчення про вирішальну роль прочитання цієї поеми є дещо максималізованим; безумовно, Стусів вибір був не лише осмисленим кроком, а й, сказати б, покликанням, що доводить уже сама згадка про поему «Мойсей». Адже образ Мойсея у Франковій поемі можна розуміти як альтер-его самого автора. Уявлення про відповідальну місію поета як провідника народу було близьким і самому Стусові. Тож дитяче естетичне враження від поеми «Мойсей» як від художнього твору зрештою поєдналося з рефлексіями про роль літератури і літератора у житті народу.

Подальші роздуми про формування свого характеру і життєвої позиції Василь Стус пов'язує, знову ж, із впливом літератури: «І ось десь тоді (у 4-му класі — М.Є.) я вирішив, що й сам буду такий, як Павка Корчагін, як Павло Власов, аби людям жилося краще. І ще хотів — тяжко вчитися, бо жити — тяжко» [144, т. 6, кн. 1, с. 347]. Така орієнтація на взірці літературних персонажів демонструє, з одного боку, зв'язок поета з радянською масовою свідомістю, а з другого — увиразнює його індивідуальні морально-етичні орієнтири. Павка Корчагін, культовий (і навіть агіографічний) герой найвідомішого радянського роману Миколи Островського «Як гартувалася сталь», втілює еталонні для радянської масової свідомості риси молодого героя, що веде боротьбу за щастя трудящих. Але водночас, цей імператив діяльності задля спільного блага («аби людям жилося краще») є універсальним, і стає одним із підставових для Стусового самовизначення як поета. Образ Павла Власова, героя роману Максима Горького «Мать», відсилає до того самого образу ідеального героя, що веде боротьбу за загальне благо, але й додає христологічного виміру, який, на думку багатьох

дослідників, присутній у «першому соцреалістичному романі». Ще одна примітна деталь — читання книжок як вирішальний фактор у долі героя, як поштовх до дії, присутня і в романі Горького. Отже, така орієнтація на літературу як на знаковий і впливовий (доленосний) наратив є знаком часу, і в цьому розумінні Василь Стус є дитиною своєї доби. Ще наприкінці 1950-х — на початку 1960-х поет писав: «уявляти / Себе поміж героїв чи страждальців, / Все, як дитині хочеться в дитинстві» («І все побачити, і все забути...») [144, т. 1, кн. 2, с. 14]. Ці рядки, написані приблизно за двадцять років до цитованого листа, лише підтверджують спогади поета про свій дитячий ідеалізм і пов'язаний з ним вибір творчої праці. Зрештою, не варто обмежуватися тут самим дитинством, адже «навіть у зрілому віці поета вабить героїко-романтична література, в якій самостверджуються сильні особистості, здатні кинути виклик добі» [145, с. 75].

Читання літератури і наслідування літературних персонажів було для Василя Стуса основним, хоч і не єдиним чинником самоусвідомлення. 1969 року поет відкрив свій «маніфест» «Двоє слів читачеві» такими словами: «Перші уроки поезії — мамині», далі провадячи про те, що **матір** співала йому над колискою пісень, яких знала багато. І завершує спогад висновком: «Перші знаки нашої духовної аномалії, журба — як перше почуття немовляти в білому світі» [144, т. 1, кн. 1, с. 42].

Безумовно, ці спогади поета відсилають нас до кількох контекстів; зокрема, і до Шевченкового «Мене там мати повила. / І, сповиваючи, співала, / Свою нудьгу переливала / В свою дитину». І до Стусового автобіографічного вірша «Мене вела ти в ніжні ранки»³⁰ [144, т. 1, кн. 2, с. 33–34], який датований приблизно кінцем 1950-х — початком 1960-х років. Хоча цей Стусів текст не є художньо довершеним, він становить біографічний інтерес і містить прямі перегуки з «Двома словами читачеві», на що вказали автори приміток до «Творів» [144, т. 1, кн. 2, с. 265], а також звернула увагу Л. Тарнашинська [153, с. 126].

³⁰ На думку Д. Стуса, саме у вірші «Мене вела ти в ніжні ранки» «вперше зустрічаємося із загадковою Стусовою впевненістю, що він — обраний, а тому мусить гартувати себе для Долі, бо має сили бути людиною, яка не розмінє талант на побутові вигоди» [145, с. 152].

Але для образної системи лірики самого Стуса на момент написання «Двох слів читачеві» образ матері³¹ не є таким значущим, яким він стає після першого арешту (чи не найвиразнішим прикладом може бути вірш «Возвелич мене, мамо» середини 1972 року). У збірці «Зимові дерева» образ матері виникає кілька разів, він не є центральним, як і в наступній збірці «Веселий цвинтар». Проте така позірنا незначущість образу в ліричних текстах урівноважується «Двома словами читачеві»: таким чином поет наголошує свій зв'язок із традиційною народною культурою, а також із шевченківською традицією. Отже, образ матері, завдяки згадці у «Двох словах читачеві», постає у зв'язку зі Стусовою ідеєю поетичної творчості, і пошуку власної ідентичності як поета. *Матір, дитинство, дитячі спогади, колискова пісня і материнська мова* є тут мотивним комплексом, який, безумовно, зустрічаємо не в одного Стуса. Наприклад, думку про роль матері у долі Р.М. Рільке зустрічаємо у виданні, яке читав Стус: «... матір Рільке справила на сина величезний вплив. Вочевидь, саме вона переконала його стати поетом» [120, с. 12].

В одному зі своїх пізніх листів до дружини й сина (від 15.01.1984) Стус дає характеристики своєї матері, називаючи такі «високі достоїнності» Їлини Стус як «виняткова чесність», «людська багата суть», «правдивість», «надщирість» і «величезна працьовитість» [144, т. 6, кн. 1, с. 452–453]. Не можна не зауважити, що названі якості напрочуд збігаються з авторовими засадами творчості (про них ми детальніше напишемо у підрозділі 2.3). Тож образ матері (і матір реальна) стає для поета етичним орієнтиром не лише у житті, але й у побудові власних засад творчості, де одним із центральних понять стає щирість.

Перебуваючи на відстані від сім'ї, Василь Стус творитиме літературні образи зі своїх найближчих людей — **дружини, сина, батьків, сестри**. Таким чином поетична творчість (а також листування) стає для поета способом наближення і спілкування з рідними, фактично заступаючи реальне життя.

³¹ На образ матері у ліриці В. Стуса докладно чи побіжно звертало уваго чимало дослідників: див., напр., праці М. Нестелєєва [95] та О. Шаф [175].

Ще один контекст, який неможливо оминати у розмові про життєтворчість Василя Стуса, — **христологічний**. І хоч тема Стусової рецепції християнства досі залишається дражливою, та й не є вичерпно описаною³², ідея життя як наслідування Христового шляху не була чужою для поета. На це вказують численні поетичні тексти, зокрема, «За читанням Ясунарі Кавабати»³³, «Блажен, хто тратити уміє...», «Мені зоря сіяла нині вранці...», «Возвелич мене, мамо...» та ін. Оминаючи детальний аналіз поетичних текстів, хотілося б указати й іще на один промовистий факт: однією з книжок, які читав Василь Стус в ув'язненні, був трактат Томи Кемпійського *Imitatio Christi* («Про наслідування Христа», пер. пол. XV ст.). Майже всі перші дослідники творчості Стуса звертали увагу на особливе місце християнського дискурсу у творчості поета. Попри всю складність такої теми, найделікатніше про неї висловився, здається, К. Москалець у статті «Страсті во вітчизні», де автор не лише перелічує яскраві факти біографії Стуса, що цілком відповідають євангельській подієвій канві, а й робить справедливий, на наш погляд висновок: «поет упізнав архетип, який не лише кардинально змінив його долю, але й був цією долею сповна, індивідуальним утіленням універсального; упізнавши, Стус називає його на ім'я» [92, с. 249–250]. Вказує на агіографічну модель Стусового життєпису і Микола Рябчук, посилаючись на тексти Євгена Сверстюка [124].

Василь Івашко, автор багато в чому контрверсійної, але важливої для стусознавства статті «Міф про Василя Стуса як дзеркало шістдесятників» твердить, що ключем до творчості Стуса є «християнська персоналістська метафізика» [52, с. 106]. Коментуючи символізм біографії Стуса, Івашко наводить цитату³⁴ з «Охоронної грамоти» Б. Пастернака, якій у повісті передують

³² Втім, деякі дослідники звертали увагу на цю тему [див., напр., 85].

³³ Окрему студію цьому віршу присвятила Ольга Пуніна [114], яка справедливо інтерпретує його у контексті авторових зацікавлень філософією дзен-буддизму.

³⁴ Для кращого розуміння наведемо повну цитату з Пастернака: «У своїй символіці, тобто в усьому, що образно дотичне до орфізму і християнства, в цьому поетові, що робить себе

міркування автора про «розуміння життя як життя поета» і його романтичні й символістські витоки у зв'язку з постатями О. Блока, С. Єсеніна і В. Маяковського. Покликаючись на ці міркування Пастернака, Івашко вважає, що вони «прямо говорять про зв'язок універсальної символіки, притаманної героїчному ліризму, і християнської парадигми» [52, с. 116]. Останню Івашко коментує, покликаючись на Ніцше і його трактування поняття смерті у християнстві.

Це підводить нас до останньої, завершальної фази життєтворчості. Образ **смерті** в художньому світі Василя Стуса є одним із найвиразніших, про що не раз згадували дослідники його творчості. Особливої ваги цей образ набуває в текстах періоду ув'язнення поета, врівноважуючись темами безсмертя й вічності. Водночас, якщо звернутися до епістолярних текстів поета, уважний читач помітить пророчі передбачення власної смерті, екзистенційне переживання завершення життя.

Отже, ідею життєтворчості в інтерпретації Василя Стуса слід розуміти як органічне поєднання двох біографій: поета, для якого найбільшою цінністю є власна творчість, і людини, що, перебуваючи у складній екзистенційній ситуації, робить вибір на користь свободи та гідності. Як було зазначено вище, і в особистому житті, й у творчості для Стуса визначальною була етична домінанта — звідси глибоко усвідомлена опозиційність до «лжи життєвої», зла та насильства. Саме тому Василю Стусу вдалося поєднати мистецтво з реальним життям: писати так, як жити, а власне людське буття перетворити на героїчний міф. Наприкінці життя (ніби передчуваючи його завершення) поет писав у листі до рідних (від 3.03.1985): «Недавно надібав на цікаве зауваження Жана Кокто, сучасника і друга Пабло Пікассо. Він пише: “Дев'ять муз повідали мені ще в юності, що поет — у принципі опозиціонер, що його особа являє своєрідну тюрму, звідки втікають твори, за якими суспільство посилає навздогін поліцію і собак, окрім тих випадків, коли їхню незвичну ходу приймають за викаблучування блазня або п'яниці. Він — звинувачений від народження,

мірилом життя і життям за це розплачується, романтичне життєрозуміння підкорююче яскраве і незаперечне» [107, с. 226].

оскаржений за професією, оскаржений по службі“. Цікаво, правда? Отож, усе в мені так, як і має бути — в справжньому варіанті. Хіба що там, де у Жана Кокто неймовірні гіперболи, в мене — докучна банальщина» [144, т. 6, кн. 1, с. 487].

2.2. Онтологія та аксіологія поетичної творчості у трактуванні Василя Стуса

Самоосмислення Василя Стуса як поета і роздуми про сутність поетичної творчості посідають чільне місце у його текстах. Читаючи нотатки Василя Стуса періоду аспірантури, та й пізніші, помічаємо його інтерес переважно до таких тем як природа художньої творчості, психологія письменника, теорія віршування, метрика і т. ін.³⁵

Дослідники поета, його друзі і знайомі по-різному відповідають на питання про те, коли і як Василь Стус почав усвідомлювати своє покликання як поета. На нашу думку, таке усвідомлення відбулося задовго до першого арешту поета, і вже тоді, коли він добре розумів рівень свого хисту і покликання, хоч як парадоксально,

³⁵ У робочих зошитах поета часом знаходимо просто назву книжки, часом розлогі виписки, часом — роздуми над прочитаним. Чи не найяскравіше свідчення таких зацікавлень знаходимо у трьох зошитах з нотатками, датованих 1963–1965 роками [194, спр. 1194]. Ми не плануємо приділяти цій темі окремої уваги, однак хотілося б навести лише деякі назви праць, які зацікавили свого часу Василя Стуса: Цейтлин А.Г. Труд писателя. – М., 1962; Naksianowicz-Golaszewska M., Tworczosc a osobowosc tworcy, Lublin, 1958; С. Маршак Воспитание словом, – М., 1961; Озеров Л.А. Работа поэта, М., 1963; Житецкий П., Теория поэзии, К., 1913; Исаковский О поэтическом мастерстве, М., 1960; В'язовський Г.А. Літературознавство і психологія творчості. – Рад. літ-во, №9, 1963; Белый А. Ритм как диалектика, М., 1929; Жирмунский Введение в метрику, Л., 1925 [194, спр. 1194, арк. 7–11]. Ще один запис із подібним переліком зроблений у щоденнику в травні 1963 року під час перебування на семінарі в Одесі. Під час лекції Богдана Гориня Василь Стус занотовує імена авторів і назви книжок: «Рибо, “Творчесоке воображение”. Вундт “Фантазия как основа искусства”. Потембня “Вопросы теории и психологии творчества”. Груденберг “Гений и творчество”. Горнфельд “Муки творчества”. Медведев “Лаборатория писателя”» [145, с. 143]. Здається, вже самі переліки свідчать про глибокий інтерес Стуса до цієї теми. Чимало з цих книжок заслуговують на окрему увагу в контексті Стусових інтелектуальних зацікавлень і навіть ідейних впливів. Проте обсяг нашої роботи не дозволяє нам цього зробити, сподіваємося, ця тема буде втілена у майбутньому.

Стус написав 1969 року свою відому фразу «поетом себе не вважаю»³⁶. Концептуалізація власної творчості відбувалася на рівні літературознавчих текстів, поезії, і навіть віддзеркалена в назвах основних збірок поета.

Ми спробуємо розглянути комплекс ідей, з яких постає концепція поетичної творчості Василя Стуса.

Одну з центральних для поета ідей можна умовно означити як «**бути собою**», але для повнішого розуміння назвімо інші варіанти її формулювання — «відповідність собі», «вірність собі», «самозбереження»³⁷, «самоіснування». Слід одразу застерегти, що ця ідея постає у Стуса в різних контекстах і її можливі інтерпретації слід пов'язувати далеко не лише з проблематикою концепції творчості. Розмова про важливість «бути собою» виникає в текстах Стуса, перш за все, у зв'язку з більш загальною темою існування окремої людини у тоталітарній дійсності, і ширше — у дійсності повоєнної Європи. На важливість проблеми «бути собою», її провідне місце для Василя Стуса як мислителя, звертали увагу різні дослідники. Зокрема, В. Полюга зауважує, що для творчості поета «боротьба за свободу особистості бути собою є основоположним принципом» [111, с. 201]. Дослідниця, цілком закономірно, трактує цю проблему у вимірах філософії екзистенціалізму, і такий підхід підтримують також інші дослідники [напр., 13]. І. Онікієнко вважає, що репрезентацією «категорії *бути собою*» у Василя Стуса стало його поняття «самособоюнаповнення» [102, с. 127], а В. Маринчак називає цю проблему однією з найголовніших для Стуса [84, с. 233].

Проблема «бути собою» найповніше і найактивніше була осмислена Стусом у текстах, написаних до ув'язнення 1972 року. Але крім, сказати б, гуманістичного прочитання, ця ідея стійко виникає у автора у зв'язку із темою поетичної (і ширше — літературної) творчості, її появу можна простежити від другої половини 1950-х

³⁶ К. Москалець вважає, що ця фраза була викликана тим, що на той час Стус не мав гідної самореалізації, «не міг знайти собі місця» [92, с. 222].

³⁷ Враховуючи амбівалентність поняття «самозбереження» і можливості різних його трактувань, зазначимо, що у випадку Стуса розуміємо його так, як про це писав сам поет у листі до батьків (від 7–10.12.75): «Бо вірші в цих умовах — це й знаки своєї певності, самозбереження».

років. Під оглядом нашого дослідження важливо зрозуміти, як загальна настанова «бути собою» (яку справді найдоцільнішим видається прочитувати крізь призму філософії екзистенціалізму) стає настановою творчою. Показово, що Стус не лише вважав принцип «бути собою» основою для власної творчості, але й давав таку пораду іншим. Так, 1969 року в листі до Олеся Ангелюка Стус пише: «Будьте собою, будьте людиною — єдиною! — на землі, людиною, що не знає ніяких витолочених філософій, забобонів, а є дикуном, тобто прекрасною людиною, що може творити світ за своєю подобою — прихилити неба, коли треба, накликати бурю, людиною, якій ніщо не чуже — ні найнижчий низ, ні найвища вись». Очевидно, в цій пораді вчувається спрямованість автора на відкритість творчої свідомості, і, зрештою, на свободу. Напевно, найвиразніше ідея «бути собою» артикульована в одному пасажі статті 1966 року, присвяченій творчості Василя Симоненка, і зокрема його дебютній збірці «Тиша і грім» (1962): «Треба стояти на тому, що бути собою — це найперший обов'язок людини. Самоіснування — це та сталість, яка допомагає відчувати життя і його плин, дає змогу творити це життя³⁸. Це той пробний камінь, на якому іспитується цінність вищих сфер. Тим більше — в нашому суспільстві, де, як пишуть у газетах, усе робиться для людини. Тут потреба індивідуального самозбереження особливо велика» [143]. В останніх двох реченнях виразно чути авторову іронію щодо радянської дійсності, в якій «самоіснування» перетворюється уже радше на «самозбереження», а поетична творчість має потенціал стати і внутрішньою імміграцією (заради самозбереження) і відвертою опозицією до системи, але опозицією не політичною, національною, а радше — буттєвою. На думку Л. Тарнашинської, яка приділила поняттю «самозбереження» у Стуса окрему увагу, його слід розуміти як «динаміку, розвиток, інтелектуальну та філософсько-етичну еволюцію як *самовідродження* в процесі реставрації внутрішнього “я”, якому може загрожувати самознищення в разі атрофованого відчуття “зробленої жертви”» [152].

Хоча Василь Стус пише про необхідність бути собою як обов'язок людини, не можна не інтерпретувати цей «припис» і як такий, що стосується особи поета.

³⁸ Про ідею життя як творчості ми писали у підрозділі 2.1.

Бо, по-перше, текст «Серед грому і тиші» присвячений поетові, а по-друге, думка про те, що «поет повинен бути людиною» (детальніше про це див. у підрозділі 3.1), «бути собою», притаманна як Василю Стусу, так і Василю Симоненку³⁹, про якого він пише. У низці Стусових віршів цього періоду натрапляємо на подібні роздуми: «Собою бути смертний гріх» [140, т. 1, с. 298] – читаємо в одному з віршів автора середини 1960-х років. Або ж у промовистих рядках з іншого вірша цього ж періоду:

Втікаєм в партії, в суспільство,
втікаємо у профспілки,
втікаємо у секс, у твісти —
собою бути — не з руки.

[144, т. 1, кн. 2, с. 200].

У відомому вірші «Отак живу як мавпа серед мавп», написаному в листопаді 1968 року, читаємо рядок: «Сказитись легше, аніж бути собою» [144, т. 1, кн. 1, с. 62]. Про болючу актуальність цієї ідеї для поета беззаперечно свідчить те, що у своєму чи не найвідомішому публіцистичному тексті «З таборового зошита», написаному 1982 року, Стус використовує автоцитату, звернувшись саме до цього рядка. Але слова, які передують цій цитаті у тексті 1982 року, дозволяють нам сміливо вводити її до контексту роздумів автора про сучасний йому літературний процес: «бачачи цей набір холуїв від літератури, обозних маркітанток естетики, які на національній трагедії шиють собі розмальовані шаровари блазнів-танцюристів, що на трупі України витанцьовують хвацького гопака. Воістину, сказитись легше, аніж бути собою, бо ж ні зубила, ані молотка» [144, т. 4, с. 496].

³⁹ Після виходу збірки «Тиша і грім» (1962) Василь Симоненко дав інтерв'ю на радіо. Автохарактеристики поета, які є яскравим документом доби, цілком вписуються в характерний для початку 1960-х дискурс громадянського обов'язку поета. Привертають до себе увагу такі слова Симоненка: «Хочеться бути людиною, хочеться робити гарне і добре» [154, с. 471], де виразно чути перегук, зокрема, зі Стусовим «поет повинен бути людиною» із «Двох слів читачеві», а також з його настановою робити добро: «людина — це насамперед добродій», «творчість — то акт доброти».

Проблема «бути собою» стає яснішою, коли читаємо рецензію Стуса на книгу Анатолія Макарова «Розмаїття тенденцій» (1969), присвячену молодій українській поезії: «А. Макаров дотепно зауважує, що серед поетів-шістдесятників “ніхто не хотів бути самим собою” (с. 169). На жаль, це стосується не тільки шістдесятників. А до всього маємо справу не тільки з небажанням, а що страшніше — і з невмінням бути самим собою. Від позерства звільнитися легше — його переростають. А ось надовго збережена інфантильність розуму, яка для деяких наших поетів була мало не бравадою, виявляє вади значно більші. Це тільки деякі з психологічних ознак псевдоромантизму, проти якого воює Макаров, часом навіть переступаючи межі своєї флегматичної вдачі. Дуже вже він не терпить неприродності, як не терпить його й поетичне ремесло» [144, т. 4, с. 254]. Дуже важлива заувага: саме «поетичне ремесло», майстерність автора має бути природною. Неприродність, блазнювання, удаваність — усе це є запереченням «життєтексту».

Отже, як бачимо, Стус обстоює думку про те, що бути собою потрібно «вміти». І, як можемо судити, таке вміння виникає не лише завдяки індивідуальним зусиллям автора, а й всупереч тоталітарній дійсності, де панував культ колективного, на протигагу індивідуальному. І хоч нова доба в історії радянської держави декларувала відносно нові орієнтири і пом'якшення режиму тотального контролю за особистістю, слова Василя Стуса, написані у 1966 році, вибивалися на загальному тлі.

Проблема «бути собою» дедалі актуалізується в текстах поета у 1969–1971 роках, тобто напередодні першого арешту. Так, у знаковому есеї про Володимира Свідзінського «Зникне розцвітання»⁴⁰ Василь Стус пише: «Людина завжди мусить відчувати єдиний обов'язок — бути вдячним сином землі. Справляти свій земний обов'язок, тобто бути вірним самому собі, ще точніше — тим земним силам, які в тобі закладені» [144, т. 4, с. 352]. Відтак автор рефлексує на тему

⁴⁰ Як свідчать рукописи, В. Стус мав кілька варіантів назви для статті. Вона могла називатися «Свідзінський. Поет як самовтрата» або «Поет і популярність, маловідомий Свідзінський» [194, спр. 1146, арк. 1].

вірності собі як «земного обов'язку», до того ж — «єдиного» обов'язку. Таке акцентування слід розуміти як опозицію до «громадянського обов'язку» поета. Міркуючи про постать Володимира Свідзінського і його рецепцію Стусом, Елеонора Соловей пише рядки, які цілком можна було б написати про обох поетів: «І саме життя поета постає як ще один його твір: бути собою, попри всі зазіхання хижої доби — “стати тим, хто ти є” (М. Гайдеггер), верстаючи саме *свою* путь, не ухиляючись від покликання, хоч би чого це коштувало...» [133, с. 6].

Колізія громадянського та індивідуального, служіння народові й вірності собі, хвилювала Стуса й раніше. Зокрема, у вже згаданій статті «Серед грому і тиші» автор пише: «Є часи, коли людина мусить відмовлятися від власного “я”, щоб вивільнену енергію офірувати для загалу. Є й інші часи, коли — в інтересах загалу — треба всіляко нагадувати і захищати своє природне право бути самим собою» [143]. Можемо твердити, що в розумінні Стуса, час його покоління був якраз таким часом — коли, як він пише у тій-таки статті, «жертвування самим собою» було недоречним. А навіть якщо і могло відбуватися, то такий «альтруїзм» мав би бути «свідомим», а не «за традицією, звичкою чи громадянським обов'язком» [143]. Таке ставлення до творчості є відмінним від соцреалістичного уявлення про поета як про речника народу, як громадянина чи романтичної візії поета, закоріненого у народну стихію. Недарма Стус у самому тексті «відкидає» поняття традиції, звички і громадянського обов'язку. У нотатках до дисертації (сер. 1960-х років) Стус писав про два типи поетів, визначені за «емоційною класифікацією, за уподобаннями, за подачею, за способом зображення і самим зображуваним» — «поет народних мас і поет-“сноб”» [194, спр. 1178, арк. 19]. Імовірно, на момент написання цих рядків автор не ототожнював себе з жодним із цих типів, але вже пізніше він напише у листі до дружини (від 25.02.1975) про необхідність працювати «для рідної землі».

Слід зауважити, що для самого Стуса — як поета, а не літературознавця, — стосунки з «громадою», «народом» не були такими однозначно простими, як вони постають у цьому та у низці інших текстів цього періоду. Як бачимо з його поетичних текстів, а також з публіцистики 1960-х – 1980-х років, цілий комплекс

проблем, які можна б умовно позначити «поет і громада», «поет і народ» є чи не найконтroversійнішим у Стусовій концепції поетичної творчості.

Іще одним періодом, в якому проблема самозбереження і відповідності собі набуває актуальності, стає період створення збірки «Час творчості / Dichtenszeit» під час попереднього ув'язнення у січні–вересні 1972 року. Уже сама назва збірки вказує на те, що чимало вміщених тут віршів, містять поетову ідею творчості; а значну частину текстів, особливо наприкінці збірки, присвячено темам пошуку себе, збереження власної тожсамості в умовах ворожого світу. Проблема творчості прочитується, перш за все, як проблема неодмінного самозбереження поета — його «самоіснування» як сталості, що дає змогу творити життя. До цього кола долучаються й проблеми, безпосередньо пов'язані з постаттю митця, про які йтиметься в наступному розділі нашого дослідження: відносини поета і держави, поет і його доба.

Важливий аспект, на який звертає увагу в уже згаданій статті Л. Тарнашинська, — безпосередній зв'язок ідеї індивідуалізації літературного простору, проблеми *бути собою* та **концепту щирості**: «... саме динаміку індивідуалізації художнього простору В. Стус розглядає як найвищу мистецьку мету. Особистісний імператив як *здатність бути й залишатися самим собою* (а отже, сповідувати *концепт щирості*) постає, на його переконання, запорукою “глибшого і ширшого естетичного освоєння світу — як об'єктивного, так і свого власного”. Через те таким потужним є гуманістично-людинознавчий аспект його філософсько-естетичних переконань» [151, с. 77].

Поведінкові стратегії Стуса, в яких поет спирався на засади **щирості, чесності і правди**, визначили основний напрямок формування його концепції поетичної творчості. Таку особливість помітив ще Юрій Шевельов, який одним із перших писав: «Ця вірність унутрішній правді, одвертість у визнанні своїх вад і зльотів самі ще не роблять поезії, але вони становлять передумову поетичної творчості» [176].

У своїй літературній критиці, а пізніше — у листах до рідних і друзів, Стус подає чимало роздумів про сучасних йому поетів і письменників. Однією з

наскрізних у літературній критиці автора 1960-х років стає думка про невідповідність поетів власній добі, нечесність і невміння бути собою, нещирість. Ідея щирості у Стусовій шкалі цінностей стає своєрідною опозицією до понять манірності⁴¹, гри, акторства.

У статті «Серед грому і тиші» Стус виразно висловлює цю думку: «яка може бути гра (в лоб чи не в лоб), коли є що сказати, коли вже немає втерпу, щоб не сказати, коли ти за всяку ціну мусиш, зобов'язаний про це говорити. І говорити чесно, сміливо, одверто» [143]. Ця думка, що стає авторовою самонастановою, буде не раз повторена в етапній збірці 1972 року — «Час творчості» («тож будьмо щирі, щирі, щирі/ щонайщиріші, хай вам грець!»; «Щирі, ми пробудем завжди щирі»; «О, будьте щирі, будьте тільки щирі»; «путь, / котрою тільки щирі / на смертний одр ідуть»). Стус доходить переконання, що лише індивідуалізація поета, його свобода і щирість можуть стати способом протистояння тоталітарному суспільству:

І втрати мовили, що ти поет,

[...]

та мовили утрати. І пильнуй,

тяжіння серць, і подумів, і віри.

І радісно в недолі розкошуй

кривавими слізьми. Та тільки — щиро.

(«Уже ви за шолом'янем, літа») [144, т. 2, с. 64].

Принцип щирості поет формулює ще на ранньому етапі творчості у статті «Най будем щирі» — і дотримується його протягом усього життя: «Головне

⁴¹ Так, про гандж манірності, притаманний деяким митцям, а головне, улюбленому Рільке, Стус пише у листі до дружини від 10.11.75: «Не раз і не два, коли зміст оригіналу більш-менш зрозумілий (але тільки більш-менш), відчуваєш те, що Томас Манн називав манірністю Рільке. Ось, скажімо, ось ця фігура стилістична кінцева (Beides bildet die zögernde Stunde in dem menschlichen Angesicht). Як на мене, смислу в ній не так і багато, зате розвезено на два рядки сонетного тексту. Думаю, поет мав на увазі, що години роздумів чи, пак, вагань залишали знак свій на людському обличчі. А подав це химерно, кружним шляхом. Мені особисто це здається манірністю (скажімо, аж надто багато її в Ахмадуліної чи й Цвєтасвої)» [144, т. 6, кн. 1, с. 183].

