

Андрій Пучков

DOI: 10.33608/0236-1477.2019.05.58-73
УДК 801.6+821.161.2-1

ВІРШ ВАСИЛЯ СТУСА

“ДОЗВОЛЬ МЕНІ СЬОГОДНІ БЛИЗЬКО ШОСТОЇ...”:

СПРОБА ОРФІЧНО-ПРОСТОРОВОГО АНАЛІЗУ ОДНОГО СНОВИДДЯ¹

Здійснено “повільне прочитання” вірша Василя Стуса “Дозволь мені сьогодні близько шостої...” (1975 – 1979) з метою виявлення конотативних мотивів історико-культурного й предметно-просторового плану. Показано, що карбування цих мотивів за допомогою іменників (образ), прикметників і дієслів (мотив) породжують у свідомості читача не так художній простір, спрямований на формування “художнього образу”, як архітектонічний простір (сюжет), задля унаочнення дій, що ними зумовлено (або їм підпорядковано) смислової конструкції вірша. Виявлено, за допомогою яких саме образних засобів у вірші подано просторові конструкції й окреслено часові моменти. Прояснено наявність міфічного мотиву Орфея й Еврідіки, що властиво творчій свідомості Стуса.

Ключові слова: Василь Стус, метод “повільного читання”, порівняльно-статистичний метод, віршознавство.

Andrii Puchkov. Vasyl Stus's Poem "Let Me about Sixth Today...": Attempt of Orphean Spatial Analysis of One Dream

The paper presents an attempt to slowly read the poem by Vasyl Stus “Let me about sixth today...” (1975 – 1979) in order to identify connotative motifs of historical, cultural and subject-spatial nature. It is shown that the fixation of these motifs with the help of nouns (image), adjectives and verbs (motive) generates in the reader's mind not so much an artistic space aimed at forming an “artistic image” as an architectonic space (plot) aimed at depicting the actions that cause (or subject to them) the semantic construction of the poem. The research methodology is based on the classical method of analyzing a poem, a comparative statistical one, which was proposed and developed by Boris Yarkho and Mikhail Gasparov. Counting nouns is carried out within such groups of them: objects; abstract concepts of the external world; abstract concepts of the inner world; appearance. The use of nouns made it possible to see that all concepts meaning things are subject to the compilation of a certain landscape or – more broadly – a space saturated with par excellence negative visual stimuli that one doesn't want to notice. The figurative means of the poem that form spatial constructions and show temporal characteristics are indicated. The researcher explains the presence of the mythical motive of Orpheus and Eurydice, being characteristic for the creative consciousness of the poet. However, it looks like Stus changes the roles of Eurydice and Orpheus. In using the reverse perspective technique one should see Kyiv as a place of mythological events, akin to Hellenic, but, despite all the toponymic specifics, it lacks positive features: the anxiety of the myth about Eurydice is reflected here as well. The imprisonment of a hero is directly associated with the kingdom of Persephone and Hades. But the model is somewhat complicated: the reason of Orpheus' anxiety in the ancient myth is somewhat obscure, while in the poem by Stus the hero really worries not so much about his beloved as due to eventual anxiety for his beloved, and therefore about her and her son.

Keywords: Vasyl Stus, “Let me about sixth today...”, comparative statistical method, poetry.

Простір вірша. Читаючи вірш, людина, можливо, несвідомо уявляє простір, що його хотів сконструювати поет. Автор завжди творить певний простір, у якому навіть може нічого не відбуватися. Як, наприклад, у А. Фета, який

¹ Висловлюю щире подяку за поради і консультації М. Єгорченко, Ю. Ємець-Доброносів, С. Сімаковій, О. Сінченку, К. Станіславській та Д. Стусу.

одного разу обійшовся без дієслів (“Шепот, робкое дыханье, / Трели соловья, / Серебро и колыханье / Сонного ручья...”). Тобто руху у вірші може не бути або ж він приховує його за пелериною дієслів, а от простір, у якому немає цього руху, все одно існує.

Насамперед простір, а не сюжет (якщо вірш сюжетний) виникає у свідомості читача, інакше й сюжет вірша важко було би зрозуміти: саме простору не вистачило б йому для розгортання. У віршах, у яких сюжет є симулякром, і простір являє собою симулякр. Приблизно так само архітектор читає кресленик планування будівлі. Реального простору на цьому плані немає, але уявний є. Він формується у свідомості архітектора (або ж будівельника), ним можна уявно пересуватися, ним можна нехтувати, вважати поганим або добрим. Але ж пересвідчитися у своїх спостереженнях, упевнитися в них архітектор (як і будь-який читач) може, лише потрапивши в наявний простір, тобто відвідавши будівлю. Так само вчиняє музикант, читаючи партитуру. Вірш – це кресленик або партитура, його простір уявний; але ж просторові властивості вірша, хоч як дивно, можна перевірити експериментально.

Та, зрештою, чи насправді існує реальний простір? Реальний простір, за В. Соловйовим, виявляється не лише у формі протяжності: протяжним або просторовим, тобто формально, є весь зміст навіть внутрішнього психічного світу, коли ми його конкретно уявляємо. Але цей простір лише ідеальний, що не передбачає жодної постійної й самостійної межі для нашої дії [8, 133]. Така паралель вірша й архітектурної форми у створенні просторового уявлення не здається марною. Якщо, за М. Гаспаровим немає поганих віршів, але є ті, що подобаються мені, і ті, що подобаються комусь іншому, то міра цієї “вподобаності” залежить, на наш погляд, від майстерності поета зробити простір вірша архітектонічним, наочним, тобто побудувати, “архітектурну форму”, у якій читацькій свідомості комфортно існувати. Якщо цей простір уявляється невпорядкованим, то й вірш може не сподобатися людині з емоційністю; якщо букви вірша є, а простору немає (або ж він спримітивізований доценту), вірш “зобов’язаний” не сподобатися.

Саме вміння побудувати простір для провокування читацької уяви, тобто створити реальний майданчик для читацької співтворчості, є ознакою віршів, що подобаються беззастережно.

Розуміємо, що ідеальний простір не менш реальний, ніж той, що його вважаємо реальним (тобто порожнеча між речами), й ідеальний образ реальності, за Е. Ільєнковим [4, 230], віддзеркалює об’єктивний характер цієї реальності. Але ж реальність для кожної людини своя. Тобто й ідеальний, і т. зв. реальний простори для свідомості – наслідок її творчої дії, наслідок акту сприйняття, переживання та оцінки. Це не ідеалістичний погляд, супротивний матеріалістичному, це геґелівська діалектика. Чи справді можна підходити з такими інструментами не до переживання вірша, а до його вивчення з науковою метою, аби зрозуміти: чому саме подобається чи не подобається? Традиція такого підходу достатньо давня, її заклав ще Андрій Бєлий у двох книжках “Символізм” (1910) та “Ритм як діалектика” (1929), що започаткували віршознавство.

Про метод. У програмній праці Б. Ярхо “Межі точного літературознавства” (1925) йдеться: у будові будь-якого тексту можна виявити три рівні, що на них розташовуються всі особливості його змісту і форми.

Перший рівень – *ідейно-образний* із двома підрівнями: ідеї та емоції; образи й мотиви. Другий рівень – *стилістичний* із двома підрівнями: лексика, тобто слова, що розглядаються окремо, особливо в переносному значенні, та синтаксис, тобто слова, що розглядаються в їх поєднанні та співрозташуванні.

Третій рівень – *фонічний*, звуковий: із двома напрямками – метрика, ритміка, рима, строфіка та алітерації й асонанси [16, 76–78]. Звісно, ці три рівні можна ще деталізувати, але для нашої мети вистачить і цього.

