

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: **«Суб'єкт лірики Василя Стуса »**

Виконала: студентка 2-го року навчання
спеціальності: *035.01 Філологія (українська
мова та література)*;

освітньо-наукової програми:
*Теорія, історія літератури та
компаративістика*

Костюченко Аліна Петрівна

Керівник: Кісельова Л.О.,
доц., к. філол.н.
наук

Рецензент: Пашко О.В.,
к. філол.н., старший викладач

Магістерська робота захищена

з оцінкою « _____ »

Секретар ЕК _____

« _____ » _____ 2020 р.

Київ – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Основні проблеми вивчення творчості Стуса: біографічний та поетологічний аспекти.....	6
1.2. Зasadничі принципи аналізу суб'єктної організації лірики.....	8
РОЗДІЛ II ФОРМИ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В ЛІРИЦІ ВАСИЛЯ СТУСА	
2.1. Типи суб'єктної організації поезії Стуса.....	15
2.2. Прояви внутрішнього суб'єктного синкретизму в поезії Василя Стуса.....	30
РОЗДІЛ III ОСМИСЛЕННЯ ДОЛІ ТА ПРИЗНАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТА В НАУКОВИХ ТА ПОЕТОЛОГІЧНИХ СТУДІЯХ ВАСИЛЯ СТУСА	
3.1. Аналіз теоретичних рефлексій Василя Стуса щодо сутності мистецтва та постаті митця.....	40
3.2. Етапи самовизначення поета.....	43
ВИСНОВКИ.....	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	50

ВСТУП

Василь Стус – поет, життєвий і творчий шлях якого зумовлює амбівалентні реакції не лише в середовищі літераторів, а у суспільстві загалом. Йдеться про прагнення до механічного зведення усіх авторових проявів до «ідеальної» форми: або поета-страждальця, невизнаного своїм народом, або пересічної людини, яка викликає зацікавлення широких мас не як творець, а як земна істота, яка живе так само, як і решта людей. Безпосередня робота з текстами Василя Стуса так само позначена крайнощами в підходах: з одного боку – звуження теми дослідження до тієї міри, що з поля зору дослідника зникає творчість поета, натомість результатом такої діяльності стають висновки, зроблені науковцем про самого себе, але аж ніяк не про Стуса; з іншого – розширення теми до тієї міри, що замість оригінального погляду на аналізовані тексти, маємо реферування знакових досліджень біографії та творчості Стуса, виконаних «патріархами» літературознавства.

Безумовно, біографія Василя Стуса є невіддільною від його творчості, але могутність життєвого наративу часто віддаляє від розуміння тексту. Через неможливість формування повного корпусу текстів письменника, встановлення часу тамісця написання деяких поезій, заповнення окремих лакун у біографії поета, виникає необхідність виявлення форм вираження авторської свідомості у ліриці письменника, встановлення закономірностей їхньої динаміки, пов'язаності суб'єкта лірики зі змістом, конкретними образами, емоційним тоном поезії, у якій він функціонує.

Типологія форм суб'єктного опосередкування авторської свідомості розроблена Б. Корманом, Л. Гінзбург, С. Бройтманом, хоча предтечою

виникнення методу вважають М. Бахтіна, який доводив, що біографічний автор не входить у текст безпосередньо, натомість абстрактний автор є абстрактною фігурою, що «керує» текстом. В українському літературознавстві майже немає зразків системного аналізу суб'єктної організації лірики, хоча останнім часом і з'являються статті, у яких застосовано один із аспектів методу. Зразковою є праця В. Смілянської «Стиль поезії Шевченка : (суб'єктна організація)», що побачила світ у 1981 році; підхід застосовано в роботах М. Кодака «Авторська свідомість і класична поетика», М. Гірняк «Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича», О. Ікомасової «Естетичні функції ліричного героя (на матеріалі української поезії початку XX сторіччя)» Суб'єкт лірики в поезії Василя Стуса частково проаналізовано в статті В. Мельник «Металінгвістична проблема двоголосся та діалогічних відносин у поезії В. Стуса».

Мета роботи: на основі системного підходу здійснити аналіз суб'єктної організації лірики Василя Стуса.

Об'єктом дослідження є увесь корпус ліричних творів Василя Стуса, його наукова та епістолярна спадщина.

Предмет дослідження: форми суб'єктного вияву авторської присутності в ліриці Василя Стуса.

Досягнення поставленої мети потребує вирішення таких **завдань**:

- здійснити аналіз досліджень, присвячених способам вияву авторської свідомості в ліриці;
- виявити типи суб'єктної організації лірики Василя Стуса;
- визначити форми присутності ліричного суб'єкта в поезії Василя Стуса;
- проаналізувати способи формування внутрішнього суб'єктного синкретизму в текстах Василя Стуса;
- встановити зв'язок суб'єктної організації лірики Стуса з етапами його поетичного самовизначення.

Методи дослідження: Основою дослідження є системно-цілісний підхід до виявлення суб'єктної організації лірики. Системний аналіз як окремих творів, так і всіх текстів автора, а також порівняльно-типологічний метод зі спрямованістю до тематологічного та імагологічного аспектів аналізу. Використано герменевтичний та біографічний підходи для глибинного тлумачення текстів.

Робота складається з трьох основних розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків та списку використаної літератури.

РОЗДІЛ І ТЕОРЕТИЧНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Основні проблеми вивчення творчості Стуса: біографічний та постологічний аспекти.

Василь Стус – поет, життєвий і творчий шлях якого зумовлює суперечливі реакції не лише в середовищі літераторів, а у суспільстві загалом. Йдеться про прагнення до механічного зведення усіх авторових проявів до «ідеальної» форми: або поета-страждальця, невизнаного своїм народом, або пересічної людини, яка викликає зацікавлення широких мас не як творець, а як земна істота, яка живе так само, як і решта людей.

Безпосередня робота з текстами Василя Стуса так само позначена крайнощами в підходах: з одного боку - звуження предметного поля дослідження, так що не видно творчості поета (щоб повністю побачити, треба перебувати на відстані, як у Стуса «на відстані спинися») є, натомість результатом такої діяльності є висновки науковця про самого себе, але аж ніяк не про Стуса, з іншого – розширення теми до тієї міри, що замість оригінального погляду на аналізовані тексти, маємо огляд робіт іменитих дослідників.

Безумовно, біографія Василя Стуса є невіддільною від його творчості, але могутність життєвого наративу часто віддаляє від розуміння тексту. Через неможливість роботи з повним корпусом текстів, відсутність значної кількості біографічних даних, виникає необхідність виявлення форм вираження авторської свідомості у ліриці письменника, встановлення закономірностей їхньої динаміки, пов'язаності суб'єкта лірики зі змістом, конкретними образами, емоційним тоном поезії, у якій він функціонує.

Розпочати огляд найважливіших досліджень варто з М. Коцюбинської, подруги та дослідниці В. Стуса. Після розпаду СРСР саме вона стала однією з тих, хто «реабілітовував» постать Стуса. Зокрема, упорядковує та видає зібрання творів у 6-томах, до якого увійшла не лише поезія, але й проза, сценарії,

листування, публіцистика Василя Стуса. Окрім того, дослідниця написала більше десятка статей, що стосуються різних аспектів життя та творчості Стуса.

Важливою є праця Д. Стуса «Василь Стус: життя як творчість», у якій поступово, аргументовано й документовано продемонстрував «життєвість» поета, тобто живу людину, яка може відчувати розпач, зневіру. Героїчний та жертвний Стус, безумовно, становить кістяк наративу, однак він формується не як прагнення до героїзації поета, а як вияв основних чеснот письменника: сила духу, дисциплінованість, принциповість та неймовірна працездатність.

Однією з найдосконаліших праць, присвячених життю та творчості Василя Стуса, є «Трунок і трутизна» Ю. Шевельова. Ця стаття, що була вміщена в «Палімпсестах» 1986 року, є прикладом якісної інтерпретації лірики Стуса. Важливо, що Шевельов робив акцент на герметичності цієї поезії, що, можливо, визначило вектор подальших підходів до творчості Василя Стуса. Принциповий відхід від біографічного методу в аналізі текстів Стуса засвідчено в роботі М. Павлишина «Квадратура круга: Пролегомени до оцінки В. Стуса», у якій виявив психологічні підвалини образної системи лірики Стуса.

Міф Стуса як «сучасного Шевченка» створювався, серед іншого, на основі робіт Т. Гундорової, М. Жулинського, М. Коцюбинської. На нашу думку, об'єктивний аналіз цього міфу можливий лише на основі суб'єктного аналізу всього корпусу текстів письменника.

У статті І. Дзюби «Свіча у кам'яній пільмі» наголошується на звуженні проблемного поля у дослідженнях творчості Стуса та на однобічному тлумаченні його постаті. Розвиваючи думку Ю. Шевельова про те, що «героїчна біографія Стуса стоїть на перешкоді його як поета», - Дзюба пише, що так само для читачів «національно-патріотичний мотив заступає і ще довго заступатиме ... всю повноту та складність поетового «Я», драму людського духу в ньому» [Дзюба, 7-8].

Дзюба принагідно засвідчує могутність інтелекту Стуса, його блискуче знання світової поезії, тонкий літературний смак: «Це був інтелект постійно

самовдосконалюваний, самонарощуваний, з безмежними можливостями самовдосконалення та самонарощування» [Дзюба, 27]. У зв'язку з цим атвор зазначає прикру відсутність системного аналізу перекладацької діяльності Стуса.

В контексті нашої теми літературні уподобання поета набувають особливого значення: алюзії на знані тексти чи біографії знакових для Стуса авторів належать до засобів формування внутрішнього синкретизму ліричного суб'єкта у його ліриці. І це не співзвучність, а саме переплетення життєтекстів, щільна міжсуб'єктна взаємодія, внаслідок якої емпіричне Я трансформується, долаючи часово-просторові межі власного буття.

Цієї теми частково торкається Б. Рубчак у статті «Перемога над прірвою», де не лише зазначає літературні впливи на Стуса, а й зауважує амбівалентну структуру ліричного Я, поєднання в ньому «розсіяння» та «зосередження».

Отже, на часі системно-суб'єктний підхід до вивчення творчості Стуса; це дозволить подолати суперечливі тлумачення постаті поета, унаочнить справжній масштаб його творчості, розкриє непрочитані підтексти та мотивно-тематичні «гнізда» поетичних творів.

Позаяк суб'єктний підхід не набув поширення в Україні, ми стисло окреслимо його сутність, основні принципи та методологічні засади в наступному підрозділі.

1.2. Засадничі принципи аналізу суб'єктної організації лірики

Проблема автора є однією з ключових у сучасному літературознавстві. Підходи, які усувають автора як інстанцію, що організовує текст у єдину цілісність, не пропонують варіантів заміни відстороненого автора. Тому виникає потреба в удосконаленні «автороцентричних» методів аналізу тексту.

Предтечою багатьох підходів є М. Бахтін. Він висловив думку про те, що емпіричний автор не входить до внутрішньої структури тексту безпосередньо, а перебуває в позиції “позазнаходження” щодо того, що відбувається в самому

творі. Він є конструювальним центром для його опосередкувань, що перебувають у творі. Бахтін пропонував і відмежувати автора реального від образу автора в тексті, більше того, коментарі автора прообставини написання М. Бахтін вважає недоречним та не вартими віри, оскільки вони є вже відрефлектованими з позиції твореного тексту [Бахтин, 238].

Проблему автора в лінгвістичному аспекті активно досліджував В. Виноградов. Поняття «образ автора» він тлумачив як категорію, що об'єднує всі «голоси» інших суб'єктів твору та всі його стилістичні пласти. Науковець вказував ще на одну важливу характеристику образу автора в ліриці: він може акумулювати втілювати окремі елементи художньо трансформованої біографії емпіричного автора [Виноградов, 113].