тільки — зберегти власну мистецьку щирість. У поезії, цій, може, найбільш інтимній галузі мистецтва, не можна заховати нічого. Вся індивідуальність митця в ній — як на долоні. Тож, як казав Іван Франко: “Най будуть щирі, щирі, щирі!”» [144, т. 4, с. 190]. Покликаючись на Франка, Стус прокладає місток традиції між літературними поколіннями. Справедливо зазначає Л. Тарнашинська, що «Франків концепт мистецької щирості найвиразніше прозвучав у літературно-критичній творчості Василя Стуса» [151, с. 75] (додамо, що не лише у літературно-критичній). Дослідниця показує витoki цього концепту, зокрема вказуючи, що «імператив щирості» у Франка «є противагою вдаваності, награності і т. д.» [151, с. 73], що було актуальним і для Стуса (про що напишемо далі). Л. Тарнашинська також робить висновки про «тяглість утвердженого І. Франком імперативу мистецької щирості» [151, с. 78]. Можна погодитися з дослідницею, яка дає досить точне трактування концепту щирості в Стуса: «щирість як морально-естетична домінанта, *моральний імператив* стає тим фокусом, що збирає і пропускає через себе всі розсіяні *точки бачення* досліджуваного, перетворюючись на своєрідний *екзистенційний фокус* творчого процесу, який фільтрує матеріал, що його митець кладе в основу свого твору» [151, с. 78].

У листі до дружини (від 10.11.1975), майже цілком присвяченому перекладам із «Сонетів до Орфея» Рільке, Стус розмірковує про технічні складнощі у роботі з цими текстами, і зізнається, що «ніколи не дбав про цей бік справи — технічний, ремесло. Все думалось — аби щиро вилилося» [144, т. 6, кн. 1, с. 187]. Тож бачимо тут чергове підтвердження первинності імперативу щирості/чесності як засади творчості, яка виразно позначилася і на образності поезій Стуса, закріпившись у численних поетичних текстах (*скільки правди в горлі; чесний шлях; шлях правдивий*) зокрема, і в таких хрестоматійних рядках:

і чесно гляну в чесні твої вічі,
і чесними сльозами обіллюсь.

(«Як добре те, що смерті не боюсь я»).

Суміжним до щирості є поняття «**правди життя**», функціонування якого в художньому світі Стуса можемо пов'язувати, зокрема, з постаттю Бориса Пастернака. У своїй книзі Дмитро Стус наводить виразний спогад про поета: «“Головне — не зрадити правді життя” — любив повторювати Василь Стус» [145, с. 5]. Ці слова дивовижно суголосні з відомими словами Пастернака: «Єдине, що нам підвладне, це не зрадити голосу життя, що звучить у нас»⁴². Стус добре знав ці слова, і навіть цитував їх у листі до рідних (від 4.03.1984).

Життя є не лише **джерелом творчості**, а й **матеріалом** для неї, адже **враження** від реальності є, на думку Стуса, чи не найсуттєвішою основою поетичної творчості. У нотатках 1963–1965 років до аспірантського реферату (який мав називатися «Діалектика змісту і форми в ліричному творі») автор зробив такі записи: «Гете не міг не відгукуватись на будь-яку подію у своєму житті і визнавав, що без такого зовнішнього поштовху немає твору. Шевченко здебільшого розчинює такі конкретні збудники в пам'яті, щоб потім, осмисливши їх, колись повернутись до цього. [...] Маяковського часом тривожив “гул” вірша, який дає твір»⁴³ [194, спр. 1183, арк. 15]. Така ідея пережитого досвіду як матеріалу для творчості, або ж, під іншим кутом зору, «поезія як естетичне освоєння дійсності» [194, спр. 1178, арк. 18], — знаходить втілення і в поетичних спробах Стуса цього періоду:

⁴² Ще однією відомою інтерпретацією цієї ідеї є рядки Б. Пастернака з його вірша «Быть знаменитым некрасиво» (1956): «И должен ни единой долькой / Не отступаться от лица, / Но быть живым, живым и только, / Живым и только до конца».

⁴³ Приблизно у цей самий період Стус робить нотатки з праці «Как работали Гете, Шиллер и Гейне» (М.: Мир, 1933) Аркадія Горнфельда, учня Олександра Потебні. Вже сам цей факт свідчить про глибокий інтерес молодого науковця до питань творчого процесу, прийомів і механізмів, творчої лабораторії великих письменників. Але й цитата Гете, яку Стус виписує, є не менш важливим свідченням: «З кожним віршем запитуйте себе, чи містить він усе пережите і чи дало вам це пережите якийсь поштовх... молодий поет має висловлювати лише те, що є життєвим і діяльним, в якому б вигляді ця життєва діяльність не виявлялася» [194, спр. 1183, арк. 7]. Як бачимо, ці слова Гете цілком суголосні і з власними Стусовими поглядами на життя як джерело творчості і її матеріал.

Бо не тому громадяться грудей
 Гармошка тютюнова цілий вечір
 І не тому утома запада
 Пантерою на обважнілі плечі
 але тому, що пережитий день
 З п'ятьми пробився з гейзером пісень.

[194, спр. 1189, арк. 11 (зв)].

Або ж звернімося до рядків із вірша, що увійшов до ранньої збірки «Круговерть»:

Вмочи свій пензель в вистояні дні,
 І сум і радість вихлюпни і вилий.

(«Минулі мрії видяться майбутнім») [140, т. 1, с. 177].

Посилаючись на міркування Гете, Стус нотує у своїх робочих записках: «...хід до мистецтва — від факту, від конкретної ситуації, яка організує і дисциплінує людський досвід у плані його реалістичного, достовірного мотиву життєвого» [194, спр. 1178, арк. 2]. Саме в контексті цих ідей, як видається, слід розуміти слова зі статті «Най будем щирі», написаної трохи пізніше, 1964 року: «Сила поезії саме в тому, що в ній зберігається нерозщеплена конкретність навколишньої реальності, де є і своя краса, і своя мудрість, і своя етика. Всяка “галузева” поезія: пейзажна, філософська, лірична, дидактично-баєчна, публіцистична є небезпечним виявом у літературі» [144, т. 4, с. 176]. Проблема наближеності твору до життя, що часто є для Стуса ледь не мірилом художньої вартості тексту, залишається для нього актуальною на всіх етапах його творчого шляху. Так, у листі до рідних (від 10.05.1975) Стус ділиться своїми читацькими враженнями: «Читаю Бакланова⁴⁴ в “Новом мире” — добрий тон, цікавий, усе схоже до життя, а не як потьомкінські села нашої прози. У нас нема таких, що б розкрили очі на світ, цінуючи всі дрібниці життєві, які, власне, і є життям. У кожному разі життєву енергію дають саме вони». У цих словах прочитуємо не лише сумний вирок тогочасній українській прозі (яких у Стуса немало), а й ствердження давно осмисленої настанови про

⁴⁴ Ідеться про роман російського письменника Григорія Бакланова «Друзі», що був опублікований у числах 2–3 журналу «Новый мир» за 1975 рік.

цінність «життєвої енергії» у художньому творі. За п'ять місяців, у листі до батьків (від 1.10.1975) Василь Стус продовжить і поглибить свої міркування на цю тему, розповідаючи про нещодавно прочитаний роман Макса Фріша «Хай я буду Гантенбайн»⁴⁵: «Усе-таки мені здається, що значно цікавіше ловити моментальні (краще процесуальні, піймані в роботі, в контакті) враження від світу, які глибші за узвичаєне сприймання, бачать більше і беруть глибше. Навіть з феноменологічного погляду — це план найцікавіший. І, може, в ньому — найбільші здобутки: Фолкнер, Хемінгуей, Камю “Чужого” і оповідань на “банкетні” теми». Ці роздуми поета повертають нас до питання важливості враження, поточного моменту у творчому житті автора⁴⁶.

Поняття щедрості і щирості, які не раз поєднані у Стусових поетичних текстах як дві чесноти, були спорідненими і в його уявленні про поетичну творчість. А сама поетична творчість є щедрим **самороздаровуванням**, адже «Суть зустрічі із світом — в даруванні себе світові, в лагідному змаганні, покорі, навчанні, зрештою — у взаємодарінні» [144, т. 4, с. 238–239] — так характеризує Стус творчість Рільке. Зрештою, як не згадати тут і знамениті слова Бориса Пастернака із його пізньої творчої декларації «Быть знаменитым некрасиво...» (1956): «мета творчості — самовідданість» («цель творчества — самоотдача»). Така ідея «взаємодаріння» отримує інтерпретацію і в листуванні Василя Стуса. Часто у листах до дружини поет називає свої вірші або переклади, тексти яких їй надсилає, «подарунками», або ж «віддарунками»: «А це — той осінній вірш Рільке, якого Ти мені ласкаво так переслала! Тож віддаровую Тобі — цілковито

⁴⁵ В. Стус, імовірно, перефразовує переклад назви, адже російською вона звучить як «Назову себя Гантенбайн», українською — «Нехай мене звать Гантенбайн». З великою імовірністю можна твердити, що В. Стус читав роман у такому виданні: Фриш М. Ното Фабер. Назову себя Гантенбайн. Москва: Прогресс, 1975. 464 с.

⁴⁶ Доречно тут згадати Стусові рядки 1959 чи 1960 року, що виразно переграють із знаменитими словами Гете: «Тремтить нитками порваних надій / Прозоре павутиння... Хвиле, стій!» («Ти червоно ніколи не горіла») [140, т. 1, с. 48].

новим перекладом, який мені, признатися, дуже тяжко дався» (далі подано вірш «Споглядаючи світ», лист від 19.11.1973).

Водночас, творчість як самороздаровування набуває й дещо іншого забарвлення у вірші «Нас обкрадає здатність до звикання»:

Самодарування —
це здатність самознищення. Пощо
це добровільне самогубство? Нащо
це прагнення до ближнього? Воно
не стільки нагороджує, як губить
і робить нас мертвішими за смерть.

[144, т. 2, с. 121].

Докладніше зрозуміти сутність самороздаровування як засади поетичної творчості дозволяє «Елегія до Марини» Р.М. Рільке, присвячена М. Цветаєвій. Власне, у нашому контексті основну увагу варто зосередити на Стусовому перекладі цього пізнього вірша Рільке. Цей переклад автор надсилає в листі до дружини і сина 1.08.1982 року, тож можна говорити, що й перекладач працював над цим текстом у свій «пізній» період. Оригінальний твір написаний у період «Дуїнських елегій», це складний герметичний текст, створений як глибоко персональне послання поета до поета. Поряд з ідеєю дарування тут виникає також ідея «хваління» як метафора поетичної творчості:

Тож хвалімо, Марино! Все віддаваймо хвалі.
І себе — на ралець. Ми долонями пестимо шийки
непорушних квіток. Я це бачив на Нілі, в Ком-Омбо.
То, Марино, є дар: усього позбувшись, мати й царя чим дарити.

[144, т. 5, с. 55].

Звернімо увагу, що в обраному нами уривку елегії перекладач кілька разів уживає слова з коренем «дар».

Ідея самороздаровування складає єдність з ідеєю **поетичного дару** (хисту, таланту), **обдарування**. Стусова саморефлексія, завжди присутня в його

поетичних текстах, великою мірою визначалася осмисленням свого таланту. Мотив «ранніх тривог», що зустрічаємо у ранній ліриці поета, втілює процес осмислення і усвідомлення власного таланту, призначення, потягу до писання — таким він постає у відомому вірші «Не одлюби свою тривогу ранню», і в іншому тексті — «Надворі сніг. Зима. Побіля тину»:

Дивлюсь в вікно. Читаю письмена –
 Ще нерозгадані, невивчені, незнані...
 Кому повім свої тривоги ранні?

[140, т. 1, с. 93].

1972 року, перебуваючи під слідством, Василь Стус пише кілька листів, в одному з яких, адресованому Петру Троньку (тоді — заступнику голови Ради міністрів УРСР), він висловить абсолютну певність у своєму талантові і призначенні: «Мені не шкода себе. Мені шкода, що я не зможу зробити всього того, для чого я народився. Мені шкода свого таланту, цього святого прокляття долі» [145, с. 305]. Зауважмо, що стилістика цієї цитати, надто ж останнього рядка, не надто відповідає адресатові, але, можемо припускати, що для автора тут більше важила вже згадана щирість. Осмислення поетичного дару і самої поезії як **прокляття** виникає уже під час попереднього ув'язнення у 1972 році:

...що то за прокляття,
 поезія, найбільша із оман,
 котра бере нас у любовний бран,
 аби потому 'ддати на розп'яття.

(«Кажі, акторе, де твої лаштунки?») [144, т. 2, с. 179].

Якщо талант традиційно осмислюється Стусом як дар, обдарування, то один із вимірів такого розуміння — згубний дар, розуміння таланту як **прокляття, муки, покарання, приреченості** (*напасте-злигодне-поезії*):

Будь проклятий, талане чорний:
 страждати, мучитись клясти
 сльотавий морок коридорний
 і переорані світи

Будь проклятий, талане, ти —
 мій хрест, моя важка офіро
 вогонь і благовонне мирро
 Коли б не ти, то вже б: зatih

[194, спр. 936, арк. 10].

«Злий дар говорити в риму» [144, т. 1, кн. 2, с. 146] — напише поет в одному зі своїх ранніх віршів, а пізніше, 1972 року ця тема стане однією з найвиразніших в його ліриці:

Добра
 сам Бог мені прелютій
 був зичив, даючи цей хист
 проклятий — віршувати

(«Вік би не бачити й не чуть...») [144, т. 2, с. 25].

Бачимо тут уже знайомий (за цитатою з листа) мотив таланту як прокляття, який не раз звучатиме у віршах поета. Вже згадані основи поетичної творчості — щедрість і щирість — Стус інтерпретує як абсолютну відкритість до світу, а водночас — надійний шлях до покарання:

Що ми занадто щедрі, надто щирі,
 щоб не періщило нас батогом.

(«Перед тобою незбагнений світ») [144, т. 2, с. 83].

Осмилення поетичного дару (хисту) як покарання або прокляття набуває актуальності у Стусовій поезії періоду «Часу творчості» і в пізніші роки. Один із найвиразніших текстів цього періоду, «Вік би не бачити й не чуть», був написаний 26 січня 1972 року, за два тижні після першого арешту поета. У цьому тексті автор інтенсивно осмислює свої відносини з власним талантом (хистом): його божественну природу («Добра / сам Бог мені прелютій / був зичив, даючи цей хист / проклятий — віршувати»), його інтенсивність за межових обставин («а вірші йдуть, і йдуть, і йдуть, / наначе кров із горла»), і зрештою, його абсолютну владу над поетом:

Ти лиш за хистом полишав

право — обирати
 собі дорогу. Бо не він,
 а ти — був раб. Не блазнем,
 а рудокопом. Домовин
 таланту вічним в'язнем.

(«Вік би не бачити й не чуть...») [144, т. 2, с. 25].

Талант, поетична творчість, поезія як ув'язнення для автора — у такій формі Стус переосмислює власне реальне ув'язнення. Але таке символічне ув'язнення видається більш доленосним і монументальним, ніж ув'язнення реальне: поезія осмислена як «покара із покар», і «волі вікова в'язниця» [144, т. 2, с. 125].

Покарання «за творчість» має дві площини реалізації — стосунки поета і влади, а також стосунки поета і Бога, що часто перебувають у тісному зв'язку. У вірші «Ти власну плоть утратив і життя» [144, т. 2, с. 118] бачимо кілька основних категорій, що складають концепцію поетичної творчості автора, осмислені як «дар зловісний», що «віку прикорочує»:

душі протоки: правда і добро,
 краса, і щедрість, і любов. І все це —
 уламки душ, почвари, що, як дар,
 даються людям. Тільки — дар зловісний,
 що більше забирає, ніж дає,
 що обдаровує, неначе губить
 і віку прикорочує. Ці всі
 уламки душ обсіли, як вампіри,
 твоє чутливе серце. Ні дихнути,
 ані оговтатись. Ти, вічний рабе
 цих обов'язків, смертну путь вершиш
 для радості, неначе горя.

Автобіографічність Стусової лірики, помічена не одним дослідником, яскраво виявлена в одному з перших віршів, написаних після арешту:

Доскочив радості я враз,

коли на поверх третій
мене провели на показ
за буки і мислеті.

(«Така хрустка, така гучна...») [144, т. 2, с. 14].

Справді, формально «матеріал злочину» поета, за який його карала система, складали його тексти, а також тексти інших заборонених авторів (*буки*), з яких слідство робило висновки щодо його поглядів (*мислеті*). Цей мотив, що його умовно можемо назвати, мотивом «покарання за текст», виразно прозвучить і в пізнішому вірші «І заступила геть мене робота» [144, т. 2, с. 44]:

Стоять книжки — твоя повинність чорна,
що не винагороджує, а мстить
за відданість. Покаро існування,
конвульсіє любові, гріх добра,
поезіє моя, прости мене.

Або ж пізніше у вірші «Наслання — от і вже!» зі збірки «Палімпсести»:

нас дума вічно врочить,
але не береже!

[144, т. 3, кн. 1, с. 128].

До роздумів про «безневинну кару», додається мотив щедрого самороздаровування як загибелі поета, яка повторюється не в одному вірші збірки «Час творчості»:

Даруй же світові свої щедроти
і радо — згинь, вщасливлений — загинь

(«Нема кайданів, щоб твій дух здушили») [144, т. 2, с. 76].

Такий мотив можна трактувати і як розуміння творчості як самопожертви поета, саме так, імовірно, виникає образ «автодафе благословенного», яке, за Стусом, притаманне поетам «котрі горять, / а цілий світ боготворять / своїм конанням нескінченним» [144, т. 2, с. 21].

Категорії щедрості і самороздаровування органічно пов'язані з категорією **добра**, яке є неодмінною ознакою поетичної творчості. Про важливість категорії

добра в комплексі ідей, пов'язаних із самоосмисленням поета, свідчать і численні звернення до неї у поезіях періоду збірок «Час творчості» і «Палімпсести»: «я є добро, а ти — труха і тлінь»; «своїм стражденням і незлим обличчям / як син тобі доземно уклінююсь»; «як тяжко відкриватися добру»; «добротою хорий»; «син добрий»; «душа цвіла добром»; «я є добро» та ін. Сам «час творчості» поет визначає як «добрий» («що зачнеться доброї години в бурях і сльозах»). Чітко артикульовану категорію добра у зв'язку з феноменом творчості Стус вживає у статті про Василя Симоненка⁴⁷. У цьому тексті Стус визначає і власну настанову: «творчість — то акт доброти й найщедрішого самороздаровування» [143].

Згодом добро, добрість як засадничі риси митця, місія поета як творця **блага** стають провідними мотивами у ліриці Стуса і домінантами в його осмисленні власного призначення. Пізніше у «Двох словах читачеві» Стус виразно окреслює таку настанову: «Поет — це людина. Насамперед. А людина — це, насамперед, добродій. Якби було краще жити, я б віршів не писав, а робив би коло землі⁴⁸» [144,

⁴⁷ А ще раніше, 1963 чи 1964 року, роблячи нотатки із «Записних книжок Олександра Блока» (Ленинград: Прибой, 1930), Василь Стус записує: «Вірш — добро, краса, істина» [194, спр. 1193, арк. 4].

⁴⁸ Така опозиція між фізичною працею на землі і творчою працею є лише позірною, адже ідея спорідненості між творчою і фізичною (хліборобською) працею є надзвичайно органічною для Стуса. У рецензії «Поезія третьої весни» на збірку Максима Рильського «Троянди й виноград» Стус також звертається до зближення поетичної творчості і фізичної праці: «...Рильський відрізняється ширшим і глибшим проникненням у натуру, в об'єкт, необхідним елементом якого є творча людина-трудівник» або: «Поет з зачудуванням дивиться як на природу, так і на людину з її творчою працею» [144, т. 4, с. 161]. У середині 1960-х Стус писав у своїх робочих нотатках: «Поезія, як рід людської діяльності, має багато схожого до будь-якого іншого заняття. Наприклад — хліборобства. Система обробітку землі привчала людей і до системи обробітку поетичної мови» [194, спр. 1158, арк. 1]. У статті «Проблема автентичного буття. (Василь Стус)» Елеонора Соловей звертається до програмного тексту Стуса «Двоє слів читачеві». Дослідниця прочитує ідеї, висловлені поетом, у контексті проблеми «автентичного буття» і, зокрема, через сквородинівське поняття «сродної праці» [134, с. 258]. Не можна заперечити зв'язок Стусового світогляду з філософією Сквороди (маємо прямі вказівки самого поета на це), однак трактування дослідницею слів поета «якби було краще жити, я б віршів не писав, а — робив би

т. 1, кн. 1, с. 42]. Отже, творчість Стуса розуміє як **перетворення і покращення світу**, як здійснення блага.

Тема необхідності творчості через недосконалість світу, неможливість жити простим життям («нормальним життям», працювати «на землі») повторюється в Стуса не раз. 1970 року в начерках до статті про Ліну Костенко, Стус пише: «Одне з найбільших проклять — бути українським поетом⁴⁹. Тут є люди, які за нормальних умов життя були б бухгалтерами, хліборобами, героїчними дружинами, добрими коханками, [нерозб.], садівниками, набували люмпенових професій» [194, спр. 995, арк.38 (зв)]. Сміслові паралелі із більш раннім текстом передмови до «Зимових дерев» — очевидні. У цих самих начерках автор робить додатковий акцент на «необхідності», «незворотності» вибору творчої, сказати б, професії, пояснюючи його (вибір) з одного боку — певними суспільними обставинами (сенси, який лежить на поверхні тексту), а з другого — більш глибинними, закладеними в історії національної культури, причинами, що спонукають людину ставати поетом замість вибору на користь «люмпенових професій». Таким чином, фраза «якби було краще жити» із «Двох слів читачеві» стає свого роду «виправданням», поясненням власного вибору долі поета, кульмінацією якого є рядки із вірша 1972 року, коли цей вибір став остаточним:

поезіє моя, прости мене
і знай: я жити прагнув од дитинства —
косити сіно чи садити сад,
копати картоплі чи прокидати
од хати сніг, під зорями нічними
самотньому блукати, щоб себе
до себе повертати — між землею
і небом. А не зміг. Прости мене,
поезіє, розлучнице-ворожко.

коло землі» через поняття «сродної праці», а також пояснення самореалізації Стуса відсутністю вільного вибору [134, с. 267] видається нам досить неоднозначним.

⁴⁹ Окремо про тему «українського поета» в роздумах Стуса напишемо у підрозділі 3.2.

(«І заступила геть мене робота...»)[144, т. 2, с. 44].

Але таке протиставлення «життя» і поетичної творчості не є однозначним, адже обов'язковою умовою творчості для Стуса є взаємодія поета із життям, вміння перетворювати його.

Ідея **любові** як рушійної сили творчості була притаманна Стусові протягом усього життя, власне, любов була для поета неодмінною засадою і самого життя (згадаймо хрестоматійне «жив-любив і не набрався скверни»). А «право творити літературу», як напише Стус у своїх нотатках (припускаємо, середини 1960-х років), «є правом кожного, хто має літературний хист і любов до людини» [194, спр. 1222, арк. 2]. Образ любові як основи поетичної творчості є сталим у Стусовому художньому світі. Так, у «Двох словах читачеві» автор пише, що поет «повинен бути людиною», «що повна любові». А оскільки «поет — це людина, що повна любові», то і людське життя осмислюється автором у таких самих категоріях, що й життя поета, і така настанова не втрачає актуальності на будь-якому етапі творчості Стуса, її можна простежити як наскрізну думку у багатьох його текстах, як-от у листі до сина від 25.04.1979: «люди мають жити, як янголи: з любов'ю одне до одного, з почуттям, що всі люди — брати, рівні, чесні, богоподібні, всесильні, незламні, кришталеві» [144, т. 6, кн. 1, с. 348–349].

Перше усвідомлення творчого покликання Василь Стус пов'язує з образом любові, про що читаємо в «Двох словах читачеві»: «Відродилося в старших класах, коли прийшла любов». І трохи нижче за текстом: «Ще чогось прагнув безтелесий дух. І знову ж — любов» [144, т. 1, кн. 1, с. 42]. Вважаємо, що маловідомі біографічні підстави написання цих рядків не є ключем до їх розуміння. Адже поняття любові, таке важливе у Стусовій системі цінностей, має тут і значення романтичної закоханості, і любові в найширшому філософському сенсі. Бо, як писав автор у нотатках 1955–1961 років, «Ми всі поети до пори до часу / Докіль любовний чад у голові» [194, спр. 741, арк. 72]. Але «любовний чад» юності вивітрюється у звичайних людей, натомість у поетів його заступає поклик творчості.

Міркуючи про творчість Володимира Свідзінського, Василь Стус пише: «Коли відшукувати композиційний центр поетичної світобудови Свідзінського, то він — у любові до світу. В такій любові, яка стала синонімом існування, його другою назвою. Жити — любити. А любити — значить піддатися владі позалюдської (тобто незбагненної людським розумом) гармонії природніх стихій». Так, проводячи пряму аналогію між життям і любов'ю (а заразом — творчістю), Стус далі наголошує: «Завжди любити, щоб завжди помилятися. Але — завжди любити» [144, т. 4, с. 361]. Двома роками пізніше, у квітні 1972 року, перебуваючи в камері попереднього ув'язнення, Стус повторить цю думку в знаковому метапоетичному вірші «Зринув дощ — і серце захмеліло»⁵⁰: «любити — значить існувати, / бо життя — любов» [144, т. 2, с. 85]. Саму ж поезію приблизно тоді ж (у період створення збірки «Час творчості») поет називає «конвульсією любові».

Поняття любові супроводжує осмислення творчості у поезії Стуса на різних її етапах. Так, наприклад, у тексті «Нахиляюся у тиші над віршем», де вірш асоційовано з дитиною, поет називає його «викоханим в любові» [140, т. 1, с. 300]. Власне в цьому ж тексті зустрічаємо і ще один чільний образ, пов'язаний із творчістю — образ тиші.

Ідея «творчої тиші» не є, звісно, винаходом Василя Стуса. Як «абсолютний морок» теологи вважають середовищем «нетварного світла», так «абсолютна тиша» є середовищем тих «незайманих слів», про які писав Володимир Свідзінський⁵¹. Поети різних часів і культур міркували про цю тишу; блискучим обґрунтуванням такого творчого кредо є диптих Марини Цветаєвої «Куш». У Стуса потреба «творчої тиші» виразно артикульована як у листах, літературно-

⁵⁰ На той момент поет три місяці перебував у камері попереднього ув'язнення, уже перейшовши немало випробувань. У цьому тексті Стус образно відтворює світобудову за допомогою низки традиційних (і не надто) для української поезії образів, акцентованих за допомогою іменників (*дощ, грози, хмара, узлісся, небо, земля, солов'ї, буря, вода, твердь* та ін.) та дієслів (*зринути, захмеліти, заяріти, благословитися, пороснути, цвісти, любити* та ін.).

⁵¹ Про тишу і самоту як способи протистояння тоталітарній дійсності та паралелі між Стусом і Свідзінським спостережливо написав Олег Рарицький [116, с. 43].

критичних текстах, так і — на рівні образності — в поезії. Пошуки усамітнення, образ самотньої прогулянки яскраво помітні у ранній ліриці автора, як-от у начерку, що датується приблизно кін. 1960-х – початком 1970-х років:

Вийдеш у самоту:
в ліс,
до ставка,
в натовпі вулиці —
вірші навколо тебе
гудуть, мов джмелі,
тільки немає змоги
зупинитися і
бодай одного впіймати.

[144, т. 1, кн. 2, с. 94].

Найвиразніше образи тиші й усамітнення виявляються у Стусовій поезії періоду збірки «Час творчості», на що звернув увагу один із перших уважних читачів збірки К. Москалець [92, с. 240], вказавши, зокрема, на знаковий вірш «О Боже, тиші дай! О Боже, тиші!». Ці образи повторюються у багатьох віршах збірки, поетично перетворюючи простір слідчого ізолятора на ідеальний простір для творчості:

Аж ось воно, блаженство самоти
й розкоші спокою — на всю планету.
І стільки сили додалось поету,
і стільки дум, і стільки висоти!

[144, т. 2, с. 22].

Додамо, що тиша є одним із найвиразніших образів збірки, на що вказує розмаїття прикметників, які поет вживає щодо тиші: *гробова, первозданна, світова, відьомська, кам'яна, оббрякла*, і, зрештою, улюблене Стусове *тиша тиш*.

На тему «блаженства самоти», ізоляцію як «перевагу» ув'язнення (за визначенням самого поета) чи не першою звертає увагу М. Коцюбинська [70, с. 140; 67, с. 225]. Дослідниця звертає увагу на власне Стусове зізнання про те,

що «Рільке найкраще було б перекладати в карцері» [67]. Пізніше до цієї теми зверталася ще низка дослідників, зокрема О. Пуніна, яка зазначила: «Творчого усамітнення / спокою / самоти / тиші як складової досконалості й словесного квітування [...], неабияк потребувала інтровертна натура Стуса» [115, с. 144].

У листі до дружини (від 31.03.1977) Стус, надіславши їй вірш «Гойдається вечора зламана віть», і міркуючи про множинність його варіантів («бур'яни варіантів», «хаші варіантів»), жаліється на брак тиші, яка дала б йому змогу випрацювати остаточний варіант тексту: «нема змоги проглянути його в тиші: маю великий голод на тишу!» А далі — висловлює сподівання, що «доживе до самотності й тиші». Слова про тишу, як необхідну умову для творчості, поет повторює і в листах, написаних за два тижні — 12 і 15 квітня 1977 року — до Анни-Галі Горбач і до дружини Валентини Попелюх відповідно, де автор пише про кімнату в с. Матросова, яку хотів би орендувати: «там буду мати тишу і писатиму вірші», «мати творчу тишу з колимською атмосферою».

У «новорічному» листі (від 31.12 – 01.01.1978) до рідних і друзів поет зізнається, уже перебуваючи на засланні, що тут йому «ще мало самоти і тиші — такої навалної сили, яку я мав перед цим роком — у грубезній келії ізолятора». За пів року — у травні 1978-го — в листі до Ірини Калинець Стус повторює думку про усамітнення як умову для творчості: «А вірші помалу йдуть і йтимуть. Дай-но, Боже, затишку келії!». Образ келії (камери — як келії) не раз постає як у в'язничній ліриці Стуса, так і в його листах. Найчастіше цей образ пов'язаний із мотивом тиші й самоти — достоту, як у цих листах. Виразним прикладом мотиву келії є вірш «Бальзаку, заздри: ось вона, сутана» з того-таки «Часу творчості». Тут автор використовує реальний факт біографії Оноре де Бальзака⁵², водночас залучаючи

⁵² Відомим фактом є те, що Бальзак мав звичку писати, вбравши білу сутану, і зачинившись у кімнаті в тиші. Про цей факт Василь Стус міг дізнатися з виданої 1969 року в українському перекладі книжки А. Моруа «Прометей, або життя Бальзака» (Моруа А. «Прометей, або життя Бальзака». – пер. з фр. П. Воробйов, Л. Воробйова, В. Марцевич. – К.: Дніпро, 1969. – 624 с.), або ж із есею Р.М. Рільке «Огюст Роден», де той пише не лише про звичку Бальзака вбирати сутану, а й використовує образ «тиші вбрання» [118, с. 131].