М. Гаспаров коментує цей підхід, переводячи його на рейки практичного застосування. Отже, нижній, фонічний рівень сприймаємо *на слух*: аби вловити у вірші хореїчний ритм чи алітерацію на *-р-*, не потрібно навіть володіти мовою, якою його написано, – це і так чути. Середній рівень, стилістичний, сприймаємо відчуттям мови: аби сказати, що таке-то слово застосоване не в прямому, а в переносному значенні, а такий-то порядок слів можливий, але незвичний, слід не лише володіти мовою, а й мати звичку її використовувати. Верхній, ідейно-образний рівень сприймаємо розумом і уявою: розумом – слова, що означають ідеї та емоції, уявою – образи, що їх нам пропонує для уявлення поет [1, 12–13]. Комплексність застосування цього підходу, з одного боку, підтверджує, за Ярхо, що “наш світ так само безглуздий і суперечливий, як ми самі” [16, 25], з другого – якщо ми не будемо намагатися вносити принаймні до нашого світу глузд і порядок, є ризик не зрозуміти багато чого в тому, що нам може подобатися й без нагального глузду. Наприклад – у поезії.

Такий підхід, зокрема, підтверджує тезу Р. Якобсона, що “предметом науки про літературу є не література, а літературність, тобто те, що робить певний твір літературним твором” [15, 275], отже – не предмет, а його художня ознака. Як установити цю ознаку, сказати досить важко – літературознавству бракує точності методів, однак скористатися практикою Ярхо й Гаспарова, які спиралися на *порівняльно-статистичний метод* (щодо чого той самий Ярхо фанатично наполягав: “<...> єдино науковий і єдиний для всіх наук про життя, зокрема про життя людини в її творчих виявах” [16, 61]), варто.

М. Гаспаров у листі до Н. Костенко (від 25. 05. 2003) щодо статей про вірші Пушкіна до Пушкінської енциклопедії скаржився: “<...> з тугою бачив: автори просто не знають, про що в них писати, якщо немає біографічного тла й немає літературознавчих дебатів, що їх можна переказати, то їм навіть на думку не спадає (не вчили), що вірш можна і потрібно описувати: зміст, композиція, стиль <...> А писали найкращі з теперішніх пушкіністів” [2, 250]. До речі, серед українських поетів ХХ ст. Н. Костенко у цьому аспекті розглядає деякі вірші Стуса [6; 94, 135, 167, 218].

Очевидно, що літературний твір сприймається в часі, тобто його форми впливають на нас послідовно, сукцесивно. Через те й порядок розташування частин у творі відіграє не меншу роль, ніж розташування архітектурних форм у просторі. Таким, за Ярхо, є більшість фонічних ознак: чергування стоп у вірші, рим у строфі тощо [16, 95]. У процесі *повільного читання* твору сукцесивність впливу його форм стає щільнішою, а *повільне перечитування* дає змогу з’ясувати, що саме нового було внесено кожною наступною фразою до мого розуміння тексту та як вона перебудовує моє попереднє розуміння. Але для точнішого осягнення варто застосувати читання за частинами мови. Тобто спочатку ми випишуємо всі іменники, намагаючись згрупувати їх тематично, потім усі прикметники, далі усі дієслова. Саме з цих слів складається *художній світ* твору: із іменників – його *предметний світ і поняттєвий склад*; із прикметників – його *почуттєве й емоційне забарвлення*; із дієслів – *дії та стани*, які в цьому художньому світі відбуваються [1, 17]. Просто слід розкласти вірш на *образи, мотиви й сюжети*.

М. Гаспаров пропонує найпростіші визначення того, що таке образ, мотив і сюжет у вірші. *Образ* – це будь-який чуттєво уявлений предмет або особа, тобто потенційно кожен іменник; *мотив* – це будь-яка дія, тобто потенційно кожне дієслово; *сюжет* – це послідовність сполучних мотивів. Так, у пропонованому

надалі аналізі вірша Стуса “Дозволь мені сьогодні близько шостої...” “дзвінок” це образ; “натисла на дзвінок”, – це мотив, а “Натисла на дзвінок – і легко так / важезну прочинила райську браму” – це сюжет, що сформований, отже, двома мотивами, пов’язаними із прочиненням райської брами.

Текст:

1 Дозволь мені сьогодні близько шостої,
2 коли повечоріє на докола
3 і транспорт задвигить в години пік,
4 я раптом з туги, з затканого неба,
5 із забуття, з безмежної розлуки,
6 од довгої насади захмелілий,
7 на Брест-Литовський упаду проспект,
8 на ту четверту просіку зчужілу,
9 де лиш глушливий гуркіт автостради
10 мені повість, що серця лячне гупання
11 б’є з рідною землею в однотон.
12 З мурашника людського, з прірви років
13 я вирву пам’ять днів Perezабутих,
14 що стали сном і журною явою,
15 мов рани, геть затягнуті рубцем.
16 Ти не перечиш, любя, не перечиш?
17 О не страхайся: між юрби людської
18 я пропаду, розтану, загублюся,
19 щоб ненароком лячний погляд твій
20 мені ножом у серце не ввігнався.
21 Тож не жахайся: я пройду, мов тінь.
22 В ту арку муки я ввійду, мов тінь.
23 Торкнусь крилом обламаним, губами
24 зголілими – аби краєчком уст
25 твоєї причаститися печалі –
26 тож не жахайся: я пройду, мов тінь.
27 І вже коли задуманим дівчатком,
28 що перед цілим світом завинило
29 дитинячою чистотою погляду
30 і немічністю власної цноти,
31 ти неквапливо із трамваю вийдеш

32 і перейдеш дорогу, щоб пірнути
33 в надзірних сосон кострубатий смерк,
34 тоді пірву я серце за тобою,
35 обранившись по чагарях колючих,
36 пильнуючи твій слід, котрий од краю
37 душі моєї ліг на цілий світ.
38 Мов пес здичавілий, піду в твій крок,
39 ховаючи в ступнів твоїх заглибинах
40 свій сором, острах свій, свою образу
41 і радість, і жагу, і лютий біль.
42 Я буду тільки тінню тіні тіні,
43 спаду з лица, із досвіду, із літ,
44 єдиним серця жилавим листочком
45 котитимусь під вітром власних бур.
46 Ось ґанок наш. Ти вже перед дверима.
47 Натисла на дзвінок – і легко так
48 важезну прочинила райську браму.
49 Озався син наш. Крикнути б. Але
50 подати голосу – не стало сили.
51 ...Урвався сон. Гойдалась на стіні
52 вздовж перетнута зашморгом дорога
53 до мого двору. І колючий дріт,
54 набряклий ніччю, бігав павуками
55 по вимерзлій стіні. Глухий плафон
56 розбовтував баланду ночі. Досвіт
57 над частоколом висів. Деручкий
58 дзвінок, мов корок, вибив з пляшки сніва
59 нової днини твань...
60 Померти на дорозі повертання –
61 занадто солодко, аби Господь
62 нам не поклав у долі узголів’я.

За повідомленням Д. Стуса, вірш був написаний у двох варіантах: перший варіант створений 1975 р. під час ув’язнення в Мордовії, у таборі ЖХ-385/3 (селище Барашево Теньгушовського району), другий варіант записаний у 1977 – 1979 рр. на засланні, на колимських золотих копальнях у селищі імені Матросова Магаданської області.

