

ЛІТЕРАТУРА І МИСТЕЦТВО

ПЕРЕМОГА НАД ПРІРВОЮ

Про поезію Василя Стуса

Богдан Рубчак

1

Скульптура голови Василя Стуса роботи В. Довганя, що її фотографія репродукована в еміграційному виданні Стусових ранніх поезій «Зимові дерева» (Брюссель, 1970), зображує мужнє обличчя боксера, з міцною щелепою і низьким, вузлуватим чолом. Глина з шорсткими, не зализаними поверхнями справляє враження, що ця сильна голова щойно виросла з землі. Та проте в самій оцій силі поетового обличчя помітний тонкий, несамовито зосереджений смуток — смуток сівача, що зупинився серед ріллі і слухає далеку пісню дівчини або й відлуння власної пісні в душі, що її ніхто ніколи не співатиме. На фотографії з похорону Алли Горської бачимо Стуса знову: він несе за труною вінок. Хоч поет невиразно знятий, однак його висока постать обіцяє надзвичайну силу худого тіла. Ця сила втілює силу надзвичайної індивідуальності, силу людини з одчайдушністю в очах, яка бачила безодню і не втікала від неї.

Про силу Стусової особистості згадують свідки. У цікавому й цінному спогаді про поетове перебування в Мордовії Михайло Хейфец розповідає, як Стус «зажди говорив з начальством і мантівнею тоном переможця й прокурора на майбутньому нюрнберзькому процесі», як він постійно відмовлявся йти з таборовими наставниками на будь-які компроміси, що зажди потрібно для самозбереження в подібних ситуаціях («Сучасність», 247-248, стор. 18). А Сергей Солдатов, в інтерв'ю з Богданом Нагайлом, сказав, що Стуса «зажди відрізняло непримиренне ставлення до неправди, беззаконня, системи гноблення... Він дуже страждав... але він намагався цього не виказувати... Уночі він іноді виходив до коридору і стогнав від болю» («Сучасність», 258, стор. 96).

Такі свідчення в словах, на фотографії, в глині, можуть викликати сподівані романтичні реакції: в уяві вирізблюється постать передовсім стихійна — а в буйній уяві певної ідеологічної

Ця стаття — поширена версія доповіді, що була прочитана при роздачі нагород ФОТА 5 лютого 1983 року в Нью-Йорку.

структурі навіть постать «велетня -Прометея» — але в усякому разі постать мистця, який літературними впливами не турбується, бо творить «від душі», а не «надумано», й тому не часто думає про літературу. Такі уявлення про поета взагалі, до речі, зустрічаємо сьогодні досить часто, особливо серед американських поетів або тих, хто піддався американським впливам. Та сподівані романтичні реакції (чи єфремовські, а чи народжені вчора в якомусь нью-йоркському «кафе поетів») часто бувають помилковими. Так і в нашому випадку. Бож до справді унікальної творчої особистості не слід підходити по-традиційному.

Хейфец розповідає про неймовірну Стусову ерудицію та взагалі інтелектуальний склад розуму: знавець філософії, поет на засланні проводить час у розмовах про Канта, Гуссерля і особливо про свого улюблена Альбера Камю. Як людина до крові й кости літературна, він пише критичні статті (конфіскована велика праця про Тичину), багато перекладає, а в розмовах читає напам'ять численні вірші різних поетів різними мовами та професійно обговорює літературні твори. Недавній емігрант розповідав мені про вечірку, ще в Києві, на якій Стус годинами напам'ять читав твори Райнера Марії Рільке по-німецькі.

Навіть поверховий погляд на плесо Стусової творчості, яка нам приступна (і то не тільки в розумінні заглиблення, а й у статистичному розумінні: адже конфісковано понад шістсот його поезій та перекладів, і тільки невеличку частину його дорібку вдалося врятувати), відразу відкриє впливи і напливи різних поетів. Про ці впливи згадують усі, хто пише про Стуса, як, наприклад, Марко Царинник у дуже добрій передмові до еміграційного збірника «Свіча в свічаді» (в-во «Сучасність», 1977). Характерно, що про них згадує і сам Стус, зовсім не збираючися їх маскувати. У вступі до збірника «Зимові дерева» під заголовком «Двоє слів читачеві» поет пише, що в молодості він захоплювався Рильським і Вергарном, потім «прийшов до мене Бажан», а пізніше — «епоха Пастернака і необачно велика любов до нього». Далі Стус згадує Гете, Свідзінського, Рільке, Унгаретті, Квазімодо. Це справді широкий і навіть дещо строкатий західно-східній килим!

Ось строфа про засніжені тополі:

Згорнули руки — не викричатись
(як викричатись — без рук?).
Засніженим віттям витишитись
тополі і не беруться.

(«Зимові дерева», стор. 117)

Кожний, хто хоч десять хвилин в житті читав Пастернака по-російські, впізнає в цій Стусовій строфі неповторний пастернаківський синкопований ритм, карколомно-нерівні рими, і майже окарикатурену персоніфікацію природних явищ, що звучить як

вітвір уяви якогось поета дитячих віршів, який раптом або збожеволів, або випив забагато рислінгу. Стус пише, що він позбувся впливів Пастернака в кінці п'ятдесятих років, але ми маємо свої причини йому в цьому не довіряти.

В Стусовій дещо пізнішій поезії впливи Пастернака затіняють, але аж ніяк не закривають ще один магнетичний поет нашого сторіччя, що впливав і на самого Пастернака, — Райнера Марія Рільке. Але як струмінь впливу Пастернака слабшає, хоч аж ніяк не висихає, в пізнішій Стусовій творчості, так вплив Рільке чутний іноді й у ранній його поезії. Саме в ранній поезії я знайшов дуже цікавий приклад впливу Рільке на Стуса:

Жовтий місяць, а ще вище — крик твій,
а ще вище — Той,
хто крізь зорі твої молитви
пересіяв, мов на решето...

(«Зимові дерева», стор. 27)

Зустрічаємо тут не тільки ранню рількеанську тематику, але, що найголовніше, отої неповторний тон в самій інтонації — разом із святково-ритуальний, і розплачливо-болісний, — що його хотілось би назвати своєрідним «метафізичним надривом». (Такі стилістичні «пастки» на читачеве релігійне почуття в ранній поезії Рільке близькі й дуже складно обговорені в книзі: Paul de Man, Allegories of Reading, Нью-Гейвен, 1979, стор. 20-56). Та для нас найголовніше те, що 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 перемагає страждання і стає джерелом руху всесвіту. До цієї теми я повернуся трохи згодом.

Щодо менш систематичних та проникливих впливів інших поетів — з них можна б скласти цілу бібліографію. У віршах про дитинство чи про природу, наприклад, іноді звучить Рильський, разом із численною армією його епігонів. Тут, звичайно, маю на увазі Рильського в його сибаритно-оптимістично-фривольному профілі, бож є й інший Рильський, куди цікавіший — філософсько-трагічний, бентежно-глибокий поет. Зайво підкresлювати, що *такий* Рильський має мало епігонів. Наведу приклад з цього першого Рильського, як він відображеній у Стусових рядках:

Здається, чую: лопають каштани,
жовтозелену викидають брость,
а наді мною київське весняне
пахуче небо гуком налилось.

(«Свіча в свічаді», стор. 74)

У вірші «Молодий Гете» («Зимові дерева», стор. 102-103) за постаттю молодого Гете мигтить тінь Бажанового Гофмана: тут є і

«шпатовий мускатель», і «гранчаста заряхтіла порцеляна», і «clave-sin», що «шаріє перлямутром» і багато такого іншого. Це з раннього Стуса. А ось декілька рядків із пізнішої Стусової творчості:

Спаскуджене парсунами п'яниць,
Розпусників, повій, заброд, ссавущих
і пришелепуватих землячків,
це грішне без гріха глухе містечко
тряслось, гойдалось, мов драговина,
під шептами байдужих баляндрасників.
(«Сучасність», 258, стор. 9)*

Я знайшов у Стуса і відгомони Тичини, Плужника, Филиповича, загальний тон шестидесятників, навіть дещо з «естаблішменту» радянської поезії як, наприклад, із Малишка:

Ти віками доземно хилилась
як синів проводжала
і ждала, од горя німа.
(«Зимові дерева», стор. 104)

Є в Стуса цілком несподівані перегуки. «Утік з казарми» — з рядом «Вар'ят за брата» — це мила стилізація під західноукраїнські рекрутські вірші, з Фед'ковичем включно, в дуже цікавому (навіть з літературно-історичного боку) поєднанні з Шевченковою «захалявною» творчістю («Зимові дерева», стор. 119). Та в Стуса зустрічаємо куди несподіваніші відгомони:

Той образ, що в відслонах мерехтить,
повторюють дзеркалами дзеркала.
Це в прискалках душа твоя жахтить...
(«Свіча в свічаді», стор. 85)

Це ж неначе прямо з «Під знаком Фенікса» Олега Зуєвського! (Інтертекстом, до речі, може тут служити Рільке). Або ще один неочікуваний відгомін:

Чотиригранний, і негабаритний,
у шії тріскає хребетний стовп,
аршина не ковтнеш: у плечі втоптана
шоломом голова — по підборіддя.
.....
а він, бугай, несе між рогів грім
і від жадання товпиться і пухне.
(«Зимові дерева», стор. 159)

*Вірші, що цитовані тут із «Сучасності», незабаром вийдуть у видавництві «Сучасність» окремим збірником під назвою «Галімпсести». Саме за ці твори Василь Стус одержав літературну нагороду ФОТА за 1982 рік.