Визначення форми суб'єкта лірики здійснюється на двох рівнях: формально-граматичному (по суті – лінгвістичному) та семантичному. Останній неможливо здійснити в межах одного чи кількох творів одного автора, оскільки він потребує виявлення повторюваних мотивів та образів, а це потребує залучення всього корпусу текстів. Б. Корман, засновник школи системно-суб'єктного аналізу», сформулював визначення суб'єктної організації твору на основі такого ж критерію: співвіднесеність усіх частин тексту з суб'єктами мовлення, тобто тими, хто висловлюється (формально-суб'єктна організація), та із суб'єктами свідомості, тобто тими, чия свідомість виражається в тексті (змістово-суб'єктна організація) [Корман, 120]. Дослідник застерігав не ототожнювати ліричного героя з автором (емпіричним): «Не можна робити висновки щодо ліричного героя за одним віршем: він розкривається або в усій творчості поета, або в окремому циклі поезій» [Корман, 58].

У праці, присвяченій аналізу суб'єктної організації лірики Некрасова, Корман виокремлював такі суб'єктні форми: автор, ліричний герой та рольовий герой. Герой рольової лірики на формально-граматичному рівні відіграє роль суб'єкта мовлення (як і ліричний герой), але автор у такому тексті не висловлюється безпосередньо. У центрі уваги – персонажі, голос автора

зливається з голосами персонажів, так що його присутність у поезії є майже непомітною [Корман 1972, 174]. Натомість авторська позиція (у Б. Кормана – «кут зору») виявляється у зверненні до цієї, а не інакшої теми, у назвах, присвятах, монологіях героїв, ритміці вірша.

Ліричний герой – це і носій свідомості, і предмет зображення [Корман, 177]. У більшості випадків читацька увага спрямована саме на його спостереження, почуття, роздуми. Ліричний герой не є емпіричним (біографічним) автором, хоча їхні погляди й можуть збігатися. Аналізована суб'єктна форма вирізняється високим рівнем художньої узагальненості, тому не припускає ототожнення з будь-яким індивідом. Що ж стосується впізнаваності автора, то це пов'язано з тим, що ліричний герой є художньо втіленим «двійником» свідомості (але не біографії) «реальної» людини.

Л. Гінзбург, послідовниця школи Б. Кормана, так само наголошує на тому, що попри постійну авторську присутність у ліриці, монологічна форма не є єдино можливою. Дослідниця характеризує різні форми авторської присутності в тексті: від масок ліричного героя до різноманітних об'єктивних сюжетів Гінзбург [Гінзбург, 7]

Розвиваючи цю термінологічну систему та вказуючи на неможливість винайдення критеріїв розмежування автора та героя ліричного твору, С. Бройтман трохи «перейменував» суб'єктів: ліричний розповідач, ліричне Я, ліричний герой та герой рольової лірики. Автор-розповідач у ліричному тексті безпосереднього вираження не має. У такій поезії немає граматичних форм Я, Ми, Ти (у будь-якому відмінку). Але це не є визначальним критерієм, головне – у тексті немає жодних образних чи мотивних ознак авторської присутності. Такий спосіб організації С. Бройтман називає надсуб'єктивним. Однак, якщо враховувати лірику, у якій присутній названий адресат (адресна), то за умови відсутності формального вираження її теж вважають надсуб'єктивною, хоча вираженість адресата передбачає наявність суб'єкта-адресанта [Назарець, 138]. Автор-розповідач є водночас і духовним простором, у якому немає бар'єрів для

взаємодії з персонажами. А тому герої розповіді є й експлікованими адресатами – об'єкт зображення та адресат стають одним цілим.

Аналіз суб'єктної організації тексту передбачає виявлення об'єкта зображення. Б. Корман характеризує його в контексті автора-оповідача: під час розповіді про когось іншого в ліричному творі центром уваги стає той, кого зображують, тобто об'єкт, а суб'єкт виявляється в ставленні до об'єкта, а отже й способами передачі усього, що його оточує.

Поліфонічний тип суб'єктної організації лірики Б. Корман аналізує на двох рівнях: формально-структурному та змістовно-функціональному. Формально-структурний рівень постає як суб'єктна структура, елементами якої є декілька свідомостей, котрі на накладаються на основну – авторську. На змістовно-функціональному рівні визначаються функція різних голосів та зміст їхньої взаємодії [Корман, Избранные труды, 435].

Учений також використовує термін «суб'єктна сфера», яку можна визначити «за сукупністю двох ознак: а) наявність певного суб'єкта мовлення, що виявляється через певні займенники та дієслівні форми; б) наявність певного світовідчуття, пов'язаного з даним суб'єктом мовлення» [Корман, Избранные труды, 110].

У нашому дослідженні ми також використовуємо термін «суб'єтна сфера» та досліджуємо її за корманівської методикою.

Дещо застаріле поняття «ліричний герой» виникло у полеміці з прямолінійним біографізмом і згодом було витіснене поняттям «ліричний суб'єкт». Б. Корман значно розширює спектр модифікацій суб'єкта мовлення, пропонуючи системний підхід до їх виявлення – як ефективну методику вивчення авторської позиції в конкретному тексті та у творчості поета в цілому.

Глибокого особистісний ліричного слова не виключає множинності суб'єкта мовлення – навіть при монологічній організації тексту. При аналізі лірики Стуса ми виділятимемо, зокрема, велике Я-емпіричне і Я-трансцендентне, котрі по-різному сприймають та оцінюють одну й ту ж саму

ситуацію; до їхнього діалогу можуть долучатися голоси знакових для Стуса поетів (Шевченко, Рільке, Пастернак). Інваріантним діалогічної побудови ліричного монологу є звернення поета до Абсолюту, присутність якого він відчуває в собі самім («В мені уже народжується Бог»).

Неодноразово наголошуючи на складності суб'єктного аналізу ліричних систем, Б. Корман вважає, що типи цих систем визначаються насамперед характером співвідношення автора та форм вираження авторської свідомості [Корман, Избранные труды, 105].

Важливо, що вчений окреслив перспективу діахронного розгляду лірики у зв'язку зі зміною творчих методів та, відповідно, типів суб'єктної організації тексту. Звісно, Б. Корман при цьому враховує, що автор виражає себе у творі не лише через суб'єкти, але й через позасуб'єктні засоби, до яких насамперед належить композиція.

Проте саме типи суб'єктної організації дають уявлення про творчу еволюцію письменника.

Звернімося до типології, сформульованій українською дослідницею В. Смілянською. Досліджуючи лірику Тараса Шевченка, вона виділила такі типи суб'єктної організації: ліричний герой (емпіричний автор), ліричний персонаж, «власне автор», ліричний розповідач. Власне автор, або, за В. Смілянською, «імпліцитний автор» [Смілянська, 40], має формальне текстове вираження: перша особа однини або множини (Я або Ми), але він не є «об'єктом для себе». У тексті він існує як форма суб'єктного опосередкування авторської свідомості, але не є «центром уваги» поезії. Темою твору є подія, ситуація чи явище [Смілянська, 97]. Ліричне «Я» поета виходить за межі його суб'єктивності, воно перебуває в ситуації «вічного повернення», а поет слугує для нього своєрідним прихистком. Власне автор встановлює сильні позиції тексту, «маркує» місця, на яких повинен зосередитися читач, аби продертися вглиб поезії, залишає смислові лакуни.

Окрему увагу варто звернути на використання В. Смілянською суб'єктного підходу при аналізі стильових особливостей поезії Шевченка. Дослідниця виділяє, зокрема, «антитетичність (аж до контрасту) та аналогію» як ключові стильові принципи поета. [Смілянська, 54], а також «аккумуляцію емоційно споріднених образів» [Смілянська, 55]. При аналізі проблеми «Стус і Шевченко» (спробу такого аналізу здійснив Б. Рубчак у згаданій статті). Доцільним додається саме застосування суб'єктного підходу задля переконливих компаративних зіставлень.

Варто пригадати класичне визначення стилю, яке наводить О. Лосев у праці «Проблема художественного стиля»: «Стиль – це ключове поняття для внутрішньої форми твору, за якою стоїть не лише письменник як особистість, але рівною мірою також демон, що водить його пером, як історичний фатум, і власний рух матеріалу, який ним оволодіває» [Лосев, 28].

Отже, все починається з авторської свідомості, форми вираження якої залежать і від «історичного фатуму», і від матеріалу, який оволодіває поетом. Саме тому системно-суб'єктний аналіз лірики Стуса може стати підґрунтям об'єктивного наукового аналізу стильових особливостей його поезії.

Висновки до I розділу

Основною перешкодою до досягнення масштабів творчості Стуса є звуження предметного поля досліджень та однобічне бачення самої постаті поета.

Задля подолання існуючих кліше та заповнення численних лакун у сучасному стусознавстві доцільно застосувати суб'єктний аналіз усього корпусу текстів Стуса.

Адже, художній твір є втіленням змісту та структури свідомості, ціннісних установок автора.

Суб'єктно-системний підхід зорієнтований на виявлення суб'єктної організації тексту, форм авторської присутності у ньому. Саме тому він сприяє

якіснішому, глибшому розумінню структури художнього мислення, виявленню етичних та естетичних устремлінь автора, котрі виявляються лише у процесі аналізу типів суб'єктної організації тексту.

РОЗДІЛ II ФОРМИ ВИРАЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В ЛІРИЦІ ВАСИЛЯ СТУСА

2.1. Типи суб'єктної організації поезії Стуса

Поезії В. Стуса властива нетотожність граматичної структури (займенникові форми, як приклад) і семантики ліричного суб'єкта. У межах одного ліричного тексту спонтанно змінюються суб'єкти викладу, внаслідок чого визначити єдиного ліричного суб'єкта неможливо. Це найчастотніший спосіб організації у Стуса, особливо проявився в збірці «Палімпсести».

Для виявлення суб'єкта лірики спробуємо виявити «схему» руху в поезії, образність, мотиви, які незалежно від формального вираження суб'єкта вказує на те, чия це свідомість. Промовистою має бути поезія початку ув'язнення (січень 1972 року):

«Уже моє життя в інвентарі
розбите і розписане по пунктах,
як кондаки твої і тропарі.
І тільки дух мій ярим громом бухне
над цей похмурий мур, над цю журу,
і над Софіїну дзвіницю зносить
угору й гору. Хай-но і помру —
хай він за мене відтонкоголосить
три тисячі пропадах вечорів,
три тисячі світанків лебединих,
що оленями йшли між чагарів
і мертвого мене не розбудили.» 23.1.1972 [Стус. Вибрані твори, 253].

Ліричний суб'єкт цієї поезії Я-емпіричне трансформується в Я-духовне, що проявляється в тексті як вертикальний рух угору. Перший та третій рядки демонструють діалогічну взаємодію (моє – твої), тобто присутній ще й суб'єкт Ти, який, як і в попередніх текстах, я Ти-Абсолютом. Перший рядок – Я-

емпіричне («в інвентарі» вказує на земне, побутове Я), яке вже в наступному рядку «фрагментизується», бо не вільне бути «не-розбитим» Кимось. Перехід до Я-духовного здійснюється через політ над простором, що поневолює Я-емпіричне. Шлях увись — «ярий грім», що суголосне грозам, вогню, диму, які виконують ту ж функцію в інших віршах Стуса.

Софійська дзвіниця — повторюваний мотив, який завжди свідчить про додання «межі», перебування в українському просторі, який так само, як і суб'єкт лірики, переродився. Хоча залишається і значення фізичного об'єкту — з вікон камер КДБ, у яких чекав на свій вирок Василь Стус, було видно дзвіницю Софії Київської. Саме в той період і почалася «страсна путь» поета. Софія, хоч і є втіленням Жіночності в поезії Стуса, ототожнюється не з Богородицею, а з Сином Божим. Софія — Премудрість Божа, яка була поруч з Богом-отцем під час створення світу. Софія Київська — Єрусалим для Стуса, місце, де (хай і уявно!) здійсниться друге пришествя, коли Центральним зображенням київського храму є Оранта, з написом Бог серед нього — нехай не хитається, Бог допоможе йому, коли ранок настане».