асоціації, які неминуче виникають у зв'язку із сутанною — усамітнення, келія, тиша. Однак і образ самого Бальзака, навіть незалежно від його яскравої звички вбиратися в сутану під час роботи, є тут знаковим. Адже в есеї Р.М. Рільке «Огюст Роден», добре відомому Стусові, автор створює дуже виразний образ французького письменника: «Це була сама творчість, що набула подоби Бальзака, аби втілитися» [118, с. 132]. Тож Василь Стус в уявному діалозі з письменником показує, що обставини, в яких він, в'язень, опинився, є ідеальними умовами для творчості⁵³ (тому — «заздри»): «Отут і прокидається уміння / накликати натхнення». Варто лише додати, що й Рільке не раз писав про необхідність усамітнення для митця.

Однак мотив «тиші» як духовного «затишку» виникає в Стуса задовго до ув'язнення. 1966 року в статті «Серед грому і тиші» Василь Стус виразно артикулює цю ідею: «Для етичної гігієни поета вкрай потрібні години “тиші”: реставруючись, самовідроджуватись». Але увагу тут привертає не лише ідея необхідності усамітнення, а й важливість «етичної гігієни» для поета. Далі автор пояснює, які поняття складають цей етичний «кодекс»: «Це шлях до самоусвідомлення в чіткому каре таких понять, як ти і народ, земля, Україна, чесність, покара, справедливість, світ, небуття».

Пізніше, в есеї про Володимира Свідзінського, над яким Стус працював у 1970–1971 роках, поняття тиші й усамітнення набувають іншого забарвлення: поетові потрібно «усамітнитися» від доби. Тут усамітнення доречніше буде інтерпретувати як відмежування, як внутрішню еміграцію. Така поведінкова, чи то пак, творча стратегія не була притаманна самому Стусові, але, вочевидь, він уважав її плідною для творення герметичної поезії: «Поет свідомо оберігав свою поетичну хижку, він зашторював вікна, аби не чути жалких вітрів великих сталінських п'ятирічок» [144, т. 4, с. 360]. Подібні міркування знаходимо у начерках Стуса про творчість Віктора Кордуна (ще одного поета, якого він високо поцінював). Автор пише, що поезія Кордуна «витворена, так би мовити, фантазією мислення, інтелектуальним зусиллям, психологічною вглибленістю, чадом самотності.

⁵³ Тут незайвим буде зауважити, що складні обставини тюремної камери могли стати ідеальним місцем для творчості лише за умови підготовленого «ґрунту».

В такий спосіб твориться повністю переінакшений світ, часом повністю розконтактований з реальним» [144, т. 4, с. 361]. Цікаво, що в інших своїх текстах Стус, навпаки, наголошує на необхідності щільного контакту поета/митця з реальністю, часом вважає цей зв'язок чи не найважливішою підставою творчості (про реальність життя як джерело для творчості ми напишемо далі). Але це, звісно ж, не внутрішня суперечність Стусових поглядів. Навпаки — з таких нібито логічних суперечностей постає «неідеальна» мозаїчна картина його концепції поетичної творчості: поет творить «подвійну» реальність і «світ переінакшений» може не лише протистояти, а й активно взаємодіяти з реальним, перетворювати його.

Повернімося до Стусових міркувань про Свідзінського і його **відмежування від сучасності** як, сказати б, творчу стратегію. Завдяки відмежуванню від неприйнятної реальності, відбувається самозаглиблення митця, що стає запорукою герметизму його поезії. Завважмо, що роздуми Стуса про герметичну поезію припадають на 1969–1971 роки — час написання двох його знакових праць — «Феномена доби» і «Зникомого розцвітання». Тут не можна не додати, що й самого Стуса не один дослідник називає «герметичним» поетом (див., напр., статтю Я. Ходаківської [164]). А сам Стус передумовами творення герметичної поезії вважав два основних чинники — психологічні особливості поета, що сприяли його самоізоляції від навколишньої дійсності, і зовнішній тиск на митця. Про це він пише у «Феномені доби»: «нові вияви Тичинівського таланту могли б призвести до дуже цікавого герметизму, що, як відомо, виникає в умовах посиленого (не надмірного!) тиску на художника слова. В умовах, що готували першу сторінку доби тридцятих років, герметистом можна було стати, лише опинившись поза друкованою літературою» [144, т. 4, с. 332]. Водночас «герметизація духу», притаманна Свідзінському, стала, на думку Стуса, запорукою його самозбереження, вірності собі: «Така позиція Свідзінського — то тільки спосіб шляхетної герметизації власного духу і водночас — гойного його отілеснення. В цій позиції — єдиний його порятунок і надія на вижиття. Замкнутися, щоб зберегтися. Змаліти, щоб не помилитися у власній суті» [144, т. 4, с. 348].

«Герметизація власного духу» задля «гойного його отілеснення» надає поетові життєтворчої спромоги. На думку Стуса, поет має «акумулювати» життєвий процес, перетворювати його на вірші. Так, у статті «Най будем щирі» 1964 року, Стус пише: «вірш мусить виростати з епічного, реального тла» [144, т. 4, с. 187]. Автор мусить вміти «вслухатися» в зображуваний предмет. На цю не надто виразну, але важливу Стусову ідею звертала увагу, здається, лише Т. Гундорова, вказавши на її феноменологічний характер: «Стус, зацікавлений феноменологічною критикою, [...] наближається до нового розуміння поетичності. Сила поезії, на думку Стуса, залежить “від уміння автора “вслухатися” в предмет”, який, навіть будучи віддзеркаленим, зберігає свою емоційну послідовність. Він, цей “промовистий” предмет зображеного, єднає автора і читача» [38].

Ідея творчого процесу як «вслухання» — у предмет, у навколишній світ, зрештою в мову — найраніше виникає в текстах Стуса, імовірно, у середині 1960-х. Зустрічаємо це поняття в розвідці «До проблеми творчої індивідуальності письменника»: «Найбільш повнокровний художній світ витворюється тоді, коли багата авторська індивідуальність, розповнена в своїх часових і просторових ознаках, спрямована на активне пізнання світу, коли такий автор уміє “вслухатися в предмет”, як геніально сказав про це Гегель» [144, т. 4, с. 226]. У той самий період, 1964 року, Стус висловив цю думку виразніше: «Емоційні розпади енергії факту, предмета, явища залежать від “маси” ірадійованого предмета. І обов’язок поета — використати цю енергію. Міра такого використання залежить від уміння бачити, відчувати і відображати. Від уміння автора “вслухатися” в предмет, який, навіть будучи віддзеркаленим, зберігає свою емоційну послідовність. Він, цей “промовистий” предмет зображеного, єднає автора і читача» [144, т. 4, с. 187]. Використання образу «вслухання» у кількох літературно-критичних текстах дає підстави говорити про його значущість для авторового осмислення творчості. Отже, бачимо, що Стус у своїх міркуваннях покликається на Гегеля,

однак, на нашу думку, в цій ідеї можна побачити виразні перегуки з Рільке, Пастернаком, Цветаєвою і навіть Гайдеггером⁵⁴ [158, с. 364].

Для Р.М. Рільке ідея вслухання⁵⁵ пов'язана з пошуком і творенням нової поетичної мови, а також із «“порятунком” мови завдяки поезії» [80, с. 60]. Юрій Лілеєв показує, як Рількева ідея вслухання закорінена у філософії творчості Новаліса: «поетові належить “дослухатися” до речей, таким чином допомагаючи розкрити їхню внутрішню цінність» [80, с. 60].

Для М. Цветаєвої така характеристика творчого процесу як вслухання була чи не центральною в її осмисленні творчості: «в освоєнні і осмисленні світу Цветаєвої важливо було “правильно почути”» [3, с. 86]. В есеї «Поет про критику» авторка пояснює, як вона пише вірш. Ознакою поетового натхнення стає «постійне дослухання до чогось», що «то вказує, а то наказує». Таким чином, «щось» постає своєрідним диригентом, провідником поета, а поетове завдання — добирання слів і вміння дослухатися: «Лівіше — правіше, вище — нижче, швидше — повільніше, затягнути — урвати, ось точні вказівки мого слуху, або — чогось — моєму слухові. Все моє писання — вслухання» [176, с. 41].

У поетичних текстах Василя Стуса ідея вслухання виявляється у різних образах, але майже завжди ідеться про певну процесуальність: «наслухай себе» («І ось він, сон — вістун лихої правди»), «вглядайся, / вслухайся / в радощі скам'янілі, / в припорошену печаль» («Бідне серце!»).

Так само, як у Цветаєвої, у Стуса в зв'язку з ідеєю вслухання виникає образ мушлі. Щоправда, якщо в Цветаєвої «внутрішній світ поета (душа — мушля), і величезний світ постають як мушля, що вбирає в себе всі звуки Всесвіту, неба,

⁵⁴ Інформація про те, які саме тексти М. Гайдеггера читав В. Стус є досить непевною. Проте немає сумніву, що ці тексти належали до лектури українського поета. Зокрема, у листі до Х. Бремер Стус згадує про те, що отримав від своєї адресантки книжки, зокрема, Гайдеггера [142].

⁵⁵ Слід зауважити, що перекладаючи поезію Рільке і відтворюючи німецьке *hören* та похідні, Стус вживає такі слова як «наслухання», «вслухання», «слухання».

землі» [3, с. 86], то в Стуса образ мушлі асоційований із важливою для його поетичного світу категорією пам'яті:

Схились до мушлі спогадів — і слухай:
 усе, чого не зволиш, донесе
 насторчене од начування вухо,
 що, як не ошукає, то спасе
 і визволить із німоти і тиші
 [...]

 блакитна мушля, та, що луни ловить
 і від вслухання стала голосна.

[144, т. 1, кн. 1, с. 37].

Пам'ять і спогади як особливе джерело натхнення в Стусовому художньому світі складають єдність із мотивом **сну** (*сніння*). Особлива роль пам'яті у в'язничній поезії автора є цілком закономірною — реальність камери позбавляла його розмаїття вражень; до того ж, спогади стали для нього способом спілкування з найближчими людьми. На ролі пам'яті у створених в неволі «Палімпсестах» однією з перших наголосила А. Берегуляк у статті 1992 року «Роля пам'яті у зберіганні ідентичності та поетичного “я”» [15]. На мотив спогадування звернула увагу і Г. Колодкевич, яка зазначила, що вірші Стуса «наповнені поетичними образами, що зринають як кінокадри, створюючи різні ракурси і динаміку тексту» [60, с. 34].

Пам'ять як матеріал для творчості була осмислена Стусом у поетичних текстах і листах. Виразний мотив пам'яті виникає у поезії автора в період збірки «Час творчості», коли він уперше опиняється в ситуації ув'язнення і найповніше переживає цей досвід:

Тут кожен спогад, ледве зрине —
 не обібрatися думок.
 Ачи сердечний це порок?
 Чи творчості лиха година?

(«Нарешті, слідчий ізолятор») [144, т. 2, с. 60].

У листі до батьків (від 12.08.1973) поет надсилає тексти трьох своїх віршів («І то була мені досада...», «Ту келію, котра над морем...» і «Уже тебе шукають сновидіння...»), які називає «спогадуваннями-сновидіннями», і які увійшли до циклу «Сновидіння» в паралельній редакції збірки «Палімпсести» [140, т. 5, с. 441–445].

Наприкінці 1960-х років, працюючи над розвідкою про Володимира Свідзінського, Василь Стус напише: «Поезія — це самовтрата. Це шукання смислу власного існування в обхід. Не життям, а спогадами. Не предметно, а в тіні, не в сьогодні, а у вчорашньому» [194, спр. 1146, арк. 1]. Вочевидь, ці слова передбачають чимало напрямків інтерпретації, але звернімо увагу на останні рядки, де автор вказує на тотальну оберненість поета у минуле. Трохи пізніше, 1971 року, подібні слова Стус написав у статті про ще одного поета, Віктора Кордуна: «життя — як витрачання обмежених біологічних запасів існування, як отруєння нас біологічною і соціальною пам'яттю, ми ніби перетворюємось на власний архів» [144, т. 4, с. 363–364]. У такому розумінні спогади постають не так джерелом натхнення, як своєрідною «воронкою», яка затягує поета, не даючи йому змоги жити «предметно» і «сьогодні». У цьому ж ключі слід прочитувати і деякі поетичні рядки Стуса, зокрема, датовані 23.01.1972:

І сіють зраду спогади марудні,
що передовіряються перу
і забивають дух тобі єдиний

(«О, скільки слів, неначе поторочі!») [144, т. 2, с. 21].

І хоч ідея про оберненість поета в минуле є однією з базових, вона співіснує в Стусовій концепції творчості з іншою, майже протилежною їй, ідеєю про пам'ять як спосіб зв'язку з близькими людьми, що є одним із лейтмотивів його творчості періоду ув'язнення. Спогади і «творчі сни» розширюють обсяг пам'яті, перетворюючи її на корелят особистої біографії. «Шукання смислу власного існування в обхід» — таке визначення Стусом поезії пов'язане саме з ідеєю пам'яті. Водночас, як видно із зацитованих вище поетичних рядків, обернені в минуле суто

людські спогади здатні «сіяти зраду», відволікати поета від його місії — дослухатися до «всезагального», до буття природи, що «пише через поета».

У текстах Стуса натрапляємо на ідею творчості як богонатхненного феномену, як ірраціональної події, писання поезії як «дослухання до голосу». Така **сакралізація поетичної творчості**, безумовно, притаманна багатьом поетам і культурним епохам; чи не найбільше — епосі романтизму, коли «сакралізація поезії була реакцією на процес секуляризації громадської свідомості» [80, с. 50].

Для Василя Стуса одним із джерел такої відомої ідеї став, імовірно, Рільке. У своєму есеї про австрійського поета Стус не лише вказує на саму ідею, але й засвідчує своє прийняття її: «Справді, Рільке мав рацію, кажучи, що пише не поет: поетом щось пише. Не дивно: пише і поет і навколишнє. Може, через поета пише природа — своєю рукою, або так, як у дві руки (своїї і вчителя) виводить літери першокласник» [144, т. 4, с. 238]. На цю ідею як складову естетичних поглядів Рільке вказує чимало дослідників його творчості: «... Рільке заперечував будь-яку активну участь поета у його праці. У листі до свого польського перекладача він пише про “Дуїнські елегії”: “Хіба ж мені давати їм справжнє роз’яснення? Вони ідуть безкінечно поза мною”» [190, р. 71]. Ідея богонатхненності поетичної творчості була однією з провідних в естетичній концепції Рільке, «саме Бог [...] є тим першим автором, який диктує творчій особистості її рядки» [80, с. 69].

Рільке не лише сповідував таку філософію, але й був одним з її чільних теоретиків. Цитуючи монографію Вальтера Рема [191], Юрій Лілеєв вказує, що для Рільке «пошук Бога пов’язаний з поетичним самоствердженням і пошуком “я” поета». Продовжуючи думки німецького дослідника, Лілеєв підсумовує: «він бачив в образі поета Творця, “Сотворителя”; однаково належного до двох сфер — земної і божественної, які можуть бути поєднані лише в поезії» [80, с. 10].

Не раз у поезії Василя Стуса зустрічаємо мотив письма як сакральної, божественної творчості, власне — першотворення, як-от у цьому поетичному шкіці, написаному між 1966 і 1970 роком:

Коли до рук візьмеш перо —
На серце повінь напливає

Коли адамове ребро
Висока тиша огортає
В жіночі обриси

[194, спр. 1013, арк. 19].

Цей мотив повторюватиметься і далі — у період «Палімсестів» — наприклад, у вірші «Посоловів од співу сад», який Марко Павлишин назвав «чи не найідилічнішим із Стусових віршів, в якому святкується акт поетичної творчості» [103, с. 164], а Галина Колодкевич проаналізувала різні його варіанти, спираючись на поняття «духовного простору саду» [61]. У кількох його варіантах (яких поет створив чимало) зустрічаємо образ «загубленого Адама», «загубленого в світах» та мотив абсолютної самотності як передумови творчості:

І зір замерехтіли титла
тугий залопотів намет
що став мені за кущу з раю,
де я, загублений Адам,
втішаюсь: що то, боже, сам,
як жодного з людей не знаю
як світ являється очам,
я щедро світові являю
те, що належиться світам.
Як світ – смеркаю і світаю

[140, т. 5, с. 477].

У цьому-таки тексті зустрічаємо й образ свічі, а також образ **ночі** як «часу творчості»:

Свіча затріпотіла — й світло,
мов голуба пустила в лет,
і вірш твій вилетів без титла,
і дух твій вирвався з тенет

Цей-таки образ використано у вірші «Безсонної ночі» та в багатьох інших текстах, до того ж, він часто поєднаний із мотивом безсоння, як-от у вірші 1966 року «Добрий день, мій рядок»:

Добрий день, мій рядок кароокий,
побратиме моїх безсонь!
Зупини її, мить високу,
Для моїх молитовних долонь.

[144, т. 1, кн. 1, с. 87].

Характерними у віршах поета в цьому контексті є й **образи пера, паперу і рядка**, які є одними з яскравих маркерів метапоетичного тексту. Ці образи виникають у віршах поета ще на початку 1960-х, він не припиняє до них звертатися й у другій половині 1970-х. Образи пера й паперу стають чи не найхарактернішими супутниками образу поета у ранній період («боюсь, спливе рядок сльозою / кладу перо і шепочу; Ти ще на кінчику пера / возносишся увись») і в 1972 році («І як віддячу я перу, що тут вилежую боки?»; «і цілий всесвіт вималів до столу / письмового, паперу і пера»; «Що не рядок — то день життя. / Що не строфа — то два»; «папір — мій зловорожий друг»; «Вже цілий світ — на кінчику пера»). Серед раннього доробку Василя Стуса є вірш «Таємниця білого паперу!» [140, т. 1, с. 313, 479], що не увійшов до жодної збірки. Цей багатоваріантний текст (навіть для варіативної Стусової лірики), виразно засвідчує інтерес поета до згаданих образів. Цей вірш — своєрідна сповідь автора про свій творчий процес, де виникають образи, які пізніше повторюватимуться у Стусовій поезії — ніч як «час творчості», поезія як «хрест» і як «віра», самотність та ін. («і росте нічна твоя Голгофа; хрест мій, віро моя чорна»; «віща течія»; «Ніби цей рядок, ввібравши темінь / всіх ночей»; «І горить папір. Горить — перо»; «Таємниця сну, глухої ери / Першого рядка. Заколиши / Заколиш! Приспи! Наринь! Явися!»; «залишіть самого. І на ти / з віршем полишіть. Невже ж не можна?»).

Часто у Стусовій поезії образи, пов'язані з поетичною творчістю, набувають, сказати б, фізіологічного забарвлення. Так, у недатованому начерку вірша «Біда, коли натхнення на папір» [194, спр. 936, арк. 9] автор порівнює поетичний рядок із

«гирею» чи «черствим шматком», застряглим у горлі, а неможливість висловлення прирівнює до «розп'яття на дибі невимовлених слів, нічних думок».

Згаданий образ ночі (часто — «безсонної») як часу творення поезії найчастіше супроводжується мотивом «мук творчості»:

Сто разів до світання помреш,
Сконаєш між літер.

(«Зійшла на мене година») [140, т. 1, с. 103].

Або:

І росте нічна твоя Голгофа
на кімнату, на квадратну — всю!

[140, т. 1, с. 108].

У наведеній вище цитаті з есею про Рільке автор вказує на незриму руку «природи», яка нібито є основним автором поезії. Тема зв'язку творчості і природи цікавила Василя Стуса, особливо у другій половині 1960-х, як можемо судити з його робочих нотаток. Ця тема пов'язує Стуса, перш за все, з двома поетами — Борисом Пастернаком і Райнером Марією Рільке. Для всіх трьох зв'язок поетичної творчості і природи був незаперечний. На особливе ставлення Рільке до категорії природи в її зв'язку з творчістю вказує, зокрема, М. Попель. Дослідниця наводить слова Рільке з есею «Огюст Роден»: «митець покликаний працювати так, як природа, а не так, як люди», і вказує на те, що згодом ці слова повторить і Пабло Пікассо: «я не наслідую природу, я працюю, як вона» [189, р. 137]. І якщо для Рільке природа є радше взірцем для людини-митця — скульптора чи маляра, то для Пастернака саме поетична творчість є втіленням природи: «...визначення творчості в ньому [у світі Пастернака – М. Є.] є визначенням природи. Поезія — не професійне заняття, це життя і, передовсім, природне життя» [130]. Можливо в такому ототожненні творчості з природою і з життям⁵⁶ слід шукати претекст (і контекст появи) Стусового розуміння свого

⁵⁶ О. Сєдакова наводить для ілюстрації хрестоматійні вірші Б. Пастернака «Определение поэзии» і «Определение творчества», і зрештою робить висновок: «творчість — це життя, в якому обирати і розрізняти ні до чого, і не варто. Природність, випадковість, недбалість, обмовка —

творчого шляху, а також виникнення мотиву «**квітування**» («розцвітання») як метафори творчої реалізації, виконання творчої місії. У випадку Стуса природне для будь-якої творчої людини прагнення самореалізації формується із прагнення навчатися, витворюючи власну особистість: «...спрага вчитися і відбуватися (пізніше Василь Стус назве цей процес *квітуванням*) є другою важливою особливістю характеру, яку плекав у собі юнак» [145, с. 75]. *Квітування, розцвітання, цвітіння* — варіації одного мотиву, який часто виникає у поезіях автора в контексті роздумів про творчість — як-от в одному з найвиразніших і метапоетичних віршів «Зринув дощ — і серце захмеліло» [144, т. 2, с. 85–86]:

І цвіте душа твоя ненатла
і уста цвітуть.

Або ж у вірші «За читанням Ясунарі Кавабати» [144, т. 2, с. 17–18] з тієї-таки збірки «Час творчості»:

Чи ж не мріяв я повсякчас,
Чи не праг як спокути,
Щоб заквітнути проміж вас
Як барвінок між рути.

І якщо у першому випадку автор зображує ідилічну картину творчого акту, що відбувається в абсолютній гармонії з природою й зі світом навколо, то в другому вірші поет висловлює докір своїм сучасникам. Подібні переживання Стус висловив за два роки до написання цих рядків у листі до критика Є. Адельгейма (від 25.08.1970): «Тяжко тому, що животіння мають за повне існування, а пробу квітування сприймають за асоціальну» [144, т. 6, кн. 2, с. 66].

Мотив *квітування* як творчої реалізації часто пов'язаний з осмисленням смерті. Чи не вперше ця ідея виникає в есеї «Зникне розцвітання»: «Завдяки цьому християнському впокоренню відкривається якийсь просвітлений смисл життя і смерті: кожна з цих крайніх точок нашого існування має чи не однакову пересторогу і благісність. Може, так, що життя і смерть — чи не ідентичні. Ось

все в *Ars poetica* Пастернака протистоїть “умінню”, “техніці”, “ерудиції”. Талановито живуть і талановито пишуть саме так: “нечаянно и наугад”» [130].

чому час квітування ніби пронизує смертну годину» [144, т. 4, с. 358]. Цю думку Стус повторить у поезії:

Пізнаєш ти ачей
Господніх воць наслання
в поконі квітування
і виквіті смертей?

(«Наслання — от і вже!») [140, т. 5, с. 228].

В одній з перших статей, присвячених творчості Василя Стуса, Юрій Шевельов влучно спостеріг: «До загально відомого “на початку було слово” Стус вносить додаток-поправку: поетичне слово» [176]. А з відомих спогадів Михайла Хейфеца дізнаємося, що **«складність»** Стусової **поетичної мови** була програмовою засадою його творчості [162, с. 284]. Тож не дивно, що коли поетичні тексти Стуса стали доступні українським читачам, з часом виник і спеціальний словник його поетичної мови [131]. Неможливо не зауважити, що саме такий підхід до роботи з мовою був притаманний і одному з центральних для Стуса поетів — Рільке. Можливо в такій суголосності творчих спрямувань і полягає пояснення Стусового багаторічного інтересу до роботи над перекладами австрійського поета.

У вступній статті Івана Рожанського до вже згаданого видання Рільке ідеться про специфіку роботи поета з мовою: «... навіть вигадував спеціальні словесні конструкції, які до нього ніким не були вживані [...] утворюють сукупно своєрідний рількевський словник, що робить ці речі часом складними для розуміння і тим більше для перекладу іншою мовою» [120, с. 19]. Подібну думку висловив (спираючись на власний досвід) і сам Стус за кілька років до того, наприкінці 1960-х, у своїй короткій статті «Райнер Марія Рільке»: «Перекладати Рільке дуже важко. Його поезії можуть трансформуватися тільки в дуже розвинені мови» [144, т. 4, с. 239]. На ці Стусові слова звернула увагу Г. Колодкевич: «В. Стус для української мови робив те, що свого часу здійснював Р.М. Рільке для німецької. [...] В. Стусові доводилося буквально вишукати з глибин української мови і витворювати нові лексеми, щоб передати абстрактність, філософічність

мови поета» [60, с. 93]. Тож Стусова перекладацька праця (і оригінальна творчість не є тут винятком) стає роботою з розвитку українською мови. Як бачимо, і тут виявляються провідні етичні настанови, котрі є підґрунтям Стусової концепції поетичної творчості, — готовність до тяжкої праці⁵⁷, що межує з жертовністю, і чесністю у ставленні до світу і слова.

Т. Михайлова у своїй дисертації справедливо зазначає: «Аналіз біографічних даних поета [...] дозволяє зробити висновок, що з дитинства у свідомість Стуса було закладено “культ тяжкої праці”, “культ освіти” та “культ страждання й жертовності” як невід’ємні складові героїзму, яким він захоплювався, читаючи книги. [...] “тяжко навчатися”, “тяжко працювати” й “тяжко жити” — це все, фактично, стало метою, до якої Стус підсвідомо⁵⁸ прагнув» [88, с. 67–68]. Справді, у системі уявлень Стуса поетична творчість (і ширше — літературна праця) є «тяжкою **працею**», поет навіть виводить природу такої творчості із праці на землі: «Поезія, як рід людської діяльності, має багато схожого до будь-якого іншого заняття. Наприклад – хліборобства. Система обробітку землі привчала людей і до системи обробітку поетичної мови» [194, спр. 1158, арк.1]. У той самий період, тобто наприкінці 1960-х, автор пише рядки, актуальні не лише для його етико-естетичної системи, а й для тогочасного літературного процесу: «Поезія — не сибаритство. Це штука серйозна. Це важка праця, не легша за працю каменяря. Часом ця праця — понад людські сили. Але тільки понад і творить справжнє мистецтво» [144, т. 4, с. 259]. Наскільки ця думка була важливою для Стуса, бачимо з рядків, написаних ним після перших двох тижнів попереднього ув’язнення (ці обставини важливо розуміти, бо вони дають нам бодай приблизне уявлення про

⁵⁷ Коментуючи один із листів Р.М. Рільке, М. Попель дуже влучно описала ідею праці як засадничу для творчої людини: «“Все ще треба опрацювати” — це магічна формула, закляття кожної творчої людини, що мандрує світом свободи. Світом, в якому час вказує вектор майбутнього, а простір є безмежним. Ним рухає єдиний принцип — прагнення, а підтримує його — “тривання у праці”» [189, р. 40]. Безперечно, ці слова можна сміливо сказати і про Василя Стуса.

⁵⁸ Уточнимо лише, що такі поетові прагнення були радше свідомими, ніж несвідомими.

психологічний стан поета), коли рівне, раціональне осмислення поетичної творчості як тяжкої праці перетворюється на «крик душі»: «Дайте мені змогу працювати. Я хочу працювати. Я мушу, зобов'язаний працювати. І працювати, як проклятий. Мені не шкода себе, мені шкода свого таланту» [145, с. 304]. Орієнтованість Василя Стуса на працю, яку він вважав найпліднішим шляхом для формування поета, можна побачити і в рядках, які знаходимо серед його нотаток: «поетами не тільки народжуються. Істина в тому, що тільки людина, яка має од природи творчі задатки і розвиває їх наполегливою працею, може стати справжнім митцем» [194, спр. 1182, арк. 9–10].

На парадоксальну неоднозначність поглядів Стуса на **римування** вказує Д. Стус, наводячи цитати з поетових листів до Миколи Сенчила і Дмитра Пічура [145, с. 111]. Водночас, існують численні свідчення поета, які вказують на те, що він поступово відходив від римування; зрештою, кульмінацією цього процесу стала остання, втрачена, можливо назавжди, збірка «Птах душі», в якій, за свідченнями Василя Овсієнка, Стус відмовився від рими. Справді, погляди Стуса на риму були доволі неоднозначними, але все ж, більшість відомих його поетичних текстів є римованими. Крім того, образ рими є повторюваним у Стусовій поезії, набуваючи різних трансформацій — зокрема й такої, яка вказує на вже згадане поетове ставлення до рими як до спрощеного прийому віршування. Римування набуває для Стуса ознак поверхневого, неглибокого осмислення світу. Аби наголосити цю думку, поет вдається до яскравого протиставлення:

Не римується горе
Горе гріх римувати
Рими – од злагоди. Як од бога.
А горе не заримуєш повік.

[194, спр. 936, арк. 10–11].