Як подає Хейфец, Стус нарікав, що після одного з численних обшуків забрали у нього збірники поезій Емми Андієвської.

Взагалі, в читача може скластися враження, що під псевдонімом «Василь Стус» пише кілька поетів. Бож трудно повірити, що одне перо написало рядки:

Ми соку випили в берези,
ми в річки випили води...
(«Свіча в свічаді», стор. 94)

з одного боку, і з другого:

Ось і ранок
білій, як божевілля...
(«Зимові дерева», стор. 50)

або:

...І колючий дріт,
набряклив ніччю, бігав павуками
по вимерзлій стіні...
(«Сучасність», 247-248, стор. 6)

На цьому рівні мого обговорення, Стусова поезія — це свічадо, що віддзеркалює інші обличчя — віддзеркалює їх не тільки свідомо, але сумлінно й цілком відкрито. Та під поверховою мозаїкою впливів, чи то систематичних (як у випадку Пастернака чи Рільке), а чи більш роздрібнених — нуртує творча енергія Стусового двійника або, хоч як не хочеться вживати такої банальності, Стусового духовного батька. Ідеться мені, певна річ, про Тараса Шевченка. Стусове поверхове роздрібнення — його розсіяння в точному розумінні, як брак зосередження — неначе єднається непомильно унікальним голосом іншого, більшого поета. Шевченків голос уже виразно чутний у Стусовій ранній поезії. Міцніс він у в'язничній поезії — в збірнику «Свіча в свічаді» (як це помітив Царинник у вже згаданій передмові), а особливо в «Палімпсестах». У цій новій фазі творчости Стус неначе єднається з в'язнем-Шевченком, неначе зв'язує свою долю з його долею, щоб випивати з кореневим соком поезії хоч трохи тієї людської — не божеської, а саме людської — величі віч-на-віч із нелюдським проваллям. Це якась одчайдушна, не те що відкрита, але просто-напросто зухвало декларативна залежність, що її Стус підкреслює численними парафразами з «Кобзаря», в несподіваних в'язаннях із власними неповторними образами. Наприклад, в наступному уривку Шевченків образ із природи, висловлений у невтралній, абсолютно безособовій присудковій конструкції, раптом перевтілюється не тільки в особове, але сильно особисте, неначе цей випадковий образ циклічності часу природи стає центральним

образом часу Стусового власного життя, з характерно представленими ключовими дієсловами, які в цьому новому порядку мають підкреслити мотив оновлення:

... із того раю
радів я, згублений в світах,
коли по звомплених зірках
сам — і смеркаю і світаю.
(«Свіча в свічаді», стор. 92)

А ось серія власних образів, з несподіваною шевченківською «пушантою»:

Від рання дощ. Від сну, від ночі,
від узголів'я дощ і дощ.
Ридання шиб і ринв. А хоч —
ридання матері пророче.
(«Зимові дерева», стор. 68)

Подібних прикладів можна знайти сотні, як теж десятки безпосередніх звертань до Шевченка. Іноді невідомо: звертається Стус у вірші до Шевченка, чи до себе самого, таке в нього щільне з Шевченком єднання:

І так тобі нещастя бракувало.
Ти звав його. Ти думав — молодий,
упораєшся. Бо могутня шия
кріпацького поріддя не зігнеться,
аби там що. Пригадуєш? Було.
(«Зимові дерева», стор. 69)

Взагалі, ціла поема «Потоки», що з неї я взяв цей уривок, може бути про Шевченка або про самого Стуса. В даному уривку «кріпацьке поріддя» наштовхує читача на перший вибір, а «пригадуєш?» — на другий.

Стусова в'язнична поезія вся насажена Шевченковою думкою, його силою, його відвагою, його бунтом — вона вся дзвенить ними. Щобільше, в Стуса ж бо навіть вбачаємо своєрідну імітацію «стилю» Шевченка не тільки в поезії, але в житті — в його, Стусовому, різкому екзистенціальному виборі та в гордому прийманні наслідків цього вибору, як на це натякає хоча б щойно наведений уривок.

Та ще глибше, під струменем Шевченкової енергії, пливе інший, найрвучкіший, струмінь. Маю тут на увазі оту інстинктивну, передособисту, невимовну, але тим не менш явну енергію Стусового власного «я». Ця енергія така помітна хоча б тому, що в Стусовому дорібку нелегко знайти «об'єктивні» твори: навіть ті поезії, в яких ніби про щось інше, говорять про самого поета. Стусове «я», як Шевченкове, колосальне. Поетове «я» — динамо цієї перед-

особистої енергії, і не пояснити його ніякою літературною теорією. Воно єднає і роздрібнення незамаскованих поверхових впливів, і роздвоєння постійного діялогу з Шевченком: енергія такого «я» дослівно ковтає всі впливи й моментально засвоює їх на стилістичному рівні, так що вони стають інтегрованою частиною і безпосереднього контексту, і цілого дорібку. Отже, енергія передособистого «я» підписує майже кожний Стусів рядок і світиться під відкрито прийнятими впливами, а навіть під частими своєрідно зухвалими стилізаціями. Певна річ, саме Стус може дозволити собі на те, щоб утвержувати своє «я» з перспективи літературної, щоб бути відкрито літературною людиною. Просто кажучи, він не має чого боятися. І саме тут є абсолютна протилежність між поетом таким, як Стус, і армією епігонів Рильського, що про неї я мимохідь загадав угорі: у першому випадку маємо справу з задерикуватою, майже нахабною, силою поетового „я”, а в другому — з боязкою його неміччю. У цьому світлі доводиться змінити мій раніший опис Стусових поезій як свічад. Тепер вони стають палімпсестами, що в них, крізь нашарування різних літературних ремінісценцій, просвічується дно глибинного, первинного, абсолютно власного ще не написаного тексту.

Відходячи від теми епігонства, хочу повернутися нахвилину до питання природи оригінальності. Оригінальність — це не програмово-гістеричне Павндове «мейк-іт-нью». Така програмовість, як це колись помітив Володимир Юринець у своїй дивній, зизооко-розумній праці про Тичину («Павло Тичина. Спроба критичної аналізи», Харків, 1928, стор. 5), це «панування рефлексії над творчим процесом, а не сама динаміка цього процесу», і вкінці — це усвідомлення неспроможності бути оригінальним і панічні спроби маскувати цю неспроможність, цю неміч власного «я». Часто все це кінчається систематичним наслідуванням довколишніх сучасників, особливо іншомовних. А ось у Стуса навмисні, задерикуваті літературні ремінісценції стають складною грою, стають масками, позами, цілком свідомим закриванням сильної — можливо, надмірної — енергії «я». Як я вже згадав, підтекстуальний струмінь Стусового перед-особистого «я» це енергія, яка єднає окремі розсіяні, розрізnenі моменти в творах у тривання суцільного дорібку. І навіть у цьому Стус такий подібний до Шевченка.

Ця увертура про Стусову інтегральну, своєрідно «органічну» літературність була мені потрібна на те, щоб посередньо ілюструвати мою тему. Нарешті я приступаю до неї.

ремінісценцій. Я зупинюся тепер над рухом розсіяння, роздвоєння й остаточного єднання в Стусовій поезії та спробую накреслити траєкторію цього руху на прикладах його образів.

