

Ярослав Поліщук

УДК 821.161.2

ТЕКСТОВА СТРАТЕГІЯ ПАЛІМПСЕСТА В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СТУСА

Автор розглядає табірну поезію В. Стуса (1938 – 1985), одного з найвидатніших українських інтелектуалів другої половини XX ст., у контексті зміни культурних епох і текстових стратегій. У формулі палімпсестів поет-дисидент шукав естетичної універсальності. Вона передбачає імпліцитне заперечення цензури й можливість текстових варіацій. Але ця формула також націлена на подолання закостенілої кондиції мови, ідеологічно заангажованої та колоніально впроваджені. Палімпсест – це тяжіння до поезії неконвенційної, невербалізованої, абсолютної. У цьому сенсі поезія Василя Стуса, міцно пов'язана з літературною традицією, стає латентним виявом постмодерної культури.

Ключові слова: палімпсест, текстова стратегія, метафора, іронія, поезія, культура.

Yaroslav Polishchuk. Text Strategy of Palimpsest in Poetry by Vasyl Stus

The author interprets Vasyl Stus' (1938–1985) prison poetry in the context of changes of cultural epochs and text strategies. Using the formula of palimpsests the poet-dissident tries to find aesthetic universality. This form of the text implies the denial of censorship and the possibility of the poem's variations (1). Besides this, the formula also aims to overcome the outdated language condition (2) which is ideologically engaged and marked by the consequences of colonialism. Palimpsest is the gravitation to the unconventional nonverbalized and absolute poetry (3). In this way the poems by Vasyl Stus are closely connected with classical tradition and at the same time they become a latent manifestation of the postmodern culture.

Vasyl Stus is the artist, who worked on the borderlines of cultural epochs. His writings were absolutely different from official literature of socialistic realism, which had a certain matrix of language at that time. The first poetry books of V. Stus show that the author was out of any frames. The writers of western classical literature were the landmarks in his own creative work, at the time when such literature was perceived as a threat in USSR. An ideal reader, about whom Stus could dream, was absent, because that culture had already lost him at the crossroads of times and aesthetic strategies. Vasyl Stus essentially departs from the fixed text, which could be understood as immortalized and imperishable but also as stiff and dead. The poet was in search for ways of updating classical tradition in literature. Metaphor and irony – as two most inherent means of his artistic language – confirm these searches. Perception of Stus' poetry resembles the shape of sinusoid. The author was unknown during his life. Only few people who were close to him could read his works. After the poet's death, particularly in 1990, the Ukrainian reader found some barriers in perception of his poems. Firstly he regarded Stus' poetry as evidence, an act of struggle. Secondly, the reader was faced with rationalism and complexity of the images of the 'palimpsest', which were opposite to Ukrainian lyrics, adapted in mass culture. A certain prejudice that exists to this day is the result of such perception. Palimpsest is the main means of Stus' poetry. It is difficult for understanding and needs a special culture of perception. Such writings should be identified as a cultural challenge, as an appeal to overcome stereotypes and barriers in the reception of modern poetry.

Keywords: palimpsest, text strategy, metaphor, irony, poetry, culture.

Кожен, хто звертається до творчості українського поета-дисидента Василя Стуса (1938 – 1985), мимоволі наражається на певну інтерпретаційну апорію. Стуса-поета оцінюють у вузькому гроні експертів, його вірші, за винятком кількох спопуляризованих, що становлять основу шкільної лектури цього автора, – надто субтельні та складні для розуміння і через це не можуть стати здобутком широкого читача. Зате постава дисидента, борця, в'язня

радянських таборів не тільки заступила оздоби літературної творчості, а й стала домінантою образу Стуса в масовій свідомості українців, до того ж надовго. Культ мученика, який був на різні способи використовуваний уже по смерті поета, у період незалежної України, призвів до стереотипізації його образу в широкому суспільно-культурному контексті.