Образ **горя** (і споріднений — **біда**), що зустрічаємо в цьому начерку, осмислений Стусом і в поезії, і в епістолярних текстах. І в цих рядках, і в інших своїх текстах поет розглядає «горе» як відправну точку творчості («Це горе — як дарунок долі»), але також і як провідну тему своєї поезії. У листі до дружини (від

16.05.1981) Стус розповідає їй про свої враження від поезії Е.Е. Каммінгса, додаючи, що й сам був небайдужий до такого типу поезії до певного часу — «до входження в Велике Горе, як незглибну (яко і — незрушну) тему». Ідея горя як своєрідного екзистенційного стану людини, як форма світовідчуття була близькою Стусові. У журналі «Новый мир» (1973, №1) Стус читає листи російського фізіолога Олексія Ухтомського, звідки виписує таку цитату: «Я давно думаю, что писательство возникло в человечестве “с горя”, за неудовлетворенной потребностью иметь перед собой собеседника и друга» [194, спр. 1019, арк. 26–27]. Ці слова, без сумніву, точно характеризують і самого Стуса. Поет прийшов до такого розуміння себе, своєї творчої місії ще на початку 1960-х, коли, спостерігаючи сучасний літературний процес, збагнув, що мусить вибудовувати «бастіон власного “я”». Серед щоденникових записів 1963 року знаходимо нотатки про обговорення молодих поетів — зокрема, самого В. Стуса і М. Холодного, а одразу після них такі міркування: «Над поезією слід замислитись. Треба брати глибше і ширше. Треба вирвати себе з класицистичної позолоти бодрячків і задьористості. Є горе, але горе світанне. І це треба завжди мати перед очима» [194, спр. 1201, арк. 1–1(зв.)].

Поряд із категорією «горя» слід розглядати й категорію **страждання**, про яку ми вже писали у підрозділі 2.1. На особливе місце страждання в концепції творчості Василя Стуса звернув увагу ще Ю. Шевельов: «За ідеал береться творче кредо, приписане Бетгоєнові: “гармонійоване страждання”, не просто страждання» [176]. Найвиразніше своє розуміння страждання і його зв'язку з творчістю й мистецтвом Василь Стус висловив в есеї «Зникне розцвітання»: «Творчість — то тільки гримаса індивідуального болю, а наша естетика — то естетика страждання⁵⁹, трохи потамованої муки. У культі страждання вся філософія мистецтва і вся його велич з таємничими феноменами катарсису [...]. Відучуючи нас жити, мистецтво навчає смерті. Оскільки світ нам усе дужче болить, мистецтво набуває доброти Платона Каратаєва, воно заспокоює

⁵⁹ Коментуючи ці Стусові слова, О. Соловей зауважує, що їх автор має на увазі «не суто українські реалії, а естетику ХХ століття в планетарних її масштабах» [136].

страждених» [144, т. 4, с. 347]. У щоденникових записах Василя Стуса приблизно цього ж періоду (1970–1971) знаходимо думки, що значною мірою продовжують міркування, висловлені у відомому есеї: «читав учора Анну Ахматову, дивувався її високому, нагірному стражданню, успокоеності. Вона приймає страждання як господню кару і вивищується над ним, залишаючись аристократкою, людиною відданою красі. Будь-хто з наших літераторів зайшовся б криком “рятуйте”, прокльонами, а не гірший випадок — рятувався б через власну етичну смерть, пішов би в “услужение”» [194, спр. 1202, арк. 2]. Постаті двох великих поетів — Ахматової і Свідзінського — стають для Стуса орієнтирами для вибудовування власної концепції поетичної творчості, де страждання стає чи не провідним принципом, на противагу вже згаданому світу «бодряків».

Однією з важливих для Стуса тем середини 1960-х років стала **інтелектуальна наповненість** сучасної лірики. Поет виписує в свій нотатник формулу Поля Валері «Вірш мусить мати міць інтелекту» [194, спр. 760, арк. 1], і солідаризується з ним. Особливо виразно ця тема була осмислена 1964 року у статті «Най будем щирі», де автор наголошує на тому, що «інтелектуальне багатство поетичного світу завжди було визначальним», хоч і застерігає, що «рівень поезії визначається не тільки її інтелектуальністю» [144, т. 4, с. 173]. Розмежовуючи «суху інтелектуальність», яка може зруйнувати саму природу поезії, та інтелектуальну наповненість, останню Стус визначає загальним поняттям «розуміння»: «Ступінь інтелектуальності в поезії — це ступінь обізнаності з тим, про що поет пише, ступінь заглиблення в об’єкт, ступінь розуміння зв’язку цього об’єкта з кардинальними питаннями життя людини, народу, людства» [144, т. 4, с. 181].

Один із важливих аспектів розуміння творчості для Василя Стуса — це необхідність діалогу, спілкування з великими постатями культури. Такий **творчий діалог** був втілений поетом, перш за все, у перекладацькій діяльності. Двоє поетів, твори яких він перекладав і найдовше, і найбільше за обсягом — Гете і Рільке — лише підтверджують думку про те, що переклади для Стуса були не лише літературною працею, а саме творчим діалогом. Аналізуючи його працю над

перекладами творів Р.М. Рільке, Л. Кравченко слушно зазначає, що «перекладання було для нього не лише формою активного долучення до багатств світової культури, а й неодмінною передумовою творчого зростання й переростання у справжнього митця» [76, с. 38]. Діалог із великими постатями культури набуває особливого значення, коли поет уперше опиняється в ув'язненні. Досить точно це висловив Д. Стус: «Творчість стала самособоюживленням і “самособоюнаповненням”, у ній він раптово і майже знагла відчув себе на одній площині з великими, на яких до 1972-го дивився знизу вгору» [145, с. 253]. Така поетова настанова на діалогічність у творчому процесі відбилася і в його поетичних текстах різного часу («Раз Бетховен зайшов у гості», «За читанням Ясунарі Кавабати», «Бальзаку, заздри...» та ін.). Мабуть, найвиразніше цей мотив вчуваємо у рядках із первісного варіанту вірша «Як добре те, що смерті не боюсь я»:

Так хочеться пожити хоч годинку,
коли моя розвіється біда.
Хай прийдуть в гості Леся Українка,
Франко, Шевченко і Сковорода.

[144, т. 2, с. 15].

Висновки до другого розділу

Біографія Василя Стуса є відправною точкою для реконструкції його концепції поетичної творчості. Ми розглянули вплив ідеї життєтворчості на формування поглядів Василя Стуса на поета і поезію, визначили джерела його рецепції та розвитку цієї ідеї, вплив знакових для поета постатей на осмислення життєтворчості.

«Життя поміж героїв і страждальців», наслідування літературних персонажів було характерним для молодого Стуса, а модель його життєпису зрештою можна визначити як агіографічну (христологічний контекст поетової концепції творчості як викуплення свого народу). Літературні персонажі, яких прагнув наслідувати Стус, на кшталт Павки Корчагіна, — це зразок радянської агіографії, травестія

християнських взірців самозречення, відданості ідеї. Тому й любов постає як рушійна сила творчості.

Окремий акцент у нашому дослідженні зроблено на періоді попереднього ув'язнення поета, що він сам його назвав «часом творчості». Одним із визначальних у цей період є мотив «другого народження», а перегуки з цим мотивом у творчості Пастернака і Гете дозволили зробити плідний компаративний аналіз. Саме в цей період Василь Стус чи не найактивніше осмислює міфологему долі, яка є однією з визначальних у його саморефлексіях. Долю поет сприймає і як певну визначену канву подій своєї біографії, і як творче призначення — щось абсолютно невідворотне і неunikне. Свій талант поет осмислює і як дар, обдарування, і як «прокляття», «покарання», тому виникає образ «дару зловісного», діалектика радості/горя у творчому процесі (*радо — згинь, вщасливлений — загинь*).

Ув'язнення і протистояння поета з владою ми прочитуємо як практику втілення свободи, якою для нього стає творчість — власна і перекладацька. Вірність долі поета та несприйняття «лжі життєвої» є складовими його концепції поетичної творчості. Саму «лжу», неправдивість Стус розуміє як основну характеристику сучасного йому світу, натомість поет є постаттю, яка мусить бути вірною правді мистецтва і правді життя. Так виникає мотив «втаємниченого страждання» як домінанта поетової долі, і журби — як «знаку духовної аномалії» в житті народу, а тому — і в житті поета. На тлі таких реалій постають засадничі для Стусової концепції поетичної творчості поняття — чесність та щирість, які передбачають відсутність замовчувань, гри, «акторства». Звідси — «загострене почуття справедливості» як константа Стусового характеру, яку відзначали всі, хто його знав. Із магістральним принципом щирості пов'язане й поняття «правди життя», яке, як ми довели, відсилає нас до постаті Б. Пастернака, чийі слова про незрадність «правді життя» майже дослівно цитує Стус («головне — не зрадити правді життя»).

Творчість Василь Стус сприймав як можливість перетворення і покращення світу, так постає телеологія поетичного тексту — змінювати життя на краще.

Основою формування концепції поетичної творчості Василя Стуса стає «земний обов'язок» поета як опозиція до ідеологічного кліше «громадянський обов'язок». У передмові до збірки «Зимові дерева» «Двоє слів читачеві», попри ригористичну запальну інтонацію молодого поета, знаходимо зерно його концепції поетичної творчості, тут розкриваються деякі контексти розуміння цієї концепції. Пастернак, безоглядне захоплення яким Стус називає «необачним», і Сковорода, представлений насамкінець як «один з найкращих друзів», — важливі орієнтири для правильного прочитання поетових думок, закладених у цій передмові.

На багатьох прикладах ми показали, що саме життя є не лише поштовхом для творчості, а й матеріалом для неї, адже воно дарує враження, які, на думку Стуса, мають бути основою художнього твору. Звідси виникає поняття «нерозщепленої конкретності навколишньої реальності» як альтернатива «галузевої» поезії (пейзажній, філософській, ліричній, дидактичній, публіцистичній).

Реалізацію ідеї «життєтворчості» у Стуса ми розглянули на рівні контекстів романтизму та модернізму. Автобіографічна повість Б. Пастернака «Охоронна грамота» стала для В. Стуса взірцем творчої біографії. Знаходимо у Стуса перегуки з цим текстом (зокрема, у ставленні до свого дитинства як символічного часу перших усвідомлень). Саме в дитинстві, за свідченням поета, він усвідомив покликання бути літератором — завдяки прочитанню поеми І. Франка «Мойсей». Пізніше Стус міркував про притаманну Пастернакові (та й іншим улюбленим поетам) надмірну «літературність», «жеманність», «кокєтерії» як неприйнятні «гріхи» у поетичній творчості та мистецтві загалом.

Василь Стус рано вибудовує комплекс етичних настанов, обов'язкових для поета: доброта, чесність, щирість і щедрість, любов, справедливість, працьовитість. Концепція поетичної творчості Стуса неодмінно передбачає постійне самозростання, вдосконалення своєї майстерності, гостроту саморефлексії, діалектику «творчої тиші» й багатоголосого діалогу. Постаті поетів, що були для Стуса взірцями духовного самозбереження та відповідності собі:

Б. Пастернак, Р.М. Рільке, Й.В. Гете, В. Свідзінський та багато інших, — уможлилювали такий діалог за умов тюремної ізоляції.

Онтологічний статус поетичного слова Стуса забезпечується органічним поєднанням життя людини і творчості поета, природності життя та тексту. Звідси виникають поняття самототожності і «самособоюнаповнення» — поетичне «ремесство» має бути природним, тому чи не першою творчою настановою Стуса стає необхідність «бути собою», не зраджувати своєї суті. А «динаміка індивідуалізації художнього простору» як найвища мета — корелює з поняттям «самособоюнаповнення».

«Творча тиша», вслухання стають для поета передумовою народження поетичної думки, а також запорукою «етичної гігієни». Спогади і «творчі сни» розширюють обсяг пам'яті, перетворюючи її на корелят особистої біографії. Саме з ідеєю пам'яті пов'язане Стусове визначення поезії як «шукування смислу власного існування в обхід». Водночас, як видно із численних поетичних текстів, обернені в минуле суто людські спогади здатні «сіяти зраду», відволікати поета від його сакральної місії — дослухатися до «всезагального», до буття природи, що «пише поетом».

РОЗДІЛ 3.

ПОСТАТЬ ПОЕТА В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ВАСИЛЯ СТУСА

Намагаючись відтворити комплекс уявлень Василя Стуса про постать поета, ми спираємося на його літературознавчі праці, рефлексії щодо своїх улюблених поетів, висловлені у листах і нотатках, а також на поетичні тексти. Тема поета, його функції та призначення, відносин поета і влади, осмислення і формування власного поетичного кредо є константними для всіх періодів творчості Василя Стуса. Постать поета в художньому світі Стуса з часом збагачується новими рисами, однак зберігає свої початкові характеристики.

Окреслюючи уявлення Василя Стуса про місію поета та його стосунки з владою, колізію розуміння функції поета як громадянина чи як генія-індивідуаліста, мусимо зрозуміти, під впливом яких чинників — мистецьких, літературних, суспільних, — формувалися ці уявлення, як вони змінювалися на різних етапах творчості Стуса.

3.1. Місія поета в осмисленні Василя Стуса

Проблема самовизначення поета, усвідомлення його ролі в суспільстві, осмислення ключових питань, пов'язаних із поетичною творчістю, мистецькою самореалізацією, почали цікавити Стуса від початку його творчого життя — наприкінці 1950-х – у першій половині 1960-х років.

У вже не раз цитованій передмові до збірки «Зимові дерева» — «Двоє слів читачеві» — Стус, як вважає більшість дослідників, сформулював своє творче кредо. Знаходимо тут, зокрема, і такі слова: «Ненавиджу слово “поезія”. Поетом себе не вважаю. Маю себе за людину, що пише вірші⁶⁰. І думка така: поет повинен

⁶⁰ Порівняймо зі словами, сказаними поетом приблизно на початку 1960 року (тобто за дев'ять років до написання передмови до «Зимових дерев»): «Я людина, яка пише вірші». Ці слова молодий Стус, що проходив тоді службу в армії, сказав своєму приятелю Дмитру Пічкуру, показавши вирізку добірки своїх віршів із передмовою Андрія Малишка, опубліковану 22.11.1959 в «Літературній Україні» [145, с. 111]. Цей факт засвідчує, що такий погляд на себе

бути людиною. Такою, що повна любові, долає природне почуття зненависті, звільнюється од неї, як од скверни. Поет — це людина. Насамперед. А людина — це, насамперед, добродій. Якби було краще жити, я б віршів не писав, а — робив би коло землі» [144, т. 1, кн. 1, с. 42]. Так 1969 року було сформульовано творче кредо автора, і хоч його не можна назвати остаточним, хоч цей текст не вповні розкриває Стусові уявлення про себе як поета і про поетичну творчість загалом, але принципи, проголошені у «Двох словах читачеві», вимагають докладного коментаря.

Погляньмо на початкову, достатньо голосну декларацію про «ненависть» до слова «поезія» і — «поетом себе не вважаю». Очевидно, ці слова неможливо прочитувати буквально, вони приховують, з одного боку, авторове прагнення відгородитися від усталеного в 1960-х уявлення про поета-громадянина, який він не раз критикує у своїх виступах, нотатках, есеях. З другого боку: ризикнемо припустити, що Стусова «нереалізованість», невизнаність⁶¹ як поета дуже

був притаманний Стусові тривалий час, і фраза про «людину, що пише вірші» виникла у «Двох словах читачеві» не спонтанно, а була результатом тривалої саморефлексії.

⁶¹ Тема невизнаності Василя Стуса як поета не лише у широкому, «офіційному» літературному процесі, але й у колі його однодумців, є важливою для розуміння психологічного стану Стуса не лише зазначеного періоду (пер. пол. 1960-х), але й надалі. На цю тему написано не так багато, враховуючи її, сказати б, делікатність, вона хіба епізодично виринає у спогадах сучасників. Так, Є. Сверстюк згадує, що ім'я Василя Стуса «не існувало в гроні поезії шістдесятників» [129, с. 39]. На цю проблему звернув особливу увагу К. Москалець, надавши їй особливої ваги: «Для гордого Стуса було, мабуть, нестерпним усвідомлення того, що ця його все ще нерозкритість, а відтак — другорядність і маргінальність — не є секретом для оточення» [91, с. 214]. Ця дражлива тема присутня і в текстах самого Стуса, зокрема в його листах і нотатках. Цікаву автохарактеристику знаходимо у нотатках середини 1960-х, де він називає себе «невизнаним літератором» і «вічним початківцем-літератором» [194, спр. 1222, арк. 1–2]. Вочевидь, це були нотатки до якоїсь статті, тобто текст, звернений до потенційного читача, а не приватний щоденник, тому ці характеристики були досить м'якими, хоча за ними і вчувається гірка самоіронія. (Звісно, така «невизнаність» далеко не була тотальною. Про що свідчать і поодинокі публікації в періодиці, перша з яких, 1959 року, була супроводжена натупнім словом Андрія Малишка; і більш ніж схвальні рецензії на рукопис збірки «Зимові дерева» 1968 року. Так, Іван Драч у своїй рецензії

непокоїла його, загрожувала «самотністю довжиною в життя» [145, с. 228], за власним висловом поета. Вдумливо підійшла до цієї теми Г. Колодкевич, яка розглянула Стусову нереалізованість у період шістдесятництва, вказавши на кілька важливих обставин: неприйняття автором популярної на той час публіцистичної, декларативної поезії (як-от вірші М. Холодного); близькість Стусової естетики до творчості поетів Київської школи, які «дисонували з більшістю митців цього покоління, хоча б своїм ставленням до мистецтва, в яке не бажали впускати політику» [60, с. 70]; ускладненість Стусового письма; специфічне розуміння ролі пам'яті у поетичній творчості; спрямованість на інтелектуалізм. Ми беззаперечно приймаємо усі наведені тези дослідниці.

Поряд із доволі ясным усвідомленням свого таланту, про яке писали різні дослідники і сучасники поета, існувало й критичне, різке ставлення до поезії. Крім уже наведеної фрази, можна згадати ще рядок із повісті, написаної приблизно у 1969–1971 роках «Подорож до Щастівська» (яку вважають автобіографічною), де поезія — це «слинява лицемірка, повія, гейша, розпусниця» [144, т. 4, с. 16].

Справді, в колах української культурної інтелігенції Стус став відомим як поет лише після арешту, та й упізнання це було радше формальним, ніж посутнім. Справжнє наближення до розуміння феномену Стуса як поета почало відбуватися лише після його смерті.

Уже за кілька років після написання «Двох слів читачеві», у березні 1972-го, в камері попереднього ув'язнення Василь Стус перейде від на позір скромного, чи навіть «викличного, з присмаком епатажу» [92, с. 239] твердження «поетом себе не вважаю» до самоствердного «єси поет, запраглий неба, / во віки і віки поет»

(від 18.08.68) називає Стусові тексти «справжньою поезією» і «гаряче рекомендує» збірку до видання [39]; Євген Адельгейм у схвальній рецензії дуже точно відчув особливості творчої натури Стуса, відзначивши, зокрема його «абсолютну одвертість самовияву» [2]). Натомість у відомому вірші 1972 року читаємо набагато гостріше пережиття факту невизнаності: «чи не мріяв я повсякчас, чи не праг, як покути, щоб завітнути проміж вас, як барвінок між рути» [144, т. 2, с. 17].

(«Уже життя моє прожите»)⁶². Утім, позірна суперечність тут не відбиває суті, адже саме слово «поезія» походить від грецького *ποιέω* — «роблю», «творю». Тобто **поет** — це **невтомний працівник**, лише праця його не обмежується земними обов'язками. Аби перетворювати життя на краще (а це — уже згадана важлива настанова Стуса), він має «запрагнути неба», «розпросторити» власний світ і жити Словом («во віки і віки»).

Повернімося до цікавої нам цитати з «Двох слів читачеві», в якій сконцентровано одразу кілька складників Стусової концепції поетичної творчості: **ідея поета як людини** (що відсилає нас до питомо близької Стусові ідеї гуманістичного наповнення творчості); ідея любові як основи творчості; ідея творчості як порятунку й покращення світу; образ поетичної творчості як обробки землі. Три останніх складники були розглянуті у підрозділі 2.2 нашого дослідження, а тут спробуємо більш детально звернутися до ідеї поета як людини.

«Поет повинен бути людиною» — ця етична настанова стає наскрізною для Стусового розуміння власного життєвого і творчого шляху на всіх його етапах, вона тісно пов'язана з уже згаданою самонастановою «бути собою», саме в настанові «бути людиною» закладено єдність, яку називаємо «життєтворчістю». У листі Стуса до Євгена Адельгейма (від 25.08.1970), дякуючи критикові за рецензію на «Зимові дерева», автор написав такі слова: «людяність — найбільша, тому й така рідкісна достойність теперішнього митця». Відчитуємо в цих словах і критику тогочасної поезії, і авторову констатацію своєї відмежованості від неї. У статті «Розмаїття тенденцій...» автор, міркуючи про сучасних йому поетів, наголошує цю настанову: «Поет повинен бачити те, що бачить у поетові жива людина, ця найсправжнісінька його подоба. Він може й плакати, коли плаче в ньому людина, радіти, коли радіє людина. Відчуття, подуми, асоціації мають бути справжніми, земними, а не поетично-потойбічними» [144, т. 4, с. 258]. І навіть, покликаючись

⁶² Тут наше твердження цілком суголосне з твердженням К. Москальця, який, щоправда, протиставляє фразу з «Двох слів читачеві» рядкам «Вся суть твоя — лише в поеті, / а решта — тільки перегній, / що живить корінь» із тієї-таки збірки «Час творчості» [92, с. 239].

на Л. Толстого⁶³, створює своєрідну формулу поета: «Колись Л. Толстой писав: людина — це дріб, де чисельник — те, що вона уявляє про себе. Чисельник — це людина в поетові, а знаменник — поет у людині. Ідеальний випадок, коли дріб становить одиницю!» [144, т. 4, с. 258].

Настанова людяності — одна з тих, які єднують Стуса із Пастернаком і Рільке (звісно ж, ідеться не про запозичення ідей, і навіть не про вплив, а радше про єдність світосприйняття). Про це дуже точно пише Ольга Сєдакова: «Пастернаків досвід поета — це досвід людини, як у багатьох поетів ХХ століття, як у його улюблених попередників, Рільке і Блока (останній, щоправда надавав перевагу слову «митець») [130]. Погляд на поета як втілення людини притаманний, як уже згадано, і Рільке, для якого функція поета стає «функцією людини як такої»⁶⁴ [80, с. 14].

«Пастернаківський текст» мав неабиякий вплив на формування Стусової концепції творчості, а зокрема й концепції поета. Борис Пастернак — одна з центральних постатей у ранньому періоді творчості Стуса, в час формування його поглядів на природу поезії, усвідомлення себе як митця. За допомогою «пастернаківського тексту» можемо виявити деякі структурні рівні образного мислення Василя Стуса, його поетичні смаки, які зумовили напрямки руху поетової думки, поетові естетичні та етичні орієнтири.

Набагато пізніше, в листі до рідних 1984 року, поет знову згадує настанову людяності, посилаючись на Пастернака [144, т. 6, кн. 1, с. 454]. У листі Стус згадує

⁶³ Л. Толстой цікавив Стуса у різні періоди, він навіть присвятив есей російському письменникові, зосередивши свою увагу на романі «Війна і мир» [141].

⁶⁴ Примітно, що в цьому розумінні досвіду митця як загальнолюдського досвіду бачимо також перегук з ще однією важливою для Стуса постаттю — Альбером Камю. У центральній для радянської рецепції Камю монографії Самарій Великовський пише: «У “Міфі про Сізіфа” [...] робота і доля художника подані не як одне із занять серед інших, а як сутнісна “модель” будь-якої людської діяльності, що дозволяє наочно “програти” і збагнути основи основ нашої земної долі» [24, с. 204]. Ми майже впевнені, що Василь Стус не читав «Міф про Сізіфа» Камю, хоч і знав про цей твір, але з великою долею певності можемо твердити, що він міг читати книгу Великовського.

«Охоронну грамоту» Пастернака, посилаючись на уже згадану відому фразу: «единственное, что в нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас». Коментуючи Пастернака, Стус пише: «І це, звичайно, стосується не тільки самих творців, [...] а всіх людей. Бо кожна людина [...] є творець. Інша річ, що прожити вік творчо — то не легко. [...] завжди на когось лягає ця місія — творити» [144, т. 6, кн. 1, с. 460].

Водночас, такі міркування поета відсилають нас до поняття «життєтворчості», яке набуває саме такого — етичного наповнення. Етичне і гуманістичне наповнення концепту поет є основним для Стуса кінця 1960-х – початку 1970-х років, таку точку зору на роль поета він протиставляє характерному для 1960-х образу «поета-громадянина», в якому Стус бачить загрозу **політизації й публіцистичності** в поезії.

У січні 1971 року⁶⁵, виступаючи на поетичному вечорі, присвяченому Миколі Воробйову, Василь Стус наголошує на важливості «гуманістичного» смислу поета, його здатності «залюднювати» читача: «Мені здається, що політизація поета — це річ не конечна. Річ вдячна, потрібна, але річ вимушена. Мені здається важливішим гуманістичний смисл поета. Здатність поета залюднювати нас» [194, спр. 1140, арк. 12].

Слід зауважити, що Стусові роздуми про необхідність **гуманістичного наповнення** творчості цілком перебувають в актуальному контексті свого часу. Процес повернення цінності людини як окремого індивіда, а не «гвинтика», не частини безликої маси поступово почав розгортатися, принаймні номінально, у Радянському Союзі; цей процес не міг не позначитися і на літературній творчості. Але не менш вагомим є й контекст повоєнної Європи і особливого значення

⁶⁵ У датуванні події спираємося на свідчення Євгена Сверстюка, який у матеріалі, опублікованому в журналі «Сучасність» [129], досить докладно описує саму подію, власні враження від неї і, зокрема, враження від виступу Василя Стуса. У цьому числі «Сучасності» опублікована і сама стенограма виступу поета. Втім, ми послуговувалися розшифровкою виступу з архівного Фонду Василя Стуса, де цей текст не має конкретної дати, а приблизне датування визначено як 1968–1970 роки.

поняття гуманізму в той час [7]. Двома центральними повоєнними текстами, присвяченими проблемі гуманізму, є есей Жана-Поля Сартра «Екзистенціалізм — це гуманізм» та «Лист про гуманізм» Мартіна Гайдеггера, який є реакцією та текст Сартра і дискутує з ним. Есей Сартра був опублікований вперше 1946 року (перед тим виголошений як промова 1945 року), а виданий у перекладі російською 1953 року [126]. Тож можемо з великою долею імовірності припускати, що цей Сартрів текст Стус міг читати (точно відомо лише, що 1964 року поет «катував» себе «Словами», про що він пише у листі (від 13.11.64) до В. Дідківського). Зрештою, таку можливість підтверджує і побутування у Стусових поглядах ідеї, висловленої Сартром, зокрема, у цьому есеї: людина «є лише тим, що сама із себе робить. [...] Людина — це перш за все проєкт» [126]. Явний перегук з такими засадничими для Сартра і екзистенціалізму поглядами знаходимо в листі Стуса до дружини і сина (від 14.09.1981): «Людина — твориться, самонароджується. Власне, хто Ти є покищо? Кавалок глини сирової, пластичної. Бери цей кавалок у обидві жмені і мни — доти, поки з нього не вийде щось тверде, окреслене, перем'яте. Уяви, що Бог, який творить людей, то Ти є сам. Ти є Бог. Отож, як Бог самого себе, мни свою глину в руках, поки не відчуєш під мозолями кремінь. Для цього в Тебе найкращий час — Творися ж!» [144, т. 6, кн. 1, с. 395].

Для Василя Стуса важливість гуманістичного наповнення творчості була незаперечною, що засвідчують його тексти починаючи від другої половини 1950-х. Так, у рецензії на збірку М. Рильського «Троянди й виноград» молодий критик стверджує: «Гуманістичний струмінь збірки — вищого порядку. Поет співає гучну пісню людині, для якої творчість і праця — неподільні» [144, т. 4, с. 162]. У середині 1960-х Стус створює невелику розвідку про Г. Белля «Очима гуманіста», а у статті «Великий з найбільших» 1967 року, присвяченій Й.В. Гете, автор пише такі слова про свого улюбленого поета: «Великий гуманіст, він чи не найважливішою метою свого життя вважав боротьбу з темрявою. “Далі, до світла” — його постійний імператив» [144, т. 4, с. 240].

Як ми зазначали у підрозділі 2.2, Стусова концепція поета, тісно пов'язана з усвідомленням власного хисту, осмисленням свого призначення, починає

формуватися в поезії періоду ранніх збірок (до 1972 року), а остаточно окреслюється вже у збірці «Час творчості». Ця концепція містить у собі низку елементів, спробуємо розглянути їх послідовно.

У віршах періоду ранніх збірок можна виявити низку образів, пов'язаних із **неоромантичним образом поета** (митця): це образ поета-мрійника (*змріяний поет*), поета-медіума між природою і людиною, поета як обранця; образ ночі як часу творчості; протиставлення поета людській юрбі:

вже поетові зашморг
на шию накинута
п'яне юрмисько взяло
зв'язало, волочить.

(«Сині складено стоси») [140, т. 1, с. 253].

Виникає мотив конфлікту поета і світу, поета і доби:

В часи татарських лихоліть
отак красунь простоволосих
на крупи клали, як тепер
митців, філософів, поетів.

(«Доба іде. Доба не жде») [140, т. 1, с. 317].

Із постаттю поета пов'язані концепти натхнення, щирості, слова, долі та ін. Додамо також, що у ліриці Стуса втілення образу поета набуває рис іконічності, що формується завдяки символіці долонь («зупини її, мить високу, / для моїх молитовних долонь»; «радісні долоні»), молитви, серця, пера, літер, які пов'язані із розумінням творчості як сакрального акту. Тому такими близькими здавалися Стусу вже цитовані слова Рільке: «пише не поет: поетом щось пише» [144, т. 4, с. 238]. Стус дещо перефразовує ці слова у своїх поезіях:

Біда так тяжко пише мною,
Так тяжко пише мною біль⁶⁶.

[144, т. 3, кн. 1, с. 164].

⁶⁶ У первісному варіанті цього тексту зі збірки «Час творчості» ці рядки звучать дещо інакше: «Життя так тяжко пише мною, / Так тяжко пише мною вік». [144, т. 2, с. 163].