У ранній Стусовій творчості, наприклад, знаходимо чимало пасажів, що в них сумлінно вираховуються частини тіла самого героя, його коханої й навіть інших людей, неначе ці частини тіла існують самі для себе, незалежно від центру організму. Таких місць так багато, що вони відразу звертають на себе читачеву увагу. Ось характерний приклад, що в ньому поет неначе викладає нам сам процес такого «фізіологічного» розсіяння:

Вийду з зазубнів
роздіганої власної душі
і гукатиму:
— Сходьтесь,
тут, окрім нас, немає нікого.
І всі частини моого тіла
опівночі почнуть поверватися,
як добре нічні феї.
— Сходьтесь! Уже спноочіло!
Я один, і більше нема нікого.
Сходьтесь,
щоб до ранку виповнилась моя голова
мільйоновою волею
всіх моїх органів почуття,
щоб нарано, почуваочись на силі,
я знову бігав — по бібліотеках,
чергах і далеких-далеких побаченнях.
(«Зимові дерева», стор. 183-184)

В куди яскравішому пасажі, Стусів ліричний герой почувається фізично неповним через те, що його грабує час:

Довго очікувана попереду,
минає молодість,
лишаючи...
тугу каліки — з ампутованими кінцівками.
(«Зимові дерева», стор. 51-52)

Наслідок таких «самовтрат» ляпідарно висловлений у рядку: «Ти — недолюдина» («Зимові дерева», стор. 18). Оте фізіологічно зображене розсіювання себе самого, віднімання від себе самого, неначе переслідує ліричного героя:

Заким пролізеш у голки вушко —
обдерешся, як пес в шелюгах.
Все побільше — лишаєш з одягом,
все поменше — з собою.
· · · · ·
а ти, як бубон, голісінький.
(«Зимові дерева», стор. 85)

Ми скоро помічаємо, що це розсіяння переходить із площини фізіологічної на психічну, де воно, звичайно, почалося; воно спричиняє якийсь таємний страх, своєрідний, майже клінічний «Ангст». Ліричний герой попереджає сам себе:

I Дніпро у моїх очах,
катери і автомобілі.
I не розхлюпти себе
.....
серця не виплескати.
.....
А ти не бережешся, ні?
А ти — не бережешся?
Думаєш — вистачить на віки?
На рік бодай — вистачить?
(«Зимові дерева», стор. 14-16)

У перших двох наведених уривках ліричному герою загрожує зовнішність, а в третьому — внутрішність, власні спогади, туга, гризоти.

Розсівають, отож, і спричиняють страх, різні чинники зовнішнього й внутрішнього світу. Розсіває, наприклад, порожня активність порожніх буднів, оце кошмарно-кафківське бігання «по бібліотеках, чергах і далеких-далеких побаченнях», де є тільки натяк (але все таки він є!) на якийсь далекий, заобрійний біг. Та проте, врешті-решт, він також розсіває. Про цей «заобрійний біг» згадаю ще потім. А покищо хочу продовжувати про буденне бігання, яке загрожує не тільки ліричному герою, але й його коханій у наступному, майже досконало зрівноваженому верлібрі:

Розгублена між роботою і дозвіллям —
вечірньою школою, чергами, перукарнею,
дошовою погодою і театром,
комсомольськими зборами, подругами з гуртожитку,
ти прийдеш до мене
самотня, настрашена і чужа,
розграбована на всі свої сто шістдесят сантиметрів зросту.

I разом з тобою ми заходимося визбирувати
роздаровані уста, очі, пам'яті,
погляди, губи, плечі,
розшукаємо все — до найменшого панігтя,
щоб, затиснена в себе, як в кулакочок,
ти ставала цільною й неушкодженою,
реставрована для моого охриплого
горлового шепоту щастя.

(«Зимові дерева», стор. 37)

Для ліричного героя стає якоюсь одержимою візією неможлива можливість щонічного зцілення коханої, щонічного чудного повернення їй її невинності, яку насиливала зовнішність, для

поновленого, щонічно-первинного кохання. Згодом побачимо, що кохання теж непевне, що воно теж загрожує розсіянням. А покищо хочу звернути увагу на те, що на стилістичному рівні терпеливе вичислювання бібліотек, перукарень та ресторанів — оті майже бароккові або, можливо, вітменівські «каталоги» буденних подій і явищ — вже самі собою створюють враження розсіяння.

Та найнебезпечнішим чинником розсіяння є Інший. Тут слід згадати думку Сартра про те, що в немилосердному погляді Іншого ми стаємо відчуженими перед собою і для себе. Дуже сильний і справді своєрідно сартрівський приклад такої безборонності і самовідчуженості в погляді Іншого зустрічаємо в прекрасному ранньому вірші «Натурщик». Натурщик, нагий і ще тим більше безборонний, що він одночасно ще жива людина і екзескульптура, — стоїть перед байдуже жорстокими лезами очей інших людей. Ці очі це передовсім очі «від-творця» скульптора, який над перевтіленем у глину натурщиком має абсолютну силу, потім очі «споживачів мистецтва», а вкінці, і що найголовніше, очі читачів цього твору, читачів Стуса, себто наші, чужі, безжалісні очі:

Він у розпачі.
Він не може в собі затриматись.
.....
З нього височують жили.
Його оголюють,
і не подіться від очей зненависних,
і п'ятий не знайти куток.
О тайнство
народження і сконання!
Ці пружні пальці,
що взяли його
поперек горла:
передайся ввесь
в чужі холодні
зсатацілі очі.
Піддатливий, мов глина,
не знайде,
за що вхопитись.
Терпне мертвє тіло,
і вже, мембронований,
натурщик остигає
на гострій, ніби шпиль,
колючій ноті.

(«Зимові дерева», стор. 158)

І справді, своєрідно трансцендентальні нотки, що приглушені звучать у творі, натякають на природу «натурщика» не тільки як на пасивний об'єкт, але й як на активну енергію мистецтва: йдеться, мабуть, про самообнаження поета в своїй поезії і, отже, про оте «саморозхлюпування», що його на цьому рівні нашого читання неначе боїться таке домінуюче «я», як Стусове. І тут починаємо

бачити важливе поєднання «принципу розсівання» з центральністю «я» в Стусовій поезії: чинники маскування «я» самі собою загрожують цьому «я», вибраючи в себе багато його енергії. Це треба мати на увазі під час читання решти моєї статті.

Звичайно, найнебезпечніший погляд іншого — це злозичливий, злочинний погляд ворога. Навіть ще на волі, навіть у «Зимових деревах», молодий Стус (цілком як молодий Шевченко в Петербурзі) знає, хто його ворог, ще зажис сам ворог знає свою ролю в цій смертельній грі. Залишається тепер єдиний моральний вибір: безнастансною провокацією донести до ворога свідомість цієї його ролі. З цього виходить, що погляд ворога віднімає, випиває, розсіває тільки тоді, коли ліричний герой скоряється перед цим поглядом. Тільки тоді погляд ворога має силу відчулювати «я» від себе й від світу. Отже, не так сам ворог, як покора перед ворогом, як страх перед ним — справжній ворог. Цей натяк висловлений у своєрідно пастернаківських рядках:

Вже не знайтись межі поразки,
хоч сто мене — в мені,
коли у грудях — сто відраз
і кожна з них — до днів,
котрі прожив, припавши ниць
до болю. Ридма — ріс...

.....
Сни самознищення і сни,
де тільки самолють.
Смертельно хорі кажани
об архітрави б'ють.

(«Зимові дерева», стор. 87)

Тут погляд супротивника веде або до самогубства, себто до остаточного розсіяння, або ж до гіршого — до самозради, себто до переміни власного «я» в іншу, ганебну псевдо-єдність, яка являється найрадикальнішою само-згубою. Ось уривок, з вірша про сучасного поета (в мене цілком суб'єктивне враження, що це — про Тичину):

Чи в мить крутого самопочезання
він надто пильно стежив шлях утрат, —
лиш так його спотворило дерзання
тим виразом вибачливих жалів,
самодосад, стеребленої волі
і отворами поглядів зчужилих,
що він навік лишився під собою
для пробування, нижчого за смерть.
(«Сучасність», 258, стор. 7)

Слід, проте, мати на увазі, що тут справа куди глибша, ніж щоденні політичні обставини. Адже в несподіваному повороті навіть кохана іноді стає загрозливим іншим. Хоч, як ми вже бачили,

кохану теж роздрібнюють будні, і тоді ліричний герой з нею ототожнюється, все таки вона володіє небезпечною енергією кохання і сексу, себто енергією Іншого, яка теж викликає на двобій, що кінчається переможцем і переможеним. Незважаючи на виразні «фройдівські» іmplікації, все це можна б уважати за петрарківську позу, якби не контекст інших моментів, що я їх тут стараюся накреслити: саме вони дають моментові кохання зовсім не позовано-петрарківське, а скоріше екзистенціально-бодлерівське забарвлення:

... Невже я мушу
сторч головою западати в прірву
у карооку? Западати так,
щоб знітитись і зникнути. Розтанути,
ввійти в єдиний звук, єдину віру,
в просторі очі, ніби в тятиву
ввійти стрімкою пружною стрілою.
(«Зимові дерева», стор. 123)

і ось, своєрідно сентенційне узагальнення:

Віддати іншому свою любов —
то справжній егоїзм.
То вже наполовину бути мертвим.
(«Зимові дерева», стор. 30)

Адже любов — це:

Самороздарування — замість
самозбереження...
(«Зимові дерева», стор. 17)

Я намагався накреслити Стусові тематичні мотиви про енергію розсівання, яка скривається в монотонності буднів, а в цих буднях — про ще загрозливішу енергію розсівання, що нею володіє погляд Іншого. Будні тепер слід поширити на смугу темпоральності взагалі: час бо на цьому поверховому рівні Стусового розвитку — це найсильніший чинник розсівання, віднімання, втрат і самовтрат. В своєрідно рількеанських рядках Стус узагальнює цю інтуїцію:

Час опада. За час не зачепитись.
Руками не вчепитись, мов за дріт.
(«Зимові дерева», стор. 74)

У нестерпно-монотонній сучасності буднів єдине, що залишається, — це вічно чекати на майбутнє. Але остаточна іронія часу над нами в тому, що оте майбутнє, яке манить нас своїми несподіваними можливостями, саме собою завжди віддаляється, завжди трагічно залишається майбутнім. Ця темпоральна абсурдність, яка немилосердно розбиває наші надії, також нас розсіває, спершу обернувши нас у пасивну жертву часу:

Чекання, вибираючи мене,
обростає гудками, пострілами, криками.
(«Зимові дерева», стор. 37)

Отже, те чекання, яке стає вічним жаданням нездійсненного майбутнього, обертає час у коло — не в життєдайне коло хліборобського календаря, що основане на космічному часі, а в зловісно зачароване коло марності людських сподівань:

Дороги в'юняться лякливо,
сховавши голови в хвости,
їх затискає перспектива
і б'є пропасниця мети.