За перших років Незалежності цього, здавалося, не можливо уникнути: для розбудови національної ідентичності гостро бракувало таких прикладів, отож біографію В. Стуса органічно вписали в національну мартирологію. Проте час минає, змінюються пріоритети національного самоусвідомлення, а стереотипи лишаються. Як стверджують сучасні дослідники, національні стереотипи досить-таки стійкі до змін, до того ж вони байдужі до індивідуального досвіду, навіть якщо з ним несумісні [15]. Так сталося й у випадку Стуса. Загроза знеособлення його творчої постаті продовжує існувати, дарма що про неї говорять уже давно. Так, Марко Павлишин іще на початку 1990-х років зауважив таку небезпеку, спостерігаючи народження культу поета-мученика в самостійній Україні. У передмові до збірника праць “Стус як текст” (1992) він писав про “почуття незатишності”, викликане щойно народжуваним тоді культом: “Бо, як реакція на режимне приховування поезій і на вбивство самого поета, появились нові шаблони сприймання Стуса: Стус – приклад людської нескорености перед тоталітаризмом, символ національної гідности, Стус – мученик, Стус – “син Тараса”. Усі ці загальні місця висловлюють щирю правду, але вони обмежені кутом зору колонізованої та пригніченої культури, яка примушена оцінювати кожне явище як зброю в боротьбі за виживання. А при цьому випадає з поля зору те, що може мати резонанс поза парадигмою колоніалізму і навіть здатне співдіяти в побудові постколоніальної культури” [12, VII].

До цього часу образ В. Стуса в масовій свідомості не зазнав серйозної деконструкції, не був звільнений від безкритичного культу мученика, хоча період державної незалежності України триває вже понад чверть сторіччя. З одного боку, так сталося через те, що держава не зуміла виробити ефективної стратегії щодо власного минулого, зокрема недавнього, яке припало на часи Радянського Союзу: воно не було піддане всебічній ревізії й лишилося у свідомості частини суспільства дієвим чинником ідентичності [3, 93–94]. Більше того, Україна не позбулася накинених у період колоніалізму культурних стереотипів, що вимагають трактувати поета винятково як постать, громадянськи заангажовану, а його найвищим чином уважати героїчну жертву власним життям. З другого боку, вихід із тіні біографізму, зокрема поза межі інтерпретаційної моделі страждання, що накладається на сприймання творчості колишнього дисидента, видається ризикованим, оскільки ставить під сумнів національну мартирологію по-українськи. Для подолання стереотипного сприйняття В. Стуса слід досягнути національну культуру в ширшому контексті, звільнитись од свідомості обложеної фортеці, як це свого часу (у незрівнянно складніших обставинах, ніж теперішні, також непростих) зробив сам поет.

Стус – один із найвидатніших українських інтелектуалів II половини ХХ ст., що досить успішно виступав у різних амплуа: поет і критик, есеїст і перекладач. Уже в молоді роки він заповідався неординарним мислителем, до того ж винятково харизматичним, амбітним і розкованим. Ніколи не обмежувався пізнанням обов’язкових у радянські часи творів та авторитетів, багато взяв від світової літератури, філософії, історії, завдяки чому виробив винятково високу, як на свій час і властиві умови побуту, культуру думки. Це стає очевидним уже в перших спробах сформулювати кредо письменника й людини. У передмові “Двоє слів читачеві” до рукопису ранньої збірки “Зимові дерева” В. Стус зізнавався: “Післяармійський час був уже часом поезії. Це була

епоха Пастернака і – необачно велика любов до нього <...>. Нині найбільше люблю Гете, Свідзінського, Рільке. Славні італійці (те, що знаю). Особливо Унґаретті, Квазімодо. Ще люблю “густу” прозу Толстого, Хемінґуея, Стефаніка, Пруста, Камю. Вабить – і дуже – Фолкнер” [8, 7]. Уже сам побіжний перелік імен авторитетів і вчителів вражає. Видно, наскільки серйозно молодий Стус сприймав літературне покликання, аж ніяк не обмежуючи його ані національними проблемами, ані суспільною кон’юнктурою.

Після переліку своїх кумирів поет додає зауваги про власне бачення мистецтва. Це визначення його кредо остільки важливе, що, зроблене замолоду, не було пізніше в жоден спосіб дискредитоване, а подальша доля поета лише підтвердила слушність написаних тут слів: “Поет повинен бути людиною. Такою, що повна любові, долає природне почуття зненависті, звільнюється од неї, як од скверни. Поет – це людина. Насамперед. А людина – це насамперед добродій. <...> Ще – ціную здатність чесно померти. Це більше за версифікаційні вправи!” [8, 7].