Осмислення творчості як сакрального феномену, а поета — як медіума пов'язує Стуса з багатьма письменниками. Зокрема і з Рільке, для якого «спроба знайти нове призначення і основу існування поета пов'язана з пошуком божественного» [80, с. 10].

Але центральний образ, що ріднить Стуса з Рільке, це, безумовно, **образ Орфея**. Міф про Орфея як втілення поета є ключовим в інтерпретації концепції поетичної творчості Рільке, і хоча в художньому світі Стуса цей міф є не таким знаковим, але вже саме його функціонування доводить вагомість цієї теми для нього.

До образу Орфея в поетичному світі Василя Стуса зверталася, зокрема, Г. Колодкевич, яка визначила, що «орфічна символіка пронизує всю творчість» поета [60, с. 58]. Дослідниця показує місце міфологічний образу Орфея, який, завдяки Рільке, стає для Стуса символом поета. Сам Стус чимало писав про це у своїх листах (переважно адресованих дружині), супроводжуючи свої переклади розлогими коментарями, власне, на ці листи і спирається Г. Колодкевич у своєму аналізі: «Як і для австрійського поета, Орфей для Стуса, це імперсональний співець, через нього проявляється голос світу і спів його “без мети, голос ніщо (який, власне, й виінакшує це ніщо, даючи йому душу). Це повів у Бозі, суб'єкта якоїсь Уседуші, тобто сам Бог і є ця Уседуша-Спів”» [60, с. 58].

Як доводить Ю. Лілеєв, дослідник творчості Рільке, «міфологема Орфея втілює всеохопну силу поетичного слова, що здатне наново створити навколишній світ, і допомагає розкрити глибинні принципи функціонування поезії» [80, с. 9]. Подібну думку висловив ще раніше І. Рожанський у статті, яку, ймовірно, читав Стус: «Орфей — втілення всемогутності поезії та музики — став героєм сонетів. Наслідуючи традиції орфійської школи, Рільке ставиться до Орфея як до вищого божества, називаючи його «Господь», роблячи його рівною мірою належним до світу живих і мертвих; Орфей у сонетах Рільке — це втілення великої творчої, перетворювальної сили, якій судилося порятувати світ» [120, с. 45]. Дослідниця Йоганна Ауліх вказує, що трактування образу Орфея Рільке відрізняється від його трактування в романтизмі (в Гельдерліна і Новаліса); для Рільке Орфей «був

символом утвердження життя і смерті, утвердження цілісності буття, подолання страху існування» [цит. за: 80, с. 12].

Важливим контекстом розуміння образу Орфея у поетичному світі Стуса є тема смерті. Адже у міфі про Орфея відбувається «зустріч зі смертю і її подолання», а також «життя у співі після власної смерті» [80, с. 47]. Для Стуса ж поетична творчість є запорукою вічності, тривання поета навіть по смерті фізичній, власне — подолання її.

Одна з важливих характеристик, якими Стус наділяє свою поезію, — це її тотальна спрямованість у майбутнє, а радше — у вічність. Сама **категорія часу** в осмисленні поета набуває цілком особливої природи, про що Стус написав в есеї про Рільке у другій половині 1960-х: «В поезії якось гармоніюється минуле, сучасне і майбутнє. Гармоніюється так, що все стає сучасністю, відчутною на дотик реальністю. Як у Рільке: “один, я ніби водночас дитя, хлопчак, мужчина”» [144, т. 4, с. 238].

Ці Стусові міркування про Рільке надзвичайно суголосні з думками дослідників австрійського поета: «Поет є для Рільке звичайною людиною, яка за допомогою слів і мови втілює завдання, що стоїть перед кожною людиною і “таємну мету усього сущого”: перетворення минушого видимого світу на тривку незримую реальність, непідвладну плинові часу» [190, р. 71]. Таку непідвладність плинові часу Шмідт-Імз пояснює тим, що поет є одвічною частиною світу: «Отже, поет має своє надійне місце у космосі; він не повинен виправдовувати своє існування. Він не є примхою природи, натомість він — суттєва частина одвічного порядку речей. У своїх віршах він не зводить власний вимріяний світ, до якого інші можуть із цікавості зазирнути. Він контактує з реальністю набагато більш безпосередньо і неухильно, ніж будь-хто інший» [190, р. 71].

Певність у тому, що його твори читатимуть нащадки, була в Стуса абсолютною і виникла ще до першого арешту, у період, коли він уже почувався забороненим поетом, перекладачем, літературознавцем. Про це в лютому 1972 року він пише в уже згаданій заяві на адресу Ю. Смолича: «Я певен, що з моїх власних віршів є добра сотня таких, які читатимуть і наші нащадки. Я певен свого

хисту до літератури і знаю, що ще чимало зроблю такого, що буде повнити радістю чи притишеними роздумами обличчя внуків» [145, с. 304]. Згодом ця тема стане наскрізною вже у в'язничній ліриці:

Отак і ти постанеш знов, поете,
з майбутнього високих благостинь

[144, т. 2, с. 74].

Тож і постать поета осмислюється як така, що спрямована у вічність, бо «народження — по смерті / тебе чекає». На цю важливу рису Стусового самоосмислення звернула увагу, зокрема, І. Онікієнко: «Поет переконаний, що через нього вершиться Божий задум, що служіння поезії — то його жереб, його Доля, приділ, за яким неминуче — біль, смерть, але й безсмертя» [98, с. 32].

Є абсолютні підстави повторити, спираючись на Стусові поетичні (перш за все) тексти, услід за О. Солов'єм, слова, написані щодо вірша «В мені уже народжується Бог»: «... вражає масштаб авторського самоусвідомлення. Жодної політики чи, хоча б суто специфічних українських реалій. [...] Є розуміння своєї місії — понаднаціональної, понадчасової, гуманістичної воістину — вищої» [136]. Стусові притаманне усвідомлення своєї місії як такої, яка твориться для вічності, для майбутнього, а водночас — свого кровного зв'язку із минулим, з національною історією:

І диким гласом ремствують поети,
бо у поетах ремствують віки.

[144, т. 2, с. 122].

Іще одним контекстом розуміння постаті поета є Стусова **рецепція творчості Марини Цветаєвої**. Сам образ поета, його постать і природа є особливою темою для обох поетів — це багатовимірна тема, яка має кілька аспектів. Цветаєва сформувала образ поета як надлюдини, з особливими якостями, з небесним даром: «поэт — утысяченный человек» [168, с. 38] — пише вона в есеї «Поет про критика». Письмо ж для Цветаєвої — незалежний від волі автора процес: «Навіщо я пишу? Я пишу, бо не можу не писати. На питання про мету — відповідь про причини, й іншого бути не може» [168, с. 42]. Поет — зайвий у цьому

світі, він вибивається за його межі. Цей образ стає однією з центральних тем у поетичному світі Цветаєвої, атрибутами поета стають «невагомість» і «безмірність» у світі «гир» і «мір». Осмислення постаті поета як такої, що вибивається за межі світу, принципова *відмінність* поета, є так само характерними для Стуса: «Що таке поет у чистому вигляді? Людина, що виривається із обмежень звичності: поневажає приявним і прагне утраченого й неодагненого. [...] сучасний поет шукає самого себе — в тому обширі, яким він — завжди всупереч реальності — визначає простір своєї індивідуальності» [144, т. 4, с. 346]. У щойно цитованому есеї про В. Свідзінського Стус осмислює поетичну творчість як таку, що «формується на втратах» [144, т. 4, с. 346]. Важливо, що автор, коментуючи «Поему кінця» Цветаєвої, звертає увагу саме на рядки про постать поета у світі (*в сем християннейшем из миров поэты — жида*) і коментує їх: «Тобто вихрести, каліки, виродки, ненормальні, бо їм не хочеться спільного буття, спільної радості, спільного неба — їм треба своє, окреме, індивідуальне. Бо вони — як геологи, як розвідувачі життя — того, якого ще немає, якого, може, і не буде ніколи — бо вони віддані мрії — про най-найвищий ідеал» [144, т. 6, кн.1, с. 383].

Тут ми підходимо до проблеми **індивідуалізації** поета, осмислення якої у Стуса найбільше пов'язане з постаттю Свідзінського, якого він називає «великим індивідуалістом». Ми уже торкалися цієї теми у підрозділі 2.2 у зв'язку із проблемою «бути собою». У Стусовому есеї Свідзінський постає як унікальний для своєї доби поет, адже «його вірші — наскрізь асоціальні, сповнені якоїсь таємничої внутрішньої самодостатності без будь-яких зовнішніх намірів. Ці вірші існують так, як існує дерево, камінь, вода. Вони сповнені самих себе і ніби сотворені виключно для автора. Це просто знаки його особистої певності й самоутвердження. Вони — авторський засіб і авторська мета. Читаючи Свідзінського, можна піддатися враженню, що ці вірші існуватимуть і без читача: можете їх читати, можете — не читати, їм то чи не байдужісінько — адже вони стали часткою речового, предметного світу. Його поезії — то міра авторського самодовіряння й самоприналежності, інтимні щоденникові записи інтелігента, що свідомо самоізолювався од світу» [144, т. 4, с. 348]. Розглядаючи індивідуалізацію як спосіб

звільнення від тиску суспільства і влади, Стус водночас розглядає поезію як спосіб індивідуального порятунку: «Рятунок людини вже мислиться поетом тільки як самопорятунок і — виключно як самопорятунок: єдиний еліксир проти гангренозної ери сталінського культизму — самовідданий індивідуалізм. Звідси й типові картини виобмеження й одноособовості» [144, т. 4, с. 348].

Мирослав Шкандрій у статті «Поет незгоди» так пояснює проблему індивідуалізації у Стуса: «Стус, як і решта представників покоління шістдесятників, добачав завдання поезії в пошуках індивідуального Я, а не в реєстрації колективної волі чи обслуговуванні вимог державної освіти та пропаганди. Він наголошував на трагічній долі індивідуальної свідомості. Роль поета полягала в захисті та утвердженні особистого досвіду перед лицем тієї надмогутньої сили, з якою держава формувала мислення й почуття. Трактувати поета як “голос” або як “речника” (чи то народу, чи то нації або держави) завжди було нівелюванням, спокусою, якій, серед інших, піддався Тичина. Отже, Стус боровся, щоб виражати автентичну свідомість та внутрішній голос, знайти і спроектувати себе; життя, стверджує він в одному своєму вірші, — це не “долання меж”, а “навикання” і “собою наповнення”» [177, с. 387].

Саме з індивідуалізацією, відмежуванням від зовнішнього світу пов'язане розуміння **поета як людини самотньої, самотника**. У попередньому розділі ми розглядали образ келії, який виникає у поезії Стуса в період «часу творчості» (1972). Усамітнення, самотність як притаманні поетові характеристики, що вже були розглянуті нами раніше, були близькі і Рільке. «Не лише художній предмет, але й сам митець проводить свої дні у “колі усамітнення”. Цього навчила Рільке Франція — Гюстав Флобер і Теофіль Готье поряд із Роденом. Художник також подібний до монаха; поринаючи у свою майстерність, від зрікається світу, а його екстази завжди супроводжує гіркота» [87, с. 443]. І хоча Стусове усамітнення можна назвати ідилічним хіба що з гіркою іронією, однак сам він чітко усвідомлював безумовну роль вимушеної ізоляції для свого творчого зростання і чимало міркував про це. Зокрема, «за посередництвом» інших поетів-в'язнів.

Постать турецького поета Назима Хікмета цікавила Стуса ще від другої половини 1960-х, коли він написав начерк публіцистичного вірша:

Тремтять, Туреччини. Поети не кроти,
але й тоді, як роблять їх кротами,
їм все видніше з моря і землі.

[144, т. 1, кн. 2, с. 88].

Постать Хікмета, так само як і Чернишевського чи Зерова, цікавила Стуса також і у зв'язку з феноменом **ув'язненого поета**. У зошиті, датованому 1972–1974 роками (тобто у перші роки ув'язнення) Василь Стус робить виписки із книжки Радія Фіша 1968 року про Назима Хікмета. Немає сумніву, що читаючи ці слова Стус думав і про себе, і може, передусім про себе: «Майбутні історики, безумовно, звернуть увагу на роль, яку відіграла тюрма в історії турецької літератури середини нашого століття. Саме тут, у тюрмах, були написані твори, які стали гордістю національної культури. [...] Навряд чи десь, окрім тюрми, турецький письменник мав нагоду спілкуватися з найкращими людьми своєї країни, і досліджувати суспільні протиріччя і їхній вплив на долі людей. І якщо на волі жоден турецький письменник не міг прогодуватися своїм мистецтвом, то де, окрім тюрми, він мав стільки часу для написання своїх творів?!» [194, спр. 1019, арк. 22].

І якщо Хікмет був революціонером у сенсі політичному, то втіленням образу **поета-революціонера** «у буттєвому сенсі» для Стуса була Марина Цветаєва. Незадоволеність реальністю і бунт проти неї як визначальні характеристики поета були втілені Цветаєвою, про що Стус пише у листі до рідних (від 10.08.1981): «Суть же головна Марини: що це революціонерка, як і належить бути справжньому поетові. І революціонерка не в політичному сенсі (це, здається, не є достеменною ознакою поета), а в ширшому — буттєвому сенсі. [...] вона прагнула прожити життя цікаве, сліпуче, захватне, а не нудне, сіре, помірковане» [144, т. 6, кн. 1, с. 384]. На ці Стусові роздуми звернув увагу М. Шкандрій, який надав їм такої інтерпретації: «Найдужче він захоплюється силою контркультурних прагнень і сміливістю думки. Стус добачає ці якості в раннього Маяковського⁶⁷ та

⁶⁷ Втіленню естетичних принципів В. Маяковського у В. Стуса присвячено статтю В. Мілованової [89].

в Пастернака. Всі поети, на його думку, повинні бути революціонерами в культурі, — але не конче в політиці. Як і Маланюк, Стус висловлює незмірну зневагу не тільки до креолізованої і здешевленої української культури, а й до споживачів цієї культури, що визнають її другорядність як щось неминуче й водночас ладні відкинути її й перейняти “вищу” російську культуру. Творення “важкої” поезії є своєрідною боротьбою за самоповагу, розривом з засвоєним комплексом меншовартості, що був наслідком культурної колонізації» [177, с. 393]. Гадаємо, що Стусові справді не йшлося про політику, коли він писав про революційність, але і не тільки про культуру, а радше про буття в найширшому сенсі — не лише про національне буття.

Ще до першого ув'язнення, у 1970 році Василь Стус уже писав подібні слова про Володимира Свідзінського: «Що таке поет у чистому вигляді? Людина, що виринається із обмежень звичності: поневажає приявним і прагне утраченого й неосягненого. Козаки ставали кобзарями, вже не маючи змоги держати в руках грізної зброї. Гомер компенсував утрачений зір» [144, т. 4, с. 346].

Стихійності, буттєвій наповненості постаті поета протистоїть образ **поета-ремісника**. Ця тема не належить до найактуальніших Стусових тем, однак вона була осмислена ним у зв'язку із постаттю О. Пушкіна. Значна частина листа до рідних (від 10.08.1981) написана про Пушкіна, якого Стус надзвичайно цінував. Міркуючи про листи російського поета — зокрема, про його лист до книговидавця, де Пушкін пропонує на продаж свою поему «Кавказский пленник», «дешево, аби товар не залежувався», — Стус робить висновок про абсолютну неприйнятність такої позиції для себе. Така «особливість» російського поета є незрозумілою для Стуса, адже, як пам'ятаємо, він сприймав поезію як спрямовану на вічність, як і саму постать її творця. Відірваному від літературного процесу, Стусові було важко збагнути, що література може ставати комерційно ангажованою, тому й «залежність поета од видавця» видається йому небезпечною, а «бачити у віршах виріб ремесла — мені не з руки» [144, т. 6, кн. 1, с. 387–388].

Ще одним аспектом розуміння постаті поета у концепції творчості Василя Стуса є ідея **поета як жертви**. Т. Гундорова писала про це так: «Жертва,

жертвність — один з міфів нашої історії і нашої культури. Неповноцінність національного буття породжувала різні концепції жертвності задля викуплення майбутнього, «людськості», нації. У цьому ряді стоїть і екзистенціалістська жертва Стуса, що відбиває свідомість людини в суспільстві, проголошеному суспільством «реального соціалізму» [38].

В есеї «Зникне розцвітання» Стус метафорично висловив ідею поета як добровільної жертви: «Бджола, випускаючи жало, помирає. Так і митець. І коли нам здається, що він не випускає жала, то тільки тому, що Господь Бог, втаємничуючи дар творчості, полюбляв евфемізми» [144, т. 4, с. 347]. А. Акіллі пов'язує ці ідеї з філософією М. Бердяєва: «...безперечно, що в ліриці “Часу творчості” та “Палімпсестів” *творча перемога* поетичного “я”, романтичне рішення понести хрест власної долі поета, можна безсумнівно співвіднести з першими фрагментами бердяєвської “Філософії свободи”» [5, с. 4].

Ідея жертвності поета як природної для нього ролі була особливо характерною для 1960–1970-х років, про що свідчать слова М. Коцюбинської, написані 1989 року про П. Тичину: «Для поета завжди природніший і більш плідний творчо шлях на Голгофу, ніж у судейське крісло Пілата» [68, с. 266].

У поетичних текстах Василя Стуса образ поета як жертви набуває гострої актуальності у період першого ув'язнення:

Як постав ув очах мій край,
ніби стовп осіяний.
Каже — сину, на смерть ставай —
ти для мене коханий.
Тож просторся, душе моя,
на чотири татами,
і не кулься від нагая,
і не крийся руками.

[144, т. 2, с. 18].

Ці відомі рядки із вірша «За читанням Ясунарі Кавабати» демонструють переосмислення євангельського сюжету про Саваофа, який віддає в жертву свого

Сина, при цьому роль Бога-Отця у вірші виконує «край», який звертається до поета — свого «сина», бо «ти для мене коханий».

Жертва поета є викупною, нею він рятує решту світу, бо відчуває «бід» інших людей:

Прости мені, любове, цю жагу
до мучених — і сущих, і полеглих,
до бідних, кривджених, до жебраків,
до кожного, хто, запізнавши горя,
віддавав мені, здається, вчора
людську біду за декілька віків.

(«Ці яблука тримала у руках») [144, т. 2, с. 26].

Уже згадані у попередньому розділі якості поета — доброта, любов, прагнення перетворення світу на краще стають підставою його добровільної жертви за чужі гріхи:

бо вже ніхто не пом'яне,
і аніхто не напитає,
куди пішли мої шляхи,
того, хто про чужі гріхи
радніше, ніж про власні дбає.

(«Це горе — як дарунок долі») [144, т. 2, с. 47].

Така риса притаманна чи не всім великим поетам, зокрема й Тичині, про якого так проникливо писала М. Коцюбинська: «Симфонія Тичини — це стільки ж твір про Сковороду, скільки про самого автора. [...] про одвічне і невситиме прагнення до осмислення і поліпшення цього світу, про перемогу поета над “світом” і “світу” над поетом...» [68, с. 272].

3.2. Теми «поет і держава» та «поет і народ» у рецепції Василя Стуса

Однією з проблем, що отримала нове трактування в 1960-ті роки, стала проблема митця і влади/держави, митця і народу, суспільної місії поета. Для Василя Стуса ці питання стали особливо актуальними в другій половині 1960-х —

на початку 1970-х — це час осмислення теми українського поета, що простежуємо як за вже опублікованими статтями (на цей період припадає написання його літературознавчих розвідок про В. Свідзінського, М. Рильського, Р.М. Рільке, П. Тичину), так і за начерками статей, над якими Стус працював у цей час. Серед матеріалів, що не увійшли до зібрання творів поета, головну увагу привертають нотатки до статей про Василя Симоненка, Ліну Костенко, а також до статті про феномен українського поета. Очевидно, своєрідною кульмінацією осмислення даної теми стало для Стуса дослідження «Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)» — про Павла Тичину як **поета в умовах тоталітарної влади**. Аналіз «Феномена доби» дозволяє також побачити, у чому полягав вплив філософії екзистенціалізму (передовсім, творчості Альбера Камю) на світогляд Василя Стуса і, зокрема, на його концепцію творчості.

Варто додати, що постаттю Павла Тичини цікавилися й інші представники покоління, зокрема, Станіслав Тельнюк, літературознавець, друг Василя Стуса, який був одним із читачів рукопису «Феномена доби» і давав покази під час першого суду над поетом [155, с. 159 і далі]. Тельнюк і сам у цей час працював над дослідженням про Тичину, яке вийшло друком, коли Стус уже відбував перший термін ув'язнення [153]. Михайлина Коцюбинська, яка була особисто знайома з Павлом Тичиною, згодом написала про нього статті і спогади [65; 68]; звісно ж, вона ділилася спогадами зі Стусом під час їхнього спілкування. Можливо, одна з таких розмов лягла в основу вірша «Еволюція поета» [144, т. 1, кн. 2, с. 143], написаного 25 лютого 1971 року, вже після завершення «Феномена доби»:

Геніальний поет
роздвоївся (на себе і страх!).
Півпоета роздвоїлося
(на чвертьпоета і страх!).
Чвертьпоета роздвоїлося
(на осьмуху і страх).
Осьмуха поета роздвоїлася
(на понюху і страх).

Тепер, коли він походжав вулицею,
 над головою його
 висів білий димок,
 а перелякані зустрічні
 шанобливо вступали йому
 дорогу.

У цьому тексті, який не увійшов до жодної збірки, відлунюють тези Стусової літературознавчої праці: кардинальні зміни, що відбулися з геніальним поетом, лише прискорили його суспільне вшанування. Це поглиблювало відчуття внутрішньої роздвоєності: ті, хто близько знав Тичину, розуміли його тривоги та страхи, на що вказує і Коцюбинська: «“Чого найбільше боявся Павло Григорович, то це радянської влади” – любив повторювати Олександр Іванович Білецький» [65, с. 281–282]. Про це ж і пише Стус у згаданому вірші.

Не можна оминати увагою й ширший контекст питання, адже поезія і постать Тичини були об'єктом уваги не лише шістдесятників, але й «офіційного» радянського літературознавства цього періоду [напр., 53; 97]. Власне, точніше говорити про три паралельних осмислення Тичини: «дозволеним» радянським літературознавством, «підпільним» — у колі шістдесятників, та тим, що складалося за межами СРСР, в українській еміграції.

Саме ж питання рецепції Тичини (і конкретно праці «Феномен доби», яка була, з багатьох поглядів, етапною для автора) не можна вважати вичерпно дослідженим. Першим, хто присвятив цій темі окрему увагу, був Василь Яременко [181]. Втім, його розвідка є досить стислою і радше оглядовою. Микола Жулинський [48], який теж звернувся до цієї теми, акцентує увагу на проблемі «слави» поета, відштовхуючись від назви Стусового тексту і коротко розглядаючи питання слави і свободи у контексті «Феномена доби», а також у розрізі творчої біографії самого Стуса. Зверталася до цього питання й Віра Просалова [113], давши, втім, достатньо поверховий аналіз Стусової праці.

На початку 1960-х творчість Тичини була актуальною серед західних літературознавців. Зокрема, виходить друком дослідження Василя Барки [11],

значну увагу поетові приділили Євген Маланюк⁶⁸ («Книга спостережень», 1962) й Іван Кошелівець («Сучасна література в УРСР», 1964). Майже водночас із написанням рукопису «Феномена доби» виходить праця Григорія Грабовича «Поезія відновлення» (1972), що потім увійде у «Диптих про Тичину» [37].

Отже, з точки зору загального контексту україністики, і зокрема тичинознавства, «Феномен доби» досить органічно, на побіжний погляд, уписується в контекст діаспорного осмислення постаті Тичини (хоч не маємо забувати, що Грабович великою мірою піддає ревізії праці своїх попередників). На подібність сприйняття Тичини Ігорем Костецьким і Василем Стусом вказує Олег Соловей [132, с. 217]. Можемо з великою долею ймовірності припускати, що Стус не читав праць ані Грабовича, ані Барки, ані Костецького, тому не йдеться про прямі впливи, однак компаративний аналіз може виявитися тут дуже плідним. Такому аналізу присвячена стаття Михайла і Мирослави Жиліних [43]. Автори мали на меті здійснити порівняльне прочитання постаті Павла Тичини у текстах Г. Грабовича й В. Стуса, і їхня праця містить чимало цікавих спостережень.

Про «заборонене літературознавство» писав Алессандро Акіллі у праці, присвяченій Стусовим статтям про Свідзінського і про Тичину [6]. Тим-таки двом статтям присвячено й пізнішу працю Олега Солов'я [132], чие дослідження, попри вельми слушні й цікаві зауваги, дає й чимало підстав для дискусії. Зокрема, автор, спираючись переважно на передмову до збірки «Зимові дерева», твердить, що Стус раннього періоду (часу написання «Феномена доби»), вважав себе передовсім літературознавцем, а не поетом. Таке розділення Стуса на дві іпостасі видається надзвичайно дискусійним і таким, що спрощує розуміння Стусового самоосмислення.

Для нас рецепція феномена Павла Тичини Василем Стусом важлива саме тому, що вона є однією зі складових його концепції поета: доля Тичини, його вибір і втрата таланту стають символом підкорення творчої особистості владою. Крім

⁶⁸ Варто згадати і відомий вірш-присвяту Павлові Тичині 1924 року, де Євген Маланюк доходить висновків, які напевно могли впливати і на рецепцію покоління шістдесятників, і самого Стуса: «...від кларнета твого пофарбована дудка зосталась».

того, приклад Тичини «застерігає», за визначенням Стуса, кожного поета від співпраці з владою; постає питання етики вибору — «свобода духу» чи фізична свобода. У коментарі на вирок суду, оголошений 7 вересня 1972 року, Василь Стус сказав: «У ній [статті «Феномен доби» – М.Є.] я полюбив Тичину, спізнавши його трагічну долю — бути всенародним, тобто державним поетом...» [144, т. 4, с. 521].

Уже на межі 1950-х – 1960-х «трагедія» Тичини «стояла перед очима Василя Стуса, і тому, навіть усвідомлюючи необхідність компромісів, Стус намагається відшукати власну стежечку між тим, що вимагають ідеологи від літератури, і природою власного таланту» [145, с. 166]. 1960-ті – початок 1970-х — час, коли Стус захоплюється творами раннього Тичини, — він ставить його поезію поряд із творчістю Свідзінського й Антонича: під час уже згаданого виступу 1971 року на поетичному вечорі, присвяченому Миколі Воробйову, Стус зізнається, що коли читає цих трьох, як і самого Воробйова, «не відчуває себе поетом» [194, спр. 1140, арк. 12].

Рецепція Тичини поколінням шістдесятників була визначена, перш за все, обставинами часу: його постать стала найбільш знаковою постаттю доби. М. Коцюбинська у статті 1989 року писала про це так: «В імені Тичини, цьому поетичному феномені доби, сходяться в один вузол кардинальні проблеми — суспільна позиція і самовизначення митця, суверенність його творчого “я”, талант і мужність, індивідуальність і масова свідомість, сьогоденність і одноденність» [68, с. 262]. Тичина став утіленням митця, який не витримав тиску системи і втратив свій талант, та водночас його рання лірика була для шістдесятників взірцем істинної поезії, тож і автор ставав ніби живим символом поета: «Пам’ятаю побожний шепіт Михайлини Коцюбинської: “Які в нього тонкі риси, обличчя справжнього поета”» – пригадує Василь Стус у «Феномені доби» [144, т. 4, с. 260]. Така амбівалентність образу (від «обличчя поезії» [65, с. 277] до «корозії таланту» [68]) зробила Тичину найцікавішим українським поетом для Стуса⁶⁹.

⁶⁹ Не забуваймо і про відгомони лірики Тичини в ранній Стусовій поезії. На такі впливи (передовсім, музичність) побіжно звернула увагу ще М. Коцюбинська у своїй знаковій статті

Роздуми про Тичину слід розглядати як частину складної теми, якою тривалий час переймався Стус: роль і доля поета і його взаємини із суспільством в історії національної літератури, або ж **феномен українського поета**. Особливої актуальності ця тема набуває в ранній період творчості — до 1972 року. У міркуваннях Стуса над цією темою поєднувалися його думки про сучасний йому літературний процес, і водночас відбувалося осмислення себе в цьому процесі, а також міркування над феноменом українського поета (ширше — митця) в історичному розрізі.

У першій половині 1960-х Стус навіть почав писати статтю, що мала доволі поетичну назву «На чорних вітрах веремій»⁷⁰. У ній автор міркує про фатальність долі і приреченість українського поета, змушеного обстоювати національне буття і ставати «суб'єктом специфічної української кориди, де поет править за бика, а не тореро, з якої ніколи не повертаються живими, до того ж — амфітеатр порожній і глядачі спостерігають за коридою крізь шпари» [194, спр. 1189, арк. 3–4]. Згадуючи висловлювання Адама Міцкевича «Україна — земля поетів», Стус зауважує, що за сто років вона залишилась актуальною: «Маємо громадянських поетів, але не маємо громади» [194, спр. 1189, арк. 3] — пише автор, він порівнює українського поета із пророком, який витворює для себе «сурогат неіснуючої громади» [194, спр. 1189, арк. 3]. І в пізніших нотатках 1966 року знаходимо подібну думку: український поет витворює для себе «поетичну Вітчизну» [194, спр. 1166, арк. 15]. Одним із висновків Стуса стає такий: «Історія української поезії — це історія видовищних смертельних катастроф, чи не єдиний спосіб збереження духовно-національної релігії» [194, спр. 1166, арк. 15]. Таким чином, осмислення ролі поета

«Поет» [70, с. 10]. Дослідниця відзначила, що вплив поезики Тичини на Стусові вірші не обмежується лише ранньою лірикою, його можна простежити і в «Палімпсестах» [70, с. 21].

⁷⁰ Така назва, імовірно, є майже прямою цитатою вірша Ліни Костенко «Готичні смереки над банями буків», де є такі рядки: *Отут я стою під замисленим небом / на чорних вітрах світових веремій*. (Хоч уперше вірш був опублікований 1977 року (Над берегами вічної ріки: поезії. Київ: Радянський письменник. 1977. 163 с.), можна припустити, що Василь Стус мав змогу ознайомитися з ним раніше).

