

## РЕЦЕПЦІЯ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ СТУСА

DOI: 10.31558/2308-1902.2018.26.1

УДК 821.161.2:791.3 Стус

**Ольга ПУНІНА**

кандидат філологічних наук, доцент,  
Донецький національний університет  
імені Василя Стуса

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

У статті ключовим об'єктом дослідження постає творча індивідуальність Василя Стуса, якою її бачить режисер Станіслав Чернілевський у документальній кінотрилогії «Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса». Виявлено, що кінорежисер трактує постать письменника не лише як документаліст, його цікавить формат подання творчої особистості «на межі» документального і художнього.

*Ключові слова:* творча індивідуальність, документальне кіномистецтво, письменник, образ, експресіонізм.

Художньо-документальною стрічкою «Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса» 1989–1992 років, створеною за сценарієм Дмитра Стуса, Володимира Шовкошитного і 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» в 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 кількааспектний, де б простежувалися лінія хроніки, інтерв'ю, автопортрета, 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 переконує: *«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. Зокрема Станіслав Чернілевський 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-чیه уявлення, – це було усвідомленою обов'язковою умовою у 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 поезики 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 *«пітьмі кам'яній»*, трактованій 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 тяжкого, кам'яного, з пітьми»* [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 в 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 еси 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. Так, фільм перший «Верни до мене, пам'яте моя», що охоплює події від народження до початку 70-х років життя Василя Стуса, режисер розпочинає образним епізодом. Стусів портрет (використано прийом наїзду на крупний план очей) монтується з річковим пейзажем і постатями чоловіка-перевізника, якого грає Дмитро Стус, та його супутника (залучений Дмитрів син – Ярослав). На зображення накладається читання поезії «Верни до мене, пам'яте моя...», фрагментів із листа Василя Стуса до дванадцятирічного сина із селища Матросова від 25 квітня 1979 року і спів Ніни Матвієнко на слова Шевченкової поезії, знакової для формування

особистості письменника (її співала мати як колискову). Ріка / вода асоціюється з екзистенційними маркерами пам'яті, роду, долі, Бога, страху, життя, смерті, які презентують у стрічці етап поетового дитинства. Ці модули людського індивідуального буття Василя Стуса, акцентовані в листі до сина (пам'ять про молитву з бабунею, про виливання переляку, голодне дитинство з тачкою, смерть брата), увиразнює образ водного тунелю, який поглинає темрява. Так природа у кінотрилогії, наповнюючись екзистенційними смислами, постає метафорою душевного ландшафту і набуває експресіоністичного гатунку [16, с. 454].

Образний початок фільму вдало поєднується з подальшими документальними кадрами – інтерв'ю з матір'ю Іліною Стус, товаришем Василем Шиманським, Романом Корогодським, В'ячеславом Чорноволом, Михайлиною Коцюбинською, Маргаритою Довгань та іншими, світлинами з часів шкільного й інститутського навчання, армійської служби, навчання в аспірантурі Інституту літератури, фрагментами з листів й есеїстичних творів. Тут маємо непрямий спосіб створення образу біографічної людини через спогади друзів, її твори [4, с. 6, 32; 7, с. 94]. Біографічний Василь Стус подається з ракурсу сформованих естетичних, морально-етичних і національних постулатів, в основі яких – істина як честь / чесність / гідність / совість щодо себе та інших. Ідеться про випадок із горлівськими шахтарями, що спричинив емоційний вибух, і, як наслідок, – написання листа Андрієві Малишку; про виступ на прем'єрі фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», за яким – виключення з аспірантури. Невипадково міркування про достойні Стусові вчинки в трилогії супроводжуються кобзарським виконанням Миколи Литвина його «За літописом Самовидця» і кадрами з Козацького кладовища 16–17 століття в селі Трахтемирів Черкаської області. І, як протиположність – контрастна кінохроніка з життя радянської хрущовської верхівки з її беззмістовними рухами (обмін грузинськими шапками, танці, полювання, прийняття квітів тощо), на яку накладається читання поезії Василя Стуса «Отак живу: як мавпа серед мавп...», де образ *мави* («Повз