Перший варіант був надісланий у листі до дружини. Безпосередньо після тексту вірша В. Стус пише Валентині Попелюх: “Ти, звичайно, вибачиш мені самоцитатії, як і ламентатії, а що не так писано – Ти мені скажеш. Адже Ти мій масштаб світу. І, признатися, вже чую, як з’явилася якась добра шпара між мною і тим, що пишеться. Тому на вірші свої я дивлюся майже очуженим, вірніше – невласним оком” (лист від 7.01.1975) [13, 687]. Перший і другий варіанти вірша, як показує порівняння, ідентичні, хоча й написані з пам’яті. “Це означає, – коментує Д. Стус, – що в думках поета вірш визрів і влігся

в остаточному варіанті”. Він увійшов до четвертої збірки поетичних творів “Палімпсести”, що вперше видана 1986 р. в упорядкуванні Н. Світличної з післямовою Ю. Шереха (Шевельова).

Вірш написано 3–4-іковим дольником – “другорядним” віршовим розміром, різновидом тонічного вірша, у якому міжіктовий (міжударний) інтервал коливається в межах від одного до двох складів. Має 62 рядки (далі в круглих дужках при згадуванні вказується номер рядка), позбавлений рими (“білий” вірш), із невпорядкованими клаузулами (чоловічих – 26, жіночих – 32, дактилічних – 4).

Іменники. Отже, спробуємо за окресленим вище методом тематично розписати спочатку всі іменники вірша.

<i>Предмети / об'єкти</i>	<i>Абстрактні поняття зовнішнього світу</i>	<i>Абстрактні поняття внутрішнього світу</i>	<i>Зовнішність</i>
транспорт автострада серце – 4 роки / літа – 2 ніж арка (муки) крило дівчатко цнота трамвай дорога – 3 сосни чагарі слід пес крок листочок ґанок двері дзвінок – 2 брама син стіна – 2 зашморг двір <i>дріт</i> <i>павуки</i> <i>плафон</i> <i>баланда</i> <i>частокіл</i> <i>корок</i> <i>пляшка</i> <i>твань</i> узголів'я	година пік гуркіт гування однотон небо земля мурашник (людський) дні / днина – 2 ява люба юрба (людська) тінь – 6 світ – 2 (досвіт – 1) смерк вітер буря ніч – 2 Господь	Туга забуття розлука надсада сон / сніво – 2 пам'ять мука печаль душа – 1 (край душі) <i>сором</i> <i>острах</i> <i>образа</i> <i>радість</i> <i>жага</i> <i>біль</i> сила (не стало сили) доля	рани рубець губи / уста – 2 погляд – 2 ступні лице голос

Окремо слід указати на дві географічно конкретні київські реалії: *Брест-Литовський проспект* (рядок 7) та його *четверту просіку* (рядок 8), тобто згадку про перетин нинішнього проспекту Перемоги з Окружною дорогою, колишньою Четвертою просікою, де з 2015 р. поблизу транспортної розв'язки розташовано Сквер імені Василя Стуса. Назва "Четверта просіка" давня, походить від позначки розпланувальної структури т. зв. Києво-Межигірських лісових дач на Петропавлівській Борщагівці (Святошин), де поет із дружиною та сином мешкав у 1965 – 1972 рр.: вулиця Львівська, 62; будинок знесений під час облаштування транспортної розв'язки.

Згаданий у рядку 31 *трамвай*, з якого виходить кохана ліричного героя, також слід віднести до конкретної київської реалії. На 1970-й рік до Святошина Брест-Литовським проспектом ходили трамваї № 6 (від залізничного вокзалу; до 1971-го), № 14 (з Подолу), № 23 (від Палацу спорту) та коротенький за маршрутом № 5 – від станції метро "Завод "Більшовик" (тепер "Шулявська"). Ці маршрути було ліквідовано протягом 1982 – 1985 рр., оскільки вони дублювали Святошинсько-Броварську лінію метро.

Прообразом коханої була дружина поета Валентина Попелюх якій поет "майже не присвячував віршів, але всі жіночі образи його віршів та перекладів, – за свідченням Д. Стуса, – несуть невловиму печать Валиної особистості" [12, 184].

Найбільше іменників – назви конкретних предметів, узятих у прямому значенні (перший стовпчик), хіба за винятком *обламаного крила* (23), яким ліричний герой прагне торкнутися коханої. За спогадами В. Попелюх, у день знайомства на ескалаторі станції метро "Хрещатик" він зачепив "її своїм крилом" [12, 182]. Можливо, ця метафора була, казати б, сімейною.

Застосування деяких понять кілька разів (*серце* – чотири рази, *дорога* – тричі, *роки/літа*, *дзвінок*, *стіна* – двічі) означає розташування реперних точок на шляху розгортання поетичної дії. Після прокидання ліричного героя (51) майже поряд згадано знелюднені речі, що його вимушено оточують: *зашморг* (52), *дріт* (53), *павуки* (54), *баланд* (56), *частокіл* (57), *тван* (59). Двічі згаданий *дзвінок* розташовано у протилежно оцінених контекстах: першого разу (47) на дзвінок натискає кохана ліричного героя, аби легко *прочинити* для нього *важезну райську браму*; вдруге (58) – тюремний дзвінок вибиває корок з "пляшки" сновиддя *нової днини твань* – багнюку нового тюремного – скільки їх іще? – навіть не дня, а днини, тобто чогось нестерпно вимушеного. Райська брама ще попереду, твань нової днини триває безкінечно, і хоча дзвінок один, – серед тиші раптові дзвінки взагалі непотрібні. Двічі згадана майже поспіль *стіна* (51, 55), як і стільки ж згадана разом зі стіною *ніч* (54, 56), створюють штучні просторові перепони для волевиявлення ліричного героя.

Майже порівну у вірші вжито іменники, що означають абстрактні поняття зовнішнього світу й абстрактні поняття внутрішнього світу ліричного героя. Абстрактні поняття зовнішнього світу (другий стовпчик) значною мірою ворожі ліричному герою, дратівливі (це, на жаль, узагалі властиве зовнішньому світу): *людський мурашник* (12) та *людська юрба* (17), згадані в контексті з *гуркотом автостради* (9) та *лячним гупанням серця* (10), тобто в осмисленні "іззовні – всередину", корелюють в останній третині вірша з *вітром власних бур* (45) як моторошністю відчуття вад зовнішнього світу, що вимушено провокують агресивність внутрішнього.

Тінь згадується шість разів – це найбільша частотність застосування з-поміж усіх іменників (*серце* – чотири рази), навіть у концентрованому до нерозчинення словосполученні *тінню тині тині* (42) – як щось здатне саме по собі відкидати тінь, а також додатково й тінь від тині, тобто настільки химерне, що вцент

анігілює згадані двічі, наче терези, *світ* (варіант *досвіт*) і *ніч*. Вживання *серця* чотири рази на додаток до шести слів *тіні* закріплюють каркас вірша у світоглядно значенневих точках. Адже *тінь* – це пасинок світу (та його принади – *світла*) і *ночі*. Чи варто нагадувати, що в первісних народів *тінь* – це душа, *animula vagula blandula* (душа, мандрівниця ніжна. – *лат.*), або друге Я, що пов'язується з душами померлих, тобто таке собі друге людське тіло, наділене магичними властивостями, але таке, що *тіні* у фізичному сенсі відкидати не може? Від Г. Аполлінера, Г.-Х. Андерсена, А. фон Шаміссо, Є. Шварца, В. Пелєвіна й “Американських богів” Н. Геймана з *тінною* в літературному плані може відбуватися будь-що, але густота *тіньової* метафорики в цьому вірші доведена до краю, за яким неминуче має з'явитися антипод *тіні* – обрій *світла*. На користь цього оптимістичного твердження маємо згадку про Бога в передостанньому рядку, хоча й забарвлену певною безнадійністю такого оптимізму.

