

ПОЕТИКА СИНЕСТЕТИЧНОСТІ У ВІРШОВАНОМУ РОМАНІ ЛІНИ КОСТЕНКО «БЕРЕСТЕЧКО»

В роботі досліджена синестезія як одно із основопологаючих свойств поетической системи Ліни Костенко, создавшей путем транспозиции впечатлений на малой площади стихотворного романа «Берестечко» многоликий мир души и страданий Богдана Хмельницкого в контексте исторической судьбы Украины, отразивших философию поражения как науки побеждать.

The research studies synesthesia as one of the fundamental peculiarities of Lina Kostenko's poetic system who created, by means of transposition of impressions on a small space of the novel in verse «Berestechko», a polyphonic world of Bogdan Khmenlnitsky's soul and sufferings in the context of the Ukrainian history that reflected the philosophy of the defeat as the art of victory.

Звернувшись у новому віршованому романі «Берестечко» до художньої інтерпретації філософії поразки як науки перемагати, що має конкретно-історичний зміст для долі України і її виразника Богдана Хмельницького, Ліна Костенко змогла добитися успіху в реалізації задуму завдяки опертю на поетичну систему, що складалася роками, засновуючись як на талановитій природі та культурі творчості мисткині, так і постійному збагаченні досвідом національних і світових новацій у мистецтві слова, як і суміжних мистецтв. Саме тому естетична палітра, явлена у віршованому романі, викликає подив не тільки за своєю широтою, але й за багатоступеневою органічністю, коли одна якість художньої сфери впливає з іншої, коли створюється такий питомий комплекс ідей і мотивів, який практично важко розчленувати на окремі елементи. З уміння вибудувати таку логічно строгую і таємничо ірраціональну структуру складної системи багатоманітної єдності явищ, вражень, відчуттів, закоріненої у колективне несвідоме нації, провести незримий асоціативний зв'язок між століттями, поєднати їх в одному творі через синестетичне світосприйняття ліричного героя впливає феномен таланту авторки. Осердям поетики роману є ефект синестезії, яка здатна увібрати в себе матеріальне і духовне, інстинктивне і високоморальне, злити всі грані буття в єдине ціле, увінчавши цю піраміду вінцем філософської проблематики.

Дослідити, як фізичні фактори життя перетворюються на високодуховні якості, як глибинні психічні процеси виявляються у художньому творі завдяки транспозиції вражень – синестезійності, – є одним з головних завдань даної розвідки. Але спочатку є потреба з'ясувати сутність категоріального апарату, застосованого як теоретико-методоло-

гічне підґрунтя практичного аналізу такої атрибутивної ознаки творчості Ліни Костенко, як синестезичність. Відомо, що письменник, на відміну від інших митців, які володіють даром використовувати лише один інструмент для зображення граней життя з безлічч інших (живописець – фарбами, композитор – звуками), відтворює і колір, і звуки, і запахи, і смакові якості для вираження суперечності та, водночас, гармонії і цілісності життя. Іван Франко зазначав з цього приводу: «Коли музика апелює тільки до нашого слуху, самими чисто слуховими враженнями силкується розворушити нашу фантазію і наше чуття, то поезія властивими їй способами торкає всі наші змисли. ...Музика... грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструмента, там, де свідоме граничить з несвідомим, ... поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці. ... Коли малярство апелює тільки до зору і тільки посередньо, при допомозі зорових вражень, розбуджує в нашій душі образи..., то поезія апелює рівночасно до зору, і до слуху, а далі при допомозі слів і до всіх інших змислів і може викликати такі образи в нашій душі, яких малярство ніяким чином викликати не може» [12: 136–137]. Отже, для словесної творчості прикметний синкретизм, котрий є важливою ознакою «творів справжніх митців, які в образах вивершують пошук відображення себе, своєї думки і почуття, і суті в мозаїчності зовнішнього світу, залишаючись носієм пам'яті про синтез» [8: 136]. Чи не найкраще це відбувається через механізм синестезії (від гр. *Συναίσθησις* – одночасне відчуття) – виникнення у людини відчуття не лише в чуттєвому органі, на який діє подразник, але й одночасно в іншому органі чуття [9: 615]. Синестезією називають разом-відчуття; разом-думання; чуттєву синхронію; комплекс відчуттів, що виникають під впливом неідентичних їм імпульсів зовнішньої енергії. Виходить, що кожен художній образ синестезійного походження [7: 154]. Синестезією величають і художній прийом поєднання в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій, який впливає із природної властивості людини переживати водночас враження, одержані від кількох органів чуття, що приводить до синтезу кількох відчуттів [4: 638–639]. Існує, як у кожній системі, класифікація синестезій: *візуальні* з двома різновидами (*хроматизми та ахроматизми*), *фонізми, смакові, тактильні і температурні, рухові (кінетичні), запахові і органічні, больові*. На відміну від *хроматизму*, що використовується як термін фізики (властивість білого променя розкладатися на промені різних кольорів або властивість деяких речовин забарвлювати промінь, який крізь них проходить) та музичний термін (зміна діатонічного ступеня ладу на половину тону) [7: 157], *ахроматизм* характеризується лише здатністю виражати гру світла і тіні, переходу світлотіні [7: 153]. Не менш потрібні для асоціативного зчеплення образів у мистецтві слова з звукові враження – відчуттєві образи зі звуковою модальністю, що виникає під дією збудника іншої характеристики [7: 157] – фонізми, котрі мають психологічний ефект, який характеризується виникненням слухових уявлень при оптичних, смакових чи інших неакустичних враженнях [9: 716].