*мене ходять мавти чередою, / у них хода поважна, нешвидка»* [11, с. 62]) влучно узагальнює безлике, кероване бевзнями суспільство. Режисерові душевний ландшафт творчої особистості Стуса вдається показати багат шаровим: за презентацією людини-морального імперативу слідує постать закоханого чоловіка (через світлини Валентини Попелюх, інтерв'ю з нею і читання інтимної лірики «І не те, щоб жити – більше...»), відданого товариша (справа Івана Світличного, вбивство Алли Горської) й митця-інтроверта (бажання усамітненої праці в котельні, закритість під час ліплення Борисом Довганем портрета). Як зауважує Станіслав Чернілевський, у випадку зі Стусом маємо відчуття двосвідомості (чи не того ж межисвіття?): з одного боку, є реальний Василь Стус з його життєвими проблемами і протистоянням системі, з іншого наявна особистість в контексті світової гармонії, якої вона прагне, а на так – надзвичайно самотня [2, с. 609].

Такий лейтмотив Стусової двосвідомості лягає в основу і фільму другого «У білій стужі сонце України», що охоплює період від першого арешту 12 грудня 1972 року до смерті батька у червні 1978 року. Інтерв'ю з сином Дмитром Стусом, дружиною Валентиною Попелюх, товаришами Олегом Орачем, Євгеном Сверстюком, Опанасом Заливахою, Іваном Калиниченком, Леонідом Селезненком, Семеном Глузманом, Іриною Калинець та іншими розкривають деталі обшуку, ув'язнення, суду 7 вересня 1972 року й арештантського буття письменника. Увага інтерв'юєрів загострюється на деталях, що можна тлумачити як пророчі знаки в життєтворчості Василя Стуса: тріснутий кутик портрета Мадонни після обшуку в хаті на Львівській, вигляд неба з камери слідчого ізолятора КДБ на вулиці Володимирській, різдвяна коляда від дівочого гурту Ірини Калинець. Це складові Стусової гармонійності (цілісності), яку не здатна зламати система. Про це пише режисер Чернілевський, аналізуючи ритм фільму, з яким пов'язане розуміння часу Стуса: він – епічний поет, людина в розумінні епосу як «*дотикання до великої космічної цілісності, Всесвіту, входження в цю грандіозну цілісність*» [14, с. 9]. Епічність Василя Стуса полягає в тому,



що поет спроможний спізнавати вічність через біль, коли є усвідомлення власної неповноти в реальному часі. При цьому віднайдення рівноваги можливе завдяки творчості (епічному часу творчості) [14, с. 10] – таким розуміє письменника режисер, звідси і тривалість як неодмінна умова екранної хвилини, повільний ритм: довгі інтерв'ю, повільні панорами і переходи з фотографій тощо. Для режисера важить ще один момент – це протиставлення повільному ритму фільму динамічного ритму офіційної хроніки, що монтувалася як *«швидкі, короткі плани, переважно динамічний монтаж»* [14, с. 10]. Офіційна хроніка, пов'язана з Хрущовим, Брежнєвим, – знакова, промовляє про відсутність внутрішнього часу думки. Її апофеозом для Станіслава Чернілевського стає возведення *«Баби – Вітчизни»* на київській Лисій горі, саме в образі *«матері-кагебістки»* (*«КГБ – квінтесенція держави СРСР»*) [14, с. 10]), з основними чекістськими символами – щитом і мечем, точно відбита система.

Стусове нерівноправне протистояння цій системі в кінотрилогії переконливо прописано передовсім за рахунок поетичних текстів (*«Колеса глухо стукотять...»*, *«Церква святої Ірини...»*, *«Вже цілий місяць обживаю хату...»*, *«Як добре те, що смерти не боюсь я...»*, *«Народе мій, коли тобі проститься...»*) й авторської публіцистики (*«Я обвинувачую»*), що накладаються на зображення з інтерв'юерами, експресіоністично насичені малярські твори Віктора Зарецького, Опанаса Заливахи, Анатолія Гайдамаки, Лариси Міщенко, серед яких – найвідоміші портрети Василя Стуса. Так, картина Анатолія Гайдамаки *«Немає іншої України»* (1990) мегаобразом вільного українського роду, його відродження (три хреста, з яких вилітають і в яких віддзеркалюються бузьки, над хрестами ж – чоловіки й жінки в національному вбранні) екстраполює смисли внутрішньої свободи, вільності духу, національної гідності – невід'ємні складові особистості Василя Стуса. При цьому виникає стійке відчуття того, що Чернілевському таке протистояння важливе, але не править за головне у змістовому наповненні стрічки, його переважає інша свідомість поета – перейнята входженням у