Починаючи від 1965 р., режим постійно переслідуює В. Стуса, блокує йому можливість публікації власних творів та перекладів у тогочасній періодиці. Коли збірка “Зимові дерева” (1970) урешті була опублікована на Заході (після численних і безнадійних спроб автора видати її на Батьківщині), тоді він остаточно втратив шанси зробити літературну кар’єру. Пізніше, після першого ув’язнення, В. Стус увійшов до Української Гельсінкської групи (1980), чим остаточно утвердив статус радикального опозиціонера, не схильного до компромісів із владою. Біографія (він свідомо її творив) висувала на перший план риси незломного борця, діяча громадянського спротиву. Варто, однак, пам’ятати, що вперше Стуса засуджено саме за літературний доробок: його вірші влада потрактувала антирадянськими. Доля творів, які загинули під час другого ув’язнення, підтверджує думку, що тогочасна служба безпеки СРСР сприймала художню літературу прямою загрозою для держави.

Звідси також неоднозначне ставлення В. Стуса до власної творчості. З одного боку, він був винятково освіченим автором і вважав поезію виявом вільної свідомості, не визнаючи вузької заангажованості будь-якого стибу. Солідна ерудиція в галузі мистецтва, філософії, історії давала підстави для спокійної і зрілої оцінки поточної літератури, а також і власної творчості. Михайло Хейфец, товариш із літ неволі, свідчив: “Я спочатку познайомився зі Стусом-мислителем, і лише через три-чотири місяці прочитав Стуса-поета” [14, 562]. Досконало знаючи творчість Гете, Камю, Рільке, Гессе, він не переймався марними амбіціями і не терзався надмірно тим, що не є знаним в Україні. З другого боку, у тогочасних обставинах мусив погодитись із фактом: незалежна творчість підлягає суворому покаранню, а перебільшення та спекуляції цензури не мають жодних обмежень, і їх неможливо по-чесному викрити та публічно оскаржити. Усвідомлення цієї парадоксальної правди зміцнювало в поетові відчуття стоїчного страждання, прикметне для його ліричних віршів.

Форма палімпсеста

До розуміння поезії як палімпсеста В. Стус прийшов не одразу, а з часом, із набуванням досвіду спілкування з радянською цензурою. Відомо, що після багатьох років невдач із публікацією віршів він зрікся літературної професії, хоча таке рішення не могло не бути травматичним для творчого “Я” поета. За життя Стус не зміг видати в Україні жодної поетичної збірки. Його творча еволюція проявляється у трьох етапах: вона є не стільки винятковим досвідом українського поета, як типовою еволюцією митця опозиційних переконань в умовах тоталітаризму. Зазначені три фази еволюції творчої особистості назагал

узгоджуються із трьома етапами дисидентського руху. За М. Мариновичем, він пережив період романтичної надії (перед першими арештами в 1965 р.), період отверезіння та публічних протестів (перед другою хвилею арештів у 1972 р.) та етап радикалізації руху і правозахисної діяльності (від 1972 р. до кінця 1980-х) [4, 406].

На першому етапі, що охоплює 1960-ті роки, поет ще сподівався на визнання, зраджує тим самим романтичні ілюзії про творчість в умовах радянської дійсності. Ці сподівання цілком зрозумілі з огляду на переконання молодого автора, який прагнув своїм художнім словом долучитися до національної культури, стати в її обороні перед деградацією та асиміляцією в тогочасному СРСР. Патріотичний пафос споріднює його вірші з творчістю інших учасників руху шістдесятників. Перелом настає лишень на другому етапі, коли Стус у розпачі береться за писання збірки “Веселий цвинтар” (1971), прикметної домінантами гротеску та отруйної іронії. Звернення до засобів шаржу й гротеску означало, що поет старається звільнитись од мови – від того її різновиду, який був конвенційним і використовувався для зображення радянської дійсності, тобто від мови соціалістичного реалізму, що була визначником ідеологічної лояльності в СРСР. Сатирично змальовуючи довколишню дійсність, В. Стус тим самим долучався до “незгодних”. Спроба детонування тогочасної нормативної мови у “Веселому цвинтарі” означала розрив із шаблоном радянської літератури, який був скерований на однозначну акцептацію режиму. Це також був свідомий вибір іншої мови – фігуративної, іронічно наснаженої, із закладеною вже в самій своїй природі перспективою іншого, своєрідною опозицією – не обов’язково декларативною, але внутрішньою, принциповою. У творчій біографії В. Стуса паралельно йшло досягнення двох якостей: письменник набував досвіду громадянського спротиву, але також він вів напружене змагання з мовою. Т. Гундорова стверджувала: “Стус разом з іншими фактично створювали своєрідну лабораторію мислення і слова, де з нашої національної і соціальної свідомості, закріпленої колоніальним минулим і новою соціалістичною диктатурою тоталітарності, викорінювалися механічний ідеологічний редукціонізм, “безпредметність” мислення та zdeформованість самої мови” [1, 3].