Третій стовпчик – абстрактні поняття внутрішнього, душевного світу ліричного героя. Усі вони мають негативні конотації: *туга, забуття, розлука, надсада, мука, печаль, сором, страх, образа* тощо, за винятком, можливо, *пам'яті* (13) як чогось більш-менш надійного, що вартує того, аби її вирвати з *прізви років* та *мурашника людського* (12–13), аби зберегти навіть уві сні; та *душі* (37), яка попри все теж має *край* (36). Навіть *сила* згадується як те, чого *не стало* (50), а *сором, страх, образа, радість, жага, біль* (40–41) перелічені в двох рядках – як доповнення одне до одного, де *радість* серед інших понять постає як тоскна нестача.

Четвертий стовпчик, де зібрано поняття, що означають зовнішність людини, найменший, містить сім слів: “*больові*” – *рани*, геть затягнуті *рубцем* (15) та начебто нейтральні: *губи/вуста, двічі погляд, ступні, лице, голос*. Але це *голос* (50), подати який *не стало сили*; у *ступнях* (39) ховаються сором і страх; з *лиця* (43) ліричний герой спаде. Навіть *погляд* – спочатку це *лячний погляд* коханої (19), але потім все ж таки це погляд, що має *дитинячу чистоту* (29). Тобто навряд чи можемо тут говорити про нейтральність понять: контекстність застосування забарвлена надмірою емоційністю.

Отже, вживання іменників дає можливість побачити, що всі поняття, які означають речі, підпорядковано накресленню певного ландшафту або ж – ширше – простору, насиченого здебільшого негативними візуальними подразниками. Їх не хочеться помічати, але куди ж від них ліричному героєві подітися? Ця тематична складність акцентується абстрактними поняттями зовнішнього світу й абстрактними поняттями внутрішнього світу майже рівною мірою: вони наче лежать на шальках терезів і у прямому розумінні *переважаються* одне з одним за те, хто візьме першість. Але цього не відбувається, і *тінь* так само є вагомою серед *світу* і *ночі*, як і *радість* серед *сорому* й *страху*: вони входять одне в одне, створюючи образ нестійкої рівноваги “*мислячого очерету*” (Паскаль), яким себе з усією онтологічною непевністю ліричний герой відчуває.

Прикметники. Якими ж прикметниками акцентовано ці іменники, тобто які саме властивості та зв'язки застосовує поет у художньому світі вірша:

заткане небо
безмежна розлука
просіка зчужіла
глушливий гуркіт
лячне гупання (серця)
рідна земля

мурашник людський
дні *перезабуті*
журна ява
юрба людська
лячний погляд (твій)
крило *обламане*

губи зголілі
задумане (правильніше задумливе)
дівчатко
дитиняча чистота (погляду)
немічність (власної) цноти
надзірні сосни
кострубатий смерк
чагарі колючі
цілий світ – 2
пес здичавілий
лютий біль
жилавий листочок

власні бурі
ґанок наш
райська брама
син наш
перетнута зашморгом (дорога)
мій двір
колючий дріт
вимерзла стіна
глухий плафон
деручкий дзвінок
нова днина

Серед 35 прикметників спостерігаємо майже ту саму тенденцію: лише п'ять із них несуть конкретно позитивне навантаження, пов'язане у свідомості ліричного героя з рідними: губи зголілі (23–24), *задумане* дівчатко (27), *дитиняча* чистота (погляду) (29), *ґанок наш* (46), *син наш* (49), *мій двір* (53). Чотири мають сумнівно позитивне навантаження, пов'язане з абстрактними місцями, серед яких ліричному герою – як і більшості людей – мало б почуватися надійно. Але *рідна* земля (11) б'є в однотон поряд із серцем, в якого *лячне гупання*; оптимізм *нової* днини (59) анігілюється словом *твань* – рідким багном, трясовиною. Здається, лише двічі застосована нейтральна словосполучка *цілий світ* має більш-менш позитивні конотації, а й то: спочатку перед цілим світом завинило *задумливе дівчатко* (27–28), а вже потім слід коханої од краю і до краю ліг на цілий світ (37). Навіть у метафізичних *надзірних* соснах (33) *кострубатий смерк*, легко прочинена коханою ліричного героя *райська брама* (48) насправді *важезна*.

Решта прикметників має відверто негативне забарвлення, до того ж знову в певній рівновазі подаються зовнішня і внутрішня характеристики іменників: наприклад, *лячне гупання* серця ліричного героя “врівноважується” *лячним* поглядом його коханої. Ява *журна*, дні *перезабуті*, крило *обламане*, колючі чагарі таки ж *колючі* (посилення неґації), *пес здичавілий*, біль *лютий*; гроно останніх, після того як *урвався сон*, вже явних понять – *колючий дріт*, *вимерзла* стіна, *глухий* плафон, *деручкий* дзвінок завершують створення цілісної картини, далекої від оптимізму. Можливо, у цьому ряду лише нейтральний *людський мурашник* (або *людська юрба*) не врівноважується нічим. Справді, чим можна врівноважити всередині себе ці поняття? Лише свідомою вказівкою на них.

Протиставлення *мого двору – колючому дроту* в рядку 53 слід вважати кульмінацією застосування прикметників на рівні викресування семантичних іскор.

Дієслова. Нарешті, звернімося до дієслів з дієприкметниками й дієприслівниками.

Дієслова **стану**: *повечоріє, стали, зтягнуті, пропаду, розтану, загублюся, (не) жахайся* (двічі), *завинило, пильнуючи*.

Дієслова **дії**: *дозволь, задвигтить, упаду, повість, вирву, перечиш* (двічі), *страхайся, ввігнався, пройду* (двічі), *торкнусь, причаститися, вийдеш, перейдеш, пірнути, пірву, обранившись, ліг, піду, ховаючи, спаду, котитимусь, натисла, прочинила, озвався, крикнути, подати, урвався* (сон), *гойдалась, бігав, розбовтував, висів, вибив, померти, (не) поклав*.

Дієслів дії, здавалося б, набагато більше, ніж дієслів стану, але їхню дієвість послаблено тим, що майже всі вони подані в першій частині вірша (рядки 1–46) у майбутньому й теперішньому часі як щось іще нереалізоване

(дозволь, задвигтить, упаду, повість, вирву, вийдеш, перейдеш), навіть як сакралізоване (причаститися), натомість у “другій” частині вірша – як переважно реалізоване (натисла, прочинила, озвався, урвався). Особливо дієслова минулого часу в “післяпросонному” фрагменті (51–62) – *гойдалась, бігав, розбовтував, висів, вибив, (не) поклав*.

Не відстають за динамікою реалізованого/нереалізованого й дієслова стану: до реалізованого тут належать лише *стали* (14) та *завинило* (28); решта – теперішнього часу: *затягнуті* (15), *пильнуючи* (36), і майбутнього часу: *повечоріє* (2), через кому – *пропаду, розтану, загублюся* (18), двічі (не) *жахайся* (21, 26). Отже, в обох випадках уживання дієслів (стану та дії) маємо картину майбутнього, тобто ще не реального й такого, що може й не стати реальним, але ліричний герой (разом з автором) на це сподівається.

З огляду на дієслова художній світ вірша радше динамічний, ніж статичний, і на цьому тлі як константні вимальовуються дії, щодо яких, приміром, кохана ліричного героя *легко так важезну прочинила райську браму* (47–48), а також усе те, що пов'язане з тюремними образами в рядках 51–59. Тобто тут поєднуються дві реальності – вірність коханої й наочність ув'язнення. Може здатися дивним, що поет із цього не починає, а цими констатаціями завершує вірш, але такий *зворотний хід* має, як я спробую показати трохи далі, певні підстави.