(«Зимові дерева», стор. 94)

Попереду залишається тільки старість і смерть, як остаточна, метафізично-іронічна розв'язка розсівання — довічне скаменіння:

І старієш, і виждаєш вік,
що пробіжить і спиниться в долині.

Метляння рук, і подумів, і снів
заступить скрип іржавого завіса.

(«Зимові дерева», стор. 171)

Ми бачимо, отже, що минуле — теж не порятунок на цьому рівні нашого читання Стусової поезії. Спогади шматують, рвуть, розсівають — не менше, ніж надії. Вони ж бо насильно шарпають нас назад, розчиняючи нас у різних темпоральних царинах, що в них ми тепер мусимо жити одночасно. Своєю ніби-живою присутністю (бож вони не дерева, а стовбури), спогади заслоняють нашу і так уже фрагментовану сучасність:

Стовбурами спогади ростуть,
і за ними ні греця не видко.

(«Зимові дерева», стор. 63)

Не диво, що ціла темпоральна структура — минуле, сучасне, майбутнє — підсумована такими рядками резигнації:

Плач, небо, плач і плач! Минуле — не вернути,
сьогодні — згибіло, майбутнього — нема.
(«Свіча в свічаді», стор. 63)

Плин часу, який віднімає й розсіває все — нарешті сам щезає:

... Розтопився час,
Його змертвіла хвиля нас гойдає.

(«Свіча в свічаді», стор. 51)

Я тепер перейду від тематичної категорії розсіяння, роздрібнення до категорії роздвоєння, розщеплення. Хоч ці дві категорії в Стусовій поезії іноді трудно розрізнати (а в практичному читанні навіть непотрібно розрізняти) — таке «роздвоєння» дуже потрібне для мого особливого читання Стусової поезії, що його я тут пробую описати. На таке «роздвоєння», зрештою, дозволяє мені припущення, що перехід від категорії розщеплення помітний уже в самому хронологічному русі Стусового творчого росту. Помітна, інакше кажучи, певна, хоч іще не закінчена, асиміляція окремих образово-тематичних одиниць довкола пунктів плюс і мінус. Така асиміляція, що особливо впадає в очі у в'язничній поезії, йде в парі з уже не розсіяними літературними впливами, а з діялогічною конfrontацією з поезією Рільке, а особливо Тараса Шевченка.

Спершу дуже коротко опишу головніші символи роздвоєння: розлуку, провалля, «обаберегість» і найголовніший символ — люстра, свічада. Вже на початку дорібку, далеко перед ув'язненням, розлука займає в Стусовій тематичній скалі високе місце; вже тоді він пише про розлуку, в тоні Шевченкових ранніх творів, як «геть до титли й коми вивчену» («Зимові дерева», стор. 42). Саме молоді, твердить тоді ще молодий поет, найкраще знають розлуку:

... для розлуки
осені не чекають.
Чи ж є для розлуки строки? —
провесна і прощання.
(«Зимові дерева», стор. 49)

Але розлука стає куди менш узагальненою («не чекають»), куди менш «вивченою», а справжнішою і болючішою, коли то на засланні доводиться прощатися з коханою жінкою після цинічно-коротких побачень. Тоді розлука стає справжнім «розпаданням материка»:

Ти ж вирвалася, рушила — гірський
повільний поковз, опуст, розпадання
материка, раптовий зсув і дряння,
і трепет рук, і трепет повік німий.
(«Свіча в свічаді», стор. 73)

Часто Стус символізує розлуку образами безодні, провалля, прірви. В угорі наведеному уривку зустрічаємо «поковз», «зсув», «опуст». А ось виразніший приклад:

А те, що було тобою,
за чорним за яром спливло,
а те, що було тобою,
сповзає в безодню.
(«Зимові дерева», стор. 140)

Тут бачимо своєрідну подвійну розлуку: «відходиш» не тільки «ти», а (можливо, що найголовніше) «те, що було тобою», — відходить не тільки зовнішність особи коханої, але теж її внутрішність, її суть. До того, фраза «те, що було тобою» — дуже подібна до численних Стусових образів, які втілюють мотиви самовідчуження. Для читача, звиклого до Стусової образності, ця фраза — сама собою досить абстрактна — створює своєрідну неточність або навіть двозначність ідентичності. В цьому, звичайно, є теж роздвоєння, чи принаймні натяк на нього.

І справді, як це буває часто в Стуса, ліричний герой весь час переносить свою увагу від коханої на себе самого, бож його «я» не терпить конкуренції: прівра розлуки з коханою — образ, який зустрічається в тисячах «любовних віршів» — стає пріввою екзистенціально глибокою, пріввою розлуки ліричного героя з самим собою. Дуже часто, як ось у наступних двох уривках, цю прівру створює неінтеґрований час — минуле, сучасне й майбутнє, що між ними є теж прірви:

Розкрилені висі твої пронеслися.
Попереду — прірва.
(«Свіча в свічаді», стор. 101)

У пізнішому вірші зустрічаємо ще сильніший приклад цього:

П'янке бездоння лаштиться до ніг,
криваво рветься з нього вороння
майбутнього. Летить крилато лезо
понад проваллям яру, рине впрост
на вутлу синь, високогорлі сосни
і на пропащу голову мою.
(«Сучасність», 242, стор. 26)

Функцію, подібну до символа прірви, виконує символ двох далеких берегів, що його Стус іноді окреслює абстрактним новотвором «обаберегість». Поет зосереджується не на солідності одного чи другого берега, а на небезпечній порожнечі, що язвіє між ними. На даному рівні нашого читання в цій загрозливій порожнечі ліричному герою доводиться пропадати:

А ти — не спечалений,
що, як плавець — поміж
далекими берегами?
(«Зимові дерева», стор. 169)

Мабуть, найпоширеніший символ роздвоєння в Стусовій поезії це символ дзеркал чи, висловлюючися його улюбленим синонімом, «свічад» (з стилізованою патиною антикварності й куди продуктивнішим натяком на світло). Символ свічад появляється вже в Стусовій ранній поезії, але там він перебуває ще на рівні

символістичного «кічу»; він згущується і набирає глибоко метафізичних значень у пізніших віршах, особливо у збірнику «Свіча в свічаді». У наступному уривку, наприклад, символ свічад відокремлює порожнечу від повноти, смерть від життя, «шебершання» від пісні та, що найцікавіше, поета від поезії (у порожньому, бездушному свідченні свічад жайворон роздвоюється на сіру, непоказну грудку тіла й плодотворний, життєдайний спів):

У німій, ніби смерть, порожнечі свічад
пересохла імла шебершить, ніби миш,
і високий, як зойк, тонкогорлий співак
став ширяти над тілом своїм.
«Свіча в свічаді», стор. 75)

Я навмисне згадав головніші символи роздвоєння в Стусовій поезії поверхово й схематично, бо мені доведеться повернатися до них знову, виповнюючи та ускладнюючи їх значення. Тепер хочу вказати на те, що ці символи поєднані між собою, творячи своєрідну мікроструктуру: свічадо — це тривожна прірва; між обличчям і свічадом — між світом і свідомістю — теж існує безоднія, що вони її оточують, як два береги. З другого боку, прірва розлуки обаберега і, щонайголовніше — прірва сама собою дзеркалить своєю — дзеркалить своєю порожнечею.

Розлука, прірва, береги, свічада символізують різні чинники та способи роздвоєння. Передовсім ідеться тут про роздвоєння на два протилежні полюси «світ/я» або — точніше по-романтичному — «я/не-я». Таке роздвоєння особливо помітне в поетів із сильними центральними «я», як Стус, його вчитель Шевченко чи взагалі романтики, — поетів із «я», яке ковтає світ скоріше, ніж віддається йому. Саме такі поети часто бояться — більш або менш усвідомлено, — що світ розсіє або розколе їх гіпертрофовані і тому вразливі «я». Від активного конфлікту зі світом вони іноді втікають на протилежний полюс — у вежу зі слонової кости, як це нам показує історія романтизму й його наслідків. Зайво підкresлювати, що такого не сталося ні з Шевченком, ні з Стусом.