У період написання в’язничної лірики В. Стус пробує виробити нову якість поетичної мови, що становить третій етап його самореалізації як творчої особистості. Не випадково він щоразу далі відходить від українських зразків (доценту знищених соцреалістичною риторикою), щоразу частіше сягає до світової літератури та філософії, заглиблюється в переклади та інтерпретацію улюблених Гете й Рільке і разом із ними гартує свій дух творця. Саме в цей період постає визначення віршів як *палімпсеста*. Воно виникає на підставі безпосередньої асоціації, адже передавання з табору та волю поетичних текстів (так само й інших, написаних в умовах гострих заборон на все, що могло б окреслити межі приватності у світі тотального контролю) було досить непросте, майже неможливе, хоч і перетворилось у мистецтво й віртуозність. Більшість віршів, написаних у неволі, одразу ж відбирали й нищили: це було не вимогою режиму, а способом приниження в’язня тюремною владою.

Коли Стусові було заборонено пересилання оригінальних віршів, він маскував їх під переклади в листах до дружини: принаймні вдалося частково зберегти написане в умовах другого ув’язнення (1980 – 1985). Відомо, що в дорозі на свободу кілька рукописів поета загинуло. Чи то через свідоме нищення спецслужб, чи то через випадковість – тепер уже немає принципового значення. Утрати ці невідшкодовні. Зокрема, остання поетична збірка “Птах душі”, що мала близько трьохсот віршів (кількість дуже приблизна, щодо неї думки свідків

розходяться), безповоротно загублена, її ніколи не вдалося відшукати. Після смерті В. Стуса його родину повідомили: усі папери спалені й жодні рукописи не збереглися. Названі вище факти добре передають похмуру атмосферу, де народжувалась концепція творчості як палімпсеста. Тобто неустанного процесу, коли записаний текст утрачався (автор був цього свідомий, хоча не трактував такі втрати фатальними), але знову й знову відновлювався чи створювався заново.

Палімпсест – це постійний рух, відкритість, діалогізм. Він віднаходить альтернативний спосіб розуміння тексту – нелінійний, рухомий, варіативний. Досягнення такого рівня стає амбітним і перспективним завданням поета. Заперечення закостенілої форми мови тут важливе не саме по собі, воно стає елементом ширшої програми – виходу поза межі зужитої норми і творення альтернативи. Цей досвід Стуса надзвичайно цікавий і досі належним чином не проаналізований, адже в Україні “декомунізація” мови до кінця не здійснена, вона відбувається стихійно й фрагментарно, проте бракує системного підходу в реалізації такої програми.

Найчастіше палімпсест Стуса розуміють як спосіб боротьби з цензурою. Безумовно, таке значення цього поняття також можливе й доречне. Поет виходив із потреби обійти цензуру чи принаймні мінімізувати її шкідливий вплив. Звідси варіативність тексту, це виявляє намір автора вийти поза рамки текстової непорушності, змістити коди значень, уможливити рух метафор. Потреба обійти цензуру веде поета також до більш масштабного завдання, до спроби втілення поезії незаписаної, ймовірної, невербалізованої, що поєднувала б досконалість форми із внутрішньою свободою вірша.