У таких формах постає перед нами художній світ цього вірша Стуса, взятий у позаемоційних, себто більш-менш об'єктивних характеристиках. “Більш-менш” – через те, що об'єктивність складається із суми суб'єктивних суджень, а кожне з них індивідуальне, і для того, щоб воно стало міжособистим, про правдивість суджень слід домовлятися. Аби цей світ набув якихось завершених обрисів, слід подивитися на три найзагальніші його характеристики: як виражено у творі простір, час і авторський (читацький?) “промінь зору” (термін В. Фащенко).

Якщо читацький (суб'єктивний) кут зору може вважатися наочним із показаного і сказаного вище – *через очікуване майбутнє внутрішнє переживання ліричного героя автор веде нас до констатацій прийняттого зовнішнього минулого і жахливого теперішнього з ненавмисним прагненням “померти на дорозі повертання”*, – то простір і час усе ж таки потребують з'ясування: що саме у вірші виражено найопукліше?

Компонування простору. Простір – апофатично наочна річ; це візуальна порожнеча, що міститься поміж речами, які актом наявності встановлюють межі видимого. Відсутність видимості не означає, що простору не існує. Не існує в ньому нашої здатності сприймати, тобто наша суб'єктивність не узгоджена з його об'єктивністю; його, приміром, “суцільність” або “розчленованість” – привабливі властивості наших свідомості й почуттів (за Кантом). Компонування простору – суб'єктивна дія глядача, наразі *продуктивна* дія поета і *репродуктивна* дія читача. Поет сказав усе, що вважав за потрібне; тепер справа за нами.

Аби узвичаїтися в *просторі* вірша, слід насамперед зазначити: вірш сформований 23 реченнями, кожне з яких має власний образний (“іменниковий”) характер, відіграючи в загальній композиції не так ритмічну роль, як функцію привертання уваги до тих чи тих просторових (і, звісно, часових) зв'язків у межах загального розгортання сюжету за допомогою довготи або стислостіповідомлення.

Кількість речень відповідно до числа використаних на речення рядків вірша можна показати таким ланцюжком (рядки 1–50):

11 – 4 – 1 – 4 – 1 – 1 – 4 – 11 – 4 – 4 – 2/1 – 2/1 – 2/1 – 2/1 – 2/1 (тобто по два речення на один рядок).

Починаючи з трьох крапок ...*Урвався сон*, і до кінця (рядки 51–62) композиція порушується, стає нервовою, наче сильний ритм серцебиття із піками у проблемній кардіограмі. Ритм дев'яťох рядків (51–59) утворюється анжамбманами: шість речень (крім ...*Урвався сон*) починаються на середині рядка і завершуються на середині наступного. Це навіть складно показати схематично, що було неважко зробити для перших 50 рядків, – тут потрібно застосування ірраціональних показників. Останнє, наче вирок, трирядкове речення, після пропуску рядка, замикає ритмічну композицію, створюючи в образному ладі не лише просторові, а вже й просторово-часові зв'язки (*дорога повертання*, 60).

Два речення (1–11, 27–37), сформовані довгими періодами, що, за висловом О. Квятковського, “свідчить про широту поетичного дихання автора й про велику зрілу майстерність, за наявності якої лише й можна впоратися зі складною апаратурою вірша, що включає в себе кілька строф” [5, 209]. Ці два речення, у яких дається епічний опис двох різних станів сновидної свідомості ліричного героя: перше про себе, друге про кохану – за фронтальним принципом композиції створюють у проміжку між собою своєрідну ту *арку муки* (22), в яку ліричний герой має увійти, *мов тїнь*. Під цією аркою муки розташовано ритм із трьох чотирирядкових речень: у першому ліричний герой прагне *вирвати пам'ять днів Perezабутих* (13), у другому – *пропасти, розтанути, загубитися між юрби людської*, аби не відчути *лячного погляду* коханої (17–20), у третьому – торкнутись уст коханої *крилом обляманним* і пройти *мов тїнь* (23–26). Власне *арку муки*, міцні пілони якої утворено двома епічними оповідями, сформовано за допомогою творення уявного простору, ідучи яким навпростець ліричний герой має три бажання: вирвати пам'ять, намогтися не налякати кохану та все ж таки, торкнувшись її уст сакральним *крилом*, пройти *мов тїнь*.

Пройшовши арку (під аркою?), ліричний герой у двох чотирирядкових реченнях зізнається, ким він буде: здичавілим псом, який ховає в сліді коханої сором, страх, образу, радість, жагу, лютий біль, і врешті – *тїнню тїні тїні*, що *жилавим листочком* котиться під вітром *власних бур*. Пройшовши арку муки, ліричний герой знову опиняється перед конкретністю власного ґанку, дверей власної квартири (46–49), розташованої на предметній Четвертій просіці Брест-Литовського проспекту: простір отримує *зворотну перспективу*, що було притаманно зображенню простору на іконах XIV – XVI ст. Речення в рядках 46 і 49 наче охоплюють затишною, домашньою аркою речення в рядках 47–48: ліричний герой бачить ґанок і двері, за якими озивається син, і герой хоче крикнути, а між образами дверей і сина кохана легко прочиняє *райську браму* (47–48). Два склепіння – *арка муки* (22) на міцних пілонах і *райська брама* (48) на двох тендітних образах ґанку/дверей (46) та сина (49), формують за законами зворотної перспективи майже іконну композицію зображення простору, перетворюючи його певною мірою на сакральний простір.

Залишу осторонь коментування думок о. Павла Флоренського щодо того, чи насправді перспектива виражає природу речей і через те повинна завжди розглядатися як цілковита передумова художньої правдивості, чи це є лише схема, і до того ж одна з можливих схем зображальності, що відповідає не світосприйняттю в цілому, а лише одному з можливих тлумачень світу, пов'язаного із цілком певними життєвідчуттям і життєрозумінням [14, 48]. Уважаю за потрібне закцентувати застосування поетом мотиву *стереографічності* зображення простору з таких міркувань.

Цьому сакральному простору – після пробудження ліричного героя – протиставляється в дев'яти “побитих” анжамбанами рядках конкретний простір, уособлений образом шибениці, у якому дорога до рідного двору, щойно побаченого уві сні, гойдається зашморгом (51–52); колючий дріт, баланда ночі, деручкий дзвінок та інші неприємні предмети, що вибивають із “пляшки” сновидива мерзотність нового дня. Тобто знову йдеться про зворотність: із закупореної корком пляшки більш-менш “приємного” сновидіння деручкий дзвінок тюремної побудки вибиває огидну реальність, отже, перетворює іконний простір віри в майбутнє, у повернення додому на конкретні обмеження, що викликають бажання навіть померти на цій *дорозі повертання* (60), якби Господь управив.

Якщо в сновидді наочність і просторовість підпорядковані закону зворотної перспективи, то в реальності це перспектива пряма, що завершується *дорогою повертання*, яка має конкретний теперішній антураж, а саме: екстер'єр примари збитий на інтер'єр реальності, й обидва створюють у свідомості читача ефект *стереографічності*. А чи не так буває взагалі зі сновидіннями після пробудження? Як зазначає М. Гаспаров з іншого приводу, саме такими чергуваннями “загальних планів” і “крупних планів” зазвичай організовується простір (навіть якщо він є симулякром) у поетичних текстах. “Ейзенштейн блискуче зіставляв це з кінематографічним монтажем” [1, 21].

