

ВАСИЛЬ СТУС ЯК ТЕКСТ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ, ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ, ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

*Пуніна О. В.
(м. Вінниця)*

ТВОРЧА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ПИСЬМЕННИКА В ДОКУМЕНТАЛЬНІЙ КІНОТРИЛОГІЇ «ПРОСВІТЛОЇ ДОРОГИ СВІЧКА ЧОРНА. ПАМ'ЯТІ ВАСИЛЯ СТУСА»

Художньо-документальною стрічкою «Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса» 1989–1992 років, створеною за сценарієм Дмитра Стуса, Володимира Шовкошитного й Станіслава Чернілевського [6; 15, с. 3], українське кіномистецтво розпочинає процес осмислення постаті Василя Стуса. Процес надміру важкий, судячи з незначного кінонабутку на сьогодні: окрім кінотрилогії режисера Чернілевського (в команді – оператор Богдан Підгірний, монтажер Наталя Акаймова та інші), це – короткометражки Романа Веретельника «Палімпсест» 2014 року, Антона Щербакова «День незалежності. Василь Стус» 2016 року, проект художнього фільму під умовною назвою «Птах душі» режисера Романа Бровка, прем'єра якого запланована на 2019 рік. І небезпідставно, беручи до уваги такий факт, творцеві фільму «Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса» у режисерських роздумах «Чорна елегія», написаних після виходу кінотрилогії на екран, йшлося не лише про неприйняття запропонованої структури фільму глядачем, а й сумніви щодо реалізації ще двох задуманих фільмів під спільною назвою «Народе мій, до тебе я ще верну» [14, с. 8, 10]. Тож, принаймні повноцінне втілення і матеріалізація першого проекту Чернілевського, художньо-документальної стрічки «Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса», заслуговує як належної оцінки, так і ґрунтовного наукового прочитання.

В інтерв'ю 1992 року з Віталієм Коцюком для журналу «Україна» режисер кінотрилогії висвітлює передісторію задуму, що виникає під час укладання в 1988 році художньою радою новоствореної кіностудії «Галичина-фільм» перших розгорток майбутніх робіт, – ідея невеликого документального фільму про Василя Стуса. Творчим імпульсом для члена

худради, поета Станіслава Чернілевського стає прочитаний у журналі «Сучасність» лист до сина з колимського заслання – саме на його матеріалі він планує побудувати картину, зі стрижневим компонентом – заповітом синові [2, с. 605–606]. Низка випадкових обставин, зокрема пропозиція режисера-документаліста Михайла Павлова працювати над фільмом, зустріч із Василем Овсієнком напередодні поїздки знімальної групи на Урал, стають для Станіслава Чернілевського поштовхом до самопереосмислення: «<...> я зрозумів, що маю якусь замкненість на цю долю» [2, с. 606].

Відтак у процесі творчого пошуку видозмінюється початковий задум репортажного фільму, фільму-портрета (саме такий матеріал збирався для сценарію), чому сприяє і публікація нових Стусових творів, уривків із таборових записів. У Станіслава Чернілевського з'являється думка, що фільм має бути різноплановий, щоб простежувалися лінія хроніки, інтерв'ю, автопортрет, з дотриманням вимоги ані залітературити, ані закіношнити стрічку. «Спершу, – коментує режисер, – фільм називався “Василь Стус. Тернова дорога”. Тут одразу був ключ до картини, яка замислювалася, повторюю, як фільм-портрет. Наша теперішня картина не про Стуса <...>, – наша картина про людину, яка мала мужність спрямувати, скоригувати свою дорогу» [2, с. 608]. Отже, документальний фільм про шлях унікальної людини, на чому Станіслав Чернілевський неодноразово наголошує у своїх філологічно-кінознавчих текстах, переймаючись питанням про те, як розуміти її дорогу і якими є пластичні еквіваленти такого словесного образу [14, с. 9].