До митців, які характеризуються активністю барвопластики, належить Ліна Костенко – поетеса, котра здатна не лише сприймати цілісну багатоманітність відчуттів, а й відтворювати її у словесних образах. Важливим є довести природність синестезичності творів Ліни Костенко, її витoki, адже це явище характеризує українську поетичну ментальність, будучи її органічним чинником. «Поезія, – підсумувала М. Подраза-Квятковська, – пристосувала до своїх потреб синестезію, яку також називають транспозицією вражень, передовсім як несподіване зіставлення епітета зі сфери чуттєвого досвіду, наприклад, кольористичного епітета з абстрактним поняттям» [6: 46]. На думку Володимира Моренця, «...в українському варіанті не демонстративне (зумовлене жагою «оригінальності будь-

якою ціною») сполучення несполучуваного лежить в основі самої цієї техніки». Синестезія, як зазначає вчений, це «утвердження здавна знаної, але у віках затраченої всеюдності сушого» [5: 46]. Синестезія сягає своїми коренями, органічно переплітається з народно-пісенною творчістю. Фольклор, у свою чергу, зберігає і транспонує синестезичне світосприйняття, властиве нашим європейським пращурам багато тисячоліть тому. Поступово цей досвід було втрачено, але «фольклорно-міфологічна народна культура зберегла його в імовірній повноті своїх не тільки словесно-музичних, а й довербальних ритуально-обрядових форм» [5: 47]. Більше того, синестезичність в основі своїй має саму ідею всевітньої гармонії, досягнення якої прагне людство у всі часи.

Роман «Берестечко» прекрасно демонструє синестезичність як основоположну якість художньої системи Ліни Костенко, котра досягає гармонійного звучання кожного твору. Аналіз синестезійних рядів у системі поетики роману неможливий без стагистичних спостережень, зосереджених спершу на кількісних даних про частку фотизмів й ахроматизмів, моторних образів, смакових тощо. Ще один принцип проникнення в сутність синестезій у романі «Берестечко» – доцільність і оригінальність їх застосування в системі поетики Ліни Костенко.