Карбування часу. Час, на відміну від простору, постає у вірші з дедалі зростаючою витонченістю й подробицями. Як показав наведений аналіз дієслів, в “арочному просторі” *арки муки* (1–37) теперішнє і майбутнє не протиставляються одне одному – арка муки існує в теперішньому й майбутньому часі, тобто у конкретному часі сновиддя ліричного героя. Кульмінація настає, коли герой досягає райської брами, де вжито лише дієслова минулого часу: *натисла, прочинила, озвався*. Дієслово майбутнього часу *крикнути* (49) – це переломний момент, за яким ідуть речення з дієсловами минулого часу (*гойдалась, бігав, розбовтував, висів, вибив*). Кодове речення про повернення, що починається з дієслова майбутнього часу *померти* (60), підтверджується дієсловом минулого часу *поклав* із запереченням: *не поклав*, тобто можна вважати цей мотив майбутнім. Отже, свідомість ліричного героя від примари майбуття через теперішній час прочинення райської брами (вимушено) рухається до імперативу, рубежу між теперішнім і майбутнім, що характеризує тоскню теперішність тюремної реальності та завершується надією на повернення, можливо, й живим: майбутнє як наслідок із минулого.

Якщо спробувати поєднати спостереження над зображенням простору й карбуванням часу, то слід зазначити, що там, де поет зображує дії у зворотній перспективі, він каже про теперішнє в майбутті, а там, де вдається до прямої перспективи, звертається до минулого часу як причини появи майбутнього.

Навіть з огляду на те, що не сказано, у яку саме пору року ліричний герой рухається Брест-Литовським проспектом, і лише слід коханої (якщо це, звісно, не абстрактний образ) наче натякає на зиму й сніг, а з явищ природи згадано “позитивні” *надзірні сосни* (33) і “негативні” *чагарі колючі* (35), побут зведено до *трамваю, ганку, дверей*, описів тюремного начиння, вірш показує, як майбутнє і теперішнє через минуле знову наближається до майбутнього, певного лексично, але непевного тематично. Начебто тут все не так, як треба, усі повідомлення побудовані з порушенням звичайної логіки й звичних зв'язків між явищами і речами.

Що слід коханої натякає на зиму, можна пересвідчитися в іншому вірші з “Палімпсестів”: “Ти тут. Ти тут. Вся біла, як свіча...” (березень 1973 р.), в якому, окрім конкретно-просторового наказу коханій: “Зажди! Нехай паде над нами дощ / спогадувань святошинських, пречиста”, є опис: “Пішла – тунелем

довгим – далі – в ніч – / у морок – сніг – у вереск заметілі”. Мотив слідів коханої зустрічається в листуванні Стуса з дружиною: він заздрить сопкам, по яких “походили Твої ніжки, заждана моя!” (лист від 10.11.1977), “Ходжу нашими маршрутами – за 27 штольнію – на перевал. Шукаю Твої слідочки” (лист від 27. 08. 1978) [9, 282, 319].

Зазначену *рівновагу* між зображенням простору у зворотній перспективі на тлі майбутнього й зображенням простору у прямій перспективі на тлі минулого досягнуто за допомогою засобів звичайного формування ідейно-образного рівня вірша, на одну особливість яких варто звернути увагу.

Частку *не* використано в 62-рядковому вірші всього вісім разів, до того ж переважно як заборону коханий: *не перечиш* (16), *не страхайся* (17), двічі – *не жахайся* (21, 26); стосовно себе: щоб ненароком лячний погляд коханої *не звігнався*, наче ніж у серце (20), *не стало сили* (50) і, нарешті, в останньому рядку, стосовно Бога, який влаштує так, аби *померти на дорозі повертання занадто солодко*, щоб *не* покласти ці “солодощі” у долі *узголів’я* (62). Від намагання переконати кохану, що їй не слід жахатися/страхатися нічого, що трапляється з ліричним героєм, оскільки буде йому дуже важко (наче ніж у серце), через зізнання в тому, що йому вже бракує сили подати голос, – до покладання на Господню милість, яка не підлягає обговоренню, – частка *не* зв’язує понад ритмом головний стрижень вірша як настійно заспокійливе звернення до коханої.

Отже, при повільному читанні (навіть неодноразовому) не виходить піднятися над матеріалом, при швидкому не вдається помітити деталі. Саме поєднання підходів дає бажаний результат. Може, це й є принципова умова читання будь-якого тексту, якщо він на те взагалі заслуговує.

Незавершений начерк. У доробку поета є незакінчений начерк, близький за темою, “писаний під час заслання на Колимі” (Д. Стус) у 1977 – 1979 рр.:

- | | |
|---------------------------------------|------------------------------------|
| 1 Траса – біла-біла. Крижана. | 10 Поспішає слідом шестикрилий |
| 2 Вища Брест-Литовської дороги. | 11 у такий мороз. |
| 3 З безгоміння й зойку осяйна. | 12 Вимерла вітчизна. Десь та хтось |
| 4 Траси – біле-біле полотно, | 13 гей-голосить на постелі білій. |
| 5 Київ наче заполярне коло. | 14 Годі. Відлюбилося. Віджилося. |
| 6 Вздовж проспекту – порожньо і голо. | 15 Подушки кусаючи ридає. |
| 7 Ні душі – у серці. Все одно. | 16 І залізна брама нас ковтає. |
| 8 Ліхтарі молочні як наркоз. | 17 Решту догуляєм на весіллі. |
| 9 Місяць зойкнув, наче божевільний. | |

Не аналізуючи цей вірш докладно, усе ж наважуся звернути увагу на спільність деяких образів, що підтверджують наведені вище спостереження. У цьому начерку кохана ліричного героя присутня у формулі “десь та хтось” (12), що голосить на постелі й ридає, кусаючи подушки, а також відкрито вказується на зиму (*траса – біла-біла*), про яку в першому вірші можна лиш здогадуватися через сліди, що набувають метафоричних рис, припиняючи бути банальними “відбитками взуття на снігу”. Тутешня *залізна брама* (16) – точно вже тюремна, що *нас ковтає*, а не метафорична – на додаток до *важесної райської брами* (48) в *арці муки* (22) з попереднього вірша якщо не “заземляє” його ідейно-образний світ, то, імовірно, робить цей світ тактильнішим, де, можливо, лише ствердна констатація *Вимерла вітчизна* (12) відсилає до над-світості спостережень ліричного героя. Така спільність образів у обох віршах свідчить про намагання поета зберегти загальну конструкцію побудови простору, лишивши головну її тему – проходження крізь браму (мука) або

очікування брами (дім), або ж вимушеність ліричного героя бути *проковтнутим* брамою (ув'язнення).

