

УДК 821.161.2-1.09

Саковець Світлана

ДЕМІФОЛОГІЗАЦІЙНИЙ ТЕКСТ ЗБІРКИ В. СТУСА “ВЕСЕЛИЙ ЦВИНТАР”

У статті доводиться концептуалізація у збірці В. Стуса ідеї “театральності” людського життя, життя-гри, що набуває трагічності у вузьких рамках радянського буття та співвідноситься з міфологічним образом хаосу та антисвітом; досліджується авторське бачення вертепності як принципу існування в тоталітарній системі.

Ключові слова: концепція “життя-як-театр”, авторський неоміф, ідеологічний міф.

В статье исследуется концептуализация в сборнике поэзии В. Стуса идеи “театральности” человеческой жизни, жизни-игры, которая приобретает трагичность в узких рамках советского существования и соотносится с мифологическим образом хаоса; анализируется авторское видение театральности человеческой жизни как принципа бытия в тоталитарной системе.

Ключевые слова: концепция “жизнь-как-театр”, авторский неомиф, идеологический миф.

Conceptualization of idea of “theatrics” of human life in V. Stus’ anthology that acquires a tragedy in the narrowscopes of soviet existence and correlated with mythological image of chaos and antiworld is proved in the article; author’s vision of theatrics as a principle of human existence in the totalitarian system is researched.

Key words: conception “life-as-theatre”, authorial neomyth, ideological myth.

Поняття міфу у процесі осмислення його гуманітарною думкою стало вживатися на позначення великої кількості явищ об’єктивної дійсності (суспільно-політичного життя, ідеологічної сфери тощо). Таке розуміння міфу запропонував фран-

цузький структураліст Р. Барт, який відносив до категорії міфу будь-яке висловлювання, що має деформаційний характер у плані здійснення інформативно-комунікативної функції. Вчений розглядає міфи суспільної свідомості, найбільш показовим серед яких є радянський ідеологічний міф.

Погляди Р. Барта активно засвоювались і розроблялись суспільствознавчими науками, а згодом були адаптовані літературознавцями, які простежили характерні для радянської міфологічної системи архетипи та міфологеми. У поезії В. Стуса виявляється парадоксальна (в контексті міфологічної парадигми Стусової творчості, але не з кута зору поетової суспільно-громадянської позиції) тенденція до розвінчання профанної за своєю суттю міфологічної структури, якою є радянський міф комунізму. Деміфологізаційний текст творить поезія збірки “Веселий цвинтар”, іронічний модус якої інтенсифікує спрофанованість ідеологічного міфу, що деформує суспільну свідомість.

Збірку “Веселий цвинтар” концептуалізує ідея “театральності” людського життя, “життя-вертепу”, життя-гри в широких екзистенціальних вимірах, яка, проте, набуває особливої трагічності (чи трагікомічності – в ідейно-формальному контексті збірки) у вузьких рамках радянського буття. Образ театру (вертепу) співвідноситься із міфологічним образом хаосу, втілює ідею невизначеності (індивідуально-психологічної, в першу чергу) щодо можливості вияву індивідуальної волі, здійснення вибору. Концепція людини, реалізована у “Веселому цвинтарі”, може бути описана в образах збірки, підпорядкованих ідеї життя-як-театру: людина – актор, який не знає сценарію. Та саме поняття театру, вертепу передбачає наявність людини, яка контролює ситуацію гри (режисер). У В. Стуса “режисер” винесений за рамки поетичного тексту (як античне божество, що відповідає за людську долю і частково співвідносне з ідеєю фатуму), тому його задум лишається таємницею. Вистава “Веселого цвинтаря” відбувається за невідомими законами: “Людина флюгер. Так. Людина флюгер, / підвладний вітрові, а не собі” [5]. Ліричний суб’єкт, не знаючи сценарію, робить висновки про те, що “світ тримається на випадкових рухах...” [5] (зауважимо, що поезія збірки проходить швидку еволюцію від

ідеї фатуму до ідеї панівної ролі випадку у людському житті. В античній літературі такий розвиток відбувався кілька століть від класичної трагедії до новоаттичної комедії).