Ранок, а частіше — світанок, умовний час, коли починається переродження — маркери, що точно вказують саме на цю подію. «Нехай не хитається» суголосне «пряmostoяння» Стуса — у цьому можна пересвідчитися залучивши візуальний код — зображення Оранти. Її поза — простягнені догори руки, жест, що унеможлиблює згинання, упокорення, це «непорушна стіна». Фізичне втілення Храму можливе і в поезіях, злокалізованих у неукраїнському просторі: «На колимськiм морозі калина / зацвітає рудими слізьми. / Неосяжна осонцена днина, / і собором дзвінким Україна / написалась на мурах тюрми... » [Стус. Палімпсест, 356].

Те, що Софія «написалась», тобто нібито немає активного суб'єкта, вказує на над-надлюдську природу зображення. В аналізованій поезії Я-емпіричне та Я-духовне міститься в співзвучних лексемах «похмурий мур» - «помру» та «Дух» - «угору», які до того ж формують таку собі «вісь» руху вірша. «і над Софіїну

дзвіницю зносить угору й гору» - гора підноситься угору над умовно найвищою спорудою Києва. Гора – постійно повторюваний атрибут суб'єкта лірики – Я, яке долає «межу» і стає Собою та Всім водночас. «Той сон життя озорено іскрить./ О, дотягнись до сніння дорогого / і осіянна спалахне дорога / і з далини Софія зарядить».

Сном життя у цій поезії є спогади Я-емпіричного про життя до ув'язнення, дорога, що спалахує, - еквівалент грозового чи огненного шляху, тобто піднесення для подолання меж себе самого; «зарядить», тобто замахеться, - цепенеливи, що оприявлюють божественнесвітло, світло Мудрості, яке протистоїть пільми, хаосу. Божественне саяво Київської Софії утверджується і у внутрішньому оздоблені храму – передусім у мозаїчних композиціях.

В інших поезіях Софія набуває ще однієї подоби: «Десь цвіте Софія, мов бузок, / десь над нею вічний травень має...» [Стус. Вибране, 249] та «Кохана, ніби кущ бузку, / обтяжений з задуми й тиші, / і на розстанні – ще миліша / за ту, що стрілась на віку» - через образ бузку приходимо до ще одного розуміння Софії – як Жіночності, Коханої та Богородиці.

Є й поезії, у яких «сліди» присутності Софії почергово вводяться в структуру поезії, нагромаджуючи можливі варіанти їхнього розуміння: «Уже Софія відструменіла, / відмерехтіла бузковим гроном, / ти йшла до мене, але не встигла / за першим зойком, за першим громом» [Стус. Палімпсест, 320]. Софія – «ідеальне, досконале людське начало, що поміщене в цільній божественній істоті, в Логосі» [Флоренський, 171].

Через таку долученість до обох світів людина може проникати у світ божественних сутностей, а здійснюється такий акт у процесі поетичної творчості. Між іншим, Флоренський називає ім'я Софія жіночим аспектом імені Василь, що вказує на її можливість безпосередньо впливати на світ, у той час, як йому більше властива опосередкована діяльність (інтелектуальна).

Прозріння або піднесення, як у творі, – це знайдення божественного начала в собі самому, якого можна досягнути ще за життя фізичного. Воно

зрештою має призвести до переродження – «самособоюнаповнювання» - вичерпання досягне ще за життя фізичного, воно втілюється в перебуванні на межі самого себе. У різних формах така трансформація суб'єкта лірики відбувається в поезіях Стуса. Найціліснішим Я стає тоді, коли відчуває «усеєдність» – і тоді зникає теперішнє, минуле й майбутнє (це один час, а реально пережитий досвід, той, від якого найважче відцуратися – батьки, дружина, син, - це «днідавнє» або ж «сніння»), «квадрат» ув'язнення трансформується в «кола» вічної свободи. І тоді з'являється ще й мотив повернення до новонародженого стану («я, майже немовля, ввійшов у мить неподоланну»), бо ж зникає відчуття початку й кінця («бо вже ні смерків, ні світань»). Звідси й часта неможливість розмежувати, де в поезії здійснюється акт творення, а де – розпаду.

Розгляньмо ще одну поезію, яка на перший погляд, поєднує ознаки пейзажної лірики та молитви, однак є всуціль герметичною, а тому вимагає заглиблення в текст:

«Зринув дощ — і серце захмеліло,
стигле гроно гроз
з-поза хмари жаром заяріло:
начувайсь погроз.
Щедрий гамір котиться узліссям,
в рівчаках реве.
Небо, земле! О благословися,
зельне і живе!
Солов'ї пороснули, а знагла
й місця не знайдуть.
І цвіте душа твоя ненатла
і уста цвітуть.
Що нам ця гроза і що нам бурі,
коли рідний край

насилає радісні тортури.
Так повік карай,
Господи, і поєднай всевладно
воду, небо й твердь.
І любов, що, як гроза, пожадна,
і життя, і смерть.
І залий цей яр крутоберегий,
і серця залий.
Хай з'єднаються без обереги
в сповитку обійм.
Що зачнеться доброї години
в бурях і сльозах?
Боже, дай нам радісного сина,
мріяного в снах.
Руки, ноги, долі — все сплелось,
поки не помру.
Де струмить волога, де волосся —
вже не доберу.
Це бо квітка, і земля, і мати.
Це — говорить кров,
що любити — значить існувати,
бо життя — любов.
Бо зійшла на мене благостиня,
обуяла мить,
білий світ — і перший день творіння —
грає і струмить.»

14 квітня 1972 [Стус. Вибране, 281].

Початок вірша створює оманливе враження відсутності суб'єкта. Однак, серце, яке «захмеліло», вказує на того, кому воно належить (моє серце). Це «Я»,

яке від самого початку протиставлене стихії. У четвертому рядку з'являється інший суб'єкт лірики – Ти («начувайся»), інакшість якого увиразнюється ще й протиставленістю часових форм (минуле – теперішнє).

Ключовими образами перших рядків є дощ, жар (вогонь), гамір, після яких молитвоподібне «Небо, земле! О благословися, зельне і живе!». Далі – солов'ї, рух яких описано дієсловом, традиційно непоєднуваним з істотами, – «пороснули». Лексема «пороснути» зазвичай сполучається з лексемою «дощ», тоді як «зринуті» співвідноситься з «солов'ї» (і тоді йдеться і про спогади, і про фізичний рух вгору), а «стигле гроно» описує гроно винограду, але не грози. Неназваний, але вгадуваний образ винограду дозволяє залучити ще й спектр значень слова «вино», яке органічно сполучається із лексемою «захмеліло».

У кожному разі присутність у тексті «винограду» чи «вина» може вказувати на присутність Ісуса Христа. Вочевидь, це зумисне ігнорування усталених значень. Найперше слово поезії («зринув»), окрім іншого, вказує ще й на звук, музику, пісню і, водночас, – на появу, виникнення чогось. Останні рядки «білий світ — / і перший день творіння — / грає і струмить» підтверджують задані у перших рядках біблійні мотиви Створення світу та Всесвітнього потопу. «Що нам ця гроза і що нам бурі, / коли рідний край /насилає радісні тортури», – з'являється суб'єктна форма Ми (людство), для якої земне існування видається страшнішим за Судний день. Безпосереднє ж звернення до Творця належить Я: «Так повік карай,/ Господи, і поєднай всевладно / воду, небо й твердь». І за тим само принципом Ми прохає про «радісного сина» (Спаситель), а Я фіксує: «Руки, ноги, долі — все сплелось, / поки не помру.» і «Бо зійшла на мене благостиня, / обуяла мить» [Стус. Вибране, 291].

Пов'язаність усього з усім, усепроникність, можливість будь-чого бути будь-чим, тотожність Я та Усесвіту, життя та смерті, неба та землі – це і те, що було До, і те, що буде Після. Силою, що здатна упорядковувати стихії є любов: «що любити — значить існувати, / бо життя — любов.». Слова суголосні з тим,

що читаємо в Першому соборному посланні святого апостола Петра: «Послухом правді очистьте душі свої через Духа на нелицемірну братерську любов, і ревно від щирого серця любіть один одного, бо народжені ви не з тлінного насіння, але з нетлінного, – Словом Божим живим та тривалим. Бо «кожне тіло – немов та трава, і всяка слава людини – як цвіт трав'яний: засохне трава – то й цвіт опадє, а Слово Господнє повік пробуває!»! А це те Слово, яке звіщене вам.

Суб'єктна форма Ми (особливо відмінкова форма – Нам) в ліриці Стуса найчастіше звернена до Бога. «Даждь нам, Боже, днесь!», – молитовна формула, в якій Я розчиняється в Ми, де емпіричний автор виявляє себе як громадянина, Пророка, виразника волі й прагнення групи. Найчастіше Ми – це невелика група поетових однодумців, хоча Я-дух, той, який сягнув максимальних глибин себе самого, розпросторює Ми далеко за межі особистісного ставлення, дає голос цілому народу, не вирізняючи в середині цього Ми добрих чи лихих, а приймаючи всіх як блудних синів. Блудним сином він вважає і себе сам.

У поезії «В Сибір летимо...» постають спогади про передбачення свого духовного звершення: «нам снились про славу нестерпнії сні / і навіть симптоми космічного болю ...». Формальним вираженням суб'єкта лірики є форма «Ми» у різних часових площинах: теперішній час – минулий – теперішній. Перша строфа оманливо вказує на те, що Ми – це Я та Інший: «В Сибір летимо. Я і пару Кирил». Обрізана форма імені «Кирил» поєднується з «крил» у третьому рядку, що при суміщенні цих двох образів уже від самого початку вказує на образ «обрізаних крил».

З подальших рядків можемо припустити, що формальне Ми в цій поезії не становить єдиного звучання кількох суб'єктів, а імпліцитно містить діалог двох суб'єктних опосередкувань. «Літав наш Пегас. Але й ми не осли, / за безцінь та продали зрубані крила, /а потім у збиту дорогу вросли...». Пегас – символ поетичного натхнення, «зрубані крила» неприховано вказують на поезію І. Драча: «Та Кирило з сокирою жив, / На крилах навіть розжився» [Антологія].

Закоріненість у тепло й комфорт контрастує з означеною локацією – Сибір. Припускаємо, що обрана форма вираження Ми є виразником суб'єкта Я, а таке заплутування необхідне на творення болісно-іронічного ефекту від псевдоспільності праведного сина й блудного сина. Співзвучною до цієї є поезія з листа до Віри Вовк за 26 листопада 1969 року «Керея слави лопотить на вітрі, / і ріже виднокіл пегасів клус», де в другому ж рядку бачимо образ пегаса (з малої букви), який призводить до роздвоєння / подвоєння (припускаємо, що йдеться про життя).

Ця ж поезія увійшла до збірки «Веселий цвинтар» (там вірш датований лютим 1969 року). У цьому вірші вдруге з'являється мотив роздвоєння «Ти не один. Вас щонайменше — двоє, / раз навпіл розпанахує мета» [Стус, Вибране, 243], але цього разу він суголосний з емпіричним автором та його чи не антиномічним поєднанням само-собой-наповненого «Я» та «Я» люблячого сина Батьківщини-Матері. І втретє цей мотив набуває подоби тіні (або ж двійника): «Тобі не одірватися од тіні / (в ній проминуле вигадало нас)» - це вже останній етап самозвершення, у якому земне існування відчувається як тінь, подобу життя, спогади про минуле, яке ще триває. Фінальні рядки – однакові: «Хай увірветься десь пегасів клус — / ми канемо у вічність молодими.».

Можливо, вживання «пегасів» з малої літери вказує не на поета, а відтворює часто повторюваний мотив коня, який біжить у Вічність. Обірване молоде життя так само стосується винятково ліричного героя. Формальним вираженням суб'єкта в поезії є форма Ти, а слова його є пророчими. Опис межової ситуації (провалля), вихід із якої можливий лише через визнання своєї долі (Мус!), передбачення завчасної смерті в імперативній формі – це те, до чого свідомість ліричного Я на рівні проживання дійде за кілька років. Важливо, що до збірки «Веселий цвинтар» вірш увійшов під назвою «Вершник». Цей образ, припускаємо, пов'язаний із перекладами сонетів Рільке. Зокрема, одинадцятий сонет розпочинається зображенням ліричного героя, задивленого в сузір'я з неіснуючою назвою «Вершник» та ще хтось «другий». Переклад цієї частини

сонету давався Стусові нелегко, про що він писав своїй дружині: «Але до всього: такої астральної фігури, як Вершник, здається немає (так принаймні мені казали деякі не дуже авторитетні знавці).