У зв'язку з центральним роздвоєнням на «я» і «не-я» помічаємо похідне від нього розщеплення на свідомість і природу, яке теж глибоко закорінене в романтичній традиції. Здогад Паскаля, Руссо, пізннього Фройда і, звичайно, екзистенціалістів, що людина через само-свідомість (і отже свідомість власної смерті) стала вигнанцем із не-свідомого світу природи, як Адам і Єва стали вигнанцями з раю, і постійно прагне повернутися до цього свого первісного дому, — цей здогад іноді виринає теж зі Стусових рядків:

Ще людська душа
дрижить, як море,
в незручній западні екзистенції.
Ще потерпає вівериця
битий горіх
брати з твоєї руки.

(«Зимові дерева», стор. 31)

У цьому уривку слово «екзистенція», яке так «незручно» стирчить зі свого контексту, зраджує інтелектуальне походження цієї думки й образу. А в слові «ще» жевріє надія на якесь можливе/неможливе прагнення нового золотого віку, коли свідомість і природа знову з'єднаються в одному домі.

Розрив між «я» і світом, між свідомістю й природою приводить до ще одного похідного розщеплення — між свідомістю й об'єктами. Розсіяна людина неначе заздрить речам, що вони такі зосереджені, скучені, самобутні, самовистачальні. Ця інтуїція помітна, наприклад, у наступному уривку з ранньої творчості, адресованому до ключа. Навіть у еротичному жарті, який, можливо, ховається в цих рядках, бачимо тугу за забороненою людині постійністю часу й цілісністю простору (звертаю увагу на активність слова «дурню» в цьому контексті):

Беремо ключ
(тобі добре, дурню:
на весь вік —
однісінька шпара).

(«Зимові дерева», стор. 145)

Та найголовнішим чинником роздвоєння існування в Стусовій поезії стає Інший — знову, як у категорії розсіяння, не тільки байдужий перехожий чи ворог, але навіть кохана людина. Я вже досить говорив про цю важливу тематичну рису в розмові про розсіяння. Тут тільки згадаю, що Інший іноді стає на полюс радикально протилежний до сфери існування ліричного героя. Між цими двома полюсами з'єднується прірва порожнечі, що її не можна перекрити ніякими засобами спілкування. І саме ця прірва бентежить і розсіває ліричного героя, пропонуючи абсолютний «соліпсизм» смерти як єдиний вихід із зачарованого кола самотності:

Уже тебе шукають сновидіння,
ступаючи навшпиньки, бо застрашно —
замоторошно-смертно зізнаватися,
що безоглядні суходоли приязні,
як дертий яр, очей розрізом глипають
і прорубом і прірвою ростуть.

(«Свіча в свічаді», стор. 96)

Отже:

Тож муруйся, муруйся, муруйся, душі!
Начування, вдивляння, вслухання — уб'ють!
І зверескнула нервів утата струна,
і зверескнув тремкій напівсон кришталю,
і зверескнула пустка свічад.

(«Свіча в свічаді», стор. 75)

Розщеплення між «я» і «не-я» каталізує розщеплення самого «я». Йдеться про тему самороздвоєння або тему двійника, яка переслідує Стуса від самого початку його творчого шляху, і яка іноді висловлена в образах майже клінічної автоскопії. Насправді рядок «Я сам пустився плавом за собою» («Свіча в свічаді», стор. 89) може послужити за мотто для майбутньої книги Стусових зібраних поезій. Характерно, що самороздвоєння спричинене передовсім невдалою зустріччю із «не-я», із світом, який сам у собі також розколений, бож він мусить існувати без того метафізичного центру, що його прагнули теж численні інші поети, наприклад, Рільке чи Єйтс. Відсутність того центру — оте «порожнє небо» — спричиняє метафізичну абсурдність, яка стала головною темою Стусового улюбленого мислителя Альбера Камю:

Світ — уже не світ. Ти — уже не ти.
(Хто із вас — конає?)

Хочеш — задушись. Можеш — утечи
сам од себе.
Скільки не волай, скільки не кричи,
а — порожнє небо.

(«Зимові дерева», стор. 122)

В размові про символи розлуки й прірви, я мимохідь згадав, що самороздвоєння буває в Стуса наслідком фрагментованого, неінтегрованого часу. Зайво підкреслювати, що така трагічна темпоральна розпорощеність — сама собою являється наслідком відсутності центру, який давав би суцільну тривалість і своєрідне заокруглення як біографії, так й історії. Ось, наприклад, поет в дитинстві і поет у сучасності — це дві окремі особистості, які в рамі даного вірша існують у діялогічному, чи точніше — іронічному, але в усякому разі не дуже то приязному зв'язку. Як це зраджує епітет «зрадливий», поет неначе дорікає своєму хлоп'ячому альтер *его* за несповнені мрії дитинства:

Ходімо, друже мій, дивачний хлопчику,
ходімо вдаль.

.....
шукаймо щастячка, зрадливий хлопчику,
де битий шлях.

(«Зимові дерева», стор. 172)

Поетове «я» розколюється і в майбутньому. Його розколює мета — з одного боку, особиста, а з другого — політична:

Ти не один. Вас щонайменше — двоє,
раз навпіл розпанахує мета.
Страхися поціляння. Проминання —
воно підносить.

(«Зимові дерева», стор. 61)

І остаточно поетове «я» розколює смерть, що розділяє ліричного героя на історію прожитого життя і на неживий об'єкт трупа. Наступний уривок нагадує нам відому поему де Мюссе, «La Nuit de Décembre», в якій цей французький романтик описує свою майбутню могилу і свого двійника, який на цій могилі сидітиме:

I ти ще довго сатаній,
ще довго сатаній, допоки
помреш, відчувши власні кроки
на білій голові своїй.

(«Свіча в свічаді», стор. 41)*

Роздвоєний не тільки поет, але й інші мистці-братове, які теж можуть вважатися за двійників поета. Ось рядки з прекрасного вірша «Останній лист Довженка», які так ляпідарно-точно характеризують трагедію цієї великої людини:

... Звіхолили сни
мій день і ніч мою й життя прожите.
Пустіть мене до мене.

(«Зимові дерева», стор. 93)

Тут уже бачимо цілком виразно, що самороздвоєння в Стуса буває самовідчуженням, що його спричиняє Інший як ворог: Інший викликає в тобі твого власного Іншого, який, з веління ворога, краде в тебе твое власне буття. І ось, для порівняння, два рядки з дещо пізнішого вже автобіографічного, вірша:

I вже навіки поверни —
бодай мене — мені!

(«Зимові дерева», стор. 132)

* Пор. слова двійника до ліричного героя в творі де Мюссе. (Взагалі, ця поема дуже цікаво перегукується із мотивом двійника в творчості Стуса):

Je ne suis ni dieu ni démon,
Et tu m'as nommé par mon nom
Quand tu m'as appelé ton frère;
Où tu vas, j'y serai toujours,
Jusques au dernier de tes jours,
Où j'irai m'asseoir sur ta pierre.

Ми вже бачили, що в Стуса розщеплення свідомості стається в зв'язку з розщепленням світу. Як всередині розщеплена свідомість, так назовні розщеплений світ. За поверховий приклад цього можна взяти радикальне роздвоєння зовнішнього світу на Україну й чужину. Таке розщеплення відоме особливо письменникам-емігрантам, відоме воно було теж і Шевченкові. Цікаве тут особливо те, що сама Україна розщеплюється на «рідну» і «чужу», так неначе Іншість чужини мобілізує її частину України для своїх несприятливих потреб, як це стається з індивідом і Іншим, як ворогом. Наступний уривок ілюструє розщеплення України й чужини та України самої в собі:

Бо вже ослонився безокрай чужинний,
і гнеться в жалобі кривавий розмай.
Прощай, Україно, моя Україно,
чужа Україно, навіки прощай!
(«Свіча в свічаді», стор. 101)

А в наступному рядку границі між Україною й чужиною зовсім затираються, хоч це само собою аж ніяк не значить, що протилежні полюси рідного й чужого з'єднуються. Навпаки, така невиразність розщеплює їх ще виразніше: «Яка нестерпна — рідна чужина!» («Сучасність», 228. стор. 4). Слід додати, що Україна іноді персоніфікована постаттю жінки-коханки (знову, як у Шевченка), і в деяких пасажах просто не можна впізнати, чи поет говорить до жінки, а чи до України. У таких випадках бачимо наслідування роздвоєння між «я» і коханою, що його я згадував угорі. В наступному уривку, зверненому до України, це роздвоєння втілене в символі свічада:

Ти все така ж. Ні смута, ні літа
не старіють тебе. Німа, як люстро.
(«Зимові дерева», стор. 65)

На глибших рівнях, світ розщеплюється на дійсність і сон, на дочасність і вічність, на фізичну й метафізичну сфери. Але тому, що ці розщеплення аналогічні до розщеплення між світом і свідомістю, цієї теми я тут розвивати не буду. Наведу тільки строфу, що в ній ці глибокі роздвоєння між спогадом і сном, між справжнім та уявленням минулим, таємниче закодовані:

Днєдавнє завзялось
у снінні чарувати,
та й знакомиті дати
мені проставив хтось.
(«Свіча в свічаді», стор. 78)

Понад усіма прикладами літературних впливів, а далі, понад усіма прикладами розсіяння і розщеплення, в Стусовій поезії панує дух єднання. Поступ цього руху можна простежити — щоправда, досить загально — в хронологічному зростанні Стусового дорібку. Загальний рух дорібку прямує від роздрібнення в ранніх поезіях через роздвоєння за середнього етапу до єднання в найновіших творах — від іронічного або трагічного заперечування до екзистенціяльного (а місцями й своєрідно містично-сковородинського) стверджування. Найголовніше тут те, що цей рух у точному розумінні діялектичний: мінуси розсіяння і розщеплення не пропадають, а приєднуються до плюса стверджування, як всюди присутній і конечний Негатив. Часті образи розсіяння в ранній поезії обертаються свічадами, які собі стають дзеркалленням (в Барчиному розумінні цього Барчного слова). Так неначе в межової ситуації заслання Стус переконується, що роздрібнення й роздвоєння — і світове, і його власне — конечні для остаточного єднання особистості з усесвітом. Це для Стуса, мабуть, найцінніша наука тюрми й заслання: єдиним жестом біль роз'єднує, щоб єднати. Бо той, хто ніколи не був розірваний, не може зціліти на вищому рівні існування або, словом, не може воскреснути.

Отож, мені тепер доведеться повернутися до тих символів і образів, якими я ілюстрував розсіяння і розщеплення, щоб показати, як у новому насвітленні межової ситуації вони стають символами й образами єднання. Повернуся, отже, до центрального образу-символа в'язничої поезії — до свічад: «Свічадо спить. У ньому спить свіча» («Свіча в свічаді», стор. 83). Розщеплення між свічадом і реальним об'єктом, що в ньому відбувається, тепер з'єднане полум'ям свічі. Це полум'я (як відчув це Пастернак у відомому пізньому вірші з «Доктора Живаго» — це слабкий символ віри, який має силу оживити порожню ніби-смерть німого віддзеркаллення. В насвітленні свічі свічадо може стати засобом спокійного і творчого самоспоглядання, значить — засобом поезії. Згадується відомий автопортрет молодого Шевченка з полум'ям свічі, що горить біля обличчя, освітлюючи його, і з невидимим, але конечно для такого портрета присутнім, свічадом.

Подібно трансформуються, з такої точки погляду, символи прірви, провалля, безодні й «обаберегости», які досі були (разом зі свічадом) центральними символами розщеплення. Прірва, наприклад, стає точкою особистої свободи:

Бо ти тепер єси довіку вільний
на цій обаберегії самоті.
(«Свіча в свічаді», стор. 86)

Прірва, отже, стає тепер не тим, що роз'єднує два береги, а енергією середини, себто плододайною порожнечею, яка ці береги єднає. Стус висловлює цю інтуїцію майже містично:

Замерехтило межи двох світів
щось невідзначанно знане.
(«Свіча в свічаді», стор. 89)

Або:

Розпросторся, душа моя.

Хай у тебе є дві межі,
та середина справжня.

Посередині стовбур літ,
а обабоки — крони.
Посередині — вічний спід
від колиски до скону.

(«Сучасність», 258, стор. 5-6)

Образ прірви, так часто повторюваний у романтичній поезії, згодом став своєрідним мотивом поезії Райнера Марії Рільке. Рільке своєю чергою спеціально вивчив данську мову, щоб читати в оригіналі своїх улюблених письменника Якобсена і філософа Кіркегора. Кіркегорів образ-концепт «плигу в віру», що став часто повторюваним стрижнем його мислі, це дуже складне сузір'я понять, що його тут непотрібно накреслювати. Ризикуючи непрошенним спрошенням, скажу тільки, що Кіркегорів плиг — це метафора для абсолютної свободи. В буденній хандрі само-відчуження (або «розсіяння») людина наближається до межової ситуації свого існування, що її Кіркегор зображує як берег безденної прірви. Межова ситуація неначе пробуджує людину, кидаючи її в розpac раптово відкритих необмежених можливостей власного існування. Людина стає перед своїм найголовнішим вибором: або задеревіти в скорі жаху над цією головокружною безоднею, або ж одчайдушно скочити в неї у вірі, що там на неї чекає абсолютне само-новлення. Таке само-новлення (або своєрідне воскресіння) рівнозначне для Кіркегора з «сліпою» — себто незабезпечену рациональними доказами, отож «всевидіючою», вірою в Бога. Саме тому, що людина не забезпечена обіцянками кавзальності, вона ніколи не може знати, що її плиг закінчиться само-новленням, а не остаточною руйною. Це значить, що «плиг у віру» — несамовито сміливий риск.

Як у Кіркегора, в Рільке образи прірви, «спасаючого падіння», зв'язані з дуже індивідуально тлумаченою, особливою релігійністю. Варто тут пригадати його відомий вірш «Herbst»:

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;
sie fallen mit verneinender Gebärde.

Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsamkeit.

Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.
Und sieh dir andre an: es ist in allen.

Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen
unendlich sanft in seinen Händen hält.

(Sämtliche Werke. Erster Band. Frankfurt:
Insel Verlag, 1955, стор. 400)

Різниця між Кіркегором та Рільке тут у тому, що в поета падіння («із жестом заперечення»), яке парадоксально обертається універсальним потвердженням існування, незалежне від індивідуального рішення особи, а стає якимсь космічним явищем. Та проте основна інтуїція тут та сама. У наступному уривку з поезії Стуса, з сильно рількеанським звучанням, індивідуальний вибір і космічне призначення цього спасенного падіння у прірву неначе поєднуються в якусь нову цілість вже не жахливої, а жаданої смерті:

Неначе стріли, випущені в безліт,
згубилися між обидвох країв, проваджені не силою тятив,
а спогадом про образи почезлі,
так душі наші: о порі вагань
під щемний спів земного притягання
спішать утишу, в безвість, у смеркання,
де Бог тримає всепрощенну длань.
Нас позначають криволети птиць,
що, знявшись д'горі, засягають паді,
а доля задивляється в свічаддя
своїх ярів, узгір'їв і криниць.

(«Свіча в свічаді», стор. 82)

Іноді середина між двома берегами конкретизується плином води, яка вже перестала бути загрозою для «спечаленого плавця» (див. цитату з «Зимових дерев», стор. 169); навпаки, її тепер Стус освячує її власним древньомітичним значенням вічного народження. В наступному уривку плин води говорить поетові, як говорив Гераклітові, про змінну/незмінну вічність:

Хлющить вода...

.....
А з ранку — гострий вічності пролом.
Пливе земля. І спокій сподіванний —
як тиша тиші. Як кінець кінця.

(«Свіча в свічаді», стор. 98)

Посередині, між берегами розщеплення, де пливе вода оновлень, є осердя, або серце. Стус звертається до цього символа,

освяченого в нас Сковородою й Шевченком, знову й знову через весь свій дорібок. Та особливо часто зустрічаємо цей символ серцевинної середини в в'язничній поезії. Там він стає справді неначе якимось містичним сковородинським знаком-емблемою початку й кінця:

... Полиски вогнів
враз висвітлять на ярому екрані
ковчег терпіння в синім струмуванні,
і знімуть кільца літ, кружала снів,
і ти, залишений в осерді серця,
зbagнеш, якої проби диво смерть ця.
(«Свіча в свічаді», стор. 91)

Не тільки засоби розщеплення, але й засоби розсіяння стають тепер засобами єднання. Світ, який стояв на протилежному полюсі до поетового «я» і розсіявав його через своє власне розсіяння, — цей світ тепер єднає. І єднає він тому, що розсіває, не «незважаючи», а саме «зважаючи» на страждання, що їх світ уміє людям заподіяти, не тільки жорстокістю самих людей, але навіть жорстокістю природи. А таке єднання стається тоді, коли світ святкує або освячує єднальна сила пісні. І знову приходить на думку Рільке, в його «Сонетах до Орфея»:

Nicht sind die Leiden erkannt,
nicht ist die Liebe gelernt,
und was im Tod uns entfernt,

ist nicht entschleiert.
Einzig das Lied überm Land
heiligt und feiert.

(Sämtliche Werke, Erster Band. Frankfurt: Insel Verlag, 1955, стор. 743)*

А ось у Стуса:

Лютує сніговиця,
колючий хрипнє дріт.
А світ — нехай святиться,
нехай святиться світ.
(«Свіча в свічаді», стор. 46)

* Цей вірш дуже добре переклав сам Стус:

Ще ми не взнали страждань,
ще не навчились кохань,
смерти глуха тайна

спідом чигає.
І тільки пісня одна
благословляє.
(«Свіча в свічаді», стор. 114)

У пісні світ стає (як у мислі пізнього Гайдегера, який теж черпав надхнення з поезії Рільке) єдиною й єднальною основою явищ і подій, перебуваючи під ними і зв'язуючи їх активно.