Якою мірою Стусові вдалося втілити таку настанову – питання для дискусії. Очевидно, поет лишень означив шлях, хоча й уповні усвідомив: він веде до утопії. Проте індивідуальна поетика В. Стуса тяжіє до такої образності, яка відповідала б враженню палімпсестовості: вона принципово уникає однозначності й категоричності. Недаремно для Стусової поезії основними є “символи роздвоєння” на кшталт свічада-дзеркала, завважував Богдан Рубчак [5, 463]. Цей образ, багатократно повторюваний та варійований, апелює до множинності у сприйнятті світу, тієї множинності, яка може бути адекватно відображена тільки в поезії.

Зрештою, палімпсест виявляє первісну сутність поезії, що полягає в парадоксальному зв’язку з мовою: одночасному схваленні її *a priori*, але також і принциповому запереченні. Адже поетичне висловлювання творять на базі пересічної мови, якою послуговуємося повсякчас. Водночас воно не може радикально розірвати зв’язок із поточною мовою, оскільки такий розрив означав би перехід поза межі зрозумілості, конфлікт із уявним читачем. Таку амбівалентну істоту поезії вдало окреслив Х. Ортеґа-і-Ґассет: “Поезія, власне кажучи, не є мовою, використовує її як звичайний матеріал, аби вийти поза неї, і старається виразити те, що властива мова не може висловити. Поезія починається там, де завершується ефективність мови. Вона народжується як нова можливість слова, що відмінна від нього самого” [17, 55].

Тільки після передчасної загибелі поета-дисидента його друзі вирішили зібрати й видати все врятоване. Це завдання виконала Надія Світлична, опублікувавши в США 1986 р. зібрані вірші поета під назвою “Палімпсест”. На той час це був найповніший і найсолідніший томик його поезій. Проте принципи укладання окремих творів у цілісну композицію збірки, які застосувала Н. Світлична, викликали критику. Пізніше стали відомими ще інші твори або редакції, а також аргументи. Усе це спонукало наступних укладачів Стусової поезії переглядати композицію книжки, пропонуючи інші (щодо першодруку) її

варіанти. Така практика триває, власне кажучи, до сьогодні: вистачить назвати по-різному скомпоновані збірки поета, що виходили за редакцією Михайлини Коцюбинської [10; 11], Оксани Дворко, Дмитра Стуса та ін. [7; 9]. Розуміння Стусового тексту як палімпсеста в цьому випадку виявилось цілком придатним і навіть продуктивним.

Палімпсестовість із погляду сприйняття

Обираючи назву до чергової збірки віршів, що постала в період 1971 – 1977 рр., В. Стус, імовірно, не здавав собі справи з того, наскільки вдалим чи навіть універсальним буде це формулювання та як усебічно називатиме і його власну творчість, і загальний стан культури в його час. У першому, ближчому значенні, поняття палімпсеста походить з епохи Середньовіччя й означає рукопис, написаний на раніше вживаному матеріалі або ж на матеріалі, призначеному для багаторазового вжитку. Нашарування чергових текстів – окрім, ясна річ, незручності, що утруднює чи й унеможливує їхнє повноцінне прочитання, – має таку перевагу, що з часом тексти починають співдіяти, просвічуючись один із-під одного. Один текст гине під тягарем іншого, а нашарування різних написів призводить до розуміння графічного знака не лише як елемента зв'язного тексту, але і як властивої декорації, таємничої позначки, ієрогліфа чи зашифрованого символу. Таким чином палімпсест витворює не лише знакову систему, а й довільний простір значень чи, більше того, енігматичний простір, що спокушає можливістю відчитування зашифрованої, не загальнодоступної інформації. І цим, власне кажучи, він закладає зміну читацької парадигми, провокує революцію у сприйнятті тексту.

У ширшому значенні цього поняття палімпсест можна визначити як образ, що віддзеркалює невтомне народження і зміну текстових значень. Не випадково Р. Нич уважає його слушною метафорою, здатною передати дух сучасної культури, услід за ідеєю Т. Адорно, – динамічної, багатошарової і непередбачуваної [16, 40]. Одна з актуальних конотацій такого погляду може стосуватись культури в перехідний період – від колоніального стану до свободи, незаангажованості та відкритості. Завдання письменника в цей період радикально змінюється. І якщо в переломні 1980-ті роки морально-етичний кодекс, а передусім культ свободи був для поезії неунікненим атрибутом, то пізніше відбулася емансипація творчості від громадянських обов'язків. В умовах саме такого переходу формується сучасний читач В. Стуса, утверджуючи в собі групову й індивідуальну ідентичність.