Отже, якщо це правда, то “другий є” – дивно звучить. Невже ж поет виходив тільки з того, що хтось там, бачачи кентавра, шукає й вершника? А може, й шукає саме його – кентавра – вершикоїздця? До всього, 4 рядок – то жак узагалі: якийсь другий, який його (себе?) спонукає і стримує і якого (?) він (сам?) жене».

У четвертому сонеті натрапляємо на образ звіра, який набрав такої «звіриної» подоби від любові людей (чи до людей): Він жив / не хлібом їхнім, але тим, що міг / в собі плекати це єство звіряче, / що їхню міць на себе перебрав, аж виріс в нього ріг, на лобі ріг. / Тоді вже йшов до юнок нетерплячеї в срібла-люстра їхніх лон ставав.»

Вершником античного коня був Беллерофонт, безсмертя ж Пегас увічнено в сузір'ї. У Стуса до сузір'я підноситься вершник. Якщо Пегас – це символ поетичного натхнення, «перевізник» між царством земним і небесним, то наїзник – поет, реальна людина, що оволодівала даром. Образ Пегаса подібний до Орфея (сонети Рільке звернені до нього), Аполлона; крила – це метонімія цього образу, а тому розглянуті вище мотиви так само вплітаються орнамент Стусової поезії.

Але мотив «пересування» між земним та небесним у Стуса не обмежується суто поетичною творчістю. За своїми функціями він дуже подібний до дії Творця: втілена в поезії Стуса ідея всеєдності («Ця дорога вседороги, / всенезустрічі-всегону, / позирай із зак-вагону / за сузір'ям Козерога»), повторення та постійне відтворення божественної історії, самопізнання як богопізнання – суголосні зі словами Папи Римського Івана Павла II: «Вічність входить у час, Всеосяжне ховається в малій частці, Бог стається людиною. Отже, істина, що міститься в Об'явленні Христа не замкнена в тісних територіальних і культурних межах, відкрита для кожної людини, яка

прагне її прийняти як остаточне й непомильне слово, щоб надати сенс людському існуванню» [Енцикліка].

Останніми словами можна пояснити прагнення Стуса до самозаглиблення в умовах відрізаності від «великого світу», постійної загрози фізичному існуванню. Праця Івана Павла II, рядки з якої процитовано, має назву «Віра і розум – двоє крил людського духу». Зіставлення цих чеснот із крилами має біблійне походження: автор наводить цілий список уривків зі Святого Письма з прикладами звертань до цього ж мотиву. «Два крила» о ліриці Василя Стуса пов'язані також і з «У щастя людського два рівних є крила:/ Троянди й виноград, красиве і корисне» Максима Рильського.

Ще один варіант використання образу Пегаса простежуємо в поезії «Росте гора, і доли утікають...», написаній у квітні 1972 року: «Нарешті — скоро стрінуся з богами; / ти там, причале мій. І там — приділ./ Ввійду в сузір'я, назване ім'ям / суворого товариша і друга. / Загомонить тоді уся округа, / лиш я себе нікому не віддам. / Лише землі. Одній. І — тільки їй. / І їй. І тільки. Цій землі коханій, / котра не любить, не завдавши рани — / смертельної, глибокої...» [Стус, Вибране, 292]. Вірш написано під час перебування під слідством, в очікуванні на вирок суду – саме в цей час (з 18 січня до 30 вересня 1972 року) відбувалося пришвидшене переродження духу Стуса, народження поета до нового життя. У квітні, як бачимо, ліричний герой уже перебуває в очікуванні («нарешті») початку реалізації свого призначення. Зустріч із богами – це, з одного боку, досягнення усеєдності, з іншого (щодо емпіричного автора) – долучення до кола однодумців.

Слово «приділ», у тому значенні, про яке далі йтиметься, нині фіксується лише в словнику Грінченка: призначення, доля (при цьому значення «боковий вівтар» зберігається і в цьому тексті). Завдяки одному з листів до дружини уточнюємо Стусове тлумачення цього слова: «У нас — Доля, Валю, приділ, як казав Є. Плужник». «Ввійду в сузір'я, назване ім'ям / суворого товариша і друга».

Про яке сузір'я йдеться? Якщо розвивати вищезгаданий образ Пегаса, то можна припустити, що йдеться про сузір'я Пегаса. Однак, взявши до уваги інші поезії, розгляньмо ще один повторюваний образ – сузір'я Козерога. У вірші «Кривокрилий птах...» рядки: «Ця дорога вседороги, / всенезустрічі-всегону, / позирай із зак-вагону / за сузір'ям Козерога» та у «Були мої моління все...»: «Десь під сузір'ям Козерога / горять, мов біль, чертоги Бога. / Постань, душе, бідо, постань» [Стус, Палімпсест, 238]. Чертоги – вмістилище Бога або місце, де поєднуються зорі, сонце та місяць; ще – давній слов'янський еквівалент зодіакального знака. Місяць народження та арешту (друге народження) Стуса за знаком зодіаку відповідає Козерогу, а за чертогами – Ворону, втіленням якого є Коляда. Як відомо, Коляда тривала від Різдва до Хрещення і супроводжувалася «водінням кози». Хлопець, який грав роль кози, натягував на лоба один ріг так само, як і невідомий звір у сонетах Рільке.

Різдво – свято приходу Сина Божого на землю, бо земля не могла піднятися до неба, а Бог взяв людину на небо, щоб зробити дитиною Бога – прихилив небо до землі. «Світ починається, як гине, / а гинучи, почався й ти» [Стус, Палімпсест, 73] - рядки вказують на єдність всього суцього на землі, підтверджують думку про нове земне народження ліричного суб'єкта (відповідно, засвідчують ще й новий творчий етап емпіричного автора), а також внутрішньотекстові мотиви творення та руйнування. Рядки до цього – «Та очі склеплені навіки, / навіки склеплені вуста / немає звістки ані звідки / в рахманнім сні — земля свята / тебе сподобила. Молюся» - опис фізичної смерті, а «молюся» тут вказує на безсмертність душі. Якби в цитованих рядках йшлося про євангельську оповідь про народження Ісуса, то йшлося б про те, що його небеса «сподобили», а у вірші адресатом (він злютований із ліричним героєм – яскравий приклад синкретичності поезії Стуса) є земна людина.

Мотив «святої землі» дорівнює образу Софії, Премудрості Божій, а також Києву. Підсилюється мотив України та її народу «рахманним сном» - вказівкою на пасивність, байдужість українців. Рядки з пророчого вірша «Як добре те, що

смерті не боюсь я...» [Стус, Палімпсест, 206] увиразнюють значення аналізованої нами поезії, перебуваючи в діалогічному зв'язку з ними: «Народе мій, до тебе я ще верну / і в смерті обернуся у життя / ... /і з рідною землею поріднюсь.» Це ніби відповідь на те, що «тебе земля сподобила померти».

Повернімося ще до поезії «Вершник»: «Лиш я себе нікому не віддам. / Лише землі. Одній. І — тільки їй. / І їй. І тільки. Цій землі коханій, / котра не любить, не завдавши рани — / смертельної, глибокої...» [Стус, Вибране, 241]. Поєднавши слова з попереднім аналізом, припускаємо, що земне і вічне поєднуються через того, хто походить від землі і поєднується із сузір'ям, тобто через Поета.

Ще один маркер, який дозволить поєднати «Росте гора, і доли утікають...» із образом осяяного божественним світлом поета, а також поєднати воєдино образ коня, крил, Пегаса, сузір'я, сузір'я Козерога та поета. У вірші „Ти тінь. Ти притінь. Смерк і довгий гуд...” мотив тіні (повторюваний у Стуса, найчастіше вказує на земне існування, протилежний до вічності) протиставлений божественному існуванню, а тобто справжньому, через Орфея. Орфей так само є смисловим еквівалентом поета. Акцент на слові «приділ» у «Росте гора, і доли утікають...» є і цій поезії: «Горить твій слід – немов болід, / як Тора і ти гориш – / то вічний твій приділ. / Всеспалення. Твоє автодафе /– перепочинок перед пізнім святом / як ворогу назвешся рідним братом / – і серк розсуне лірою Орфей» [Стус, Вибране, 301].

«Приділ» імпліцитно містить значення скінченності, однак у Стуса перебуває в оксиморонному сполученні з словом «вічний». Тобто, йдеться про безкінечне стояння на межі, а, як ми вже раніше з'ясували, межа вказує на момент осяяння, яке провіщує початок «самособоюнаповнювання» (*Жити – то не є долання меж, / а навикання і само собою / – наповнення*) яке організовано теж через поєднання непоєднуваного: попри кінечність перебуває у надчассі. Називання себе рідним братом для ворога вказує на любов у християнському

розумінні цього поняття. Очікувано, розсувати небеса після цього мав би Син Божий, натомість у Стуса з'являється Орфей, який стає Спасителем через ліру.

Отже, до ряду смислових еквівалентів образу поета додається ще й Спасителя, а творчість, втілена в образі ліри, стає жестом Творця, свідченням Божественної присутності та способом набуття нової подоби у Вічності. Фіксуємо вже відомі мотиви спалення, самоспалення як сигнали початку здійснення зі звичної земної подоби.

Погляньмо, на інші приклади локалізації суб'єкта (а тому і виявлення його форм). Назва вірша (сильна позиція тексту) уже містить настанову на варіанти розуміння твору - «Останній лист Довженка»:

«Пустіть мене в просмолене дитинство.

Бо кожна ніч порипують бори,

і ладаном мені живиця пахне,

і дерева, як тіні предковічні,

мене до себе кличуть і зовуть.

Пустіть мене у молодість мою.

Пустіть поглянути. Пустіть хоч краєм,

хоч крихіткою ока ухопить

прогірклу землю. Звіхолили сни

мій день, і ніч мою, й життя прожите.

Пустіть мене до мене. Поможіть

ввібрать в голодні очі край полинний

і заховать на смерть. Пустіть мене —

прозаїки, поети, патріоти» [Стус, Палімпсест, 84].

Виявлення суб'єкта лірики може здійснюватися через виявлення флористичної символіки. У цьому тексті бачимо повторюваний образ «живиці» (як-от: «А сонце — сторч. / А закипає спека, живиця топиться / і скапує смола І в

два крила — ми летимо далеко — далеко — далі й далі до села,/ де гаснуть гори. Де димлять дерева»). Живиця — рідина, що міститься в сосні, але корінь «жив» наснажує слово ще й значенням «життя», «кров» сосни. «Скапування» крові — закінчення земного існування, однак воно перебуває в оточенні маркерів вічного життя.

У вірші «Останній лист Довженка» живиця отримує ще й значення крові Ісуса. В інакшій поезії знаходимо сповна реалізований мотив: «А вічність скапує, немов живиця / з осамотілої сосни. Свічаддяобламаных небес / скалками ссайваобранює тужавий погляд. / Гинь і почезай. / Бо смерть і темінь — сестри» [Стус, Палімпсест, 84].

Вкотре смислові пучки сходяться в основний мотив тотожності смерті та життя. Живиця — це «кров» сосни, а вона, у свою чергу, через поняття «прямостояння», тут — через мотив самотності, через догори спрямоване вертикальне устремління, жест Оранти допомагає розгледіти суб'єкта, який протистоїть життєвим грозам. Живиця з часом перетворюється на бурштин — це втілений мотив «скам'яніння» (схоже на прямостояння) до якого прагнув Стус:

«Ось річище:

заглиблюйся. Помалу

випростуй плечі.

Межи берегами —

задосить світу.

Але перспектива —

уже затвердла.

І єдина порада тепер:

Кам'яній. Кам'яній. Кам'яній.

Тільки твердь знає самозбереження» [Стус, Вибране, 305].