Всесвіт / вічність / рівновагу – та, що творить. Звідси й такий режисерський хід у другому фільмі, коли символ радянської системи, «матері-кагебістки», закленається молитовним любовним віршем «На Лисій горі догоряє багаття нічне...» [14, с. 10].

Саме як людина-креатор прочитується постать Василя Стуса у фільмі третьому «Розіп'ятий на чорному хресті», що охоплює події від повернення з Колими 1979 року до перепоховання 19 листопада 1989 року. З інтерв'ю Дмитра Стуса про батькове життя в Києві чітко простежується домінанта творення: попри складну і нестерпну роботу в ливарному цеху, Василь Стус вечорами працював над останнім варіантом «Палімпсестів». Його особисте межисвіття тривало, адже з одного боку – вдома, з родиною, з іншого – загострене відчуття чужості, саме таким витворюється світ у Стусового ліричного суб'єкта: *«Яка нестерпна рідна чужина, / цей погар раю, храм, зазналий скверни! / Ти повернувся, але край – не верне: / йому за трумну пітьма кам'яна»* [10, с. 246]. Проте балансування на межі свого / чужого, близького / далекого не виключає найголовнішого у випадку зі Стусом – сотворіння, прирівнюваного в ліриці до природного процесу творення, тут важить такий експресіоністичний образ: *«Та сам я єсьм! І є грудний мій біль, / і є сльоза, що наскрізь пропікає / камінний мур, де квітка процвітає / в три скрики барв, три скрики божевіль!»* [10, с. 246].

У кінотрилогії «Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса» своєрідною надбудовою творчій енергії письменника прочитується наближення фізичної смерті. Змонтовані режисером кілька епізодів із цим основним мотивом за принципом градації. Так, в інтерв'ю щодо другого суду над Стусом Михайлина Коцюбинська зізнається, що сприймає його як людину, яку треба не судити, а оберігати. Свою розмову науковець завершує спогадом про гостре відчуття, що на суді бачить Василя Стуса востаннє. За цим інтерв'ю – документальні кадри історичної частини Києва, супроводжувані читанням поезії «Уже Софія відструменіла...», в якій смислове навантаження падає на образ *всепрозоріння смертного скрику*: *«На*

*всерозхресті люті і жаху, / на всепрозрінні смертного скрику / дай, Україно, гордого шляху, / дай, Україно, гордого лику!»* [10, с. 282]. Наростання емоційно-сміслової значимості мотиву фізичної смерті фіксуємо в записах «З таборового зошита» Стуса, що подаються на контрасті – кадри захопленого проведення Олімпіади 1980 року в Радянському союзі й засніженого табору Кучино з його атрибутами винищення людського (колючий дріт, камери, ґрати тощо), де править *«закон повного беззаконня»*: *«Кажуть, коли Господь хоче когось покарати, Він відбирає розум. Так довго тривати не може – такий тиск можливий перед загибеллю. Не знаю, коли прийде загибель для них, але я особисто чуюся смертником»* (курсив Василя Стуса. – *О. П.*) [1, с. 115].

Зупиняючись далі у фільмі на листі академіка Андрія Сахарова на захист Василя Стуса від 12 жовтня 1980 року, режисер Чернілевський укотре підкреслює ключове призначення цієї постаті – бути творцем: *«Так життя людини ламається докраю, як відплата за елементарну порядність і неконформізм, за вірність своїм переконанням, своєму я. Вирок Стусові – сором радянській репресивній системі. Стус – поет. Невже країна, в якій уже загинули або зазнали репресій і переслідувань численні її поети – потребує нової жертви, нового сорому?»* [1, с. 160–161]. Знаковою є така установка і для ліричного суб'єкта Стусової поезії (*«Прощаю вас, лихі кати мої...»*), що йде в кінотрилогії за хронікальними кадрами покладання квітів Леніну, це черговий режисерський хід – контрастувати системі творче начало: *«Прощаю вас, лихі кати мої, / прощаю вас, / коли вже смерті жду видимої, / коли вже час. / Ви вбивці, ви ненадли, нелюди / спередвіків, / а ми припізнені аеди, / наш злочин – спів»* [10, с. 262].