Якщо подивитись на палімпсестність лірики В. Стуса з боку сприйняття і сприймача, то належить виділити принаймні чотири аспекти проблеми:

- 1) палімпсест і автор;
- 2) палімпсест і цензура;
- 3) палімпсест і уявний читач;
- 4) палімпсест і сама поезія.

У розумінні автора палімпсест є різновидом тексту, у якому, ніби в дзеркалі, відбивається його власна творча тотожність. Цей термін був присвоєний Стусом іще в молодечий період. Попереднє самоокреслення, що походить із того самого періоду (від середини 1960-х до кінця 1970-х років), близьке за значенням, було запозичене в Гете – час творчості (*Dichtungzeit*). Поет стверджує, що його власні естетичні інтенції природним чином поєднані з культурною традицією. Дбаючи про цей зв'язок, він орієнтувався на високих авторитетів у світі культури, читав, перечитував і осмислював Рільке, Гете, Лорку тощо. Шукаючи відлунь у їхніх художніх образах, не ставився до цих культових авторів безкритично, але виростав у своєму пізнанні їх.

У палімпсесті Стуса приваблював безперервний процес, пошук властивої форми, виразу, наративу. Його вірші перебувають у постійному зв'язку з палімпсестом культури, що твориться в широкому контексті, до того ж наперекір обмеженням і табу, які завжди мусив долати – чи то на свободі, чи то у в'язничному казематі. У багатьох місцях особистого листування В. Стус нарікав на брак друкованих джерел – оригінальних творів і перекладів, словників, праць із філософії й історії та под. Такої лектури він гостро потребував, щоб продовжувати живий діалог – і з традицією, і з сучасною культурою, хоча більше таки з традицією (з огляду на умови побуту). Поезію Стуса можна також сприймати як діалог із самим собою, тобто нелегкий, нерідко драматичний порахунок із мріями та ілюзіями років молодості. У цій подвійній системі координат – часу й простору, об'єктності і суб'єктності – сприймає поет власні вірші, вважаючи їх версифікаційними спробами.

На особливу увагу в цьому зв'язку заслуговують різні варіанти одного й того ж тексту, які трапляються в “Палімпсестах”. Очевидно, що їхня наявність пов'язана з умовами написання та переказування на волю цих творів. Позбавлений нормальних умов для праці, поет складав вірші в пам'яті, читав їх уголос та пізніше записував, водночас він ніколи не міг наперед знати, чи потраплять на свободу, чи загинуть у дорозі¹. Проте існує ще інша мотивація, також слушна в цьому випадку. Поет прагнув пізнати прихований сенс (це загалом трудно охопити в поезії), дарма що він завжди інтригує і приваблює митців. Творячи тексти, які нашаровуються один на одного, він перебував у процесі нескінченних перемін і трансгресій, культивував у собі самому дух безмежної творчості. Такі редакції, часом значно відмінні одна від одної, можуть свідчити про невід'ємний дух творення, про спроби проникнути в таку глибину філософського змісту, яку не можна виразити інакше, ніж за допомогою поезії, що доводили новочасні філософи [13, 93].

Іноді складається враження, що ідейний зміст і образна оболонка в обох варіантах того самого твору зовсім різні й далеко відходять одне від одного. Наведемо приклад – вірш “Бринить космічна музика струмка”, у якому йдеться про вічний рух у природі та сприйняття цього постулату ліричним героєм. Якщо в першій редакції виникає ефект мудрої “розчиненості” ліричного суб'єкта в навколишньому космосі, то в другій – цей мотив виглядає більш пластичним та розбудованим, позначеним драматичним напруженням. Зіставмо:

Перебудь,
урочу наживаючи годину,
коли себе утратиш.
Як чекань
урветься край – і ти, як крик, натверднеш
і озовешся голосом струмка [7, 216].

Невже це ти, дорого почезань,
стежо народжень, що ввела в оману?
І од біди себе не прихистиш,
і зацвітеш, спинившись на порозі
назнаменовань, на сліпучім розі
заломів долі [7, 216–217].

¹Про випадки конфіскування зошитів із віршами та жалю В. Стуса з цього приводу згадували його товариші в неволі [14, 588].