Режисер свідомий того, що сама життєтворчість Василя Стуса вплинула на формальну і змістову наповненість кінотрилогії. У роздумах «Чорна елегія» Чернілевський переконає: «Протягом усієї роботи нам здавалося, що стрічка сама себе шукає і вибудовує, користуючись нами як засобом самотворення; що живий матеріал Стусової поезії і Стусової долі сам диктує нам непросту (але цілісну) структуру картини» [14, с. 8]. Проте оця цілісна структура фільму, в якій співіснує, за словами режисера, три стрічки (портрет дороги Стуса через спогади очевидців, автопортрет через тексти письменника і колективний автопортрет авторів через окремі епізоди [14, с. 10]), не дає йому підстав стверджувати, що в кінотрилогії змодельовано цілісний образ Василя Стуса. Станіслав Чернілевський, зокрема, застерігає не шукати в фільмі всього Стуса, пояснюючи це тим, що охопити повністю його неможливо – такою є «доля всіх видатних явищ, які контактують з великою всесвітньою цілісністю» [14, с. 8].

Обдуманим для кінорежисера стає той момент, що ані створити художній образ Василя Стуса, ані подати документальний відбиток реальної

людини знімальна група не ставила за мету, адже сам Стус *«неодмінно більший і неодмінно інший»* [14, с. 8] за будь-чиє уявлення, – це було усвідомленою обов’язковою умовою при роботі над фільмом і умовою для його сприймання глядачем. *«Стусова дорога аналогічна Дантовій: з пекла і до просвітку, до зір. З німоти – до слова. <...>, – підсумовує Станіслав Чернілевський. – Тільки після цього окреслиться лик Стуса»* [14, с. 10]. При цьому він пропонує скористатися кодом для з’ясування долі й творчості письменника, якого в кінотрилогії слід бачити на межі образу і документального портрета, – відчутим із його текстів: *«Ми в нашій трилогії намагалися послуговуватись тільки тим, що самі відчули і збагнули в його текстах <...>»* [14, с. 8], тому, за задумом, тексти Стуса співвідносяться з текстом фільму-трилогії.

Власне саме роздуми режисера кінотрилогії *«Просвітлої дороги свічка чорна. Пам’яті Василя Стуса»* дають можливість побачити ключовий вектор щодо наукового прочитання творчої індивідуальності письменника в картині: Чернілевський, обравши за смисловий маркер у структурі кінороботи образно-знакову категорію межі / межисвіття, долучається до поетики експресіонізму (див.: [17, с. 11–28]). Так, назва стрічки, запозичена з прикінцевих рядків одного з варіантів поезії Василя Стуса *«В мені уже народжується Бог...»* – *«Просвітлої дороги свічка чорна...»*, зауважує Станіслав Чернілевський, якнайповніше передає режисерську концепцію і відчуття суті поетового слова: йдеться про перебування письменника *межи світами* – жорстокої системи і високої духовності, життям і творчістю, плоттю і духом, Богом і болем, бажаним і даним, позаіменним інобуттям й індивідуальним, *«іменним больовим сьогобуттям»* [14, с. 9]. Для режисера межисвіття промарковане двома знаковими образами – Бога і тюрми: перше слово у фільмі *«Господи»* й останнє *«тюрма»* трактуються як *«вертикаль і горизонталь, перетин, на якому існувало все життя, – таїна духу, пов’язана з іменем Господа, і тюрма – уособлення системи...»* [2, с. 610]. Підсилюється семантика межисвіття, закладена в назву кінотрилогії, й експресіоністично насиченим образом-фоном, на якому подана, – обгоріле дерево на притлумленому оранжево-коричневому тлі, і музичним оформленням – виконується молитовний заспів на слова Стусової поезії *«Господи, гніву пречистого...»*, – вслід смислопородженню образу дерева в ліриці експресіонізму як переходу між вічним і тлінним, Богом і людиною, безпосередньо як шлях до Бога [16, с. 456] (знаковим, відтак, бачиться й початок поезії *«В мені уже народжується Бог...»*, з якої взята назва стрічки: *«В мені уже народжується Бог / і напівпам’ятний, напівзабутий, / немов і не*

в мені, а скраю смерти, / куди живому зась – мій внук і прадід / пережидає, заки я помру» [11, с. 195]).