Поетовій фізичній смерті (оте – *«смерті жду видимої»*) присвячено фінальну частину стрічки Станіслава Чернілевського, який прагне акцентувати на найвагоміших моментах в історії знищення Василя Стуса. Інтерв'ю з останнім співкамерником письменника Леонідом Бородіним, колишніми політв'язнями Василем Овсієнком, Левком Лук'яненком дають

можливість відтворити останні прижиттєві епізоди Василя Стуса: конфлікт із Ромашовим, видуманий рапорт про поведінку Стуса в камері, його емоційний вибух через наклеп, оголошення голодівки, карцерне перебування, ніч із 3 на 4 вересня 1985 року. Так режисерський підхід до Стусової смерті бачимо кількааспектним. З одного боку, це констатація, сам факт смерті через документальну зйомку місця Стусового поховання під номером дев'ять на цвинтарі села Копально 1 вересня 1989 року. З іншого – усвідомлення того, що фізична смерть такої особистості не є остаточним кінцем: образом нескінченної дороги (панорамне зображення шляху), до якої упевненим кроком іде з табору колишній в'язень Василь Овсієнко, читаючи поезію «Там тиша. Тиша там. Суха і чорна...», ознаменовується початок нового – життя і свободи. Власне у випадку зі Стусом маємо експресіоністичне розуміння смерті як вияву життя [16, с. 525] – пригадаємо образ *«як в смерті обернуся до життя»* [9, с. 50].

Про нове життя свідчить і остаточне повернення додому, якому в кінотрилогії присвячено кадри з хроніки перепоховання праху Василя Стуса, Юрія Литвина й Олекси Тихого 17–19 листопада 1989 року. Дмитро Стус згадує про на тоді малоімовірне перепоховання, яке стало можливим завдяки кіностудії «Галфільм», що виявила інтерес до зйомки реальних подій і фактів: *«Листопад 1989-го. Борисово. Тут і там промаркований стовпчиками без прізвищ цвинтар. Світ немов зупинився. Я бачив лише неходжену цілину білого снігу, в якій швидше вгадувалася, аніж бачилася погано втоптана стежка, що ніби фіксувала сліди злочину – геть нечастого відвідування ще свіжих могил, які поповнювалися й новопомерлими в'язнями з довкільних тюрем Пермської області, і місцевими жителями, задіяними переважно на обслуговуванні політичних таборів ВС-389/36 (суворий та особливий режими)»* [13, с. 10].

Саме семантика нового життя – життя після фізичної смерті, тобто відродження – прочитується в образі водної дороги в останній складовій кінотрилогії *«Просвітлої дороги свічка чорна. Пам'яті Василя Стуса»* –

своєрідному епілозі. Кадри виїзду з тунелю, плавба рікою у човні перевізника з дитиною, аж до їхнього запливання в сонце, супроводжуються читанням фрагменту зі Стусового листа до сина від 25 квітня 1979 року, де акцент зроблено на справжності людини: «<...> сину, я дуже хочу, аби Ти виріс чесним, мужнім, мудрим чоловіком. Бо людина буває тільки така» (підкреслення Василя Стуса. – О. П.) [12, с. 350]. Та – «І з кожної миті своєї, з кожного почуття й думки своєї зроблю свій портрет, тобто, портрет цілого світу: хай знає цей світ, що душив, гнув мене, що я вижив, зберігся, доніс до людей усе, що хотів. А що хотів донести? Що люди мають жити, як янголи: з любов'ю одне до одного, з почуттям, що всі люди – брати, рівні, чесні, богоподібні, всесильні, незламні, кришталеві» [12, с. 348–349]. Осмислення такого Василя Стуса – як справжньої людини – режисером завершується показовою деталлю. Використовуючи прийом «зворотної зйомки» щодо портретної світлинки Василя Стуса, Станіслав Чернілевський досягає смислового ефекту воскресіння письменника: зі спаленого зображення Стуса, на яке накладено Стусів голос (вірші в авторському записі другої половини 60-х років), оновлюється в ціле. Відбувається ніби глядацьке проростання в цілісність творчої особистості. Про цю цілісність і сигналізує його голос, якщо дослухатися до думки режисера, для якого Стус читав вірші так, ніби «*промовляв, як молитву перед Богом, спокійно, наче огортаючи себе тим текстом, творячи духовний космос навколо себе*» [2, с. 612].