Отже, твердіти можна через заглиблення, тобто «самозаглиблення», випростовування плечей, тобто «пряmostояння». Трикратне повторювання «Кам'яній» увиразнює семантику каменя в інших текстах Стуса: «оці зусилля єдності — з обох найдальших окриків / (мов голуб'ята ніяк не можуть свій переполох / терпінням скам'янілим гамувати / А тільки ж небо угорі — одне?«). Навіть модифікується в «кам'яні мури», тобто свою внутрішню систему захисту від зовнішніх впливів, систему протистояння: «Цвинтарній тишині казарм, / камінним мурам — непідвладний / мій вік. Мій час. Червонобарвне / в нас б'ється серце нерозгадане.» або ж «Отак живу: як мавпа серед мавп / чолом прогрішним із тавром зажури / все б'юся об тверді камінні мури, / як їхній раб, як раб, як нищий раб».

В образі «кам'яні мури» виразніше втілено мотив протистояння з кимось/чимось у суспільстві — тоді у тексті з'являється не індивідуалізований суб'єкт у форі Вони, це голос юрби: «*Тут що главное – умереть, если родина потребует.* Таку ж роль відіграє глина, з якої має вийти креміль. «А спондилова глина крем'яніє / і так натужно пише мить дозріння/ (але чого? Ненатлого кохання / чи тугою накликаних розлук?«). У цих рядках підсвічує ще й емпіричне Я: цей різновид глини видобувається лише під Києвом, тому в оточенні інших слів-вказівників набуває ностальнійного тону.

У цьому контексті трапляється мотив мезозою та палеозою (на нього накладається ще й символіка кіл — позитивна, на відміну від квадрата), який ніби створює додаткову часову вісь: щось середнє між часом історичним та Вічністю. От ще приклад такої реалізації: «Та б'є крильми сполохана Біда, / і див кричить, пільму страхають сови, / тонкоголосить дівчина трипільська, / і креше іскри чорний мезоліт». «Від мезозойських ер жадань, / Коли несила заваджать / На час, на завсіди, на потім / Від круглих мезозойських зір / І до колючих зір сьогодні.» - знову образи «кола» та «мезозою», які тепер можемо поєднати з іншими маркерами вічності. Також зазначимо трипільський мотив, який має у Стуса значення вічного життя, але в національному контексті.

Отже, складність та багатоаспектність лірики Василя Стуса вимагає послідовного виявлення смислових маркерів, які часто повторюються та взаємозбагачуються. Саме такі мотиви та образи дозволяють виявити ліричного суб'єкта. Вкрай рідко у творчості Стуса трапляється безсуб'єктна лірика. Це пов'язано з тим, що граматично невиражених суб'єкт насправді приховується за текстом, а виявити його можна, рухаючись завдяки емоційному наповненню лексем.

2.2. Прояви внутрішнього суб'єктного синкретизму в поезії Василя Стуса

У попередньому підрозділі ми довели, що смисловим центром, до якого прямують складноорганізовані, багатоаспектні мотиви та образи, є ідея ототожнення Вічності та індивіда. На рівні суб'єктної організації тексту це відповідає поняттю «внутрішній суб'єктний синкретизм». Теоретик системного аналізу лірики С. Бройтман вважає, що це поняття, яке стосується не поезії, а самого ліричного суб'єкта [Бройтман]. Осягаючи його свідомість, помічаємо багато суперечностей, так, ніби вона належить різним суб'єктам.

За нашими спостереженнями, у ліриці Василя Стуса діалог, репліки якого оформлюються як пряма мова, та не виділяються тире, часто виявляється монологом, що маскується. Це найпопулярніший тип внутрішнього суб'єктного синкретизму, який у формальному вираженні Я – Ти взаємодії став базовою структурою суб'єктної організації збірки «Палімпсести»

На наш погляд, головним засобом формування суб'єктного синкретизму в ліриці Василя Стуса є майже безперервне використання «вічних» образів, мотивів, сюжетів світової літератури, культури, релігії; закоріненість в українському фольклорі, що виявляється в органічному, іноді навіть несвідомому використанні народної пісенної ритміки, символіки, а також в одночасній влучності та багатозначності вживаної лексики.

Йдеться про актуалізацію поетом історизмів, архаїзмів, професіоналізмів, яка не створює враження навмисної стилізації, «звучить» як щось звичне та зрозуміле. Однак, зрозуміти значення ні цих слів, ні тих, що стоять біля них, швидко не вдасться. Міжсуб'єктна взаємодія носіїв цих слів відбувається в просторі «між», який не має готового словесного вираження. «Між» у першій половині творчого шляху Стуса – між твореним текстом і засвоєним з культури чи конкретного автора, у другій – між текстами самого поета (хоча перший взаємодії й залишається, він втрачає визначальну роль).

Звернімося ще раз до рядків: «Нарешті — скоро стрінуся з богами; / ти там, причале мій. І там — приділ./ Ввійду в сузір'я, назване ім'ям / суворого товариша і друга. / Загомонить тоді уся округа, / лиш я себе нікому не віддам. / Лише землі. Одній. І — тільки їй. / І їй. І тільки. Цій землі коханій, / котра не любить, не завдавши рани — / смертельної, глибокої...».

У контексті попереднього аналізу, припускаємо, що йдеться так само про український народ, а також підсилюється мотив невизнаного пророка. Враховуючи палке захоплення Василя Стуса поемою Івана Франка «Мойсей» (у листі до сина 25 квітня 1979 року читаємо: «Це прекрасна поема. Як і вся історія з Мойсеєм — прекрасна» , можна встановити зв'язок і між Стусовим «Народе мій» та прологом до поеми: «Народе мій, замучений, розбитий...» [Стус].

У цитованому вже листі – ще один коментар до «Мойсея»: «І після прочитання цієї поеми я забув свою геолого-розвідку, а став літератором. Правда, ставши літератором за фахом, не забув і геолого-розвідки (ось уже 8-й рік блукаю по землі)». Хоча нібито йдеться про досвід прочитання твору в зовсім юному віці, написане в дужках вказує на розуміння Стусом себе як пророка, будителя нації, а початок такої самоідентифікації збігається з датою арешту (13 січня).

Такі ж мотиви і в циклі «Трени М.Г. Чернишевського»: «Щедрує вам безсмертя щедрий вечір», ремінісценція до вже згадуваного прологу «Мойсея» у перших рядках «Народе мій, коли тобі проститься / крик передсмертний і тяжка

сльоза /розстріляних, замучених, забитих» [Стус, Палімпсест, 228]. (слово «розстріляні» додає нову часову площину – радянський період; констатується не ворог зовнішній ворог («серед народів вольних»), як у поемі, внутрішній: сам народ є ворогом для його найкращих синів). На формальному рівні суб'єктів лірика в циклі багато.

Можна припустити, що є навіть приклад рольової лірики: «Стою, мов щовб, на вічній мерзлоті, / де в сотню мишачих слідів угнались / розпадки тьмаві — і скупу сльозу, / що на морозі мерзне, ледь тамую: / це ж ти, мій краю, в цятках крові — ти!» - останній рядок – репліка, яка передбачає присутність іншого суб'єкта, до того ж у звертанні названий адресат; є навіть репліка-відповідь: «то рідний край — пантрує звідусюди / “Це ж я (на голос Йорика), це ж я“» [Стус, Палімпсест, 229]. Вказівка на мертвого блазня, до якого звертався у своєму монолозі Гамлет, дозволяє припустити, що у Стуса йдеться так само не про діалог. Те, що рідний край – це Йорик, додає низку нових значень: у ньому впізнається «постійний» ліричний герой лірики Стуса – той, який вирішує, чи брати на себе покладений на нього хрест, прийняти жорстоку Долю («і най вас Бог, і най вас Бог боронить» - це Стусовий варіант «бути чи не бути», тобто «Бог з ним, з тим народом, чи Боже, борони цей народ»), і попри непривабливість майбутнього, на яке він себе прирікає, усе ж вирішує «бути»; Гамлет був сильно прив'язаний до Йорика в дитинстві, але біля його могили він докоряє йому за прижиттєву надмірну веселість та безтурботність, за грандіозні плани, які так не реалізував – це бачення українського народу ліричним героєм циклу: молодеча безумовна любов перетворилася на справедливу критику, з'явилося осмислення історії як повноправного учасника, а не поблажливого нащадка-спостерігача.

Йорик, який є відповідником образу України, так само дорівнює образу Церкви: таке значення отримуємо з назви циклу «Трени М.Г.Чернишевського». Слово «трени» вказує на «Тренос, тобто плач єдиної святої Вселенської Апостольської Східної Церкви з поясненням догматів віри» Мелетія Смотрицького, у якому «голосіння» за Церквою-Матір'ю (у контексті всієї

творчості Стуса Матір = Україна, тому наше зіставлення є закономірним) побудовано на основі протиставлення (як і в циклі): були часи, коли вона була, як сонце (в циклі саркастично – «напівсонце») і як зоря (про це – далі), а тепер з неї глузують сусіди (суголосно і з Франковим «людським презирством, ніби струпом, вкритий!»). А причина такого занепаду – сини, що зрадили Матір.

Що ж стосується Чернишевського, то в листах Стуса до дружини (від 20.12.1977) бачимо, що позиція та цінності російського революціонера такі ж, як і в поета: «Колись Чернишевський писав — із в'язниці Петропавлівської — до дружини: ми з тобою, наше життя — належить історії. Тому будьмо гідні своєї долі — і не нарікаймо на неї — долю».

Згадуваний вище образ зорі в поезії Стуса за значенням дорівнює Долі, що добре простежується у вірші «Мені зоря сіяла нині вранці...», яким розпочинається збірка «Час творчості» — друге народження поета. «Ота зоря — вістунка твого шляху, / хреста і долі — ніби вічна мати, / вивищена до неба (од землі на відстань справедливості), / прощає тобі хвилину розпачу» [Стус, Палімпсест, 128] - у цих рядках з'єднано воєдино образи зорі, матері, долі та хреста, що дозволяє ототожнювати їх в інших поезіях.

Вивищеність до неба нагадує іншу поезію: «А тепер угорі / Стільки скорбного неба, / У провалля котрого / Лиш дуб почорнілий / пограбілі руки простер» [Стус, Вибране, 367]. Дуб почорнілий – змучений ліричний герой, провалля – межа, стан початку переродження, простерті руки – як Оранта.

Слово поета-людини стиснені то точки «тут і зараз», воно звернене в глибину себе самого (звертання до музи, долі). Закликаючи музу до покори, поет-людина ніби підкорює себе і музу волі Творця. Таке враження підсилюється відсутністю граматичної особи в рядках, хоча семантично саме в них проявляється свідомість поета-людини. Хоча іноді таке враження, що звернення до Долі – це говоріння Шевченком, бо Стус ним говорить органічно, точно так само, як Кобзар звучить ще й народною стихією. Стус свої вірші

переважно називає вітрами, Шевченко – думами, а от коли у Стуса – думи – це свідомість Тараса.

Знаменним є те, що Стус до свого життєтексту вписує «знакомиті дати», пов'язані з біографією Шевченка та з Різдом Христовим, напередодні якого поет народився. Це увиразнює мотив «страсної путі» українських поетів.

Кілька разів Стус називає свою поезію сиротиною, що теж суголосно з творчістю Шевченка. Хоча, за слов'янськими віруваннями, сирота не має щастя в житті земному, але їй воздається посмертно. Така ідея цілком відповідає мисленню Стуса. І той же ж мотив у цій поезії:

«Самого спогаду на дні, як зірка у криниці,
вона з'являється мені — і світить, і святиться.
Із темряви, з безодні літ, із забуття і тиші
вона зродилася на світ, неначе доля віща,
і все ячала, все росла, болила і боліла,
допоки в тебе увійшла, аж дух пірвався з тіла.
І зайнялась мені зоря і обняла півнеба
громовим гуком Кобзаря і сурмами погрОба» [Стус, Палімпсестс, 262].

У першому рядку поезії мотив самозаглиблення: зірка відображується у криниці, у якій залишилося трохи спогаду – це процес самозаглиблення, той етап, коли суб'єкт лірики відчуває єдність із вічністю, а земне існування, у тому числі й те, що передувало ув'язненню, уявляється як сон, марення, туман. Зірка, що з'явилася, є вістункою Долі (з образом долі зоря пов'зується в четвертому рядку), початку Страсної путі: вона світить, тобто освячує шлях, і святиться, тобто її уславляють як святу.