Визначальною стильовою рисою збірки є бурлеск – контраст між темою та способом її вираження (зміст та форма несумісні) (“Біля метро “Хрещатик”, “Їх було двоє – прибиральниця і двірник”). “Головні герої” названих віршів – представники далеко не престижних професій (швидше, належать до соціального дна) – ведуть дискусію на “високі” ідеологічні теми, цитуючи “Брежнєва”. Бурлеск В. Стуса бере початок із народної сміхової культури, що виявляється у зміщенні соціальних ролей, інверсії суспільного “верху” та “низу”; так, прибиральниця перебирає на себе функції правлячої верхівки. Автор цілком точно визначив суть державного управління у радянській тоталітарній державі, яка полягала в демагогії, декларації ідей на протипагу діяльності з метою їхньої реалізації. В. Стус, фактично, відтворює карнавальний світ радянської дійсності. Поняття карнавальності та серйозності людського буття розробляв М. Бахтін. Дослідник стверджував, що в умовах серйозності імпліцитно міститься вимога, погроза, натиск, зовні нав’язана необхідність бути тим, ким повинен бути [2], тобто у ситуації карнавалу людина відновлює свою втрачену сутність, у першу чергу, соціально. У В. Стуса, натомість, “карнавальність” означає соціальний хаос, втрату своєї ролі і в цьому разі стає синонімічним до “театральності”, чи “вертепності”.

“Театральність” як принцип буття викликає відчуття внутрішнього опору, незгоди у ліричного героя, котрий виявляє інтенцію до впорядкування соціального середовища, у якому перебуває (“Вони сидять за столом...”). Він намагається замінити собою “невидимого режисера” / зруйнувати напередвизначеність існування. Це спроба подолати “чужість”, хаотичність радянської дійсності і спричинену ними психологічну нестабільність. Декілька віршів вирізняється із загальної іронічно-бурлескної тональності ширістю почуттів, втому ліричного “я” від лицемірності побудованого на радянській ідеології світу. Можна спостерігати спробу художнього творення альтернативного часопростору – заміника небажаної реальності, що супроводжується зміною тональності збірки, однак повернення до попередньої стилістики

говорить про свідому настанову на деміфологізацію – розвінчання радянського ідеологічного міфу.

Виконання функцій “режисера”, – здавалося б, єдиний можливий засіб організувати радянський хаос, тобто подолати абсурдність буття, – є недовим, оскільки радянська машина підминає під себе не тільки “акторів-пішаків”, але й “коронованих” нею ж режисерів: “... Тут усе одно: / герой, актор, глядач, суфлер і автор – / усі живуть одне чуже життя...” [5].

Вірш “Ця п’еса почалася вже давно” – “гімн” лицемірству / лицедійству радянської людини, яка не усвідомлює нав’язаності способу існування, а отже, й не уявляє себе поза роллю. Ліричний суб’єкт стає деміфологізатором такої реальності:

*Ця п’еса почалася вже давно,
і лиш тепер збагнув я: то вистава,
де кожен, власну сутність загубивши,
і дивиться, і грає. Не живе.*

.....
*Суфлер
наказує нарешті зупинитись,
і я вганяюсь із розгону в зал.
І все. Скінчилося. Вистава щезла.
Завіса впала. Я вже не актор –
глядач. А скільки покотом у залі
лежить живих мерців, старих акторів,
обпалених вогнем шалених рамп [5].*

В. Стус оперує “театральною” лексикою (“суфлер”, “п’еса”, “вистава”, “актор” тощо) задля алегоризації тексту та втілення у художній формі принципу “вертепності” людського існування.

Накидання певної ролі зумовлене ритуалізацією життя, в результаті якої встановлюються константи поведінки у певних повторюваних ситуаціях як суспільного, так і особистого плану, несумісні із природною сутністю людини. Показовим є вірш “Я сидів на весіллі...”:

*Всі жували, пиячили, удавали з себе веселих
і я жував, пиячив, удавав веселого з себе,*

*але так було гірко на душі,
так несподівано пронизливо гірко,
що побачивши, як дружина моргає мені: ходім,
з полегкістю відітхнув... [5]*

Нав'язане ззовні, а не внутрішньо необхідне перебування в ролі означає духовну смерть, що В. Стус образно означає словом “тінь”: “Вправний оператор / так освітлює кадр, / що й не добереш, / де люди, а де лиш тіні” [5]; “Ти ж тіні тіні тінь” [5].

Традиції народної сміхової культури простежуються у гротескному зображенні В. Стусом людського тіла. Та, на відміну від вітальної тілесності у народному світобаченні, поет обіграє людське тіло як мортальний символ: “... утвердження покійника, / реанімація на рівні народження, / демократія цвинтаря. / Очей – не треба. / Ніг – не треба. / Зусилля – зайві. / Зайва голова / на рудиментарних плечах” [5]. Незважаючи на переосмислення змісту тілесності порівняно із його фольклорним баченням, поет продовжує народні традиції у способі його вираження, а саме дотримується гротескних форм в акцентуванні на окремих частинах тіла як порушенні цілісності задля створення враження про абсурдність людського існування чи духовну смерть особистості. У вірші “Я знав майже напевно...” репрезентантом абсурдного існування (у зв'язку із втратою фізичної цілісності, що з легкістю проектується на духовний світ) є чиновник-інквізитор: “Повертаючись додому, / побачив, що біля моїх дверей / зупинилося дві ноги, дві руки й тулуб / (голови не було). / – Ти що тут робиш? – я застукав його зненацька, / і з переляку дві руки, дві ноги й тулуб / збіглися в тіло без голови” [5].