Отже, 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 Французенко. 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.

### REFERENCES

1. *Vasyl' Stus* (1987): *V zhytti, tvorchosti, spohadakh ta otsinkakh suchasnykiv* / upor. Osyp Zinkevych i Mykola Frantsuzhenko [Vasyl Stus: His life and works, recollections and essays by his contemporaries]. Baltymor-Toronto : Smoloskyp. [in Ukrainian].
2. *Vasyl' Stus: Poet i Hromadyanyn*. (2013). *Knyha spohadiv ta rozдумiv* / uporyad. V. Ovsiyenko [Vasyl Stus: Poet and Citizen. The book of memories and reflections]. Kyiv : Klio. [in Ukrainian].
3. Delez, Zh. (2004). *Kino* [Movies] / per. s frants. B. Skuratova. Moskva: ООО «Izdatel'stvo Ad Marginem». [in Russian].
4. Martynenko, Yu. (1979). *Dokumental'noye kinoiskusstvo* [Documentary cinema]. Moskva: Znaniye. [in Russian].
5. *Netsenzurnyy Stus*. (2002). *Knyha u 2-kh chastynakh. Chastyna 1* / uporyad. B. Pidhirnoho [Obscene Stus. The book is in 2 parts. Part 1]. Ternopil': Pidruchnyky i posibnyky. [in Ukrainian].

6. Prosvitloyi dorohy svichka chorna. Pam'yati Vasylya Stusa (1992): fil'm; rezhyser S. Chernilevs'kyi. URL : <http://1576.ua/video/14>
7. Rabiger, M. (2006). *Rezhissura dokumental'nogo kino* [Directing documentaries] / per. s angl. Moskva: GITR. [in Russian].
8. Stus, V. (2008). *Zibrannya tvoriv: u 12 t.* / [redkol.: D. Stus ta in.] [Collected works]. Kyiv: Fakt, 2007–2009. Vol. 3: Chas tvorchosti / Dichtenszeit. [in Ukrainian].
9. Stus, V. (2009). *Zibrannya tvoriv: u 12 t.* / [redkol.: D. Stus ta in.] [Collected works]. Kyiv: Fakt, 2007–2009. Vol. 5: Palimpsesty (Naypovnishyy nezavershenyy korpus). [in Ukrainian].
10. Stus, V. (1986). *Palimpsesty: Virshi 1971 – 1979 rokiv* [Palimpsests: Poems, 1971–1979] / uporyadkuv. N. Svitlychna, vstup. st. Yu. Shevel'ova. Myunkhen : Suchasnist'. [in Ukrainian].
11. Stus, V. (1994). *Tvory: u 4 t., 6 kn.; red. kol. S. Hal'chenko, M. Honcharuk ta in.* [Works]. L'viv: Prosvita, 1994–1999. T. 1. Kn. 1: Zymovi dereva. Veselyy tsyvyntar. Kruhovert' / pidhotuvaly teksty, uporyadkuvaly ta sklaly prymitky: M. Honcharuk, V. Makarchuk, D. Stus; avt. peredm. M. Kotsyubyns'ka. [in Ukrainian].
12. Stus, V. (1997). *Tvory: u 4 t., 6 kn.; red. kol. S. Hal'chenko, M. Honcharuk ta in.* [Works]. L'viv: Prosvita, 1994 – 1999, Vol. 6. Part 1: Lysty do ridnykh / upor. O. Dvorko, M. Kotsyubyns'ka. [in Ukrainian].
13. Stus, D. (2005). *Vasyl' Stus: zhyttya yak tvorchist'* [Vasyl Stus: life as creativity]. Kyiv: Fakt. [in Ukrainian].
14. Chernilevs'kyi S. (1992). Chorna elehiya. Rozdumy rezhysera kinotrylohiyi «Prosvitloyi dorohy svichka chorna. Pam'yati Vasylya Stusa» [Black elegy. Reflections by the director of the film trilogy «Bright road candle is black. In memory of Vasyl' Stus»]. *Ukrayins'ka kul'tura*, (7), 8–10. [in Ukrainian].
15. Shovkoshytnyy, V. (2012). *Heroyi narodzhuyut'sya na mohylakh heroyiv* [Heroes are born on the graves of heroes]. Kyiv: Ukr. prioritytet. [in Ukrainian].
16. *Entsiklopedicheskiy slovar' ekspressionizma*. (2008). / gl. red. P. M. Toper [Encyclopedic Dictionary of Expressionism]. Moskva: IMLI RAN. [in Russian].
17. Yastrubets'ka, H. I. (2013). *Dynamika ukrayins'koho literaturnoho ekspresionizmu* [Dynamics of Ukrainian Literary Expressionism]. Luts'k: PVD «Tverdunya». [in Ukrainian].