У наведеному уривку виразно видно відмінності: вони сягають не тільки позиції ліричного “Я”, але також уявлень про світ, ніби його побачили в обох випадках різні суб’єкти. Порівняймо: “усесвіт обіззався до себе” (I) та “усесвіт обіззався до німоти, з котрої прозначався”, “усесвіт обіззався до світу” (II).

Проблему цензури тут не будемо виділяти спеціально. Вистачить сказати, що вона міцно вплинула на форму вірша-палімпсеста. Боротьба з такими утисками була гостра і, зрештою, приречена на поразку. Адже поетові не вдалося вийти на свободу й відтворити втрачені тексти, впорядкувати їх та укласти в цілість за власними критеріями (це змогли зробити інші письменники-дисиденти). Здається, щодо цього він не мав особливих ілюзій, адже й так усі рукописи свого часу відбирали, незалежно від їхнього змісту. Навіть по смерті ніщо з творів останніх літ не вдалося відшукати. Одначе найчастіше палімпсест Стуса розуміють як спосіб боротьби з цензурою. Безумовно, таке значення цього поняття також можливе. Поет виходив із потреби обійти цензуру чи принаймні мінімізувати її шкідливий вплив. Звідси – варіативність тексту, що виявляє намір автора вийти поза рамки текстової непорушності, змістити коди значень, уможливити рух метафор. Але ця інтенція веде його далі, до більш амбітної мети, себто до втілення поезії незаписаної, невербалізованої, до абсолютної досконалості форми при збереженні її внутрішньої свободи. Звідси – своєрідне ставлення до мови: у зрілій поезії В. Стуса вона звільняється від безпосередніх асоціацій із дійсністю, дуже ошадлива у вираженні реалій та конкретики зі світу, де перебував поет за в’язничним муром.

Виробляючи форму ліричної рефлексії, В. Стус прагне зберегти рівновагу поміж раціоцентричною образністю, яка була постульована традицією і в колі якої постійно обертається його мисленнева культура, та поривом, живою вразливістю, що є неунікненою в добрій поезії. У цьому значенні його твори так само відтінюють знак палімпсеста – нашарування текстів із різним раціональним змістом та емоційним зарядом. Брак безпосередніх вражень, що ним страждав поет в умовах неволі, отримав несподівану компенсацію у вигляді наївного погляду на світ, пригадування та варіювання колишніх переживань, до яких час від часу повертається його ліричний суб’єкт.

Непросто описати уявного адресата лірики В. Стуса. У вузькому значенні це були товариші з ув’язнення, котрим звирявся поет і котрі вміли оцінити глибину його творчості. У ширшому значенні – також сприймач із Заходу, де вірші були публіковані, водночас про цього читача поет майже нічого не знав, за винятком кількох приватних відгуків, які отримав у листах. Звичайно, цього було надто мало, аби заспокоїти творчі амбіції такого вимогливого автора. Якщо і згадувано прізвище Стуса в пресі 1980-х років (а також у 1990-х, уже в період Незалежності України), то не як поета, а передусім як дисидента, борця за права людини та в’язня радянських таборів. Так формувався стереотип (ішлося на початку статті). Його підсилювала й закордонна преса, відгукнувшись на мученицьку смерть Василя Стуса.

Варто зазначити, що рецептивний стереотип значною мірою пов’язаний також із образом В. Стуса, який був створений у споминах про нього, передусім у колі політичних в’язнів. Оцінюючи поетичний талант, вони все-таки однозначно наголошували на культі боротьби та страждання. Узяти хоча б Євгена Сверстюка, одного із близьких товаришів, а також проникливих читачів поета. У своїх спогадах він заклав певну матрицю інтерпретації творчості В. Стуса: “Ми вчимось читати його лірику як стогін епохи, як потаємний наш власний голос” [6, 437]. Або ще виразніше: “Про поета будуть написані дослідження як про стривожену совість його покоління, як про трагічний голос гармонії і розпачливий зойк дисгармонії світу, що втратив моральні орієнтири”

[6, 433]. Позиція мораліста, витворена Є. Сверстюком, у цьому випадку нівелює палімпсестний тип поетових текстів, пропонуючи дещо спрощене трактування їх у контексті героїчної біографії автора і творчості як чину та зразка для наслідування.