Про появу зорі йдеться в третьому рядку: безодня літ і темрява вказують на позачасовість і позапросторовість, на момент початку Творення всього суцього, а забуття і тиша пов'язані з духовними практиками ліричного суб'єкта,

що засвідчено й в інших віршах («То все не так. Бо ти не ти // І не живий. А тільки згадка // Минулих літ. Через мости // Віків блага маленька кладка» [Стус, Палімпсест, 118]).

Сполучивши ці два мотиви, з'ясуємо вічність, усечасовість зорі, до якої можна вивершитися, якщо залишити від себе старого «спогаду на дні» Водночас, це ще й втілена ідея про тотожність душі й Всесвіту: пізнаєш себе – пізнаєш світ. Останні рядки – здійснене осяяння, «То все не так. Бо ти не ти // І не живий. А тільки згадка // Минулих літ. Через мости // Віків блага маленька кладка» [Стус, Палімпсест, 118].

Повернімося до «Тренів Чернишевського»: «Зрадлива, зваджена Вітчизна в серці дзвонить / і там росте, нам пригнітивши дух. / Ви, нею марячи, зазнайте скрух і скрух / і най вас Бог, і най вас Бог боронить» [Стус, Палімпсест, 232]. Формальним вираженням суб'єкта у першому рядку є невиражена особа Я (мені в серці дзвонить = Я маю серце), вже у другому рядку – відмінкова форма Ми (нам), і у третьому-четвертому прокльон-побажання з вираженою суб'єктною формою Ви, яка передбачає мовця Я.

Вважаємо, що це один із прикладів суб'єктного синкретизму, а зміна граматичних формах дозволяє увиразнити протилежність почуттів до народу. Умовно позначимо співчуття до народу та віру в його щасливе майбутнє як «+», а критику й прокльони як «-»: 1-ий рядок – зрадлива Я(-), зваджена Я(+), 3 рядок – скрух і скрух (Я(-) і Я(+)), 4 рядок - і най вас Бог Я(-), і най вас Бог боронить Я(+). Гамлетівське «бути» зосереджено в другому рядку, де суб'єкт зливається з народом, формально виражаючись через Ми. Україна (як і, відповідно, народ; хоча, можливо, це СРСР чи навіть держава як інститут) у словах «державна напівсонця-напівтьми» така ж розірвана на «+» і «-», але тут авторський неологізм вживається для творення сарказму. Новотвір з напів- перебуває в опозиції до новотворів з все-: «доля —всепам'ятна, всечула, всевидюща».

Тобто державу протиставлено Долі як щось минуше вищому. Із цієї точки зору, ймовірнішим здається розуміння «держави» як будь-якого абстрактного

історичного формування. На користь цієї версії й зафіксовані у листі до Євгена Адельгейма (від 25 серпня 1970 року) слова, що застерігають реципієнта від однозначних тлумачень написаного Василем Стусом: «І ще одне: мої оскарження — глобальні, а не якісь вузькочасові, режимні і т.д.» [Стус].

«Мерехтіння» (за словами Стус) значень слова в ліриці відбувається саме завдяки неможливості однозначного розуміння як окремо взятого образу, так і того ж образу на тлі всього вірша, всієї збірки чи всієї творчої спадщини автора. Йдеться не про свідоме уникання конкретики чи відсутність ціннісного осердя, а про всепроникну віру в те, що, як писав поет у «Зникомому розцвітанні»: «я — це тільки частка всезагального, частка, загублена у всезагальному і розчинена в ньому».

Це додає оптимізму з огляду на те, що тоді «анулюються» історичні поразки України та з'являється впевненість у розвалі й тієї імперії, яка була в часи створення тексту. Останні рядки, у яких йдеться про час, коли буде здобуто те, про що мріє народ, ліричний суб'єкт формально виражений через Ви: «Отож, не ремствуйте, що вам на лоб / поклав Господь свій світлий перст / нищівний» [Стус, Палімпсест, 232]. Така форма, а не Ми, вказує на провіденційність циклу: народ дійде до «землі обітованої», але пророка на ній уже не буде – Василь Стус не дожив до проголошення незалежності зовсім трохи, Мойсей встиг зробити лише крок в Ханаані, а Стусове тіло перепоховано в Україні.

Останнє слово циклу виділено окремим рядком – «нищівний» суголосне з фіналом «Мойсея»: «І підуть вони в безвість віків, / Повні туги і жаху, / Простувать в ході духові шлях / І вмирати на шляху». Йдеться про постійну необхідність знову й знову здобувати те найдорожче, до чого, здавалося б, уже прийшли – здається, це можна вмістити в оказіоналізм Василя Стуса – «вседорога».

Один із варіантів взаємодії: увесь вірш витримано у формі 1-ої особи однини (найчастіше це голос Я, якого мучать докори сумління чи вагання у правильності зробленого вибору), а в кількох заключних рядках з'являється

форма 2-ої особи однини на позначення адресата мовлення, переважно в формі імператива(майже беземоційне Ти зазвичай контрастує з Я, справляючи враження голосу якогось Абсолюту). «Мій час — не час. Мій рік — не рік./ Людове! Люде! Людськосте! Волаю, / Кричу і головешкою горю, / Чи я Отчизни рідної не маю? / Чи я лише ману боготворю, / Чи я намарне горлом прориваюсь, ... Мій вік — не вік, але дістався досить. / Ярмом дістався — і не зрадь довіку» [Стус, Вибране, 332]. Як бачимо, форма адресата Ти майже не виражена та нагадує прислів'я чи приказку.

Така взаємодія є гармонізуючою для ліричною для ліричного суб'єкта, оскільки вона формує цілісність. Порівняймо це з фрагментизованістю, роз'єднаністю суб'єктних опосередкувань, яка стала темою поезії: «Тепер — нам не зібратися. / Повікпробудемо у множині. Окремо / від свого тіла, здавна очужилого, / на відстані смертельній...». Навіть обірваність останнього речення є складовою загального емоційного тону поезії. Так само і в поезії «Еволюція поета», у якій поет спочатку розділився на себе і страх, потім на чверть і страх, далі — осьмуху і страх.

Важливим є поділ на строфи: перший рядок — «Геніальний поет / ...», останній рядок — «... / дорогу» (для розуміння доповнимо його передостанніми «а перелякані зустрічні / шанобливо вступали йому»). Це сильні позиції тексту, поєднавши які можемо встановити поняття, суголосні статті «Феномен доби. Сходження на Голгофу Слави», і тоді геніальним поетом у поезії є Павло Тичина, а дорога веде на Голгофу. Епіграф, ще одна сильна позиція, взято в Камю : «Кожен митець, що хоче бути в суспільстві знаменитий, мусить знати, що знаменитий буде не він, а хтось інший із його ім'ям. Він урешті-решт від нього вислизне і, можливо, колись уб'є в ньому справжнього митця». Поет мусить йти вглиб себе, збираючи в одне суб'єктне Я всі «голоси», бо як тільки як йде назовні, «голоси» стають окремими суб'єктами, які руйнують поета, як це продемонстровано в поезії. Мотив мовчання має зв'язок із дорогою на Голгофу: згідно з євангельською історією, під час сходження Ісус мовчав.

Отже, визначальною рисою суб'єкта Стусової лірики є множинність авторського Я, що не суперечить його цілісності. У тексті одночасно присутні Я-емпіричне та Я-трансцендентне, протетичне. Перше переживає ситуацію «тут і зараз», сприймаючи її у трагічному чи іноді у комічно-саркастичному ключі. Друге бачить ситуацію з позиції вічності, охоплює весь простір ще не прожитого життя і звертається до читача вже з простору позамежного. Завдяки такій структурі ліричного суб'єкта окремі одночасно створені тексти можуть утворювати рецептивний цикл – сприйматися читачем як виразний диптих.

Прикладом такого диптиху є два вірші, майже одночасно написані невдовзі після арешту 13 січня 1972 р. у першому, написаному 18 січня («Така хруска, така гучна...»), камера попереднього ув'язнення іронічно зображена як «гучна» і «м'яко встелена»; вона «скрипить, як скрипочка», хоч «ні з ким танцювати». З гумором описано, як поета з цього підвального приміщення «возносять» у гору, «на поверх третій», - «на показ за буки і мислеті» (тобто на допит до слідчого за крамольні вірші). Саркастична інтерпретація ситуації, легковажні ігрові мотиви, майже весела емоційна домінанта – усе це, звісно, є формою внутрішнього самозахисту Я-емпіричного.

Водночас у авторській свідомості виникає інший сюжет: ситуація сприймається як початок «страсної путі», на яку поет ступає без вагань. І вже 20 січня, в тій самій камері, Стус пише свого знаменитого вірша «Як добре те, що смерті не боюсь я ...». Фінальну частину цього вірша, як правило, сприймають і коментують у патетичних тонах. Однак заключний рядок викликає тривожне запитання: «в смерть із рідним краєм поріднюсь», - чи це не означає, що рідний край так само приречений на смерть, як і його син?

Амбівалентність почувань ліричного суб'єкта властива і Шевченковій поезії, у якій світле бачення «оновленої землі» межує з апокаліптичним пророцтвом: «згинеш, Україно / не стане сліду на землі».

Висновки до II розділу

Головним засобом формування суб'єктного синкретизму в ліриці Василя Стуса є безперервне використання «вічних» образів, мотивів, сюжетів світової літератури, культури, релігії; закоріненість в українському фольклорі, що виявляється в органічному, часто несвідомому використанні народної пісенної ритміки, символіки.

Суб'єктний синкретизм досягається, зокрема, за рахунок доручення до власного життєтексту «знакомитих дат», пов'язаних, наприклад, з біографією Шевченка та Різдом Христовим (як у вірші «Я так і не збагнув») або з біографією Чернишевського (у «Тренах Чернишевського»).

Крім того, множинність ліричного суб'єкта увиразнюється контрастним поєднанням Я-емпіричного з Я-трансцендентним. Це є підставою для об'єднання окремих одночасно написаних віршів у рецептивний цикл.

Внутрішній суб'єктний синкретизм, який притаманний ліриці Василя Стуса, є не лише формою організації, а ще й способом увиразнення ключової для поета ідеї тотожності Всесвіту та душі індивіда, у якій уміщується геть усе.

РОЗДІЛ III. ОСМИСЛЕННЯ ДОЛІ ТА ПРИЗНАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТА В НАУКОВИХ ТА ПОЕТОЛОГІЧНИХ СТУДІЯХ ВАСИЛЯ СТУСА

3.1 Аналіз теоретичних рефлексій Василя Стуса щодо сутності мистецтва та постаті митця

Як літературознавець, Василь Стус написав низку непересічних статей, у яких висловив професійні зауваги щодо необхідності професійного вишколу поету, щодо балансування між зумисним використанням народно-пісенної стихії та не виправданим обігруванням здобутків науково-технічної революції.

У праці «До проблеми творчої індивідуальності письменника» висловлює, по суті, необхідність застосування системно-суб'єктного аналізу: проаналізувавши суб'єктні форми в ліриці Бажана, Стус підсумував: «маємо наочні сліди зміщення авторської позиції по відношенню до зображуваного, сліди безпосереднього впливу матеріалу на автора, тобто сліди конкретного виявлення особистості автора у творі. Оця конкретність, навіть процесуальність змін, які відбуваються при безпосередньому оволодінні і виявленні творчою індивідуальністю конкретного матеріалу, вирізняє найбільш активні творчі особливості».

Те, що в сучасній термінології має назву «форма суб'єктного опосередкування», Василь Стус метафорично означає «призмою», крізь яку поет дивиться на світ. Еволюцію автора можна простежувати за тим, як часто і яким способом письменник змінює «скельця». Йдеться про важливість інтелектуальної праці у творчому житті поета, насичування вже наявної образів новими семантичними нашаруваннями, які можуть утворюватися у просторі між словами, строфами, поезіями, збірками та навіть між свідомостями інших поетів.