#### АННОТАЦИЯ

#### **Ольга Пунина. Творческая индивидуальность писателя в документальной кинотрилогии «Просветлой дороги свеча черная. Памяти Васыля Стуса»**

В статье ключевым объектом исследования выступает творческая индивидуальность Васыля Стуса, какой ее видит режиссер Станислав Чернилевский в документальной кинотрилогии «Просветлой дороги свеча черная. Памяти Васыля Стуса». Выявлено, что кинорежиссер трактует индивидуальность писателя не только как документалист, его интересует формат представления личности «на границе» документального и художественного.

*Ключевые слова:* творческая индивидуальность, документальное кино, писатель, образ, экспрессионизм.

#### ABSTRACT

#### **Olga Punina. The creative individuality of the writer in the documentary film trilogy “Bright road candle is black. In memory of Vasyl Stus”**

The object of research in the article is the creative individuality of Vasyl Stus – such as it is presented in the documentary film of Stanislav Chernilevs'kyi. His film “Bright road candle is black. In memory of Vasyl Stus” (1989–1992) began the process of interpreting the life and work of Stus in the cinema. Work on the film “Bright road candle is black. In memory of Vasyl Stus” began in 1988, when Chernilevs'kyi began to consider the script, after reading one of the

new publications of the writer. Thinking first film-portrait, the director changes the original design and collects documentary material. In the film about Stus, he is interested in several lines: a chronicle, an interview, a self-portrait. At the same time, the director defends the idea that there is no integral image of Vasyl Stus in the trilogy, since it is impossible to embrace the entire writer. The structure of the film "Bright road candle is black. In memory of Vasyl Stus" is: a conditional prologue, three films, an epilogue. In the prologue, the director accentuates the image of the tunnel and the waterway. In the first film we are talking about childhood, becoming a writer until the 70's. Biographical Vasyl Stus submitted in the foreshortening of his formed aesthetic, moral and ethical and national postulates. The second film covers the period from the first arrest in 1972 to the death of his father in 1978. An interview with a son, wife, friends, former political prisoners reveals the details of Stus's life in prison. The main opposition in this part of the film is the opposition of the system and free man. In the third film we are talking about the years of Stus's life from the moment he came from exile to death (murder) and reburial. Stus as a creator is the keynote of this part of the film. In the epilogue, emphasis is placed on the revival of the writer, his new life. The personality of Stus is read in the film "Bright road candle is black. In memory of Vasyl Stus" with the help of the expressionistic category of the boundary: it lies between the worlds of God and the system. One of the main things in this case are images of the tree, experiences, God, the river, the road. Stanislav Chernilevs'ky in his own way approaches the processing of documentary material, inscribing a person in a figurative structure.

*Key words:* creative individuality, documentary cinema, writer, image, expressionism.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 09.04.2018 року*