у координатах національного призводить до висновків про нього як про постать трагічну, а «одне з найбільших проклять — бути українським поетом» [194, спр. 995, арк. 38 (зв)].

Серед українських поетів, яким Стус приділив особливу увагу, написавши про них літературознавчі розвідки, була і Ліна Костенко. Щоправда, розпочата 1970 року стаття про неї так і залишилась у чернетках і не була допрацьована. Саме Костенко Стус розглядає в означеній вище парадигмі **«поета без громади»**: «Лінія її розвитку дуже добре повторює лінію шукань української суспільності, неіснуючої суспільності, яка саме пробувала зав'язатися» [194, спр. 995, арк. 39]. Власне «лінія шукань української суспільності» в координатах Стусових роздумів про сучасний йому суспільний і літературний процес збігається з його міркуваннями про поета 1960-х, який набув ролі «першовідкривача», але через таку можливість піддав загрозі власний хист [194, спр. 1140, арк. 12].

Аналізуючи постать українського поета у «Феномені доби», Стус доходить висновку про те, що суспільна, історична, політична реальність не були сприятливими і для попередників Тичини. Український поет мусив сам формувати реальність, що було «ілюзією творення» [144, т. 4, с. 260].

Тичина, на думку Стуса, виходить за межі звичних для українського поета обставин: «Тичині судилося бути щасливим із правила винятком. Його творчість припадає на той час, коли із безкрайої стихії тривалого національного потоку проглянула гора Арарат. Чи не вперше в нашій літературі поетові судилася доля існувати не всупереч сучасності, а у згоді з нею» [144, т. 4, с. 262]. Таке існування «всупереч реальності» було знайомим і самому Стусові, і його сучасникам. Уже пізніше, на межі 1970–1971 років, у щоденникових записах поета знаходимо ідею написання цілої книжки про тогочасну поезію, яка мала називатися «Поети без сучасності». А метою роботи було «показати комплекс утраченості — землі, життя, подоби людської» [194, спр. 1202, арк. 2]. Не можна не побачити й очевидної паралелі зі Стусовими поетичними текстами того ж періоду — віршами із «Веселого цвинтаря», де проблема людини у сучасному світі набуває потрактувань у межах філософії екзистенціалізму. Однією з провідних є тут тема

«прижиттєвої» смерті, неможливості відповідати своєму призначенню, абсурдності існування «живих мерців»: «Здалося, я живу в країні мертвих» (замальовка середини 1960-х) [144, т. 1, кн. 2, с. 72]. Тема **«прижиттєвої смерті»** проходить крізь увесь текст «Феномена доби»; Стус називає Тичину «живою мумією»: «в мертвій квартирі сидить поет, що колись був живий». І далі: «фізична смерть тільки наблизила поета до життя, що тепер він куди натуральніший за того манекена, якого я бачив у 64 (65?) році» [144, т. 4, с. 260]. Серед віршів початку 1970-х знаходимо текст «Цю жінку я зустрів, ідучи Червоноармійською вулицею» [144, т. 1, кн. 2, с. 141], де поет вибудовує образ жінки, яку він побачив на вулиці, і яка виявилася неживою:

Зблизька вона здавалася майже мумією,
і щоб переконатися в тому остаточно,
я дав їй по носі щигля.

Саме в особливостях українських реалій і феномені українського поета Стус вбачає причину невдачі Тичини у сфері соціальної поезії: «справді соціальний поет — то заборонена для нашої літератури посада» [144, т. 4, с. 317]. Власне, ще Зеров (а перед ним — Меженко) вказував на непридатність Тичини до того, що Стус називає «публіцистикою» в поезії: «Взагалі проповідь, інвектива, тога і катедра — не фах Тичини як поета» [50, с. 20].

Проблема **публіцистичності** в поезії (перш за все, українській) цікавила Стуса, як можемо судити за його статтями і нотатками, від середини 1960-х до початку 1970-х років. Стусове ставлення до цієї проблеми — неоднорідне. З одного боку, це вияв «безсилості» поетів на шляху до «своєї теми» [144, т. 4, с. 182], вимушене для поезії перебирання ролі «безнадійно анемічної публіцистики» [143]; з другого боку — поетичну «публіцистику» автор розуміє як чесне «бойове» втручання в поточне життя, як прояв незаангажованої ідеології, як засіб оздоровлення суспільства, на протигагу тоталітарному задурманюванню. У статті 1964 року, констатуючи поширеність поетичної публіцистики, Стус наголошує: «Нам потрібні хороші, бойові публіцистичні вірші» [144, т. 4, с. 181]. У нотатках 1970 року про Л. Костенко Стус також звертається до цієї теми, зауважуючи, що

естетика поетки «обумовлена часом» (ідеться про кін. 1950-х – пер. пол. 1960-х): «Для того часу було писати — дискутувати. Популярна публіцистика. [...] Цього ще багато дотримується» [194, спр. 995, арк. 39 (зв)]. Публіцистичність, яку автор називає основною ознакою сучасної йому поезії, є для нього водночас і ознакою поезії другорядної, поезії, яку творять «зразкові віршороби» та «присяжні літературні клячі» [144, т. 4, с. 166].

Для Стуса поети такого штибу стають основним негативним символом літератури його доби: «В наш час здебільшого тільки видавничі редакції дають поетам атестати зрілості. А що середню освіту здобути не важко – то поетом стати – не така вже й проблема. Сяк-так заримував кілька актуальних понять, убгав у рядок нову думку (як для поета це теж суб’єктивно відчуте), вивчив, що можна, а чого зась – і хода в літературу» – коментує Стус сучасний йому літературний процес у начерках під промовистою назвою «Поет — це обов’язок» [194, спр. 1206, арк. 2]. Слід зауважити, що таке критичне ставлення і несприйняття поетичної публіцистики, як, зрештою, і до всілякого роду «галузевої» поезії, аж ніяк не сприяло входженню текстів Стуса у середовище шістдесятників, про що згадує, зокрема, Євген Сверстюк: «В поезії він програвав на фоні гострої публіцистичності 60-х років» [128, с. 191].

Назва «Феномен доби» набула символічного значення в контексті біографії самого автора. Михайло Хейфец згадує свою розмову зі Стусом, коли той захоплено казав про геніальність Тичини і про те, що «таких поетів налічують одиницями в історії будь-якого народу», а на завершення додав: «А ти хіба не знав, що мене за Тичину взяли?» [162, с. 262]. Тож роль цього тексту в біографії автора цікава ще й як явище культурне, як знак епохи: «феномен доби» — це коли поета судять за слова про іншого поета. У такий спосіб держава втручається (і то в найрадикальніший спосіб) до сфери мистецтва.

У 1960-х в колах української інтелігенції з’явилися раніше невідомі дослідження про Тичину, які дозволили поглянути на поета з іншої перспективи, ознайомитися з точкою зору, відмінною від офіційної радянської критики. Втрачала свою вагу «українська заідеологізована “Поезія і революція” Леоніда

Новиченка, безперечно, найкраща монографія про Тичину в літературознавстві радянської доби» [177, с. 112]. Існує думка, що Стусів «Феномен доби» було написано «всупереч» офіційному критикові Л. Новиченку [181, с. 112], згадана монографія якого була опублікована 1956 року. У своєму дослідженні Стус спирається на тексти заборонених довгий час авторів — Андрія Ніковського [96] і Миколу Зерова [50]. Очевидно, Стус довго йшов до «Феномена доби»; його осмислення долі «державного» поета Тичини почалося набагато раніше, ніж власне праця над цим дослідженням. Іще на початку 1960-х Стус розмірковував про особливості «народної» рецепції поета, про вимушену селективність задля формування певного «зручного» образу Тичини, про що читаємо в його нотатках: «Цікаве обчекриження народом Тичини — десь знайшли межу і зрізали. Це — для нас. Решта — ні» [194, спр. 1200, арк. 17 (зв)].

Навряд чи опонування офіційній критиці було головною метою Стуса, проте основні засади його роботи заперечують тези, на яких ґрунтується монографія Л. Новиченка [97]. Наприклад, те, що для Стуса перебувало в межах поняття «життєтворчості» і мало бути головною ознакою справжнього поета, Новиченко позначав у термінах колективної, а не індивідуальної свідомості. На думку дослідника, Тичина «розглядав культуру у зв'язку з основою основ — щоденною працею, життєтворчою діяльністю народної маси» [97, с. 9–10]. Всупереч офіційній радянській критиці, яка, аналізуючи «Сонячні кларнети», робила акцент на «розриві із релігійним світосприйманням» [97, с. 28], Стус, услід за Андрієм Ніковським, наголошував на особливому значенні релігійних мотивів у текстах першої збірки Тичини [144, т. 4, с. 265]. Ранній Тичина став для Стуса втіленням образу «справжнього» поета, домінантою для якого є концепт «чистого», тобто незаангажованого мистецтва, а відтак чеснотою поета стає не дотримання «обов'язку громадянина» [97, с. 43], а відповідність вимогам Гете: «музикування і малярство» [144, т. 4, с. 264].

Втім, ширший розгляд ставлення Василя Стуса до проблеми **громадянського обов'язку поета**, дозволяє побачити всю складність і суперечливість його позиції; тут можна вести мову і про еволюцію поглядів автора

на цю проблему, і про їх неоднозначність, і, зрештою, доведеться визнати, що дати єдину відповідь на питання про те, чи має поет, на думку Стуса, обов'язок перед громадою, неможливо. Тема **поета-громадянина** (і всі пов'язані з нею мотиви) цікавила Стуса від середини 1960-х років. Свідчення цього інтересу і спроби розв'язання проблеми знаходимо в його літературознавчих працях. Так, у статті «Серед грому і тиші», міркуючи про творчість В. Симоненка, Стус демонструє цілком органічний для нього індивідуалістський погляд на постать поета-громадянина, роль якого трансформується («мужніє») і «від обов'язково імперативного „ми“ йде до усвідомлення свого добровільного індивідуального обов'язку» [143]. Водночас, в цій-таки статті Стус патетично говорить про поетичну творчість як про обов'язок: «... яка може бути гра (в лоб чи не в лоб), коли є що сказати, коли вже немає втерпу, щоб не сказати, коли ти за всяку ціну мусиш, зобов'язаний про це говорити. І говорити чесно, сміливо, одверто».

На окрему увагу в цьому контексті заслуговує начерк Стусового вірша «Декларація поета і громадянина», який є діалогом з образом «тоталітарного поета» [161], втіленого Максимом Рильським, зокрема, в його вірші «Декларація обов'язків поета й громадянина» зі збірки «Знак терезів» (1932). У цьому вірші Рильський, на думку Валентини Хархун, подає свою ідеологічну й естетичну програму і шукає «нової естетичної домінанти» та створює образ «поета-слуги» [161]. У цьому тексті Рильський декларує функцію поета як обов'язок, який не передбачає прав. Для Стуса така «утилітаризація поезії» [19, с. 61], повний відхід від індивідуального на користь загального, проголошувані Рильським у цей період, є неприйнятними⁷¹. Обравши за епіграф цитату з названого вірша Рильського («Право — то слово дрібне, / От обов'язок — слово!»), Стус показує ціну таких декларацій класика:

⁷¹ У нотатках Стуса (припускаємо, середини 1960-х) читаємо рядки, з яких проступає радикально негативне ставлення до утилітаризації мистецтва: «Мистецтво завжди використовується в ідеологічних цілях. Але всяке використання його — дуже тенденційне: намагаються розітнути його живу тканину або — в гіршому випадку — нав'язати йому той чи інший утилітарний візерунок» [194, спр. 1185, арк. 1].

У тюремному коридорі —
тільки пострілів ритми.
І рими — нівечені

[140, т. 1, с. 485].

У кількох віршах, ймовірно, цього ж періоду («Лекція голови колгоспу поетові», «Вельмиповажаний начальник над поетами», «Поетові») Стус максимально загострює проблему підпорядкування поета владі і звуження його функції до її слуги. Як-от у вірші «Лекція голови колгоспу поетові»:

Коли настає апатія
І прикрутить, як кажуть, до сліз.
Пиши: хай живе партія!
Хай живе комунізм!

[144, т. 1, кн. 2, с. 160].

Тож формування Стусових поглядів на поетичну творчість як на громадянський обов'язок неможливо зрозуміти без урахування осмислення ним досвіду попереднього покоління і драматичної долі поета в тоталітарному суспільстві. Ще один історичний контекст розуміння — др. пол. ХІХ ст. з відомою некрасівською декларацією «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан»⁷². Усвідомлюючи всю небезпеку громадянських обов'язків для поета, Стус, водночас, не відсторонюється від них, а часом і приймає роль громадянина як єдино можливу свою роль в українській культурі: «Більше скажу: моя поезія, мої переклади чи літературні статті — то грішне заняття. Обов'язки сина народу, відповідального за цей народ — єдині обов'язки. Я не буду обирати жодної пом'якшувальної позиції — літератора, право бути собою і мати почуття людської гідності. Я проставлю всі крапки над і». Ці гострі, самозаперечувальні слова з листа до друзів (від 26.10.1977), безперечно, були написані у нерівному емоційному стані, їх не можна трактувати як остаточну самохарактеристику Стуса. Але не слід забувати, що автор був далекий від гри на публіку, і в щирості цих слів також сумніватися годі. Це — яскраве свідчення внутрішньої суперечності у Стусовому

⁷² Див. з цього приводу нотатки В. Стуса у Додатку 1.

ставленні до громадянського обов'язку поета, — від усвідомлення небезпеки такої ролі до прийняття її як єдино можливої для себе.

Втім, стосунки поета і народу мають іще один аспект, який можна означити як **«народна слава»**. Однією з основних тез Стуса у «Феномені доби» є думка про згубність «народної слави» для поета. Іще дослідник Орест Зілінський вказував на те, що розуміння Тичини ускладнене «загальною визнаністю і славою» [51, с. 22], але тлумачення думки Стуса буде неповним без урахування тексту, який став філософською основою для написання праці про Тичину. Епіграф до «Феномена доби», узятий зі «Шведських промов»⁷³ Альбера Камю, є надзвичайно важливим для розуміння не лише цього Стусового тексту, але й етичних основ його власної творчості.

На сьогодні мало хто з дослідників Василя Стуса звертав увагу на місце Камю в творчій біографії українського поета; а коли й звертали, то досить побіжно, лише констатуючи інтерес Стуса до цього автора. Одним із перших окремо приділив увагу Стусовому інтересу до творчості А. Камю Ю. Бедрик [13]; у своїх роздумах про «Феномен доби» (який він влучно назвав «працею, присвяченою психології творчості Павла Тичини») автор виходить із того факту, що слова А. Камю, обрані за епіграф, є «ідейною основою» праці Стуса. Бедрик вказав також на те, що «ідея меншості», притаманна екзистенціалізму, «є однією з найтісніше пов'язаних із питанням митця й мистецтва ідей» [13].

Пізніше А. Акіллі так прокоментує епіграф до «Феномена доби»: «Твір відкривається цитатою А. Камю, що небагатослівно передає його головну ідею й водночас уміщує сам текст в адекватний і відповідний йому філософський та історико-літературний контекст» [6, с. 2]. Безумовно, саме світовий філософський контекст є надважливим для розуміння цієї праці Стуса (і хіба ж тільки її), однак хотілося б поглибити розуміння вказаного епіграфа, а заразом — і значення творчості Камю для Стуса цього періоду.

⁷³ «Шведські промови» (*Les Discours de Suède*) — дві промови Альбера Камю, одна з яких була виголошена з нагоди отримання ним Нобелівської премії — 10 грудня 1957 року, а друга, що мала назву «Митець і його час» — 14 грудня 1957 року — у стінах Упсальського університету.

Тексти Альбера Камю належали до лектури Василя Стуса ще на початку 1960-х, залишаючись актуальними для поета й пізніше⁷⁴. Проте не слід забувати, що Стусові був доступний досить вузький корпус текстів французького письменника: ідеться про публікації у журналах (перший переклад «Стороннього» вийшов 1968 року в журналі «Иностранная литература» [186, р. 48]), а також про московське видання «Избранное» 1969 року⁷⁵ [54], яке не містило, однак, таких центральних для розуміння естетики і філософії автора текстів як «Міф про Сізіфа», «Шведські промови», «Бунтівна людина». Проте у щоденникових записках Василя Стуса, датованих 1962–1963 роками, знаходимо короткі виписки з тексту Камю, який він називає «Промовою на врученні Нобелівської премії» [194, спр. 1200, арк. 37]. Хоча перша публікація «Шведських промов» була здійснена в СРСР аж 1990 року [56], переклад Нобелівської промови Камю з'явився у самвидаві ще у 1950-х [55], саме його, припускаємо, і читав Стус.

Особливо важливими поетові здалися думки Камю про небезпеку «безпредметності» мистецтва, його непотрібність, а також про його суспільну рецепцію. Небезпека перетворення мистецтва на розвагу і втрата митцем своєї місії лякали Стуса не менше, ніж Камю. Тому в нотатках українського поета залишаються такі цитати із «Нобелівської промови»: «У митців є причини сумніватись в мистецтві, бо він відчуває, що він бреше або займається безпредметним базіканням. [...] Це суспільство хоче, щоб мистецтво було простою розвагою» [194, спр. 1200, арк. 37]. В інших начерках Стус повторює: «Смію заявити, що людству поезія допомагає — як мертвому припарка» [194, спр. 1206, арк. 3]. Тож уже на початку 1960-х Стус виразно бачив (і текст Камю лише

⁷⁴ Михайло Хейфец свідчить, що «не зустрічав у своїм житті тоншого знавця творчості Камю» [162, с. 260]. Крім того, маємо численні згадки про читання текстів французького письменника у листах Стуса до рідних і друзів.

⁷⁵ Тексти, уміщені до цього видання, Стус називає серед своїх улюблених у листі до дружини й сина від 15 січня 1984 року: «Дуже хочу, аби Ти прочитав і полюбив Альбера Камю — це найулюбленіший мій прозаїк — особливо *Посторонній* і оповідання-нарисы».

підтверджував його власні роздуми) такі загрози для мистецтва як безпредметність, неправдивість, суспільний тиск.

Відгомін цих ідей знаходимо і в поетичних текстах Стуса. У вірші «А скажи — Модільяні був ідіот?..» (1968), що увійшов до першої опублікованої збірки Стуса «Зимові дерева», двоє коханців ведуть розмову про природу мистецтва, і в цій розмові бачимо прямі відсилання до тексту Камю:

- Розумієш, старий, я часто думаю
про незвичайність мистецтва.
Це зайва розкіш.
- Так, мистецтво — то завше надмір.

[144, т. 1, кн. 1, с. 60].

У «Шведських промовах» Камю вже не вперше [24, с. 179] ставить питання про небезпеку перетворення мистецтва на «зайву розкіш»: «Митець здебільша соромиться самого себе і своїх привілеїв, якщо їх має. І передусім йому доводиться шукати відповідь на запитання, яке він ставить сам собі: а чи не є мистецтво оманливою втіхою?» [57, с. 538]. Перегук очевидний, але ще наочнішим він стає коли поглянемо на текст, яким послуговувався автор: «Итак, искусство может стать ненужной роскошью» [55] — як бачимо, ідеться про пряму цитату.

Особливої ж ваги текст Камю набуває для Стуса під час його роботи над «Феноменом доби». Другий текст зі «Шведських промов» — «Митець і його час», — як жоден інший, був суголосний тим проблемам і питанням, які постали перед Стусом у зв'язку з осмисленням долі Тичини і власної долі.

Звернімося до фрази Камю, яку Стус використав як епіграф до «Феномена доби»: «Кожен митець, що хоче бути в суспільстві знаменитий, мусить знати, що знаменитий буде не він, а хтось інший із його ім'ям. Він урешті-решт від нього вислизне і, можливо, колись уб'є в ньому справжнього митця»⁷⁶ [144, т. 4, с. 259].

⁷⁶ У світлі подій 2020 року, коли збірник документів «Справа Василя Стуса» за упорядкування Вахтанга Кіпіані [137] набув небаченого розголосу завдяки тому, що згаданий у виданні колишній адвокат В. Стуса подав до суду, ця фраза набуває ледь не пророчого смислу; тільки тепер ці слова А. Камю, із певними застереженнями, можна достосувати до самого В. Стуса.

Саме таким був, на думку Стуса, новітній спосіб боротьби із мистецтвом: так був знищений талант Тичини, долю якого автор порівнює, цитуючи Б. Пастернака, із долею Маяковського, якого «почали вводити примусово, як картоплю за Катерини».

Автор констатує: «Покара славою — одна з найновіших і найефективніших форм боротьби з мистецтвом» [144, т. 4, с. 344]. Загроза такої «усенародної слави» полягає, якщо звернутися до тексту Камю, у відсутності справжнього інтересу до митця, оскільки: «Найбільшу славу має сьогодні той письменник, яким захоплюються або якого ненавидять, не читаючи його творів» [57, с. 541].

Однак тут слід враховувати відмінності у світоглядах й оточенні двох письменників. Камю, перебуваючи у західному ліберально-капіталістичному суспільстві, усе ж мав дещо інакший погляд на роль митця та її трансформації, ніж Стус, що жив у тоталітарній державі, ще й був представником пригніченої нації. І контексти розуміння цього висловлювання Камю мають свою тяглість, закорінену у французькій традиції, а також у його власних текстах. Не можна не врахувати, перш за все, контексту творчості Жана-Поля Сартра, зокрема його есею «Що таке література» (1947), де філософ стверджує, що визнання, слава митця є формою винагороди від суспільства; і доводить його конформність, згоду з системою — так виникають «офіційні» митці. Після Другої світової війни серед екзистенціалістів виникає поняття ангажованої літератури, тобто такої, яка повниться соціально-політичним або національним пафосом і яку творять соціально й політично заангажовані письменники. Для СРСР такий принцип побутування мистецтва був закладений ще Леніним у статті «Партійна організація і партійна література» (1914).

Проблема поета і його часу є однією з центральних у «Феномені доби» — її осмислення багато в чому суголосне ідеям Камю. За визначенням письменника, «кожен митець сьогодні змушений пливти на галері своєї епохи» [57, с. 536]. Час

і державний тиск ставлять поета перед вибором — таким є висновок Камю: «битва відбувається в душі митця»⁷⁷ [57, с. 538].

Головним посланням Нобелівської промови Альбера Камю стало етичне визначення митця як людини, що має бути вірною правді і опиратися тискові з боку влади. Література, перебуваючи між загрозою політичного тиску (ангажованості) з одного боку, і «безпредметності» мистецтва — з другого, має обирати шлях свободи і відповідальності, сміливо давати особисту відповідь на колективні травми. Для Стуса таке кредо було надзвичайно близьким, тому приклад Тичини, який зберіг свою фізичну свободу ціною втрати таланту, став промовистим «застереженням». Етичним ідеалом Стуса був поет, вірний правді і свободі, але найперше — своєму таланту.

Для Василя Стуса проблема **«поет і його час»** була надзвичайно актуальною. Так, осмислюючи українських класиків — Івана Франка і Лесю Українку, — Стус наголошував на тому, що їхня геніальність визначається не так художніми здобутками, як умінням розуміти і відчувати свою епоху: «відкрити в собі митця неможливо без усвідомлення не тільки художньої, а й усієї трудової і психологічної практики людства» [194, спр. 1158, арк. 5–6]. У статті «Розмаїття тенденцій...» (1969) оцю суголосність поета своїй добі Стус означає як «сучасність поета», і пише про неї так: «Сучасний поет має бути сучасною людиною, що стоїть на рівні художніх здобутків віку, мати високу емоційну й освітню культуру, повинен знати навколишнє життя. Прагнучи майбутнього, він мусить обов'язково відчувати шалені зустрічні вітри» [144, т. 4, с. 258]. В інших недатованих нотатках Стус досить розлого пише про стосунки поета і суспільства: «...художник і суспільство зазнають взаємовпливу, збагачуються і обумовлюються одне одним. [...] Справжній митець мусить розширити свій світ, подвоївши його відчуттям і переживанням літературно засвідченої духовної діяльності людства. [...] ...власний досвід митця, розширюваний вивченням, спостереженням над своєю епохою, посідає виключно важливе місце в оживленні і розширенні його психічно-

⁷⁷ Саме на ці слова Камю Стус звернув особливу увагу, коли робив нотатки з Нобелівської доповіді — задовго до написання «Феномена доби» [194, спр. № 1200, арк. 37].

інтелектуальної сутності» [194, спр. 1182, арк. 2, 7–8]. Отже ідеться про три, сказати б, точки фокусу, на які має бути спрямований погляд письменника: його стосунки з суспільством (взаємовплив), світова література (як шлях до розширення власного художнього світу), сучасність письменника і її вплив на формування його власного досвіду, з якого виростає творчість.

Крізь увесь текст «Феномена доби» Стус проводить опозицію між поняттями «державного» і «народного» поета, вводячи у свій текст одвічну тему «поет і влада». Таке розмежування закорінене в морально-етичному уявленні про митця, а також про його обов'язки перед суспільством.

У зошиті Василя Стуса, приблизно датованому 1972–1974 роками [194, спр. 1019, арк. 12 (зв.)], знаходимо кілька рядків, виписаних із вірша Владіміра Маяковського 1924 року «Юбилейное»:

Хорошо у нас в стране Советов
Можно жить, работать можно дружно
Только вот поэтов, к сожаленью, нету
впрочем, может, это и не нужно.

Цей текст, і зокрема, цитата, на яку Стус звернув особливу увагу, є знаковим як для творчості самого Маяковського, так і для контексту його доби. На перегуки з цим віршем звертає увагу, зокрема, дослідник Леонід Кацис [58, с. 243], вказуючи на слова Бориса Пастернака, написані 1931 року у вірші «Борису Пильняку»:

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.

Обидва поети, обидві ці цитати привертають нашу увагу до питання поета і держави (державної влади) або ж, за визначенням О. Сєдакової, «місця поета у державній структурі» [130].

Повертаючись до тексту Камю, знаходимо там роздуми про місію митця в суспільстві і про неможливість поєднувати її зі співпрацею з владою: «роль письменника невіддільна від досить-таки тяжких обов'язків. За своєю суттю, він

не може слугувати тим, хто творить історію, — він перебуває на службі в тих, кого вона втягує у свій плин. У протилежному випадку він опиняється в самотині і втрачає свій творчий дар. І всі багатомільйонні армії тиранії не зможуть вирвати його з самоти, навіть тоді — і передусім тоді, — коли він погодиться іти з ними в ногу» [57, с. 532]. Стус наголошує на фатальності вибору Тичини, який призводить до його «одержавнення»: поет стає «кабінетним пророком і кабінетним агітатором, контактуючи із народом на віддалі», ціною такого вибору стає найголовніше — талант [144, т. 4, с. 303]. Тичинина співпраця з новою владою зумовлена вірою в можливість служіння і народові, і державі, однак «такий симбіоз неможливий» [144, т. 4, с. 317]. До того ж, політична влада перебирає на себе й роль, що віддавна належала поетам: «Наш вік увів мистецтво в прокрустове ложе тоталітарних [сатанинських?] вимог, у чому переконуються не лише художники кількох так званих тоталітарних держав, а письменники чи не всього світу. Посаду пророка у митця забрали політики» [144, т. 4, с. 317–318]. Тема стосунків поета і влади розгортається у текстах Стуса на двох полюсах — співпраці (випадок Тичини) і герметизації (випадок Свідзінського); а вибір, який робить сам Стус, на момент написання текстів про цих двох поетів, був уже зроблений (бо, справді, «справжній митець чужий будь-якому режимові» [136]).

Тема **відносин поета і влади** актуалізована у Стусовій поезії 1960-х цілою низкою текстів радше публіцистичного характеру⁷⁸ («Вождів до біса на землі», «Вивласнюєм серця», «Лекція голови колгоспу поетові», «Вельмиповажаний начальник над поетами», «Поетові»⁷⁹, «Комуністи — вперед, комсомольці — вперед»), які свідчать про дражливу для нього проблему перетворення поета на слугу влади і рупор ідеології.

⁷⁸ Показово, що жоден із названих віршів не увійшов до ранніх збірок поета, що свідчить про те, що автор усвідомлював їхній не надто високий художній рівень. Але для нас ці тексти цікаві в контексті осмислення Стусом теми стосунків поета і влади.

⁷⁹ Цей вірш має два варіанти, які є досить відмінними, але добре доповнюють одне одного. Один із них має назву «Поет», другий — без назви — «Ти говориш, що ти в житті — язичником».

Після винесення судового вироку 7 вересня 1972 року, Василь Стус змушений був піти на єдиний компроміс (на думку Д. Стуса, поет зробив це заради своїх батьків і дружини й сина), написавши 22 вересня касаційну скаргу до Верховного суду УРСР. У цьому промовистому документі знаходимо слова поета, які, з одного боку, є максимальним виявом «гри» Стуса (наскільки взагалі він міг допускати її у своїй поведінці) із владою, а з другого боку — сформульовану концепцію стосунків поета (літератора) і народу. Ось слова, в яких ми можемо побачити не «зламність» Стуса, а його послідовність: «Прошу зважити на те, що я не маю права бути відірваним від літературної роботи, оскільки народився для неї, оскільки повинен віддати народові, країні все те, що мушу віддати — як поет, як критик, як перекладач, як майбутній прозаїк» [145, с. 314]. Відчитуємо тут і впевненість у власному покликанні, і декларацію «громадянського обов'язку» митця⁸⁰; звернімо увагу, що Стус не вживає ані поняття «радянська влада», ані поняття «держава», натомість — «народ» і «країна», що цілком відповідає утвердженій у «Феномені доби» думці про опозицію між «державним» і «народним» поетом.

І хоча тепер, з перспективи, видається очевидним, що інтелектуалізм, індивідуалізм, модерність Стусової поезії навряд чи дозволяють визначити його як «народного» поета, для нього самого ідея літературної творчості як служіння народові була актуальною до кінця життя. На підтвердження цієї тези можна навести чимало цитат і з поезії Стуса, і з його автокоментарів. Чи не найтиражованішою такою цитатою є рядок із вірша «Як добре те, що смерті не боюсь я»: «Народе мій, до тебе я ще верну, / як в смерті обернуся до життя». У цих словах бачимо і декларований зв'язок зі своїм народом, і спрямованість поетового буття «на вічність».