Таким чином відчитуваний фон, дерева як сполучної ланки між Богом і людиною, змонтовано із однією з найвідоміших колимських світлин Василя Стуса 1977–1979 років, що витворюється у своєрідний пролог до трьох частин фільму, який мотивує режисерський задум. *«Наш фільм, – коментує Станіслав Чернілевський, – починається з крупного плану очей Стуса, і на від'їзді од них, коли в кадр повністю входить його обличчя, починає звучати вірш “Сто дзеркал спрямовано на мене”. І закінчується він також повільним наїздом на крупний план очей поета. Його образ у фільмі ніби виходить із самого себе і в себе ж повертається. В свою внутрішню цілісність» [14, с. 8]. Крупний план очей письменника на світлині набуває конотації образу-переживання (за Жилем Дельозом [3, с. 143–144]), його ж сполучення із читанням поезії *«Сто дзеркал спрямовано на мене...»* вказує на ототожнення стану ліричного суб'єкта і біографічної постаті Василя Стуса – між-існування: *«Сто твоїх конань. Твоїх народжень. / Страх як тяжко висохлим очам. / Хто єси? Живий чи мрець? Чи, може, / і живий і мрець? І сам на сам?» [11, с. 193].**

Читання *«Сто дзеркал спрямовано на мене...»* актором Олександром Кочневим накладено далі і на зображення водного тунелю серед голих дерев аж до остаточного потемніння-щезання в ньому. Тунель обрано режисером за своєрідний пластичний еквівалент словесного образу дороги в *«пільмі кам'яній»*, трактований ним як перехід *«між життям і смертю, між волею і таборовою зоною з колючим дротом, між тюрмою і сонцем світанку» [14, с. 9], «від одного стану до іншого», як вихід «з чогось важкого, кам'яного, з пільми» [2, с. 608]. Станіслав Чернілевський, зізнається, що образ тунелю було знайдено тоді, коли минули терміни здачі фільму на кіностудію. Зображений шлюз-тунель під Києвом, що до війни замислювався як супероб'єкт, вдало передає режисерське бачення Стусової долі та поезії, для якої, на його думку, ріка як водна дорога один із найбільш характерних образів. Чернілевський зауважує, що дорога Стуса – це дорога в часі, тому в стрічці пластичний образ шляху тривимірний – *дорога – тунель – ріка*, що й чітко витримано в усіх серіях [2, с. 607; 14, с. 9]. (Варто в контексті цього звернути увагу на ще одну деталь, а саме – розмову кінорежисера з Валентиною Попелюх, яка розповіла про сон: немовби чоловік стоїть у кінці якогось тунелю [2, с. 608].)*

Такий образний початок прологу замінюють документальні зйомки, зроблені 30 серпня 1989 року в установі ВС-389/36 с. Кучино (Чусівський район, Пермська область), таборі *«для особливо небезпечних державних*

злочинців». І першою наскрізною деталлю, що вловлює камера в машині знімальної групи і яка неодноразово з'являтиметься в кадрах фільму, – радянський герб із зображенням серпа і молота на тлі земної кулі. Станіслав Чернілевський уже в такий спосіб наближає до однієї з найвагоміших проблем стрічки – протистояння людини системі-в'язниці. Те, що зйомки відбуваються у ліквідованому таборі (вже по смерті письменника Стуса), свідчить про перемогу першої. Відтак оповідь політв'язня Василя Овсієнка на тлі покинутих краєвидів, напівзруйнованої установи про останні дні Василя Стуса у третій карцерній камері, віднайдений Стусів переклад із Кіплінга з читанням поезії «Ще кілька літ – і увірветься в'язь...» сприймається як унаочнення переможної розв'язки, з авторським – «*Бо ж ти єси тепер довіку вільний / розіп'ятий на чорному хресті*» [9, с. 495].