Я ще повернуся до найвищої єднальної сили — сили пісні — в закінченні цієї статті. А покищо постараюся показати, що хоч сама природа може бути ворожою, і хоч вона так недавно стояла (як втілення світу) проти «я» і роздвоювала це «я» своєю байдужістю — вона тепер теж уміє зцілювати. На цьому рівні моого читання вже не треба гістерично змагати до неможливого — до повернення чужинця-людини в лоно природи, звідки він був навіки видворений. Людина повинна просто бути з природою, жити поруч неї, дійти до певного «порозуміння» з нею через своє відчуження — а це принесе заспокоєння, дуже подібне до зцілення. Таке інтуїтивне зрозуміння можна побачити вже в «Зимових деревах»:

Тут час не йде. Тут вивіряє дуб
по вічності свої старечі роки.

.....
Тут поживи!

.....
Тут ліс, як вічність. Бережи його
від свого непотребства, марновір'я,
від власної пустої глупоти...

.....
Лиши себе за брамою і йди
відкритим і пунким, неначе пустка.

.....
... Отут
ти вибродиш, немов діжа на хмелі,
ти вибродиш на співі, на джмелях...

(«Зимові дерева», стор. 150-151)

Знову слід підкреслити, що зцілює саме розщеплення, отже воно тут абсолютно неминуче. Треба себе залишити за брамою — свої погані звички, своє буденне розсіяння — й увійти в ліс, як пустка, як порожнеча свідомості, щоб могти наповнити себе цілющим соком старих дерев, які ніколи не пережили трагедії саморозгубленості, самозагубленості, саморозсівання. Отже, треба знову стати двійником — але тепер уже зі знаком плюс.

Хочу згадати про ще одне благодійне розщеплення, яке криється в нібито ворожих відношеннях ліричного героя до світу: з одного боку, ліричний герой прагне спокою, а з другого — бунту. Вкінці, ці два крила стають взаємно допоміжними, неначе в спокої є бунт, а в бунті — спокій. І тут ми найвиразніше чуємо лекції Альбера Камю, який теж умів поєднати жадобу екзистенціального бунту з прагненням своєрідної класичної, старогрецької рівноваги. В ранніх поезіях «Зимових дерев», поруч із вгорі наведеними місцями про спокій серед природи, натрапляємо і на такі питання:

Як вибухнути, щоб горіть?
Як прохопитись чорнокриллям
під сонцем, божевільно-білим?
Як бути? Як знебутъ? Як житъ?
(«Зимові дерева», стор. 105)

Крик бунту злітає вгору, до найвищого — до метафізичної непокори, що її поет називає (можливо, іронічно) своїм гріхом. Сварок із Богом у Стуса багато, та, мабуть, не більше, як у Шевченка. І свариться Стус із Богом з причин, подібних до Шевченкових: Бог — це найвищий авторитет, який вимагає послуху і покори; Бог — це закон, а не благодать. Тільки Стус може відважитися на наступну стилізацію: «А пан Господь і бачить і мовчить» («Сучасність», 258, стор. 4). Ніякий інший український поет не написав би сьогодні такого майже Шевченкового рядка!

Стус знає, що його бунт (і політичний, і психологічний, і метафізичний, що, зрештою, стає одним і тим самим) — це бунт абсурдний. Але, знову як у Камю, саме своєю абсурдністю такий бунт зцілює й дає життя:

З перерізаним горлом, як півень,
відчайдушно лопоче крильми.
Осоромою тільки й живий він
і розвертими навстіж грудьми.
(«Свіча в свічаді», стор. 61)

У цілості твору є натяки на те, що це може бути портрет Шекспіра — поета, що вмів так голосно сміятись. Якщо це так, то справу маємо не тільки з абсурдним існуванням українського поета, але поета взагалі, який у майже-комізмі своєї найглибшої трагедії став до боротьби зі світовим злом.

У ситуації абсурдного бунту домінують і з'єднують поетове «я» два почуття — пересердя і біль:

Ти тут. Ти тільки тут. Ти тут. Ти тут —
на цілій світ! І поєдиним болем
обперся об наружні крони сосон.
А стогні йхній, вічністю пропахлий,
вивищує покари до покор.
(«Зимові дерева», стор. 33)

Вперте повторювання фрази «ти тут» (повторення це стилістичний засіб стверджування, що його Стус застосовує часто) підкреслює, що біль, а до того поєдиний біль — з натяками і на єдність, і на роздвоєння поєдинку — це єдине визначення людського існування; такий біль переходить із суб'єкта на його

оточення, себто на дерева, які ще так недавно вміли заспокоювати. А ось куди сильніший приклад цього прийняття і ствердження болю в пізнішому творі, одному зі Стусових найкращих:

Радійте лицеміри й богомази,
що в мені ні надії, ні мети.
Та сам я єсьм! і є страшний мій біль!
І є слъоза, що наскрізь пропікає
камінний мур, де квітка процвітає
в три скрики барв, в три скрики божевіль.
(«Сучасність», 228, стор. 4)

В самій церковно-слов'янській формі «єсьм» бачимо Стусів образ боголюдини, яка силою свого болю, силою майже-божевілля, як Шевченків Юродивий, може заступити мовчазного Бога. А ось приклад несамовитого, космічного пересердя:

Якими нападами рвусь до вас,
своєї споневіри гострим краєм.
Валує з мене самота, як сказ,
і лють, немов пропасниця стрясає
напруге тіло...
(«Свіча в свічаді», стор. 51)

І пересердя, і біль — вислови абсурдного бунту — це наслідки межової ситуації, що спричинена остаточним, безповоротним пробудженням. Я вже згадував, що таке пробудження в межовій ситуації — така раптова зупинка над прірвою власного існування — рівнозначна з нагло відкритими обріями власних можливостей, себто з власною свободою, коли людина одним «плигом» на новий рівень існування позбувається колишніх страхів, невроз, розсіянь і розщеплень, які досі засліплювали і паралізували її. Ось як цей ризик оновлення в абсолютній свободі або остаточного розірвання в прірві втілений у Стусових рядках:

Та вішуни знакують долю:
ще роздійметься суходіл —
і хоч у прірву, хоч на волю
пірвешся із останніх сил.
(«Сучасність», 247-248, стор. 3)

В тепер уже навмисному і бажаному радикальному відніманні межової ситуації ліричний герой мусить позбуватися всього зайвого — навіть баласту власного минулого — щоб, оголений, як стріла, як струна, стати віч-на-віч із своїм власним «або/або» у непевному всесвіті, щоб стати віч-на-віч із власною свободою:

Від спогадів — одні чорніють вирви.
Дорогу розміновано — рушай!
Благословені сходження і прірви,
і славен рідний і нищівний край.
(«Свіча в свічаді», стор. 98)

В останньому рядку бачимо, що межова ситуація (як майже все в Стуса) обіймає й політичну сферу: головне тут для нас те, що розщеплення рідного краю тепер благословляється, разом із прірвами. Єднання, отже, знаходитьсь десь посередині парадоксу. А ось ще сильніший приклад такого само-редукування, із передв'язничного вірша:

Скінчилися останні сподівання.
Нарешті — вільний, вільний, вільний ти.
То приспішись, йдучи в самовигнання,
безжално спалюй дорогі листи,
і вірші спалюй, душу спалюй, спалюй,
свій невимовний горній дух пали.
Тоді вже, впертий, безвісти одчалюй,
бездомності озувши постоли.

(«Свіча в свічаді», стор. 38)

І саме (знову парадоксально) в цій *непевності* всесвіту, яка дарує людині *впертість*, є не тільки зцілення «я», але й єднання його зі всесвітом, де чутний голубиний гуд — якийсь містичний і найпевніший космічний спокій — безбережжя:

... Ось ти є,
непевносте. Оце ти й є, дорого,
котра прожогом повертає нас
до серця серця, ув аорти шалу,
де безбережжя голубиний гуд.
Так обрій замикає небо й землю.

(«Сучасність», 258, стор. 8)

У тільки що наведених уривках бачимо, що остаточне і тепер добровільне самообнаження ліричного героя перед його власною прірвою включає і відтинання себе від власних і національних спогадів та сподівань. Таке заперечення і власної біографії й історії, коли вони стоять на заваді до радикальних виборів у ситуації остаточної свободи — дуже важливе і дискусійне питання в мислі екзистенціалізму, особливо в її сартрівській версії. Та проте, в Стусових рядках втілений і інший, протилежний, погляд на ролю темпоральності у само-оновленні й само-зцілянні. Помітний він особливо в «Зимових деревах», коли непевність є ще причиною страху, але зустрічається він і в найновіших приступних нам творах. На такому рівні читання найміцніша енергія, яка може розсівати й розщеплювати, але також уміє з'єднувати й зціляти — це час.