Спроба тлумачення магістральної теми. Почасти моменти інтерпретування були й в аналізі, але тут слід на них наголосити більш виразно. Як доказово виявила А. Лупол, згадки лексем *Святошин/святошинський*, до топонімічності яких насправді може бути зведено спомин Брест-Литовського проспекту та його Четвертої просіки, у віршах Стуса “трагічні, сповнені болем. Адже Святошин виступає тією точкою у просторі, де мешкає сім'я ліричного героя. Тож точка ця стає больовою, бо й сама вона, і люди в ній стають недоступними <...> Святошин разом із Києвом опинився за мурами тюрми, крізь які неможливо пройти <...> Для ліричного героя Святошин лишається в спогадах і снах, і пов'язаний він з дружиною” [7, 193]. Те саме слід повторити й про Брест-Литовський проспект (тракт, дорогу), яку А. Лупол не ідентифікує зі Святошиним і розглядає як окрему частину Києва, “київську вулицю”, де поет із родиною проживав у 1965 – 1972 рр. [7, 194]. Але вона зробила важливе спостереження, що “листи В. Стуса часів ув'язнення та заслання містять набагато менше київських топонімів, аніж його вірші цього періоду <...> київський топос віддаляється у просторовому й часовому плані від внутрішнього світу ліричного героя. Тому в них зустрічаються згадки лише про об'єкти, особливо важливі для ліричного героя – Софію Київську як символ України, а також Святошин і Брест-Литовський проспект, що належали до індивідуального київського топосу поета” [7, 194]. Акцентування індивідуальності київського топосу поряд із сакральністю Собору св. Софії уявляється важливим і для наших спостережень, примушуючи бачити між цим сакральним і цим мирським таку міру міфологічної образності, що не могла не бути закарбована у вірші, який був для автора таким важливим, що він його відтворив ідентично за кілька років у тих самих умовах ув'язнення.

Найближчим у цьому контексті є, звичайно, образ Еврідіки – дружини Орфея. За міфом, звуками ліри Орфей приборкав у Аїді Цербера, викликав сльози в Ериній і аж так розчулив Аїда з Персефоною, що вони вирішили повернути Еврідіку на білий світ за достатньо простої умови: не озиратися на неї, доки не повернуться додому. Орфей, не втримавшись, озирнувся. Пряме залучення цього традиційного сюжету, який спливає щоразу в аналогічних контекстах і вже набив оскомку, було би дуже простим для витонченої творчої свідомості Стуса.

Еврідіку й Орфея поет наче міняє місцями. Ліричний герой, уособлюючи Орфея, стежить за коханою, що йде, не озираючись, і лише сакралізовані *крило обламани* та *тінь* ліричного героя ось-ось можуть налякати Еврідіку. Орфей усіяко намагається запобігти цьому переляку, благаючи кохану не жаятися того, що з ним сталося. Після прочинення райської брами, коли озвався син, у ліричного героя немає сили крикнути, привернути увагу, зробити так, аби озирнулася на нього Еврідіка, якій нічого не загрожує. Через те, напевно, замість міфічного озирання Еврідіки “реально” озивається *син наш*. Лише після цього, коли образ Еврідіки замінено образом сина, через неможливість ліричного героя крикнути, перед ним з'являються перетнута зашморгом дорога та інші речі, що не лишають надії на повернення, про яке так мріялося. Отже, ніхто не озирається, і в цьому бездіяльному *пропущеному* “жесті”, що різнить сюжет сучасного сну від догматики еллінського міфу, ще більше тривоги, ніж якби сюжет розгортався буквально за звичною орфео-еврідічною схемою.

Зацікавленість Стуса темою Орфея й Еврідіки, якої не можу зовсім оминати, підтверджується, наприклад, віршем “Ти тут. Ти тут. Вся біла, як свіча...”, також зверненням до коханої з низкою дієслів, вжитих у наказовому способі. Він завершується так:

Прощай. Не озирайся. І не клич.
Прощай. Не озирайся. Благовість
про тогосвітні зустрічі звістує
зелена зірка вечора. Крихкий

зверескнув яр. Скажи – синочок мій
нехай віка без мене довікує.
Прощай. Не озирайся. Озирнись!!!

Цією підказкою я завдячую М. Єгорченко, яка також люб'язно вказала на часте використання образів Орфея й Еврідіки, особливо останнього, згадки про Еврідіку (і називання дружини її ім'ям) у листах. До рідних: від 10.11.1977 ("Тримайся, слабосильна моя. Тримайся, Еврідіко моя!"), 27.08.1978 ("Цілую – побожно – крайку Твої сукні, Еврідіко моя!"), 1.08.1984 (тут Стус, власне, розшифровує "свою" Еврідіку: "Ось це, Вальочку, Еврідіка. Тобто – Ти. А Еврідіка – суть поемки Рільке, її головна тема, така близька мені тепер, особливо після нашого не-побачення"), 24.10.1984 ("люба моя Еврідіко"); і до друзів: від 17.08.1977 (до Є. Сверстюка) та 13.09.1978 (до Ірини та Ігоря Калинця): "Шкода дружини – Еврідіки в пеклі антитеатру. Вона витримала [тут] цілий місяць". Тут ідеться про побачення 21.07 – 16.08.1978, коли поет із дружиною жили в гуртожитку: "це краще за "готель" і менше провокацій" [9, 282, 319, 470, 473; 10, 121, 152].

У листі до Є. Сверстюка (від 17.08.1977) Стус зізнається: "Гріх мені, дорогий брате, провадити на тему Орфея і Еврідіки. Я теж дуже люблю цю поему Рільке ["Орфей, Еврідіка, Гермес"]. Проте вона не видається мені – в темі Еврідіки – найглибшій темі поемки – на рівні інших осягнень Рільке, ось як деякі з сонетів до Орфея. Цей нагірний мотив скорботи, що створила новий світ людині, нову галактику, в якій розлука з Орфеєм спорохнявіла, як зерня, з якого виросло нове зело – то оздоба поемки, бо нам "промовляє". Але Рільке тут глибокий тільки в одній темі: в її новій дівочості і неторканності. Застановившись на цьому, Рільке тут далі не пішов (наскільки "стиглиші" його "жіночі" сонети!). Скажу Тобі: світ наших Еврідік – більший. От би тільки б увійти в нього – бодай на день побути Еврідікою! Але така здатність стає все меншою. Втім, молитимемо Бога, аби вона до нас навідувалася – хоч і зрідка" [10, 121]. Здається, саме у вірші "Дозволь мені сьогодні близько шостої..." Стус побув Еврідікою принаймні як той, що помінявся з нею місцями відповідно до конструкції еллінського міфу.

З огляду на те, що розгортання теми творчих "взаємин" В. Стуса і Р. М. Рільке, зосібно щодо орфео-еврідічної теми, торкалася Н. Загоруйко (2013) [3], дозволю лише згадати про переклад поеми "Орфей, Еврідіка, Гермес", який виконав адресат цитованого вище листа Стуса – Є. Сверстюк. Він писав В. Андрієвській: "Спробую урізноманітнити листа перекладом – "животворив душею давній міт" – "Орфей, Еврідіка, Гермес". Це давня історія. Ще торік надійшов тут оригінал *Rilke*, а також російський переклад, близький до переказу. У книжці перекладів М[иколи] Бажана цей твір, як і всі речі не в його ключі, є власне окультуреними підрядниками. Але я спершу з острахом відклав – відчув, що ця річ мені надто близька, а мовною стихією – велика. Потрібен хоча б якийсь український словник. А потім відчув, що зараз мушу це перекласти, а там дещо можна виправити <...> мені цікаво було б пробудити в Тобі і інших допитливого читача і почути зухвале слово. Звичайно, за умов, коли цей невинний твір вартий уваги" (лист від 20.11.1976). В. Андрієвська відповіла: "Як мені страшенно подобається твій переклад "Орфея і Еврідіки". І не псуй мені насолоди вимогою літературної критики. Не можу я нічого знаходити, і не хочу, і не буду" (лист від 12.01.1977)¹. Вірогідно, лист Стуса до Сверстюка присвячено обговоренню Сверстюкового перекладу поеми Рільке.

¹Тексти листів люб'язно надав О. Сінченко, що підготував до друку листування Є. Сверстюка (Видавництво "Дух і Літера").