⁸⁰ Іще одним свідченням абсолютної щирості Стусових слів в «офіційному» листі є його нотатки, імовірно, др. пол. 1960-х років, де він пише: «Оскільки література твориться для народу, право творити її є правом кожного, хто має літературний хист і любов до людини. Талант — це завжди обов'язок» [194, спр. 1222, арк. 2].

У щоденникових записах межі 1970–1971 років поет фіксує таку промовисту самонастанову: «...підлягає великому осмисленню тема України, яка — в разі серйозного її розв’язання — може бути метою всього життя, на неї вистачить багато років» [194, спр. 1202, арк. 4 (зв)]. Уже пізніше в листі до дружини (від 25.02.1975) поет пише: «Жити на рідній землі і не мати змоги працювати для неї — то танталові муки». А трьома роками пізніше, у листі до друзів (від 30.07.1978) поет висловить подібну думку: «Доля подала мені знак — я сміливо йду за її покликом. Бо хочу бути гідним того народу рідного, який народиться завтра, скинувши з себе ганьбу вікового нидіння. І в тому народі я здобуду безсмертя!» Ідея безсмертя, вічного життя поета безпосередньо пов’язана в Стуса з працею для народу. Такий профетизм, притаманний усім великим поетам, свідчить, зокрема і про те, що Стус усвідомлював своє значення для української культури (яке на той момент, звичайно, ще не було очевидним). Але, можна припускати, таке усвідомлення було необхідним для збереження внутрішньої рівноваги, адже, на думку Стуса, «літературна праця повинна бути потрібною народові, інакше вона втрачає сенс»⁸¹. Але реальність була такою, що поет повинен був пристосовуватися до існування «без краю свого, без народу», яких він «мусив творити сам зі свого зболілого серця».

Висновки до третього розділу

Осмислення постаті поета Василем Стусом є складним і неоднозначним. Воно формується із системи антиномій: «готове» / риторичне слово культури і нове слово поета, поет-трибун/пророк у вульгарному розумінні і поет-медіум, поет-публіцист і поет-інтелектуал. Стусове усвідомлення себе як поета було тривалим і нелінійним процесом. Але навіть маючи перед собою авторову біографію, проаналізувавши його тексти, ми не можемо виділити єдиного образу поета, з яким

⁸¹ Слова, які Василь Стус сказав синові у 1980 році: «Літературна праця повинна бути потрібною народові, інакше вона втрачає сенс. Бо коли письменник не має надії, що його слово буде комусь потрібним бодай після його смерті, такий письменник поповнює і без того густі лави графоманів та пустоцвітів, яких так багато наплодилось на нашій землі» [145, с. 198].

він себе асоціював. Питання призначення поета, його місії та ролі у суспільстві цікавили Стуса від другої половини 1950-х і до кінця життя. Перша найвиразніша творча декларація поета — «Двоє слів читачеві», передмова до збірки «Зимові дерева». Цей текст 1969 року містить низку тверджень, які мають ключове значення для розуміння концепції поетичної творчості автора: поезія Шевченка як одне з перших дитячих вражень; почуття журби як вияв «духовної аномалії»; любов як поштовх до творчості; на позір скромна позиція «людини, що пише вірші» (в якій відлунювало Стусове болісне відчуття невизнаності); осмислення постаті поета як невтомного працівника та ін. Стусова самоідентифікація змінювалася з часом і ніколи не була остаточною: від «людини, що пише вірші» і «поетом себе не вважає» («Двоє слів читачеві») до «поета, запраглого неба» (період попереднього ув'язнення 1972 р., «час творчості»). Іще одна іпостась — перекладач — була для Стуса не менш важливою, адже перекладацька праця давала йому можливість діалогу з улюбленими поетами понад часом і простором.

Важливо також, що від початку творчої діяльності Василя Стуса визначилася етична домінанта, що лягла в основу його концепції поетичної творчості («якби було краще жити, я б віршів не писав, а працював би коло землі»). Постать поета в художньому світі Стуса складна: поет — і проста, щира, життєлюбна людина, і «небожитель» (за визначенням Цветаєвої); і той, хто добровільно ступає на «страсну путь», аби зняти ганьбу приниження з власного народу.

У другій половині 1960-х Василь Стус активно міркував на тему поетичної публіцистики. Поширений у той час образ поета-громадянина був абсолютно неприйнятним для автора, адже в ньому він бачив загрозу політизації творчості. Натомість актуальним Стусові видається гуманістичне наповнення творчості (на прикладі цієї проблеми ми показали, що його роздуми перебувають у контексті європейської філософської думки, зокрема двох головних повоєнних текстів про гуманізм — есеїв Ж.-П. Сартра та М. Гайдеггера).

Осмислення місії поета Василем Стусом ми проаналізували у його діалозі з Р.М. Рільке, Б. Пастернаком, М. Цветаєвою, В. Свідзінським, П. Тичиною та ін. Міфологічний образ Орфея, який споріднює Стуса з Рільке, є чи не центральним

образом для осмислення місії поета. Індивідуалізацію поета як спосіб заховатися від навколишньої тоталітарної дійсності, а також як засіб самоосмислення Стус пов'язує, передовсім, з постаттю В. Свідзінського, якого називає «великим індивідуалістом». На рівні теми індивідуалізації виникає ідея поета як самотника; вона набуває для Стуса гострого особистого виміру з початком його в'язничного досвіду. Рецепція теми поета-в'язня відбувається, зокрема, на рівні постаті Н. Хікмета.

Поет і його творчість, у розумінні Стуса, спрямовані у вічність. Уже наприкінці 1960-х поет висловлював переконання в тому, що власна творчість буде упізнана його народом у майбутньому, і надалі таке переконання лише міцнішало.

Категорія часу у Стусовому художньому світі є складною, а один із її важливих вимірів — сучасність. На думку автора, поет неодмінно має контактувати зі своєю добою і суспільством. Водночас поет, як особистість, що приймає на себе людські болі і страждання, прибирає роль жертви.

Темою, що набула дразливої актуальності для всього покоління української інтелігенції у другій половині 1960-х років, стали стосунки поета і влади. Виявом Стусового інтересу до цієї теми є його праця про Павла Тичину як поета в умовах тоталітарної влади — «Феномен доби, або сходження на Голгофу слави». Цей текст, водночас вписуючись в загальний інтерес покоління до постаті Тичини, ми розглянули у контексті ширшої теми, яку в той час розробляв Стус, — теми українського поета. В межах цієї проблематики виникає поняття «поета без громади», яке Стус вживає, зокрема, щодо Л. Костенко. На думку Стуса, втрата Тичиною таланту прискорила його суспільне визнання, що дає підстави вважати його долю застереженням для кожного поета. Така «творча деградація» була трансформована Стусом в образ «прижиттєвої смерті», який він використав і в праці про Тичину, і в низці своїх віршів цього періоду. Співпраця поета з владою, яка означала його загибель, виявилася і в поетичній полеміці Стуса з М. Рильським у вірші «Декларація поета і громадянина».

Кульмінацією осмислення долі Тичини стає колізія «народного» і «державного» поета. «Феномен доби» ми розглянули, залучивши визначальний

контекст «Шведських бесід» А. Камю, цитату з однієї з яких Стус узяв за епіграф до своєї праці. Ідеї Камю мали вагомий вплив на Стусові роздуми про стосунки поета з народом і з державою. Ми дійшли висновку, що тема «народного поета» була однією з найдражливіших для Стуса протягом усього життя.

ВИСНОВКИ

Концепція поетичної творчості Василя Стуса є системою його уявлень про природу творчості — її джерела та механізми, онтологію та аксіологію; про етичні та естетичні засади мистецтва; про постать поета — його особистість, чесноти, роль у суспільстві, стосунки поета і влади, долю українського поета.

Концепція поетичної творчості Василя Стуса досі не була комплексно досліджена як окрема проблема у стусознавстві. Втім, деякі питання, дотичні до цієї теми, привертали увагу дослідників від початку стусознавчих студій. Дослідники зверталися до таких питань: стосунки поета з владою і народом в осмисленні В. Стуса (М. Царинник, М. Коцюбинська, В. Івашко, Д. Стус), вплив естетики Рільке на Стусову концепцію поетичної творчості (М. Царинник, М. Рябчук, Ю. Бедрик, К. Москалець, Г. Колодкевич та ін.), біографія Стуса як єдність його життя і творчості (Д. Стус). Чимало дослідників зверталися до літературознавчих праць В. Стуса (А. Акіллі, О. Соловей, Л. Тарнашинська та ін.), які є цінним матеріалом для дослідження його концепції поетичної творчості.

Найближче до проблематики нашого дослідження підійшла В. Біляцька, авторка дисертації про проблему митця у В. Стуса і Л. Костенко. Авторка зробила низку доречних і справедливих спостережень, однак її праця, на нашу думку, демонструє типові вади дослідницьких підходів до проблеми: відсутність діалогічного та діяхронічного аналізу, а також брак цілісності та взаємної узгодженості різних аспектів «проблеми митця» у творчості Василя Стуса та відповідних мотивно-тематичних структур.

Модерністське підґрунтя Стусової концепції поетичної творчості (про що свідчать, зокрема, наскрізні інтертекстуальні реляції і діалог з визначними представниками європейського модернізму) є однією з вихідних тез нашого дослідження. У цьому аспекті ми спиралися на праці літературознавців, які досліджували модерність Стусової лірики (В. Моренець, Т. Гундорова), його перегуки з творчістю Рільке (Л. Кравченко, Г. Колодкевич, А. Акіллі та ін.) та Пастернака (Т. Михайлова).

У дисертаційному дослідженні концепція поетичної творчості Василя Стуса проаналізована як текст у герменевтичному сенсі — тобто як «дійсність, орієнтована на розуміння». Цей «текст» є єдиною системою, він формувався протягом усього життя поета, хоч на кожному з цих етапів мав свої особливості. Концепція поетичної творчості не була чітко зафіксована Стусом у теоретичній формі, тож її простежено і реконструйовано за його творами, за концептуальними назвами збірок, а також за самою біографією поета. Визначаючи періоди та етапи становлення як концепції в цілому, так і образу поета зокрема, ми орієнтувалися на загальновизнану періодизацію творчої біографії Стуса: ранній період (від сер. 1950-х до січня 1972 року); період збірки «Час творчості / Dichtenszeit», або ж період попереднього ув'язнення під час першого слідства (січень–вересень 1972 року); період «Палімпсестів» (жовтень 1972 – 1980); період другого ув'язнення (1980–1985).

Ми пропонуємо розглядати біографію Василя Стуса крізь призму поняття «життєтворчість», що передбачає злиття особистої біографії з творчою, коли автор не розмежовує свою повсякденну поведінку і творчий процес; відтак саме життя Василя Стуса стає текстом, а його іпостась поета — центральною серед інших (громадянин, політв'язень, правозахисник). Життєвий досвід поета, його виховання, умови, в яких він зростав і навчався, були ґрунтом для формування його особистості. Саме у сімейних традиціях Василь Стус черпає ті етичні настанови, які стали основою не лише його життєвих стратегій, але й творчих самонастанов.

Ми особливо наголосили на важливості періоду попереднього ув'язнення поета у січні–вересні 1972 року для його творчого самовизначення. Зокрема, ми показали, як мотив «народження нового», що виникає в цей період, пов'язує В. Стуса з Б. Пастернаком і Й.В. Ґете. Протистояння поета з владою ми розглянули як практику втілення свободи, яка мала ґрунтуватися на етичних і гуманістичних засадах. У цьому ж контексті ми пропонуємо розглядати і перекладацьку роботу В. Стуса, яка під час ув'язнення стає для нього «вікном» у свободу.

Необхідною передумовою реконструкції концепції поетичної творчості Василя Стуса є аналіз пов'язаного з нею мотивно-тематичного комплексу в поезії

автора. Саме поетичні тексти дозволили нам виразно простежити, як формувалася, змінювалася, увиразнювалася ця концепція.

У своєму дослідженні ми показали, як життєтворчість — принцип органічного поєднання звичайної, людської біографії і біографії творчої — поєднує Стуса з контекстами романтизму (Ґете, Шевченко) та модернізму (Пастернак, Рільке, Цветаєва). У зв'язку з цією темою ми дослідили низку категорій, на основі яких поставала Стусова концепція поетичної творчості: категорії долі, добра, щирості (чесності). На основі широкого матеріалу ми показали, що деякі риси, притаманні В. Стусу як людині, стали визначальними для його самоосмислення як поета: засади гуманізму і справедливості були етичними орієнтирами для побудови творчої біографії. Поетове розуміння життя як страждання ми розглянули як одну з домінант його картини світу. Нам вдалося простежити, що сприйняття дитинства як міфологізованого часу, в якому виникають перші творчі імпульси, а також осмислення самого життя («правди життя») як головного джерела творчості споріднюють В. Стуса з Б. Пастернаком і Р.М. Рільке.

У нашому дослідженні концепцію поетичної творчості Василя Стуса розглянуто в контексті його діалогу з великими співрозмовниками і попередниками — вона формувалася значною мірою у діалозі з такими постатями як Й.В. Ґете, Р.М. Рільке, Б. Пастернак, П. Тичина, М. Цветаєва, В. Свідзінський, А. Камю та ін. Чимало зв'язків і паралелей зі світовою та українською літературою і культурою у Стусовій концепції поетичної творчості не є очевидними, вони не лежать на поверхні і вимагають уважного і прицільного прочитання. Нам вдалося простежити такі зв'язки саме на рівні естетичних поглядів поета.

Ми визначили основні риси, які, на думку Василя Стуса, мають бути притаманні поетові (вірність собі, щирість, чесність, здатність до «самороздаровування»). Крім того, аналіз усіх залучених матеріалів дозволив визначити погляди Стуса на передумови творчого процесу, а також його вимоги до поета: враження від реального життя, вслухання, пам'ять і спогади — як джерело натхнення; праця — як неодмінна засада розвитку творчої особистості; усамітнення й тиша — як ідеальні умови для письма; любов — як рушійна сила

творчості; вміння підвестися над своєю долею і правда кожного слова. Саму ж творчість поет сакралізує і осмислює як спосіб перетворення і покращення світу («якби було краще жити, я б віршів не писав»). Свій талант (хист) Стус, в силу трагічних обставин біографії, сприймає як «прокляття долі», а водночас — як обдарування. Багаторічний інтерес В. Стуса до творчості Р.М. Рільке сприяв тому, що міфологічний образ Орфея став для українського поета одним із визначальних для формування концепції поетичної творчості.

Одним із напрямків нашої роботи було комплексне дослідження лектури Василя Стуса, його нотаток, листів — усі ці матеріали дали можливість простежити рух поетової думки, а також визначити, в яких інтелектуальних контекстах формувалися його погляди на творчість і постать поета.

Для Василя Стуса було характерним розуміння життя як страждання — звідси орієнтація на літературних персонажів агіографічного типу. Тому своє ув'язнення поет спочатку сприймає як поклик долі, «народження нове» і «час творчості». А власне поетичне обдарування Стус розуміє і як благословення, і як прокляття («злий дар говорити в риму»). У віршах збірки «Час творчості» автор активно осмислює власну біографію, та саме тоді окреслює своє ув'язнення як покарання за творчість («за буки і мислеті» — можна розуміти не лише як назви літер, а й як «слова і думки»).

Ув'язнення Стуса і його протистояння системі слід розуміти як практику втілення свободи, виявом такої свободи і стала для нього творчість — власна і перекладацька, яку він сприймав як можливість виходу за межі замкненого простору камери. Саме в цьому полягає перекладацький феномен Стуса, який зумів за, здавалося б, найбільш несприятливих умов здійснити переклади творів Гете та Рільке.

Абсолютна довіра до власної долі поєднана в Стуса з розумінням своєї сучасності як суцільного обману, тому перед поетом стоїть завдання бути собою, бути вірним правді життя і мистецтва. У цих принципах ми побачили основну причину Стусового неприйняття будь-якої гри, «акторства», «кокетерій», які він уважав неприпустимим «гріхом», коли йдеться про «правду мистецтва».

Засадничі поняття Стусової концепції поетичної творчості, чесність та щирість, цілком відповідають його людській моральній чесноті — «загостреному почуттю справедливості». Саме життя для Стуса є джерелом творчості — так виникають ідеї «вслухання» і «враження», які наближають Стуса до естетичних ідей Рільке й Пастернака. Ідея «вслухання» пов'язана з мотивом «творчої тиші» як найкращого середовища для кристалізації поетичної думки. Цей мотив доповнюється доповнюються поетичним образом ночі як часу творчості. Сама ж поетична творчість є для Стуса сакральним феноменом, а творчу самореалізацію поет формулює через образ «квітування».

Перебування в ізоляції камери, позбавленість щоденних живих вражень, спричинили до того, що важливим джерелом творчості для поета стають спогади і сни, в яких він шукає зустрічі з рідними людьми, але водночас і матеріалу для нових поетичних текстів. Ізоляція породжує образ поета як самотника, а закритий простір камери перетворюється на поетичний образ келії, яка є найбільш благодатним простором для творчості.

Постать поета в осмисленні Василя Стуса є складною і неоднозначною. Його самосприйняття, розуміння місії поета, його місця в суспільстві — поглиблювалося на різних етапах його творчості, але було актуальним для нього від кінця 1950-х, коли він починав свій творчий шлях, і до кінця життя. Концепція поета поставала із антиномій поет-громадянин та поет-індивідуаліст, народний та державний поет, поет-інтелектуал і поет-публіцист.

Усвідомлення себе як поета відбувалося в умовах невизнаності, непрочитаності, несприйняття навіть найближчим колом однодумців. Тим не менше, Стус був переконаний у своєму призначенні і таланті, а власну поетичну творчість розумів як спрямовану на вічність, на майбутнє.

Стусове поетичне самосприйняття вперше було виразно артикульоване у передмові до збірки «Зимові дерева» — «Двоє слів читачеві». У цьому короткому тексті 1969 року автор означає себе як «людину, що пише вірші» і відкидає самовизначення «поет». Уже за кілька років, перебуваючи у камері попереднього

утримання, Стус переходить до розуміння своєї ідентичності поета як абсолютної («во віки і віки поет»).

Для Стуса на всіх етапах творчості було характерне розуміння поета як невтомного працівника (поетичну творчість він порівнював з «обробітком землі»), що постійно самовдосконалюється, зростає, збагачується набутками світової літератури. Складність поетичної мови Стуса, його свідомо робота з поетичним словом були програмовими для поета; ще одним фактором такої програмованості була потреба «зрілої» мови, якою можна було би перекладати Рільке.

У другій половині 1960-х Василь Стус активно міркував на тему поетичної публіцистики. Поширений у той час образ поета-громадянина був абсолютно неприйнятним для Стуса, адже в ньому він бачив загрозу політизації творчості. Натомість актуальним поетові видається гуманістичне наповнення творчості (на прикладі цієї проблеми добре видно, що Стусові роздуми перебувають у контексті європейської філософської думки, зокрема двох головних повоєнних текстів про гуманізм — есеїв Ж.-П. Сартра та М. Гайдеггера).

Осмислення місії поета Василем Стусом реконструйоване в контексті його діалогу з Р.М. Рільке, Б. Пастернаком, М. Цветаєвою, В. Свідзінським, П. Тичиною та ін. Міфологічний образ Орфея, який споріднює Стуса з Рільке, визначаємо тут як ключовий. Індивідуалізацію поета як спосіб заховатися від навколишньої тоталітарної дійсності, а також як засіб самоосмислення Стус пов'язує, передовсім, з постаттю В. Свідзінського, якого називає «великим індивідуалістом». На рівні теми індивідуалізації виникає ідея поета як самітника, яка для Стуса набуває гострого особистісного виміру з початком його в'язничного досвіду. Рецепція теми поета-в'язня відбувається, зокрема, на рівні постаті Н. Хікмета.

Поет і його творчість, у розумінні Стуса, спрямовані у вічність. Василь Стус уже наприкінці 1960-х висловлював переконання, що його творчість буде упізнана його народом у майбутньому, і надалі таке переконання лише міцнішало.

На думку Стуса, поет неодмінно має контактувати зі своєю добою і суспільством. Водночас поет, як особистість, яка приймає на себе людські болі і страждання, прибирає роль жертви.

Тема стосунків поета і влади, поета і народу, що була надзвичайно актуальною у другій половині 1960-х, була осмислена Стусом у праці «Феномен доби, або сходження на Голгофу слави» про Павла Тичину. Тичина був для Стуса і його покоління взірцем геніального поета, який втратив свій хист і перетворився на «живого мерця».

Працю «Феномен доби» ми розглянули у межах великої теми, над якою наприкінці 1960-х працював автор, — теми українського поета, постать якого він осмислював як трагічну. Так виникає образ «поета без громади», позбавленого ґрунту власної культури і народу.

Колізія «народного» і «державного» поета і трагічна трансформація Тичини осмислені Стусом як «застереження» для інших літераторів. Ми простежили, як «Шведські бесіди» А. Камю вплинули на розвиток ідей, висловлених Стусом у цей період.

Отже, у нашому дослідженні показано, що концепція поетичної творчості Василя Стуса є складним текстом, який ми відтворили, дослідивши максимально повний корпус текстів автора, його інтелектуальні зацікавлення, інтертекстуальні перегуки з різними авторами. Визначено, що поезія Василя Стуса містить мотивно-тематичний комплекс, який свідчить про глибоке й інтенсивне осмислення проблеми поета і творчості. Літературознавчі та критичні розвідки Василя Стуса досліджено як тексти, котрі засвідчили не лише його рефлексію щодо творчості інших поетів, але й етапи самоосмислення. Ми простежили шляхи формування концепції поетичної творчості Стуса за складних життєвих обставин, що також вплинули на більшість елементів цієї концепції. Ідея жертвності, мотив «викуплення» свого народу ціною поетової офіри стають у пізній період життя Стуса домінантою його концепції поетичної творчості, в якій органічно поєднано різні іпостасі творчого «я», утверджується духовна свобода поета у його історичному, а водночас позачасовому спілкуванні зі світом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С., Андреев М., Гаспаров М., Гринцер П., Михайлов А. Категории поэтики в смене литературных эпох. *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Москва: Наследие, 1994. С. 3–38.
2. Адельгейм Є. Рецензія на збірку поезій Василя Стуса «Зимові дерева». *Дмитро Стус. Василь Стус: життя як творчість*. Київ: Факт, 2004. С. 221–223.
3. Акбашева А., Радь Э. «Миро-слушанье» Марины Цветаевой: «триединство звука, слова, смысла». *Вестник Томского государственного университета. Филология*. 2018. № 51. С. 84–95.
4. Акилли А. К проблеме автобиографического прочтения поэтического текста: на материале рецепции творчества Марины Цветаевой и Василя Стуса. *AutobiografiЯ*. 2014. № 3. С. 331–341.
5. Акіллі А. Василь Стус — читач Миколи Бердяєва. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна»: збірник наук. праць / [укладач Р. А. Криловець]. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2014. Вип. 41. С. 3–7.
6. Акіллі А. Заборонене літературознавство в Радянській Україні: дві статті Василя Стуса про українську поезію. *Slovanský svět: známý či neznámý? / K. Kedron, M. Příhoda (ed.)*. Praha, Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2013. р. 65–72.
7. Арагуэс Эстрагес Х.М. Состоявшаяся война: о гуманизме Мерло-Понти. URL: <http://gefter.ru/archive/14388> (дата звернення: 26.08.2019).
8. Артеменко Л. Дискурс митця і мистецтва в українській поезії ХХ століття. Автореферат дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Тернопіль, 2016. 22 с.
9. Артеменко Л. Семантичні моделі української поетологічної лірики ХІХ–ХХ століття. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського*. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Том 31 (70), № 1 Ч. 4. 2020. С. 91–95.

10. Артеменко Л. Теоретичні засади дослідження поетологічного дискурсу в зарубіжному літературознавстві. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. Літературознавство. Тернопіль: ТНПУ, 2015. Вип. 42. С. 167–173.
11. Барка В. Хліборобський Орфей, або Клярнетизм. Мюнхен, Нью-Йорк: 1961. 88 с.
12. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук. *Михаил Бахтин. Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 1986. С. 381–393.
13. Бедрик Ю. Василь Стус: проблема сприймання. Київ: Фотовідеосервіс, 1993. 80 с. URL: <http://1576.ua/books/5029> (дата звернення: 14.08.2019).
14. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. Москва: Правда, 1989. 608 с.
15. Берегуляк А. Роля пам'яті у зберіганні ідентичности та поетичного «я». *Стус як текст*. Мельбурн, 1992. С. 53–62.
16. Біляцька В. Проблема митця в естетико-художній еволюції Ліна Костенко та Василя Стуса. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (на правах рукопису). Дніпропетровськ, 1999. 175 с.
17. Біляцька В. Ранні літературно-критичні студії Василя Стуса. *Василь Стус: життя, ідеологія, творчість, соціополітичний і літературний контексти: Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції*. Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса, 2018. С. 85–90.
18. Богуславская С. Диалог в трудах М.М. Бахтина. *Вестник Оренбургского государственного университета*. 2011. № 7 (126)/июль. С. 17–23.
19. Бондар А. «Стадія ламання» М. Рильського (1929–1934): спроба дискурсивного аналізу. *Наукові записки НаУКМА. т. 4. Філологія. Історія літератури*. Київ: 1998. с. 60–63.
20. Бондаренко А. Лексична парадигма страждання в поезії В. Стуса. *Мовознавство*. 1995. № 2–3. С. 47–54.
21. Брудный А. Психологическая герменевтика: учеб. пособие. Москва: Лабиринт, 1998. 336 с.

22. Бунин И. Собрание сочинений в 9 т. Москва: Художественная литература, 1967. Т. 9: Освобождение Толстого. О Чехове. Статьи. 622 с.
23. Бурлака Г. Реінкарнація тексту: з досвіду публікації збірки Василя Стуса «Час творчості». *Василь Стус: життя, ідеологія, творчість, соціополітичний і літературний контексти: Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції*. Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса, 2018. С. 62–64.
24. Великовский С. Грани «несчастливого сознания»: театр, проза, философская эссеистика, эстетика Альбера Камю. Москва: Искусство, 1973. 237 с.
25. Віват Г. Традиційний образ митця в ліриці українських дисидентів. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. 2012. Вип. 14. С. 10–17.
26. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. Львів: Літопис, 2001. С. 250–261.
27. Гайдеггер М. Навіщо поети? *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. Львів: Літопис, 2001. С. 180–198.
28. Гаспаров Б. Борис Пастернак: по ту сторону поезики (Философия. Музыка. Быт). Москва: Новое литературное обозрение, 2013. 272 с.
29. Гаспаров М. Поэзия и проза — поэтика и риторика. *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания*. Москва: Наследие, 1994. С. 126–159.
30. Гете И.В. Об искусстве. Москва: Искусство, 1975. 624 с.
31. Гете И.В. Статьи и мысли об искусстве. Ленинград, Москва: Искусство, 1936. 412 с.
32. Гончарук М. Примітки до збірки «Зимові дерева». *Василь Стус. Твори у 4-х т. 6 кн.* Т. 1, кн. 1. Львів: Просвіта, 1994. С. 355–397.
33. Гончарук М. Примітки до п'ятого тому Творів В. Стуса. *Василь Стус. Твори у 4-х т, 6 кн.* Львів: Просвіта, 1998. Т. 5. С. 336–386.
34. Горелик Л. «Миф о творчестве» в прозе и стихах Бориса Пастернака. Москва: РГГУ, 2011. 372 с.

35. Грабович Г. Символічна автобіографія у Міцкевича і Шевченка. *Григорій Грабович. Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета)*. Київ: Критика, 2000. С. 52–68.
36. Грабович Г. Символічна автобіографія у прозі Миколи Хвильового. *Григорій Грабович. Тексти і маски*. Київ: Критика, 2005. С. 237–257.
37. Грабович Г. Диптих про Тичину. *Григорій Грабович. До історії української літератури (Дослідження, есеї, полеміка)*. Київ: Критика, 2003. С. 306–355.
38. Гундорова Т. Феномен Стусового «жертвослова». *Стус як текст* / [Ред. та авт. передм. М. Павлишин]. Мельбурн: Відділ славістики ун-ту ім. Монаша, 1992. С. 1–29.
39. Драч І. Рецензія на рукопис книжки «Зимові дерева» — вірші Василя Стуса. URL: <http://1576.ua/books/6980> (дата звернення: 10.11.2019).
40. Джулиани Р. Гоголь и Гете в Риме. *Творчество Гоголя и европейская культура. Пятнадцатые Гоголевские чтения. Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции*. Новосибирск, 2016. С. 144–152.
41. Елизаренкова Т., Топоров В. Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки. *Литература и культура Древней и средневековой Индии*. Москва: Наука, 1979. С. 36–88.
42. Єгорченко М. Ідея життєтворчості у рецепції Василя Стуса: тексти і контексти. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2019. № 27. С. 147–160.
43. Жилін М., Жиліна М. Тичина Г. Грабовича і Тичина В. Стуса. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Сер.: Філологічна, 2011. Вип. 21. С. 167–184.
44. Жолковский А. Инварианты и структура поэтического текста: Пастернак. *Александр Жолковский. Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты*. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. С. 520–562.
45. Жолковский А. Экстатические мотивы Пастернака в свете его личной мифологии. *Комплекс Иакова / Актеона / Геракла. Александр Жолковский*.

Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. С. 92–117.

46. Жолковский А. Книга книг Пастернака: о заглавном тропе «Сестры моей — жизни». *Александр Жолковский. Поэтика Пастернака: инварианты, структуры, интертексты*. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. С. 117–151.

47. Жолковский А., Щеглов Ю. Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. Москва: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. 344 с.

48. Жулинський М. Сходження на Голгофу слави. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*, 2001. Вип. 6. URL: <http://1576.ua/books/5033> (дата звернення: 8.06.2021).

49. Загоруйко Н. В. Стус і Р.М. Рільке — естетичні пошуки мистецького діалогу (за епістолярною спадщиною В. Стуса). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2013. Вип. 32. С. 68–80.

50. Зеров М. «Вітер з України»: Третя книжка Тичини. *Микола Зеров. До джерел. Літературно-критичні статті*. Київ, 1926. С. 7–24.