По суті, змодельовані у пролозі образи увиразнюються в трьох частинах стрічки, набуваючи додаткових смислів щодо експресіоністичної категорії межисвіття. Такий підхід до документального матеріалу – з уписуванням людини в образну структуру, зі схильністю режисера до максимальної образності – без втрати документальної природи, вказує на те, що кінотрилогія «Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса» Станіслава Чернілевського є явищем кіномистецтва. Документально-кінематографічне осмислення творчої індивідуальності письменника відбувається через осмислення експресіоністичної категорії межисвіття, яка в художній інтерпретації найвиразніше екстраполює життєтворчі домінанти особистості Василя Стуса.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василь Стус: В житті, творчості, спогадах та оцінках сучасників / упор. Осип Зінкевич і Микола Француженко. Балтимор-Торонто : Смолоскип, 1987. 463 с.
2. Василь Стус: Поет і Громадянин. Книга спогадів та роздумів / упоряд. В. Овсієнко. Київ : ТОВ «Видавництво “Кліо”», 2013. 684 с.
3. Делез Ж. Кино / пер. с франц. Б. Скуратова. Москва : ООО «Издательство Ад Маргинем», 2004. 622 с.
4. Мартыненко Ю. Я. Документальное киноискусство. Москва : Знание, 1979. 112 с.
5. Нецензурний Стус. Книга у 2-х частинах. Частина 1 / упоряд. Б. Підгірного. Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. 336 с.
6. Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса: фільм; режисер С. Чернілевський. 1992 рік // URL : <http://1576.ua/video/14> (дата звернення: 30.01.2018).
7. Рабигер М. Режиссура документального кино / пер. с англ. Москва : ГИТР, 2006. 543 с.
8. Стус В. Зібрання творів : у 12 т. / [редкол. : Д. Стус та ін.]. Київ : Факт, 2007 – 2009. Т. 3 : Час творчості / Dichtenszeit. 2008. 752 с.

9. Стус В. Зібрання творів : у 12 т. / [редкол.: Д. Стус та ін.]. Київ : Факт, 2007 – 2009. Т. 5 : Палімпсести (Найповніший незавершений корпус). 2009. 768 с.
10. Стус В. Палімпсести: Вірші 1971 – 1979 років / упорядкув. Н. Світлична, вступ. ст. Ю. Шевельова. Мюнхен : Сучасність, 1986. 480 с.
11. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.]. Львів : Просвіта, 1994–1999. Т. 1. Кн. 1: Зимові дерева. Веселий цвинтар. Круговерть / підготували тексти, упорядкували та склали примітки: М. Гончарук, В. Макарчук, Д. Стус; авт. передм. М. Коцюбинська. 1994. 432 с.
12. Стус В. Твори: у 4 т., 6 кн. / [ред. кол. С. Гальченко, М. Гончарук та ін.]. Львів : Просвіта, 1994 – 1999. Т. 6. Кн. 1: Листи до рідних / упор. О. Дворко, М. Коцюбинська. 1997. 496 с.
13. Стус Д. Василь Стус: життя як творчість. Київ : Факт, 2005. 368 с.
14. Чернілевський С. Чорна елегія. Роздуми режисера кінотрилогії «Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса». *Українська культура*. 1992. № 7. С. 8–10.
15. Шовкошитний В. Герої народжуються на могилах героїв. Київ : Укр. пріоритет, 2012. 48 с.
16. Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П. М. Топер. Москва : ИМЛИ РАН, 2008. 736 с.
17. Яструбецька Г. І. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2013. 380 с.

Райбедюк Г. Б.

(м. Ізмаїл)

ВАСИЛЬ СТУС ТА ІРИНА КАЛИНЕЦЬ: ГРАНІ ВЗАЄМОРЕЦПЦІЇ

У сучасному літературознавстві особлива роль відводиться «бінарним і поліперсональним зіставленням, особливо якщо вони попереджені відповідною теорією чи принаймні гіпотетичними міркуваннями» [8, с. 7]. Розгляд типологічних збіжностей і діалогічних стосунків В. Стуса та І. Калинець, безперечно, зумовлений новітніми тенденціями літературознавства. «Ключ типологічного» (Л. Новиченко) в осмисленні й оцінці місця та ролі цих титанічних постатей в історії суспільно-громадської та естетичної думки в Україні обумовлюється не локальними проблемами чи ситуативними контекстами. Він диктується особистими взаєминами, подібністю їхніх доль як «людей з біографією» (Ю. Лотман), ідейно-естетичних акцентів творчості, специфікою психологічного типу авторської художньої свідомості.