Лишився фрагмент Стусового перекладу тих місць поеми “Орфей, Еврідика й Гермес” (автограф у листі до дружини від 1.08.1984), у якому йдеться про Еврідику. Тут, поміж іншим, бачимо рядки, дуже схожі за ритмікою й “методом портретування” на образ коханої з вірша “Дозволь мені сьогодні близько шостої...”:

...Це вже була не та білява жінка, що увійшла мотивом в спів поета, уже не острів шлюбного кохання, уже не власність будь-кого з мужчин,	вся – мов розвіяні довгасті коси, мов випалі дощі, саможертвна, як просфора, поділена на всіх. Вона корінням стала... [11, 68, 357]
---	--

У використанні прийому зворотної перспективи, як я намагався показати, слід спостерігати бачення Києва як місця міфологічних подій, споріднених з еллінськими, але за всієї топонімічної конкретики позбавлених позитивних рис: тривога, що наявна в міфі про Еврідику, дається взнаки й тут. Ув'язнення безпосередньо асоціюється із царством Персефони й Аїда. Але модель трохи ускладнено: якщо в античному міфі по-справжньому хвилюється невідомо за що нестриманий Орфей, то у вірші Стуса ліричний герой справді тривожиться не так за кохану, як за ймовірну тривогу коханої, а отже, і за неї, і за сина.

Застосування зворотної та прямої перспектив у зображенні простору, чергування минулого й майбутнього часів свідчить на користь того, що *дорога повертання*, про яку йдеться в останньому реченні, це та сама дорога, що нею крокувала свого часу Еврідика, а тепер намагається скористатися ліричний герой. Печера, з якої виходить міфологічна Еврідика, у вірші – вимерзлі стіни з колючим дротом, у яких прокидається ліричний герой. Неможливість звільнитися від *баланди ночі*, що вимушено живить його, та *деручкого дзвінка*, що *вибиває з пляшки сніва нової днини твань*, наче компенсується у сновидді прочиненням *райської брами*, у яку немає можливості увійти, полишивши простір *арки муки*.

“Здавалося, Валі цілком достатньо бути його тінню”[12, 185], – пише Д. Стус: Валентині Попелюх, “як Еврідиці, він звірятиме найпотаємніше, немов дякуючи за те, що того вересневого вечора [1964 року] вона повірила “правді” й любові ще незнайомого виразу очей, віддаючи себе без жодних застережень чи вимог і повсякчас виказуючи готовність розділити з коханим наслідки якого-будь Василевого рішення” [12, 184]. Але в Еврідиці з “Дозволь мені сьогодні близько шостої...” трохи інші завдання, ніж у міфологічного персонажа: хоч уві сні бути на очах коханого так, аби йому було про що просити дозволу, щоб він, а не вона, був ангелом-охоронцем коханої й сина попри всі умови, у яких опинився.

І никнуть привиди похмурі.	Ще варто жити, коли бурі
Вже дальні далі на меті.	Клечають хмари золоті.

Це остання строфа з написаного у двадцятиоднорічному віці, ще до знайомства з майбутньою дружиною, вірша “Повернення Орфея” (1959 – 1961, в авторській збірці “Зимові дерева” – Брюссель, 1970). Хто зна де, коли і як поет стає провидцем власної долі й нужденним хазяїном власних сновидінь.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Гаспаров М.* Ясные стихи и “тёмные” стихи: Анализ и интерпретация. – Москва: Фортуна ЭД, 2015. – 416 с.
2. З листів Михайла Леонівича Гаспарова // *Костенко Н.* Українське віршування ХХ століття: Навч. посіб. – Київ: Київ. ун-т, 2006. – С. 221–252.
3. *Загоруйко Н. В.* Стус та Р. М. Рільке – естетичні пошуки мистецького діалогу (за епістолярною спадщиною В. Стуса) // Наукові записки [Нац. ун-ту “Острозька академія”]. Сер.: Філологічна. – Острог: Вид-во Нац. ун-ту “Острозька академія”, 2013. – Вип. 32. – С. 68–80.

4. *Ильенков Э.* Философия и культура. – Москва: Политиздат, 1991. – 464 с.
5. *Квятковский А.* Поэтический словарь. – Москва: Сов. энциклопедия, 1966. – 376 с.
6. *Костенко Н.* Українське віршування ХХ століття: Навч. посіб. – Київ: Київ. ун-т, 2006. – 288 с.
7. *Луцол А.* Київ та київський топос у поетичному світі Василя Стуса // Лінгвістичні студії: Зб. наук. праць / Донецький нац. ун-т [імені Василя Стуса]. – Донецьк: ДонНУ, 2009. – Вип. 19. – С. 190–194.
8. *Соловьёв Вл.* Чтения о Богочеловечестве // *Соловьёв Вл.* Сочинения: В 2 т. – Москва: Правда, 1989. – Т. 2. – С. 3–172.
9. *Стус В.* Твори: У 4 т., 6 кн. – Львів: Просвіта, 1997. – Т. 6 (додатковий). – Кн. 1: Листи до рідних. – 496 с.
10. *Стус В.* Твори: У 4 т., 6 кн. – Львів: Просвіта, 1997. – Т. 6 (додатковий). – Кн. 2: Листи до друзів та знайомих. – 264 с.
11. *Стус В.* Твори: У 4 т., 6 кн. – Львів: Просвіта, 1998. – Т. 5 (додатковий): Переклади. – 392 с.
12. *Стус Д.* Василь Стус: життя як творчість. – Вид. 3. – Київ: Дух і Літера, 2015. – 384 с.
13. *Стус Д.* Примітки // *Стус В.* Зібр. тв.: У 12 т. – Київ: Факт, 2009. – Т. 5: Палімпсести. – С. 336–386.
14. *Флоренський П.* Обратная перспектива // *Флоренський П.* У водоразделов мысли. – Москва: Правда, 1990. – С. 43–106.
15. *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову (1921) // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. – Москва: Прогресс, 1987. – С. 272–316.
16. *Ярхо Б.* Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. – Москва: Языки славянских культур, 2006. – 928 с.

Отримано 26 лютого 2019 р.

м. Київ



Міністерство освіти і науки України
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені І. І. МЕЧНИКОВА
Філологічний факультет
Кафедра української літератури

VIII Фащенко́вські читання “Сучасна українська література: пошуки, відкриття, дискусії” відбудуться **20 – 21 червня 2019 р.** за адресою: м. Одеса, Французький бульвар, 24/26.

Форма участі: очна та заочна з публікацією статті.

Планується робота секцій за такими напрямками: Літературні канони у вирі сучасних творчих практик; Поетика есеїстичного тексту; Література про російсько-українську війну та українська мілітарна культурна традиція; Лінгвістичні аспекти аналізу художнього тексту.

Робочі мови: слов'янські та англійська.

Статті, підготовлені на основі доповідей, будуть опубліковані в збірнику “Проблеми сучасного літературознавства”, затвердженому як фахове видання в Україні та внесеному до міжнародних наукометричних баз Index Copernicus 2016:59.42, 2017:81.67; Slavic Humanities Index та ін.

Кінцевий термін подачі матеріалів, оформлених згідно з вимогами, **1 вересня 2019 р.**

Сайт журналу: <http://psl.onu.edu.ua>

e-mail: fdr@onu.edu.ua

Телефони для довідок:

(096) 333-90-01 – Шупта-В'язовська Оксана Григорівна, завідувач кафедри української літератури, доцент;

(097) 211-95-33 – Нечиталюк Ірина Володимирівна, доцент кафедри української літератури.

(067) 904-66-95 – Шевченко Тетяна Миколаївна, доцент кафедри української літератури літератури, докторант кафедри.

(0482) 68-62-630 – Азеева Валентина Антонівна, секретар кафедри.