51. Зілінський О. Тичина діалектичний. *Дукля*, 1967, № 2. С. 22–27.

52. Івашко В. Міф про Василя Стуса як дзеркало шістдесятників. *Світо-вид*. 1994. Ч. 3. С. 104–120.

53. Іщук А. Павло Тичина: Критико-біографічний нарис. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1954. 164 с.

54. Камю А. Избранное. Москва: Прогресс, 1969. 544 с.

55. Камю А. Художник и его время. Нобелевская лекция. URL: <http://antology.igrunov.ru/authors/kamyu/1088507971.html> (дата звернення: 20.05.2018).

56. Камю А. Шведские речи. *Альбер Камю. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство*. Москва: Политиздат, 1990. С. 358–378.

57. Камю А. Шведські бесіди. *Альбер Камю. Вибрані твори: у 3-х т. Т. 3*. Харків: Фоліо, 1997. С. 532–554.

58. Кацис Л. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. Москва: Языки русской культуры, 2000. 776 с.
59. Книш О. Лексико-семантичне поле «страждання» в творчому доробку Василя Стуса. *Філологічні науки: Збірник наукових праць*. Суми, 2008. С. 58–63.
60. Колодкевич Г. Варіативність поетичного мислення В. Стуса в культурно-духовному просторі ХХ ст. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (на правах рукопису). Київ, 2013. 188 с.
61. Колодкевич Г. Духовний простір саду в поетичних візіях Стуса. URL: http://1576.ua/uploads/files/6190/Kolodkevuch_Galyna.Duhovnyi_prostir_sadu_v_poet_uchnuh_viziah_V.Stusa.1576.ua.pdf (дата звернення: 15.04.2019).
62. Колодкевич Г. В. Стус і німецькомовні поети: рецепція Іншого. URL: http://1576.ua/uploads/files/6192/Kolodkevuch_Galyna.V.Stus_i_nimetskomovni_poet_y_retseptsia_inshogo.1576.ua.pdf (дата звернення: 18.04.2019).
63. Колодкевич Г. Інтерпретація естетичних ідей Й.В. Гете в текстах В. Стуса. URL: http://1576.ua/uploads/files/6194/Kolodkevuch_Galyna.Interpretatsia_estetychnyh_idei_J.V._Gete_v_tekstah_V.Stusa.1576.ua.pdf (дата звернення: 8.05.2019).
64. Коротєєва В. Міфологема долі у ліриці Арсенія Тарковського і Василя Стуса. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (Літературознавство)*. 2016. №1 (17). С. 129–134.
65. Коцюбинська М. З любов'ю і болем: Павло Тичина. *Михайлина Коцюбинська. Мої обрії: У 2-х т.* Київ: Дух і Літера, 2004. Т.2. С. 277–286.
66. Коцюбинська М. За скупим рядком Стусових щоденників. *Молода нація: альманах*. Київ: Смолоскип, 2006. №1 (38). С. 346–354.
67. Коцюбинська М. Епістолярна творчість Василя Стуса. *Василь Стус. Твори у 4-х т. 6 кн.* Львів: Просвіта, 1997. Т. 6, кн. 2. С. 218 – 241.
68. Коцюбинська М. Корозія таланту: болючі роздуми про поезію Павла Тичини і не тільки про неї. *Михайлина Коцюбинська. Мої обрії: У 2-х т.* Київ: Дух і Літера 2004. Т. 1. С. 262–285.
69. Коцюбинська М. Перегук душ. *Слово і час*. 1991. № 5. С. 3–4.

70. Коцюбинська М. Поет. *Василь Стус. Твори у 4-х т. 6 кн.* Львів: Просвіта, 1994. Т. 1, кн. 1. С. 7–38.
71. Коцюбинська М. Поетове «самособоюнаповнення». Із роздумів над поезією і листами Василя Стуса. *Михайлина Коцюбинська. Мої обрії: У 2-х т.* Київ: Дух і Літера, 2004. Т. 2. С. 152–163.
72. Коцюбинська М. Стусове «самособоюнаповнення». *Сучасність*. 1995. № 6. С. 137–144.
73. Коцюбинська М. У свічаді пам'яті. «*Не відлюбив свою тривогу ранню...*» *Василь Стус — поет і людина: Спогади, статті, листи, поезії.* /Упор. О. Орач (Комар). Київ: Український письменник, 1993. С. 127–144.
74. Коцюбинська М. Феномен Стуса. *Михайлина Коцюбинська. Мої обрії: У 2-х т.* Київ: Дух і Літера, 2004. Т. 2. С. 109–119.
75. Кочур Г. Навколо Тичини. «*Не відлюбив свою тривогу ранню...*». *Василь Стус — поет і людина: Спогади, статті, листи, поезії.* Упор. О. Орач (Комар). Київ: Український письменник, 1993. С. 112–114.
76. Кравченко Л. Василь Стус — інтерпретатор поезії Р.М. Рільке. Дрогобич: Коло, 2008. 338 с.
77. Краснікова В. Культурологічне осмислення міфологеми долі в поезії Василя Стуса. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2018. № 26. С. 23–29.
78. Кучеренко С. Життєтворці: Юрій Липа та Василь Стус. *Василь Стус: життя, ідеологія, творчість, соціополітичний і літературний контексти: Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції*. Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса, 2018. С. 65–70.
79. Лавров А. Мифотворчество «аргонавтов». *Миф — Фольклор — Литература*. Ленинград: Наука, 1978. С. 137–170.
80. Лилеев Ю. Миф о поэте в лирике Р.М. Рильке. Традиция немецкого романтизма. Санкт-Петербург: Алетея, 2014. 154 с.

81. Лисенко Н., Щербатюк В. Художнє моделювання образу митця у В. Стуса та Р.М. Рільке. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2014. № 21–22. С. 225–233.
82. Лотман Ю. Декабрист в повседневной жизни. (Бытовое поведение как историко-психологическая категория). *Литературное наследие декабристов*. [Под ред. В.Г. Базанова и В.Э. Вацура]. Ленинград: Наука, 1975. С. 25–74.
83. Лотман Ю. О поэтах и поэзии. Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 1996. 848 с.
84. Мамонова Е. Мотив «второго рождения» в немецкоязычном романе первого десятилетия XX века: Т. Манн, Г. Гессе, Р. Музиль, Р.М. Рильке. *Автореферат дис. На соискание научной степени кандидата филологических наук*. Пермь, 2006. 22 с.
85. Маринчак В. Авторський інтенціональний синтез у поезії Василя Стуса на тлі християнської аксіології. *Слово і час*. 2012. №5. С. 37–49.
86. Маринчак В. Рецепція і відтворення християнського модусу буття в ліриці В. Стуса. *Виктор Маринчак. Настоятельность сказанного. Катастрофическое – сокровенное – сакральное в искусстве слова*. Харьков: «Права людини», 2010. С. 231–240.
87. Микушевич В. Жалобное небо (заметки переводчика). *Райнер Мария Рильке Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи*. Москва: Искусство, 1971. С. 427–445.
88. Михайлова Т. Василь Стус і російська література. *Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (на правах рукопису)*. Київ, 2016. 222 с.
89. Мілованова В. Естетичні принципи В. Маяковського в поезії В. Стуса *Філологічні науки: синхронічний та діахронічний аспекти: збірник наукових праць*. Суми, 2010. Вип. 1. С. 138–146.
90. Моренець В. До питання модерності лірики Василя Стуса (Художньо-філософські аспекти індивідуального стилю). *Наукові записки НаУКМА. «Філологія»*. Т.4. 1998. С. 97–105.

91. Москалець К. Василь Стус: незавершений проект. *Василь Стус. Зібрання творів: у 12 т.* Київ: Київська Русь, Факт, 2007. Т.1. С. 7–38.
92. Москалець К. Страсті по вітчизні. *Костянтин Москалець. Людина на крижині. Літературна критика та есеїстика.* Київ: Критика, 1999. С. 209–254.
93. Наконечна Л. Концепція життєтворчості Л.В. Сохань як форпост української науки *Славістична збірка.* 2016. Вип. 2. С. 22–28. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/wslavst_2016_2_4 (дата звернення: 22.01.2020).
94. Нарівська В. Мистецтво жити як проблема культурної самоідентифікації в епістоляріях Василя Стуса. *Вісник Дніпропетровського університету ім. Альфреда Нобеля.* Серія «Філологічні науки». 2013. № 2 (6). С. 18–28.
95. Нестелєєв М. Архетип «Бога-матері» в ліриці В. Стуса. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору.* Вінниця: ДонНУ, 2015. № 23. С. 137–145.
96. Ніковський А. *Vita Nova. Павло Тичина. Соняшні кларнети.* Київ, 2000. С. 63–84.
97. Новиченко Л. Поезія і революція. Київ, 1956. 285 с.
98. Онікієнко І. Міфологема дороги у контексті поетичної збірки В. Стуса «Палімпсести». *Ucrainistica: Збірник наукових праць.* Криворізький педагогічний ун-т. Кривий Ріг, 2003. С. 29–35.
99. Онікієнко І. Образ мандрівного самотника у віршах В. Свідзінського та В. Стуса. *Наукові праці Кам'янець-Подільського держ. ун-ту.* Серія «Філологічні науки». 2006. Вип. 13. С. 117–123.
100. Онікієнко І. Сакральний час Василя Стуса. *Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.* Літературознавство. Кам'янець-Подільський, 2011. Вип. 2. С. 97–106.
101. Онікієнко І. «Самособоюнаповнення» Василя Стуса в контексті практик духовного перетворення людства. *Література світу: поетика, ментальність і духовність.* Кривий Ріг, 2013. Вип. 2. С. 211–221.
102. Онікієнко І. Самототожність Василя Стуса. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.* Філологічні науки. Літературознавство. Луцьк, 2015. № 9. С. 124–129.

103. Павлишин М. Квадратура круга: пролегомени до оцінки Василя Стуса. *Марко Павлишин. Канон та іконостас*. Київ: Час, 1997. С. 157–175.
104. Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. Москва: Новое литературное обозрение, 1996. 207 с.
105. Пастернак Б. Люди и положения. Автобиографический очерк. *Новый мир*. 1967. №1. С. 204–237.
106. Пастернак Б. Люди и положения. Автобиографический очерк. *Борис Пастернак. Полное собрание сочинений с приложениями. В 11 т.* Москва: СЛОВО/SLOVO, 2004. Т. 3. С. 295–347.
107. Пастернак Б. Охранная грамота. Борис Пастернак. *Полное собрание сочинений с приложениями. В 11 т.* Москва: СЛОВО/SLOVO, 2004. Т. 3. С. 148–239.
108. Плахотнік Н. Профетичні мотиви в поезії Василя Стуса. *Слово і час*. 2004. № 4. С. 63–66.
109. Плахотнік Н. Профетичні мотиви в українській поезії ХХ століття (В. Свідзінський, Є. Плужник, Є. Маланюк, В. Стус). *Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (на правах рукопису)*. Київ, 2005. 205 с.
110. Поливанов К. Пастернак и современники. Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. Москва: ГУ-ВШЭ, 2006. 272 с.
111. Полюга В. Екзистенційний контекст мемуарної та епістолярної спадщини Василя Стуса. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філософія». Вип. 5. 2009. С. 195–203.
112. Просалова В. Концепція митця у творчості Є. Маланюка і В. Стуса. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. Вип. 2. Донецьк: Кассіопея, 1998. С. 88–92.
113. Просалова В. Проблема естетичного самовизначення в літературознавчих студіях В. Стуса *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. Вип. 6. Донецьк: ДонНУ, 2001. С. 192–199.

114. Пуніна О. «За читанням Ясунарі Кавабати» Василя Стуса: досвід *осаяння*. *Слово і час*. 2012. № 5. С. 50–57.
115. Пуніна О. Оборонна система Василя Стуса: етика і творчий процес. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2019. № 27. С. 137–146.
116. Рарицький О. Володимир Свідзінський і шістдесятники: контексти осаяння проблеми. *Слово і час*. №10. 2018. С. 34–47.
117. Рарицький О. Поезія героїчного чину (Василь Стус: еволюція поетичного мислення). Хмельницький: Проствіта, 2002. 140 с.
118. Рільке Р.М. Ворпсведе, Огюст Роден, письма, стихи. Москва: Искусство, 1971. 454 с.
119. Рільке Р.М. Думки про мистецтво і поезію: Зб. / Упоряд., вступ, ст. та приміт. Д.С. Наливайка. Київ: Мистецтво, 1986. 293 с.
120. Рожанский И. Райнер Мариа Рильке (Основные вехи его творческой эволюции). *Райнер Мария Рильке. Ворпсведе, Огюст Роден, письма, стихи*. Москва: Искусство, 1971. С. 7–49.
121. Рубчак Б. Перемога над прірвою (Про поезію Василя Стуса). *Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників*. Балтимор – Торонто: Смолоскип, 1987. С. 315–352.
122. Руссова С. Автор и лирический текст. Москва: Знак, 2005. 305 с.
123. Руссова С. Типологія образу автора в ліричному тексті (на матеріалі російської та української поезії ХХ століття). *Автореферат дис. на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук*. Київ, 2003. 23 с.
124. Рябчук М. «Небіж Рільке» і «син Тараса» (Василь Стус) *Герої та знаменитості в українській культурі* / Ред. О. Гриценко. Київ: УЦКД, 1999. С. 216–234.
125. Савчак П. Поетика відповідальности і відповідальність критики: деканонізація творчої особистості і творчості Василя Стуса. *Стус як текст*. / Ред. та авт. передм. М. Павлишин. Мельбурн: Відділ славістики ун-ту ім. Монаша, 1992. XII, 93 с.

126. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм — это гуманізм. / Пер. с фр. М. Грецкого. Москва: Издательство иностранной литературы, 1953. 42 с.
127. Сафрански Р. Гёте: жизнь как произведение искусства. Москва: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2018. 704 с.
128. Сверстюк Є. Базилеос. «*Не відлюбив свою тривогу ранню...*». *Василь Стус — поет і людина. Спогади, статті, листи, поезії*. Київ: Український письменник, 1993 С. 188–218.
129. Сверстюк Є. Віднайдена імпровізація Василя Стуса. *Сучасність*, 1991. № 9. С. 38–41.
130. Седакова О. «Вакансія поета»: к поетології Пастернака. URL: <http://www.olgasedakova.com/Poetica/227> (дата звернення: 2.04.2019).
131. Словник поетичної мови Василя Стуса. Рідковживані слова та індивідуально-авторські новотвори / Уклад. Л.В. Оліфіренко. Київ: Абрис, 2003. 90 с.
132. Смирнов И. Порождение интертекста (Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака). Вена, 1985. 205 с.
133. Соловей Е. Поезія як свобода. *Володимир Свідзінський. Поезії*. Харків: Фоліо, 2013. С. 3–12.
134. Соловей Е. Проблема автентичного буття (В. Стус). *Елеонора Соловей. Українська філософська лірика*. Навч. посібник зі спецкурсу. Київ: Юніверс, 1998. С. 253–291.
135. Соловей О. Павло Тичина і Володимир Свідзінський у науковій рецепції Василя Стуса. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*: Наук. збірник. Вінниця, 2014. № 21–22. С. 212–225.
136. Соловей О. Поет, дивак і єретик. Випадок Василя Стуса. URL: <http://bukvoid.com.ua/column/2015/05/07/075718.html> (дата звернення: 9.10.2019).
137. Справа Василя Стуса. Збірка документів з архіву колишнього КДБ УРСР / Уклад. В. Кіпіані. Харків: Vivat, 2019. 688 с.
138. Стех М. Смерть поета. *Термінус*. 1986. Ч. 1. С. 3–4.
139. Стус В. Зимові дерева. Брюссель: Література і мистецтво, 1970. 206 с.

140. Стус В. Зібрання творів у 12 т. Т. 1, 3, 4, 5. Київ: Факт, 2007–2008.
141. Стус В. Лев Толстой як явище. *Київська Русь*. 2008. Кн. 5. С. 8–35.
142. Стус В. Листи до друзів. [Листи поета з архіву «Смолоскипа»]. URL: <http://exlibris.org.ua/stus/r02.html> (дата звернення: 27.03.2018).
143. Стус В. Серед грому і тиші. URL: <https://vasylsymonenko.org/statti/vasyl-stus-sered-gromu-i-tyshi/> (дата звернення: 18.03.2018).
144. Стус В. Твори у 4-х т., 6 кн. Львів: Просвіта, 1994–1999.
145. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість. Київ: Факт, 2004. 365 с.
146. Стус Д. «Палімпсести» В. Стуса: творча історія та проблема тексту. *Василь Стус. Твори у 4-х т. 6 кн. Т. 3, кн. 1.* Львів: Просвіта, 1999. С. 5–22.
147. Стус Д. Час поезії. *Василь Стус. Твори у 4-х т. 6 кн. Т. 2.* Львів: 1995. С. 6–10.
148. Стус І. Спогади про сина Василя Стуса. *Нецензурний Стус*. Книга у двох частинах. Частина 1. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. С. 140–161.
149. Тарануха Є. Етичні виміри життєтворчості В. Стуса. *Василь Стус: життя, ідеологія, творчість, соціополітичний і літературний контексти: Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції*. Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса, 2018. С. 118–121.
150. Тарнавський О. Знайомство з поетом Василем Стусом. *Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників*. Балтимор – Торонто: Смолоскип, 1987. С. 315–352.
151. Тарнашинська Л. Імператив щирості в художньо-естетичній парадигмі Івана Франка та його інтерпретація Василем Стусом. *Людмила Тарнашинська. Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 71–83.
152. Тарнашинська Л. Простір «авторового існування» в інтерпретації Василя Стуса. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору: Наук. зб. Донецьк, 2001. Вип. 6.* С. 144–151.

153. Тарнашинська Л. Шевченкіана Василя Стуса. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*: Наук. зб. Вінниця: ДоНУ, 2015. Вип. 6. С. 125–136.
154. Тарновецька Х. Василь Симоненко: «Україно, ти моя молитва...» *Теле- та радіожурналістика*. 2013. № 12. С. 471–479.
155. Тельнюк С. Здатність чесно померти «*Не відлюбив свою тривогу ранню...*» Василь Стус — поет і людина: *Спогади, статті, листи, поезії*. Київ: Український письменник, 1993. С. 150–180.
156. Тельнюк С. Павло Тычина: очерк поэтического творчества. Москва: Художественная литература, 1974. 276 с.
157. Тимченко А. Василь Стус: рецепція творчості Володимира Свідзінського. *Молода нація: альманах*. Київ: Смолоскип, 2006. №1 (38). С. 142–151.
158. Травни П. Молчание, слушание, тишина. Предварительные замечания о соотношении истины и языка у Хайдеггера. *Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 6. Мова, текст, культура. Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004. С. 359–369.
159. Хайдеггер М. О поэтах и поэзии. Гёльдерлин, Рильке, Тракль. /Сост., пер. Н. Болдырева. Москва: Водолей, 2017. 240 с.
160. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме. *Мартин Хайдеггер. «Время и бытие» (статьи и выступления)*. Москва: Республика, 1993.
URL: http://www.bibikhin.ru/pismo_o_gumanizme (дата звернення: 26.09.2019).
161. Хархун В. Міфічний світ тоталітаризму (збірки М. Рильського 1930-х років) *Studia Sovietica: збірник*. Випуск І. Ідеологічні та естетичні стратегії соцреалізму. Київ: Інститут літератури НАНУ, 2010. С. 112–129.
162. Хейфец М. «В українській поезії тепер більшого нема...». «*Не відлюбив свою тривогу ранню...*» Василь Стус — поет і людина: *Спогади, статті, листи, поезії*. Упор. О. Орач (Комар). Київ: Український письменник, 1993. С. 242–318.
163. Ходаківська Я. Василь Стус проти романтизму: стилістичні пошуки поета у 1960-х роках. *Ucrainica. V Soucasna Ukrajinistika. Problemy jazyka, literatury a kultury. Sborník článků IV. Olomoucké symposium ukrajinistu*. 2010. С. 179–182.

164. Ходаківська Я. Поетика герметизму в київському списку «Палімпсестів» Василя Стуса. *Актуальні проблеми слов'янської філології «Лінгвістика і літературознавство»*. Вип. XI, ч. 2. Київ, 2006. С. 309–324.
165. Худенко Е. Жизнетворчество как метатекст. Мандельштам – Зошенко – Пришвин (30-е – 40-е годы). Монография. Барнаул, 2011. 183 с.
166. Худенко Е. Жизнетворчество писателя как текст: особенности структуры *Филология и человек*. Барнаул. 2016. № 2. С. 166–177.
167. Худенко Е. Жизнетворчество русского романтизма и символизма: поведенческие стратегии. *Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина*: научный журнал. Санкт-Петербург. 2011. Т.1. Филология. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhiznetvorchestvo-russkogo-romantizma-i-simvolizma-povedencheskie-strategii/viewer> (дата звернення: 22.01.2020).
168. Царинник М. Повернення Орфея. *Василь Стус. Свіча в свічаді*. Сучасність, 1977. С. 7–20.
169. Царинник М. Поезія і політика. *Василь Стус. Свіча в свічаді*. 2-ге вид. Сучасність, 1986. С. 7–27.
170. Цветаева М. Искусство при свете совести. *Марина Цветаева. Собрание сочинений в семи томах*. Москва: ТЕРРА, 1997. Т. 5, кн. 2. С. 24–53.
171. Цветаева М. Световой ливень. *Марина Цветаева. Собрание сочинений в семи томах*. Москва: ТЕРРА, 1997. Т. 5, кн. 1. С. 231–246.
172. Цветаева М. Поэт о критике. *Марина Цветаева. Об искусстве*. Москва, 1991. С. 29–54.
173. Черепенникова М. Итальянские путешествия Гёте и Гоголя. Интертекстуальные параллели (к 270-летию Гёте и 210-летию Гоголя). *Филология и человек*. 2019. № 2. С. 7–20.
174. Чорна М. До питання «естетики страждання» у поезії Василя Стуса. *Світо-Вид*, IV (37). 1999. С. 47–49.
175. Шаф О. Концептуальність материнської фігури в ліриці Василя Стуса: психоаналітичний ракурс. *Василь Стус: життя, ідеологія, творчість*,

соціополітичний і літературний контексти: Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції. Вінниця: ДонНУ імені Василя Стуса, 2018. С. 121–126.

176. Шевельов Ю. Трунок і трутизна. Про «Палімпсести» Василя Стуса. *Василь Стус. Палімпсести*. Сучасність, 1986. С. 17–58.

177. Шкандрій М. Поет незгоди — Василь Стус. *Мирослав Шкандрій. В обіймах імперії: російська і українська літератури новітньої доби*. Київ: Факт, 2004. С. 380–395.

178. Шум А. Поезія Василя Стуса. *Василь Стус. Зимові дерева*. Брюссель: Література і мистецтво, 1970. С. 1–8.

179. Эйхенбаум Б. Литературный быт. *Борис Эйхенбаум О литературе*. Москва: Сов. писатель, 1987. С. 428–436.

180. Якобсон А. Лекции о Пастернаке.

URL: <https://www.chukfamily.ru/lidia/biblio/stixi-i-posvyashheniya/lekicii-o-pasternake> (дата звернення: 25.06.2018).

181. Яременко В. Покара славою (Павло Тичина у прочитанні Василя Стуса). *Дніпро*. 1993. № 1. С. 110–113.

182. Achilli A. Das goethesche Element im lyrischen Ich und der Poetologie von Vasyl' Stus. *Lyrik Transkulturell*. Würzburg, 2016. P. 59–75.

183. Achilli A. La lirica di Vasyl' Stus: Modernismo e intertestualità poetica nell'Ucraina del secondo Novecento. Firenze: Firenze University Press, 2018. 397 p.

184. Achilli A. 'Soviet Dissident Writers in the Literary Canon of Contemporary Ukraine', *Ukraine twenty years after independence: Assessments, perspectives, challenges*, ed. by Giovanna E. Brogi, and others. Rome: Aracne, 2015. P. 273–286.

185. Achilli A. Taras Ševčenko in the Prose and Poetry of Vasyl' Stus. *Studi Slavistici* xii (2015). P. 317–331.

186. Bollaert C. Советская судьба французских экзистенциалистов: анализ восприятия переводов произведения Жан-Поля Сартра и Альбера Камю. Universiteit Gent, 2014 URL: https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/162/250/RUG01-002162250_2014_0001_AC.pdf (дата звернення: 16.08.2018).

187. Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Ed. by Irina Paperno and Joan Delaney Grossman. Stanford University Press, 1994. 288 p.
188. Erlich V. The concept of the poet in Pasternak. *The Slavonic and East European Review*. Vol. 37, No. 89 (Jun., 1959). p. 325–335.
189. Popiel M. Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia. Krakow: Universitas, 2018. 324 p.
190. Schmidt-Ihms M. Rilke's conception of poetry: with special reference to the Sonnets to Orpheus. *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*. No. 4 (1952), p. 61–71.
191. Rehm W. Orpheus: Der Dichter und die Toten, Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis – Hölderlin – Rilke. Dusseldorf, 1950.
192. Rilke R.M. Werke. Auswahl in drei Bänden. Leipzig: Insel-Verlag, 1963.
193. Tokarskyi B. A Fragment of Wholeness': The Making of the Poetic Subject in Vasyl Stus's *Palimpsests*. St John's College, University of Cambridge, 2019.

Неопубліковані матеріали:

194. Фонд Василя Стуса № 170 в Архіві відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.
(Посилаючись на матеріали цього фонду, вказуємо лише номер одиниці зберігання (спр.) та номер аркуша (арк.)).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК 1

Нотатки Василя Стуса середини 1960-х років.

(Фонд Василя Стуса № 170 в Архіві відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Спр. 1185).

Арк.1

Не даремно в своїх «Сутінках богів» Ф. Ніцше зазначав, що періоди розквіту мистецтва припадають на періоди підупадання державного організму. В експлуататорських формаціях цей процес очевидний. Ідеологічний тиск на мистецтво як форми вияву людської духовної індивідуальності з її суспільно обумовленими ідеалами людської краси, справедливості, людського (= суспільного) добра і щастя, призводить до певних вимушених і свідомих коректив. Мистецтво набирає класового гатунку. В досоціалістичних формаціях до цього призводить обопільне прагнення — і держави, і самого творця — ідеологічно використати мистецтво, як специфічну форму індивідуально-суспільної

Арк. 2

самосвідомості. В соціалістичній державі [...] момент класовості мистецтва ще зберігається. Погляд на мистецтво як на переважно ідеологічну форму суспільної свідомості тут майже повністю зберігає свою силу. [...] Цей процес осягнення своєї самодостатньої форми закінчуватиметься тільки в комунізмі.

Арк.20

Візьмімо, наприклад, 3х українських письменників: Шевченка, Щоголева і Грабовського. Всі вони жили в психологічно споріднену епоху [...]

Дуже умовно можна було б сказати: Шевченко — великий поет і великий громадянин. Щоголев — талановитий поет і менший громадянин. Грабовський — менш талановитий поет, але великий громадянин. Це все поети, які жили в ту епоху, коли В. Некрасов висловив

Арк.21

своє кредо:

«Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан»

ДОДАТОК 2

(Фонд Василя Стуса № 170 в Архіві відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. №1206).

Арк. 1

Поет — це обов'язок!

Як індивідуальність, поет ще й подосі користується правом говорити устами багатьох і творити — для багатьох, думати думками багатьох і творити — для багатьох. Переходячи в друге існування, поет відчуває всі суспільні прерогативи своєї професії. Увага до творчості — всенародна. Добра. Щедра. І безвідшкодовна. Гірко, що досі лишаються такі привілеї. Особливо, коли бачиш людину, що сконала, чесно виконуючи свій мовчазний колгоспний обов'язок, коли бачиш, як старий слюсар, щедро живучи для людей, доживає до пенсії. А там — починає ждати своєї мовчазної смерті. Чому? Звідки така несправедливість? Рудименти минулого? Може, поет стриже купони з своєї громадської місії? Може, користується своїм даром горіти для інших? Може, так завдячується його некорислива особистість?

Арк. 2

Кожен поет мусить мати свій особливий світ. Але світ — один. І кожен бачить його, наскільки сягає око. Один — дотягається до світу, інший — обнижує його до свого рівня. [...] В наш час здебільшого тільки видавничі редакції дають поетам атестати зрілості. А що середню освіту здобути не важко — то поетом стати — не така вже й проблема. Сяк-так заримував кілька актуальних понять, убгав у рядок нову думку (як для поета це теж суб'єктивно відчуте), вивчив, що можна, а чого зась — і хода в літературу. [...] Слухай, читачу, як уміє поет оспівувати, вихваляти, славити. Шахтар здивується чорним золотом, полільник — довгими гонами буряків, шофер замилюється мастилом, бо поет відчув у ньому так пахощі, що вже

того шофера і від баранки не одірвеш. І навіть кринична вода здається солодкою, ніби поет кинув туди з пачку рафінаду. А як начитаєшся про любов, про квіточки, про солов'ї, садочки, то забудеш і стать свою і вік. [...] Хай живе поезія, що навчає.

Арк. 3

Якби поезія важила в людському житті стільки, як про те пишуть, то за кілька тисячоліть безнастанного її впливу, люди стали б досі янголами. [...]

Поет впряжений у колісницю еволюції поруч із катом. І цивілізації вони прагнуть однаковою мірою.

Смію заявити, що людству поезія допомагає — як мертвому припарка.

У єдиній анатомічній структурі народу поет є тільки першопоштовхом його вітальних інстинктів. Шевченко великий тому, що національний організм поклав велику місію свого одживлення на стадії омертвіння. Гете був виявом зворохобленого німецького духу, відкритого до усеприйняття, в умовах розширення вітальної території й само порятунку нації, якій не стало чим дихати в тісних закутах герцогств і курфюрств.

Так само Пушкін об'явився петром великим вивищеного російського інстинкту до врівноваження свого падучого лету до європеїзму, як права називатися культурною нацією.

Так, поет — це тільки нервова волокнина суцього. Він визначається силою самоусвідомлення і силою національного розпашілого інстинкту, на якому поетові судилося вигоріти дотла. Його персоналізація дуже приблизна: відслонення його душі виявляють шари омасовлених бажань оточення.