Ми вже бачили, що на певному рівні читання Стусової поезії спогади розсівають. Тепер, у нашому новому контексті єднання, саме спогади — значить, насичене mrією минуле — можуть принаймні наблизити нас до відповіді на питання, що його Стусів герой ставить собі так часто: «Хто ти?» Втрата пам'яті про своє особисте минуле, про своє по-романтичному переуявлене ді-

тинство, — це втрата самого себе. (Це, до речі, знову уподібнюється до численних Шевченкових уявлень-спогадів про власне дитинство, особливо в його в'язничній поезії.) Ось уривок з «Зимових дерев»:

Перестрибни через провалля,
допоки ще не застарий,
і впадеш у своє дитинство:
просто навзнак — пахка трава.
Упади в своє дитинство,
в себе, випалого, впади.

(«Зимові дерева», стор. 140)

Стус наполягає на якомусь своєрідному імперативі пам'яті: пам'ятати він мусить за всяку ціну, неначе пам'ять це єдина дошка порятунку для людини, що тоне. Як і в інших випадках діялектики розсіяння-єднання, тут також функція розсівання враховується як частина нової функції єднання: розсівання стає тим Негативом, який потрібен для синтези.

О, пам'ятаєш ніч? Велику ніч?

А пам'ятаєш? Так багато губим
за пам'ятю: колись перенакшить
з нас кожного. А треба пам'ятати?

А треба пам'ятати. Пам'ятай.

(«Зимові дерева», стор. 66)

Пам'ятати треба навіть Велику Ніч. Та одна з найчастіше повторюваних причин на те, що імператив пам'яті такий конечний для духовного існування, — це сила, яка криється не тільки в романтично-переуявленому дитинстві, як такому, але в специфічно українському селянському дитинстві, що його романтичне переуявлення стало такою важливою тематичною віткою усієї нової української літератури, від Шевченка і Вовчка до наймолодших радянських і декого з еміграційних письменників. Це тоді формувалася сталева міць особистості (і, аналогічно, «народний характер»): якщо вдасться втримати тяглість між «дивним хлопчишком» минулого і сучасним «я», — тоді може бути віднайдена та єдність сучасної особистості, якою втішалася особистість поета-дитини. (В неукраїнській літературі, в цьому закорінена творча філософія одного з найінтегральніших романтиків, Вільяма Вордстворта.) Отож, саме селянське дитинство слід пам'ятати до найменших подробиць:

Пригадую — мене веде за руку
щаслива маті. Повз двори провадить
де глухо падають, заповнюючи тишу,
червоні яблука (іх звали циганками).

Чого мені червоні дарували
в дитинстві завжди? Щоб я відчував,
чим пахне і земля і людська кров?
(«Зимові дерева», стор. 67)

Якщо не зважати на типово радянський «надрив узагальнення» в останніх трьох рядках цього уривка, він читається майже як пасаж із Вордсвортової «Прелюдії», включно з типово розповідним білим віршем. У Стуса, особливо в його «Зимових деревах», таких «вордсвортівських» пасажів надиво багато.

Через своє органічне закорінення в минулому ліричний герой напевно зустрінеться із власним майбутнім, а через нього — із майбутнім світу. На тому березі майбутнього та крізь особисту смерть просвічує вічність. Прошу звернути увагу на образ автоскопічного роздвоєння (тут узагальненого на «ми»), яке в цьому контексті стає позитивом, єдино уможливлюючи погляд у вічність:

Коли нас облишає голодний біль,
ми, нахиляючись над собою,
прозріваємо в полисках
синю вічність.

(«Зимові дерева», стор. 52)

Погляд у минуле дарує візю майбутнього. Занурившися в спогади, ліричний герой відчує найвищу єдність часу — перстеневу безконечність, що в ній смерть стає мітичним народженням, радикальним оновленням, воскресінням. Цих мотивів найбільше вже не в «Зимових деревах», а в в'язничній поезії, де оте «друге народження» (мовляв Пастернак) може бути символом зцілення перед межовою ситуацією, що обіцяє або остаточну свободу, або ж остаточну руйну. Це ми бачимо особливо виразно в прекрасному шекспірівському сонеті, що його варто навести цілістю:

Той образ, що в відслонах мерехтить,
повторюють дзеркалами дзеркала.
Це в прискалках душа твоя жахтить —
чи народженна, а чи з мертвих встала.

Збирає око в стосики тонкі
усі її розсипані відбитки,
мов золоті, з поховань скітських, злитки
на поза всякий час і всі віки.

У синіх вітражах, б'ючи, як млість,
вже золота спалахує подоба,
неначе це не ти постав із гробу,

але вона, що ловить благовість,
сама собі не вірячи: знова
ти, виборена з тліну, все жива?
(«Свіча в свічаді», стор. 85)

Самоєднання і світоєднання може відбуватися в двох вертикальних напрямах: внизу і вгорі. Внизу є твердь землі, а вгорі — безгранні, безформні простори. Твердь землі йде впарі з самоствердженням через само-отвердіння, із зосередженням через осердя каменя:

Утекти б од себе геть світ-заочі,
у небачене, нечуте, у немовлене,
де нема ані осмут, ні радошів,
де ніщо не збавлене, не здолане.
Жив би там — безоко і безсердо,
жив би так, як опадають вниз,
поріднившись із земною твердю,
до якої намертво приріс
поглядом і серцем і думками
(хто себе такого віднайде?)
Нерухомий і крихкий, як камінь,
нерухомий і крихкий, як день.

.....
Ти — Адам. Журба — твоя коханка,
а земне тяжіння — то любов.

(«Зимові дерева», стор. 60)

Твердь землі — це перший і конечний крок до трансценденції, якщо вона має бути чимсь більшим, аніж рожевий самообман. Але одночасно — єднання з землею це падіння вниз, Адамів гріх, без якого одначе (як учитъ Мілтон у «Загубленому раю») не було б Христа. І вкінці, твердь землі це смерть — але смерть, без якої не може бути воскресіння. У даному уривку маємо справу ще тільки з цим першим кроком, як з Негативом, як з утечею від себе по цей, а не по той бік самовіднайдення: Негатив роздвоєння ще перемагає, бо він ще не зовсім інтегрований у нову синтезу єднання.

Але не надовго. У в'язничих віршах Стус наближається до своєрідного неоплатонічного, а в нашій культурі сковородинського містицизму. Всесвіт у Стуса вже не статична камінність тверді, а вічний космічний рух, що його відчув інший, послідовніший учень Сквороди — Павло Тичина. І як Тичинин ліричний герой, ліричний герой Стуса стає частиною цього руху. Як єднається минуле і майбутнє, так остаточно єднається пара низу і верху, пара падіння і злітання:

Нема ні висі, ані долу.

(«Свіча в свічаді», стор. 80)

Минуле й майбутнє, низ і верх, зовнішність роз'єднання і внутрішність єднання — все спливається в пісні. Пісня — поезія — це остаточний засіб єднання: це так теж формулював існування Райнера Марія Рільке:

Та все життя твоє у леті,
і в ньому порятунок твій.
Вся суть твоя лише в поеті,
а решта тільки перегній,
що живить корінь. Золотіє
над осінь яблуневий сад.
Блажен, хто витрачать уміє,
коли заходить час утрат.

(«Свіча в свічаді», стор. 103)

Лет — найголовніший, але без кореня він неможливий. І тільки в оточенні пісні вони можуть з'єднатися. Також через пісню людина розуміє, що саморедукування, якого Стусів ліричний герой колись так боявся, — конечне. Це знання приходить пізно, коли вже сама пісня дозріває в золоті мудрості життєвої осені, отже не запізно.

І ось вершинний, остаточний знак — рількеанська емблема — єднання всесвіту в пісні:

А з безгоміння, з тлуму світового
напружена просториться рука,
і пісня витискається тонка,

як дивен знак, непевна осторога.
І фіолетом закипить дорога,
і в серці зірка заболить жалка.

(«Свіча в свічаді», стор. 90)

Із моєї розмови про енергію єднання в Стусовій поезії міг виникнути ряд нових роздвоєнь. Найголовніше з них — екзистенціяльний бунт, з одного боку, і містичне примирення з усесвітом — з другого. Але обидва полюси цього ніби-роздвоєння вже не ворожі один одному, а доповнюють один одного в діялектичному єднанні. Треба усвідомити абсурдність світу, від можливості існування психушок і Гулагів аж до незрозумілих нам витівок Найвищого Жартуна — треба до dna збунтуватися проти тієї абсурдності — щоб вкінці примиритися зі світом, із сонцем, із морем. Ненависть — це бунт, але не жорстокість; любов — це спокій, але не покора.

Не поверхова монолітна фасада радянського слідчого чи літературного бюрократа, не поверхова солідність міщанина, що за ними старанно захована діра, де мало б бути серце, а вічно неспокійна енергія самошукання і світошукання, вічно неспокійна енергія руху — тільки вона може бути спокоєм справжньої людини. Тільки таким може бути Василь Стус. І тому він сьогодні твердо стоїть перед своєю межовою ситуацією — перед своєю жахливою прірвою — і перемагає: в очах бо в нього одчайдушність людини, яка бачила прірву і не втікала від неї.