Василь Стус наголошує на неприпустимості стилізацій, мавпувань, які є цілковитою протилежністю до органічного засвоєння чужої творчості (тоді створюється внутрішній суб'єктний синкретизм на рівні свідомостей двох

поетів), У своїх листах Стус часто вказував, хто з митців і в яких період заволодівав ним самим. Вочевидь, він оберігав себе самого від наслідувань і нагадував собі про потребу змінити призму.

Окрім того, поет мусить постійно збагачуватися досвідом минулих поколінь (Стус посилається на психологічні дослідження О. Н. Леонтьєва), збагачуючи «предметно розгорнене багатство своєї особистості». Це втілення поняття «синкретизм» у реальній дійсності. Як приклад автор статті наводить еволюцію творчості Шевченка, який, так би мовити, вростав в українську народну культуру і від того чіткішими ставали його обриси як поета. У праці «Най будемо щирі» поет пише, що «сила поезії саме в тому, що в ній зберігається нерозщеплена конкретність навколишньої реальності, де є і своя краса, і своя мудрість, і своя етика». Пізніше він розвинув цю думку, додавши важливість нерозщепленості й самого автора».

Василь Стус навіть простежив зміну світогляду Бажана відповідно до еволюції системно-суб'єктної організації його лірики. Тільки «дійшов» він до цього методу, так би мовити, з іншого боку. У статті він пише: «Процес авторського зближення з темою, ототожнення себе з "ліричним героєм" твору...», тобто в Стуса автор рухається до «героя», тоді як застосований нами підхід зорієнтований від автора. Це свідчить про те, що «інші» свідомості в уявленні Василя Стуса наділені більшою автономністю. Зміна суб'єктних опосередкувань у Бажано починається з «співіснування» автора і героя (Я + Ти) і завершується «ототожненням» (Ми). Для автора статті така зміна вказує на «наочні сліди зміщення авторської позиції по відношенню до зображуваного, сліди безпосереднього впливу матеріалу на автора, тобто сліди конкретного виявлення особистості автора у творі».

У програмній статті «Феномен доби (сходження на Голгофу слави)» Василь Стус констатував одну обставину, що єднає в часі українських поетів (вочевидь, йдеться про поета-генія, «обличчя» епохи): «Художника будь-якого народу виносила на собі історична реальність. Специфіка українського

художника в тому, що в кращому випадку він змушений цю реальність нести на своїх плечах – такий тягар людині явно не під силу, отже, саму реальність доводилось адаптувати до тих пір, поки вона не набувала форми скрині з історичними реліквіями. Замість материка наш поет має під ногами прірву. Отже, половина його зусиль йде на те, щоб заповнити прірву, щоб утворити материк під ногами» [Стус, 262].

Поетичність Стусового мислення виявляється навіть у науковому тексті: слова «нести на плечах» – «тягар не під силу», та ще й у праці, назва якої містить образ Голгофи, формують ще й ненаписаний мотив «нести свій хрест». Можемо простежити втілення цьому мотиву й у поезії: «... *Отак і є. Отак і жий. / Отактворись, таврований, печись, казися. / Тобі одвіку лиш Голгофа зичиться, / Немов це не розплата, а мета*».

Пишучи про Тичину, Стус має на увазі хай і не кожного, але українського поета. Ті митці, яких ми посмертно називаємо геніями, не обирали шлях жертвовного служіння народу свідомо, але ними заговорив дух рідної землі. Але бодай одна зрада самому собі – і геній гине, а залишається поет-ремісник.

Стус пояснює це категоріями суб'єктного аналізу: суб'єкт у поезії (як абсолюті, який може продукувати лише Поет) виявляється не безпосередньо через автора, а від взаємодії автора з матеріалом, а і суб'єкта з об'єктом, але якщо Поет самознищився, то і його суб'єктний вияв не буде таким, як був до цього.

Аналізуючи художній твір як акт взаємодії (безпосередній чи опосередкований) митця зі світом, В. Стус наголошує: "...Помножуючи свої індивідуальні устремління на прагнення колективу, класу, нації, людства, митець виростає, піднімаючи разом з тим і клас, націю, людство. Для письменника, що живе думами і прагненнями великого загалу, оголюються найглибинніші плани цього загалу. Письменник, поєднаний джерелами народної душі, відчуває антеївську силу" [Стус, 215, 216].

А от як Василь Стус у листі до дружини й сина від 14-15 листопада 1972 року відгукується про статтю Марини Цветаєвої «Искусство при свете совести»: «Здається, підписався б під кожним її словом, де вона провадить про поета і його місію» [Стус Василь. Твори, 430].

У цій статті йдеться про те, що Поетом керують стихії, маючи на увазі не лише повітря чи вогонь, але й піски, ліси і т.д. Водночас, стихія – це і є Поет. Ця ідея, яку авторка назвала язичницькою, відтворює й лейтмотив лірики Стуса.

Ще одна думка Цветаєвої пов'язана і з нашим дослідженням: «Слава Богу, что есть у поэта выход героя, третьего лица, его. Иначе — какая бы постыдная (и непрерывная) исповедь. Так спасена хотя бы видимость». (Власне, йдеться про неприйнятність властивого ліриці монологізму). Увесь спектр оцінок постаті поета, його долі та призначення, пов'язаний з цим, як пише Стус, «прегарним есеєм» Цветаєвої, буде розглянуто в наступному підрозділі.

Отже, у поетологічних та публіцистичних працях Стуса осмислено природу «божественності» поета, страдницьку долю українського поета та важливість «справжності» у поезії. У наукових статтях поета знаходимо теоретичне обґрунтування внутрішнього суб'єктного синкретизму, яке свідчить про артикульованість цього поняття Стусом.

3.2. Етапи самовизначення поета

У поезії «досинкретичного» періоду не завжди легко збагнути, хто є суб'єктом лірики, однак, на відміну від «Палімпсестів» (другого періоду творчості) є індикатори хоч якоїсь ідентичності. Наприклад, можна точно встановити межу між Я-громадянином та Я-другом. На другому етапі, після «народження нового», спостерігаємо те, що називають «життєтворчістю», - неможливо відділити внутрішнього автора від зовнішнього (терміни М. Бахтіна), більше того, немає критеріїв, за якими б вдалося виділити кількох самостійних суб'єктів.

До «перелому» 1972 року Василь Стус був схильний до гротеску, особливо якщо це стосувалося зображення радянської дійсності, до алегоричності, що проявлялася в відтворенні якоїсь ситуації в майже епічній формі, зображене потребувало від читача критичності в оцінці, хоча афористичності поет не допускав.

Як ми уже згадували на прикладі Стусового аналізу постаті Павла Тичини, переродження поета може розпочатися й без вольових зусиль поета. Свого втілення «осяєння» Стуса набуло в збірці «Час творчості». А подальший рух, на наш погляд, набув більш раціонального характеру.

Для преображення (за християнською догматикою) необхідно дотримуватися аскези, Цей період збігся в часі з періодом заслання, яке тільки підсилювала ту енергію перетворення, яка з'явилася ще в Києві. Вивіряючи та вдосконалюючи виражальні засоби для передачі у формі слова нових досвідів, яким немає відповідників в дійсності, Василь Стус створив свою мову: звичні слова подвоїли/потроїли кількість їхніх тлумачень, так що читачеві слово Стуса мусить розкриватися подібно до того, як він його формував. Мова потребує діалогічної взаємодії. Самотність Стуса в ув'язненні, здається, спричинила створення власного мовосвіту, де безперервно відбувається полілог.

На цьому етапі в поезії Стуса зникають очевидні звертання до явищ з реальної дійсності, зникає скептична налаштованість до світу, земне, що непокоїть, з'являється в дуже складній формі, так що навіть емоція, яка корінилася в людському почутті (почуття провини, синівська любов, хіть) зрештою виводиться на нові обрії, обожеествлюється. Можливо, це пов'язано ще й певним униканням таких почуттів, бо вони робили його вразливим, перешкоджали «кам'янінню».

Погляди на сутність і призначення поета та поезії сформувались у Стуса ще на початку його творчого шляху.

У передмові до збірки «Зимові дерева», «Двоє слів читачеві», автор згадує про свою «епоху Пастернака», до якого мав у юнацькі роки «необачно велику

любов». Також зазначає: «ненавиджу слово «поезія». Поетом себе не вважаю. Маю себе за людину, що пише вірші. <...> Якби було краще жити, я би вірші не писав, а робив би на землі».

12 років відділяють ці слова від Стусового визнання цілковитої слухності висловлювань Цветаєвої про поета і поезію у згаданій статті «Искусство при свете совести». Варто докладніше зупинитися на ключових тезах цієї статті, щоб зрозуміти позицію Стуса.

Перша теза: мистецтво – це стихія, «чара і зваба». Поет – не лише носій, а й складова цієї стихії. Він розуміє, що спокушає людей чарами стихії, тож має за це відповідати.

Друга теза: єдине. Що може в поеті пересилити стихію, – це євангельська жертовність: «душу віддати за други своя». Тож поет – «емігрант Царства Небесного» [Цветаева, 73-95].

Можна сказати, що обидва етапи поетичного самовизначення Стуса пов'язані з цими тезами. На першому етапі поет цілковито захоплюється «стихією» (і саме в цьому причина «необачно великої любові» до Пастернака). Стус постає як поет екзистенційного світопочування, залюблений у творчість європейських модерністів. Інтертекстуальний аналіз текстів цього періоду – невичерпна тема для досліджень. Ідеться не про алюзії чи ремінісценції, а про метатекстуальність і діалогічність: Гельдерлін, Гете, Рільке, Пастернак – про ефект присутності кожного з них у творах Стуса можна написати окрему розвідку.

Але чому тоді Стус пише, що ненавидить слово «поезія». Певно, поділяє ненависть Пастернака до штучно виплеканого слова; Пастернак висував до творчості інші вимоги: «Здесь дышат почва и судьба / Все прочее - литература» [Пастернак]. Тоді чому Стус любов до Пастернака назвав «необачною»? тому, що для нього взірцем «почвы и судьбы» на той час був Сковорода, якого «світ ловив, але не спіймав». (У згаданій передмові до зимових дерев Стус назвав Сковороду «одним з найкращих друзів»).

Тут варто розглянути вірш, пронизаний алюзіями на творчість і долю Шевченка та Сковороди, - цей вірш розмежовує етапи поетового самовизначення.

Я так і не збагнув
і досі ще не знаю,
чи світ мене минає
чи я його минув.
Днедавне завзялось
у снінні чарувати.
Та й знакомиті дати'
мені проставив хтось!
Світ повен сподівань,
мов став, що ні схлюпнеться.
І царство це — минеться
без клятв і без карань.

«Світ», у сквородинівському сенсі слова, означає простір людської суєти. Про нього автор говорить як про «днедавне» - те, що вже минуло і ніколи не вернеться. «Знакомиті дати» пов'язують ліричного суб'єкта з Шевченком: уперше Стуса було заарештовано у тому ж віці, що й Шевченка; та й померли обидва поети в однаковому віці. Приховані цитати з Шевченкових творів акцентують цей мотив.

В останніх рядках вірша слово «світ» набуває нових значень: це всесвіт, вічний Божий світ, що «ні схлюпнеться», - на відміну від «царства», що «минеться» (алюзія на слова Христа, звернені до Пілата: «Царство моє не від цього світу»). Це остаточне самовизначення Стуса як поета.

Однак на «страсні путі» його очікували такі тяжкі випробування, що авторська свідомість, пригнічена нестерпним стражданням, могла лише

фіксувати переживання болю: «Біда так тяжко пише мною, / Так тяжко пише мною біль...». Та саме в цей час поет починає відчувати в собі присутність Абсолюту – того вічного начала, над яким біда та біль не владні: «В мені уже народжується бог».

І, як Бог Творець, Стус убачає своє покликання в тому, щоб творити, – себе самого (як уособлення незламності України) та власний народ (яким поет хотів би його бачити). У табірному щоденнику Стуса читаємо: «Моторошно чути без краю свого, без народу, яких мусиш творити сам зі свого зболілого серця».