Тривала ізоляція та замовчування, а пізніше дистильоване сприйняття, що породило певний стереотип, не сприяли множинній і незаангажованій рецепції творів В. Стуса в українському суспільстві. Стус лишається у сприйнятті посланцем із “паралельного світу” [2, 192], котрий, навіть попри його безумовні чесноти, незрозумілий і чужий, так само, як і постаті колишніх дисидентів, що в нові часи Незалежності були екзотичними, але не надто авторитетними – розпорошеною й маргіналізованою групою на тлі народжуваного дикого капіталізму.

Виступаючи на межі епох, Стус ідентифікував себе радше з високою культурою, тотально нівельованою в його часи. Той ідеальний читач, про якого міг мріяти поет, ніколи не з’явився, загубившись на роздоріжжі часів та естетичних стратегій. Записане, зафіксоване може трактуватись увічненим, нетлінним (М. Коцюбинська), а може – закостенілим, мертвим. Стус відходить від формального тексту, щоб звільнити його від такої закостенілості. У цьому він латентно наближається до концепції постмодерної культури. Хоча в поезії В. Стус чітко орієнтувався на класичну традицію, проте він шукав також шляхів її оновлення. На поетикальному рівні це можна простежити в еволюції двох основних засобів його художньої мови – метафори та іронії.

Траекторія сприйняття поезії Стуса вибудовувалась як своєрідна синусоїда. За життя поета український читач майже не знав його творчості (за винятком поодиноких утаємничених осіб). По його смерті, зокрема в 1990-х роках, відкриваючи для себе цього майстра, читач зіштовхнувся одразу з кількома бар’єрами сприйняття: а) вказаним вище стереотипом поезії-свідчення, поезії-боротьби; б) раціональністю та складністю образів “Палімпсестів”, що далеко відбігали від української лірики, адаптованої масовою культурою. Так чи так, це призвело до певного упередження, яке існує до сього часу. Палімпсестовість Стусових віршів надає їм особливого значення: відтак вони є трудною лектурою, вимагають від сприймача так само певної інтелектуальної культури та варіативності розуміння тексту. Водночас такі твори слід ідентифікувати як культурний виклик, як заохочення до подолання стереотипів і бар’єрів у пізнанні новочасної поезії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гундорова Т. Феномен Стусового “жертвослова” // Стус як текст / Під ред. М. Павлишина. – Мельборн: Університет ім. Монаша, 1992. – С. 1–29.
2. Касьянов Г. Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960-80-х років. – Київ: Либідь, 1995. – 224 с.
3. Киридон А. Гетеротопії пам’яті. Теоретико-методологічні проблеми студій пам’яті. – Київ: Ніка-Центр, 2016. – 320 с.
4. Маринович М. Всесвіт за колючим дротом. Спогади і роздуми дисидента. – Вид. 2-е, виправлене. – Львів: Вид-во УКУ, 2016. – 536 с.
5. Рубчак Б. Перемога над прірвою. Про поезію Василя Стуса // Рубчак Б. Міти метаморфоз, або Пошуки доброго світу: есеї / Упор. В. Габор. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2012. – С. 445–483.
6. Сверстюк Є. Василь Стус – летюча зірка української літератури // Василь Стус. Поет і громадянин. Книга спогадів і роздумів / Упор. В. Овсієнко. – Київ: ТОВ “Вид-во КЛІО” 2013. – С. 430–438.
7. Стус В. Вечір. Зламана віть. Вибране / Упор. О. Дворко та Д. Стус. – Київ: Дух і Літера; Задруга, 1999. – 384 с.
8. Стус В. Листи до сина / Упор. Д. Стус. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 192 с.
9. Стус В. Небо. Кручі. Провалля. Вода / Упор. Д. Стус. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. – 410 с.
10. Стус В. Свіча в свічаді / Упор. М. Коцюбинська. – Київ: Український письменник, 1990. – 120 с.
11. Стус Василь. Твори в 4 т., 6 кн. – Львів: Просвіта, 1994–1999.
12. Стус як текст / Під ред. М. Павлишина. – Мельборн: Університет ім. Монаша, 1992. – 93 с.
13. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – Москва: Гнозис, 1993. – 464 с.