Мортально-інфернальна символіка збірки міститься вже у її назві (до того ж оксиморонна назва “Веселий цвинтар” відсилає до карнавальності і гротеску) і конкретизує ідею театральності радянської дійсності, у якій “відрізнити живого від мертвого було неможливо” [5], “Якщо ти живий – тим гірше для тебе” [5]. “Цвинтарне” втілення ідеї “життя-як-гра” репрезентують тексти віршів “Я йшов за труною товариша й думав...”, “Я знав майже напевно...”, “Напередодні свята”, “Марко безсмертний”, “Раз на тиждень...” тощо. Так, принцип контрасту намічений самим титулом збірки і реалізований у поетичному тексті як ан-

тиномія “мертве (позначене бездуховністю як наслідком перебування у ролі) / живе (те-що-є-собою)”, полюси якої окреслені відповідно дібраними художніми образами. Зокрема, концепт “живе” виражений через образ неба (“А небо корчиться в тобі / своїм надсадним загасанням” [5]); концепт “мертве” включає у своє дескриптивне поле образ тіні, про що йшлося вище.

Спроба зробити із радянської ідеології релігійно-міфологічну систему передбачала продукування власних “сакральних” текстів, які б регламентували усі сфери життя і сприяли його ритуалізації. Мета цих процесів полягала в уніфікації суспільства, яке з легкістю піддавалося б маніпулюванню. Прикладами таких текстів можуть слугувати плакатні лозунги, гасла, заклики, що внаслідок постійного мовленнєвого штампування без підтвердження дією втратили будь-який сенс (а сакрального так і не набули). В. Стус переносить лозунги із плакатів до поетичного тексту, відтворюючи інтуїтивне осягнення радянською людиною їхньої змістової порожнечі, що передано графічно – написання слів злито, без пропусків між ними: “Рятуючись од сумнівів, / бю телеграму собі самому: / вчасколивесьрадянськийнарод / івсепрогресивнелюдствоготується / гіднозустрітичерговийзїздкпрс /бажаю тобі великих успіхів, / бажаю тобі великих успіхів, / щиро заздрю, що ось уже тридцять років / ти живеш у найщасливішій у світі країні. / Але й після цього досада не минає. / Тоді я примушую себе пригадати, / що міжнародня обстановка / сьогодні складна, як ніколи, / і заспокоююсь” [5]. Втрата “правдивого” слова взаємопов’язана зі спустошенням внутрішнього світу: “Вперіодрозгорнутогобудівни- / цтвакомунізмунавсьомуфронті / я вийшов уранці за ворота – / бачу: крізь штахетини / коза пробує дістати цибулю / з палісадника... Ось що мені згадалось і потішило / коли ввечері я вкладався на сон” [5].

Вірш “Сьогодні свято” підтверджує ідею профанності словесного оформлення радянського ритуалізованого життя: в одному контексті автор зіставляє поширений лозунг “Хай живе рідна КІРС” (приклад “високого” ідеологічного тексту) та невідповідність йому “низької” дійсності: “На зупинці, обступивши вагон, / один з-перед другого / люди пхаються в двері, / а старий чоловік, / геть обвішаний медалями, / лишився в кінці

натовпу / і лається на чому світ стоїть. / Він набрався ще зранку / і ледве тримається на ногах” [5].

Поетія “Посадити деревце...” в притаманному збірці іронічному плані спростовує самоідентифікаційні декларації радянської системи, викриваючи її лицемірну суть: прірва між проголошуваним та дійсним у художній формі виражається через контрастне зіставлення образів квітів, дерев (“Начальство, перевіряючи, як вони виконують взяті соцзобов’язання, / завжди ставило проти графі / “заходи по естетичному вихованню ув’язнених”: / ведеться на високому ідейно-політичному рівні” [5]).