Висновки до III розділу

У своїх літературознавчих працях Стус, по суті, обстоює необхідність застосування системно-суб'єктного підходу, метафорично означаючи форму суб'єктного опосередкування «призмою» зі змінним скельцями.

У теоретичних та по етологічних рефлексіях Стуса простежується несприйняття монологізму лірики та розуміння поезії як відтворення «нерозщепленої реальності», тобто синкретизації ліричного суб'єкта.

У першій половині творчого шляху спостерігаємо зовнішній суб'єктний синкретизм, тоді як на другому етапі формою суб'єктної організації стає внутрішній синкретизм; поет дорівнюється до Абсолюту, творить у просторі часовічності.

ВИСНОВКИ

В роботі проаналізовано теоретичні аспекти проблеми. Визначено причини суперечливого тлумачення постаті та творчості Стуса у вітчизняному літературознавстві. Охарактеризовано ключові принципи та методологічні особливості суб'єктного підходу до художнього тексту.

Доведено, що саме системно-суб'єктний аналіз лірики Стуса може і має стати підґрунтям об'єктивного дослідження стильових особливостей його поезії.

Виявлено типи суб'єктної організації лірики Стуса (монологічна, діалогічна та поліфонічна, серед яких переважає остання); проаналізовано форми присутності ліричного суб'єкта та види міжсуб'єктної взаємодії.

Встановлено зв'язок між суб'єктною організацією лірики Стуса та етапами його поетичного самовизначення.

Міжсуб'єктна взаємодія в поезії Василя Стуса відбувається в просторі «між» і не має готового словесного вираження. Такі лакуни у першій половині творчого шляху (до внутрішнього суб'єктного синкретизму) автор утворює між твореним текстом (вираженням суб'єкта найчастіше є відмінкова форма 1-ї особи однини або безособові речення, з яких вичленуємо позицію суб'єкта) і засвоєним з фольклору або з творчості конкретного автора.

Внутрішній суб'єктний синкретизм (друга половина творчого шляху) передбачає відсутність взаємодії між суб'єктами в класичному розумінні.. У Стуса він – миттєвий, вже у момент взаємодії ці суб'єкти зливаються в єдине ціле другій. Зв'язок цей встановлюється між текстами самого поета. (хоча перший варіант взаємодії й залишається, він втрачає визначальну роль).

Головним засобом формування суб'єктного синкретизму в ліриці Василя Стуса є безперервне використання «вічних» образів, мотивів, сюжетів світової літератури, культури, релігії; закоріненість в українському фольклорі, що

виявляється в органічному, часто несвідомому використанні народної пісенної ритміки, символіки

Внутрішній суб'єктний синкретизм, який притаманний ліриці Василя Стуса, є не лише формою організації, а ще й способом увиразнення ключової для поета ідеї тотожності Всесвіту та душі індивіда, у якій уміщується геть усе. Теоретичне осмислення цієї ідеї подано в статтях Стуса про еволюцію інших поетів.

Суб'єктний аналіз лірики Василя Стуса є передумовою комплексного аналізу стилю його поезії, що має стати предметом подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антологія української поезії XX ст.: від Тичини до Жадана / упор. І. Малкович. Київ, 2017. 2016 с.
2. Анненский И. Ф. Бальмонт-лирик. *Анненский И. Ф. Книга отражений*. М., 1979. С. 102–103.
3. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности. *Бахтин М.М. Работы 1920-х годов*. М., 1994. С. 69-255.
4. Бедрик Ю. Василь Стус: Проблема сприймання. К., 1993. 78 с.
5. Біблія, або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту [Текст] ; [перекл. проф. І. Огієнка. К., 2002. 1375 с.
6. Бройтман С. Н. Лирический субъект. *Чернец Л. В., Хализев В. Е., Бройтман С.Н. и др. Введение в литературоведении*. М., 1999. С. 141–153.
7. Бройтман С.Н. Субъектная структура русской лирики XIX – начала XX века в историческом освещении. *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. Т.47. № 6. М., 1988. С. 527-588.
8. Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М., 2001.
9. Василь Стус в житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників / [упоряд. О.Зінкевич, М. Француженко]. Балтимор-Торонто, 1987. 463 с.
10. Виноградов В.В. О теории художественной речи. М., 1971. 240 с.
11. Віра і розум – двоє крил людського духу. Енцикліка папи римського Івана Павла II. К., 2001.
12. Галич О. В. Назарець, Є. Васильєв Теорія літератури: Підручник / [за наук. ред. Ол. Галича]. 3-тє вид., стереот. К.: Либідь, 2006. 488 с.
13. Гинзбург Л. Я. О лирике. Л, 1974. 320 с.
14. Гірняк, М. О. Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В.Домонтовича: дис... канд. філол. наук: 10.01.06 ; Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2005. 234 арк.

- 15.Гундорова Т. І. Феномен Стусового «жертвослова». *Стус як текст* / [Ред. та авт. передм. М. Павлишин]. Мельбурн: Відділ славістики ун-ту ім. Монаша, 1992. С. 1–29.
- 16.Гундорова Т. І. Шістдесятництво: метафора, ім'я, дім. *Коцюбинська М. Х. Мої обрії* : В 2 т., Т. 1. К.: Дух і літера, 2004. С. 4–10.
- 17.Дзюба І. Свіча у кам'яній пільмі. *Стус В. Палімпсест. Вибране*. К.: Факт, 2003. С. 7-32.
- 18.Драч І. Рецензія на рукопис книжки «Зимові дерева» – вірші Василя Стуса [Електронний ресурс]. URL: <http://www.stus.kiev.ua/stusoznavstvo.htm>.
- 19.Єгорченко М. Проблема творчості у Василя Стуса та Марини Цвєтаєвої. *Мандрівець*. 2008. № 2. С. 63–66.
- 20.Єгорченко М. Функція «Пастернаківського тексту» у творчості Василя Стуса. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*: наук. зб. Вип. 12. Донецьк: 2008. С. 83–87.
- 21.Жулинський М. Г. Василь Стус. *Із забуття – в безсмертя (Сторінки призабутої спадщини)*. К.: Дніпро, 1990. С. 416–431.
- 22.Загребельна Н.К. Сам на сам із собою: внутрішній суб'єктний синкретизм у поезії В. Стуса. *Молода нація*: Альманах. К., 2006. Вип. 38: Василь Стус. Двадцять років після смерті: сучасне сприйняття і переосмислення. С. 70-79.
- 23.Ікомасова О.Г. Естетичні функції ліричного героя (на матеріалі української поезії початку ХХ ст.): автореф. дис... канд. філол. наук ; Донец. нац. Ун-т. Донецьк, 2007. 20 с.
- 24.Ільницький М. Палімпсести Василя Стуса. *Вітчизна*. 1990. № 3. С. 14–16.
- 25.Кодак М.П. Авторська свідомість і класична поетика. Київ, 2006. 336 с.
- 26.Колодкевич Г. В. Елементи міфологізму художнього мислення В. Стуса періоду «палімпсестів». *Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]*. Сер.: Філологічна. 2011. Вип. 21. С. 229-234. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2011_21_26.

- 27.Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения : учеб. пособ. Москва : Просвещение, 1972. 113 с.
- 28.Корман Б. Итоги и перспективы изучения проблемы автора. *Страницы истории русской литературы*. М.: Наука, 1971. С. 81-129.
- 29.Корман Б. О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск, 2006. 552 с.
- 30.Коцюбинська М. «Страсті по Вітчизні» (післяслово упорядника). *Стус В. Дорога болю: Поезії / упоряд. та післямова М.Х. Коцюбинської. К., 1990. С. 201-212.*
- 31.Коцюбинська М. Стусове «самособоюнаповнення» (Із роздумів над поезією і листами В. Стуса). *Сучасність*. 1995. №6. С.137-145.
- 32.Коцюбинська М. Феномен Стуса. *Сучасність*. 1991. № 9. С. 26-36.
- 33.Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1997.
- 34.Мельник В. Металінгвістична проблема двоголосся та діалогічних відносин у поезії В. Стуса. *Слово і час*. 2000. № 10. С.32-36.
- 35.Михайлова Т. М. Рецепція Василем Стусом творчості Марини Цвєтаєвої (на матеріалі епістолярної спадщини поета). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірка наукових праць*. 2014. Вип. 41. С. 239-241.
- 36.Михайлова Т. М. Василь Стус та Борис Пастернак: особливості поетики та світосприйняття (на матеріалі віршів про музику). *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур*. 2014. Вип. 24. С. 342-347.
- 37.Моренець В. П. До питання модерності лірики Василя Стуса (Художньо-філософські аспекти індивідуального стилю). *Моренець В. П. Оксиморон. Літературознавчі статті, дослідження, есеї. Київ, 2010. С. 92-119.*
- 38.Мороз Л. Рольова лірика: оповідальність у ліриці й концепція Б. О. Кормана. *Теоретичні й прикладні проблеми сучасної філології*. 2018. Вип. 7. С. 253-258. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tpps_f_2018_7_41.
- 39.Наливайко Д. Василь Стус – перекладач. *Всесвіт*. 1991. № 1. С. 141–144.

- 40.Павлишин М. Квадратура круга: пролегомени до оцінки Василя Стуса. *Стус як текст* / Ред. та авт. передм. М. Павлишин. Мельбурн: Відділ славістики ун-ту ім. Монаша, 1992. С. 31–52.
- 41.Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / [сост. В. С. Баевского и Е. Б. Пастернака]. Л.: Сов. писат., 1990. Т. 1. 504 с. (Библиотека поэта. Большая серия).
- 42.Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / [сост. В. С. Баевского и Е. Б. Пастернака]. Л.: Сов. писат., 1990. Т. 2. 368 с. (Библиотека поэта. Большая серия).
- 43.Рубчак Б. Перемога над прірвою: Про поезію Василя Стуса. *Сучасність* (Мюнхен, ФРН). 1983. № 10. С. 52-83. URL: <http://exlibris.org.ua/stus/r23.html>.
- 44.Рудницький Л. Василь Стус і німецька література. Відношення поета до Гете і Рільке. Режим доступу: <http://exlibris.org.ua/stus/r24.html>.
- 45.Рябчук. М. Небіж Рільке, син Тараса (Василь Стус). *Герої та знаменитості в українській культурі*. Київ, 1999. С. 216–234.
- 46.Смілянська В.Л. Стиль поезії Шевченка: (суб'єктна організація); Академія наук Української РСР, Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. Київ : Наукова думка, 1981. 252 с.
- 47.Соловей Е. «Яка нестерпна рідна чужина!» (Імагологічні аспекти поезії Василя Стуса). *Літературна компаративістика*. 2011. Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та парадигми. Ч. I. С. 214–251.
- 48.Стус В. С. Вибрані твори ; упоряд. Д. Стус. К. : Смолоскип, 2012. 872 с.
- 49.Стус В. Палімпсест : вибране. Київ : Факт, 2003. 432 с.
- 50.Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. Т. 3. Кн. 1. Львів, 1994.
- 51.Стус Василь. Твори : у 6 т. К., 1997. Т. 6. Кн. 1.
- 52.Стус Д. Василь Стус: життя як творчість. К.: Факт, 2005. 368 с.

- 53.Тарановский К. О поэтике Бориса Пастернака. *О поэзии и поэтике Карилл Тарановский / [сост. М. Л. Гаспаров]*. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 209–220. (Studia poetica).
- 54.Флоренский П. Имена. Харьков ; М. : Фолио : АСТ, 2000. 441 с.
- 55.Шевельов Ю. Трунок і трутизна. *Шевельов Ю. Вибрані праці: у 2 кн.* Кн. II. Літературознавство ; упоряд. І. Дзюба. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 1040–1075.
- 56.Шерех Ю. Трунок і трутизна: Про “Палімпсести” Василя Стуса. *Шерех Юрій. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології*. К.: Дніпро, 1993. С.222-264.
- 57.Цветаева М. Искусство при свете совести. *Цветаева М. Об искусстве*. М., 1991. С. 73-95.
- 58.*Яструбецька Г.* Концепція збірки «Палімпсести» В.Стуса. Слово і Час. 2010. №9. С. 30-38.