“Ось вам сонце, сказав чоловік з кокардою на кашкеті” – пародійна переробка біблійного сюжету про створення людей. Апеляція до “високої” теми знову-таки поєднується із включенням до поетичного тексту радянських гасел-кліше. Траєкційованню класичного сюжету має в українській літературі традицію, розроблену І. Котляревським. В. Стус у такий спосіб передає атмосферу тотального контролю над зовнішнім і внутрішнім життям людини, прикритого гаслом свободи слова:

*... нарешті увімкнули дня рубильник
і краном баштовим підняли сонце,
а на склепінні неба появилось
двох лицедіїв, що співали дружно
за жайворонів. Із лабораторій
взяло росу на пробу. І вчепило
рекламний щит: “Ставай-но до роботи,
почався день”. До будки вліз суфлер,
і п’єса почалася, не скінчившись [5].*

Іронічний тон збірки поступово послаблюється (але не зникає остаточно), звільняючи місце гіркому розчаруванню у можливості творення нової дійсності і пов’язаним із цим саморефлексіям у віршах “Сто дзеркал спрямовано на мене”, “Я блукав містом своєї юності...”, “Вечірній сон. І спогади. І дощ”, “Націлений у небо обеліск” тощо. Для названих поезій характерний образ води в її очищувальній іпостасі, що логічно впливає із бажання ліричного суб’єкта оновити дійсність шляхом відновлення сакрального часу:

*Ось він, довгожданий дощ. Як з решета.
Заливає душу, всю в сльозах.
Сто твоїх конань. Твоїх народжень [4, с. 64].*

Вода як очищувальна сила зустрічається у багатьох міфологічних традиціях, однак наведений текст відкрито апелює до біблійного сюжету про всесвітній потоп. Очевидно, часте авторове звертання до Біблії пояснюється не стільки пошуком сюжету чи образу, скільки потребою у відновленні втраченого у спрофанованій радянською системою дійсності сакрального змісту, втіленням якого для українського народу впродовж віків і було Святе Писання.

Інший спосіб віднайти сокровенний зміст буття, до якого вдається ліричний суб’єкт, полягає у зверненні до минулого, що зосереджує у собі уявлення про ідеальні форми буття:

*Отож – бреди назад. І скільки сили
простуй назад. Бо тільки там життя –
ще до народження. Із світу імітації –
впловзи у кожну з вимінених шкур [5].*

Однак усі спроби подолати хаос існування не вдаються (“Утрачені останні сподівання”), що відображається на завершальній тональності збірки. У поетичних текстах переважають образи чорного кольору для передачі очікувань майбутнього: “Зазираю в завтра – тьма і тьмуща / тьма. І тьмуща тьма. І тьмуща тьма. / Тільки чорна водь. І чорна пуща” [4, с. 66];

*І вже ні неба, ні землі –
лиш ти, одна моя надіє,
і та не жевріє – чорніє
в опротивічній імлі [271].*

Ліричний суб’єкт у темних тонах сприймає саму можливість подальшого існування в умовах “веселого цвинтаря” (“тьма впокорення”, “пільмою хоч залийсь”). Викристалізовується характерний для усієї творчості В. Стуса мотив роздвоєння особистості у зв’язку з вимушеною необхідністю грати нав’язану роль, тобто перебирати фальшиву суть, яка суперечить істинній природі людини. В. Стус творить спеціальні назви для адекват-

ного вираження такого існування – “смертеіснування” й “життесмерть”; аналогічно передається відчуття роздвоєності: “Хто еси? Живий чи мрець? Чи, може, / і живий і мрець?” [5].

Зіставлення соціального світу з театральним автоматично вписує його у “чужий” (тому що штучний) простір, характеристики якого збігаються із наведеними вище рисами невпорядкованого (з погляду наявності організуючого сакрального центру, оскільки з погляду поділу владних функцій радянська система була суворо централізованою, однак профанною структурою) радянського простору.

Деміфологізація поетом офіційних радянських міфів викликає зворотній процес – творення авторського неоміфу, який пропонує альтернативну модель світу як повернення до сакрального часопростору у слові. Важливу роль у цьому відіграють іронія та сатира: сміх у всіх його варіантах є лімінальним явищем, оскільки відокремлює новий міф від міфу старого. Сміх супроводжує відмирання старого світу, власне, є засобом його подолання в силу невідповідності очікуванням ідеального та нездатності традиції задовольнити потребу в істинному, сакральному бутті через своє слово. Відтак, сміх передує народженню нового світу як міфу у поетичній творчості В. Стуса.

Список використаних джерел:

1. Барт Р. Миф сегодня // Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт – М. : Издательская группа “Прогресс”, “Универс”, 1994. – С. 72–130.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 541 с.
3. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / М. Элиаде. – СПб. : Алетейя, 1998. – 247 с.
4. Стус В. Дорога болю : Поезії / В. Стус ; [упоряд. та післямова М. Х. Коцюбинської]. – К. : Рад. письменник, 1990. – 222 с.
5. Стус В. Твори : у 6 т., 9 кн. [Електронний ресурс] / В. Стус. – Львів : Просвіта, 1994–1999. – Режим доступу: www.stus.kiev.ua/stusoznavstvo.htm
5. Т. 1, кн. 1 : Зимові дерева, Веселий цвинтар, Круговерть. – 1994. – 431 с.