Так, у романі несподіваний, хоч і значний, інтерес становлять *запахові та смакові синестезії*. Відомо, що європейській культурі, до якої належить і українська, не властива широка апеляція до таких образів. Як зазначав Іван Франко у теоретичному трактаті «Із секретів поетичної творчості», в українських народних піснях запах відіграє дуже незначну роль, найпоширеніший образ – «коло мене, молодого, мандрівочка пахне» – занадто слабкий, «щоб викликати у слухачів хоч бліду ремінісценцію конкретного враження» [12: 121]. Тим часом, за спостереженням І. Франка, у східних народів запах відіграє велику роль у створенні художніх образів. Як приклад наведено «Пісню пісень», в якій кохана порівнюється з садком, засадженим олівками, шафраном, рожами та іншими рослинами з приємним запахом. На думку І. Франка, «чим примітивніша поезія, тим меншу роль грає запах, тим бідніша мова на його означення» [12: 119]. У романі Л. Костенко «Берестечко» наявна значна кількість запахових синестезій. Виходить, що поетеса віднайшла не тільки спосіб продукування синестезій, але й їх доречного застосування. Так, одна з них – «пахло смаленим вовком» [3: 16] – передає відчуття тривоги, болю, гіркоти героя, якого зрадили, його напруженість, небезпеку під час втечі – цілу гаму найгостріших станів і переживань. Викликає це враження зовсім інше явище – спалення мокрої соломи над померлим музрою. Враження від цього обряду і спричиняє виникнення такого незвичного образу-синестезії. У наступному образі – «ті липи ще цвітуть, такі вже запахуші, / аж наче вєсь тим пахоцем облип» [3: 113] – запахове враження підсилюється дотиковим. Створюється образ, протилежний попередньому: він символізує стан спокою, замріяності, якогось аж солодкого відчуття (смакового). І вже в наступних рядках певним чином розкодовуються, пояснюються ці враження: в дуплах лип живуть бджоли, отже, є мед (звідси й солодкий смак, відчуття якого спричиняє сполучення «пахоцем облип», викликане, в свою чергу, запаховим відчуттям). Приблизно такі ж враження викликає й інший образ: «вже чути з пуці липу переквітлу» [3: 128]. Тут за молодістю, за життям, яке вже добігає кінця, виражає наступний запаховий образ: «як гарно пахне сіно молоде!», який разом з попереднім рядком утворює своєрідну антитезу: «Чого мені? Нажився я доволі. / Як гарно пахне сіно молоде!» [3: 129]. Лаконічно передано суб'єктивне відчуття героя, який не нажився, жити йому хочеться стільки, скільки й буде пахнути молоде сіно.

Аналогічне місце посідають у романі «Берестечко» **смакові образи**, які трапляються в українській народній поезії набагато частіше, але не домінують (як у східній літературі): «любку мій солодкий», «гірка година», «надворі кваситься». Як зазначає І.Франко, абстраговані враження смаку часто служать для висловлення «присмного і неприсмного чуття взагалі» [12: 121]. На відміну від народнопоетичної традиції, у романі Л. Костенко смакових синестезій дуже багато. Варто розділити їх на дві великі групи за значенням: *солодкий смак* у значенні «приємне відчуття» та *гіркий смак* у значенні «неприємне відчуття».

До першої групи належать такі образи: «медових зір важкі покрупили» [3: 29], що, втім, є лише формальним протиставленням горю, насправді ж підсилює його зображення. Вирази «А ріки – медом, молоком» [3: 41], «медові пуці» [3: 110], «медової землі» [3: 126], «солодкомовний» [3: 56] функціонують в аналогічній іпостасі. Останній – «солодкомовний» – є яскравим прикладом слухового та смакового відчуттів (перехід звук → смак).

До другої групи належать наступні образи: «гіркотний дух» [3: 19], «щастя полинове» [3: 48], «гіркий тютюн» [3: 65], «Пили вино... / воно було гірке мені на споді» [3: 92], «І сняться сни, гіркіші від рони» [3: 129], «аж губи обкипіли гіркотою» [3: 129]. Цікавими є образи-самохарактеристики героя, створені за допомогою синестезійного поєднання відчуттів: «Я вже гіркий і чесний як часник» [3: 66], «Я вже як дим – і сивий, і гіркий» [3: 144]. В образі «мав жовч і мед в каламарі» [3: 37] поєднуються синестезії обох груп. Для характеристики пристрасті використовується теж протиставлення: «Після неї кожна – як прісна вода / після оковитої» [3: 58].

Окрему підгрупу становлять образи, що постають як зображення отрути, вжиті для вираження негативних відчуттів, переживань, заґрунтовані на семі «отрутизна»: «І що не день – не вісті, а трутизна» [3: 25], «як гріх з отрутою надпитий» [3: 62], «ковбані слів отруйні для пиття» [3: 71]. Цікаво простежити логіку образотворення, властиву Ліні Костенко як авторці «Берестечка». Один образ виражає солоний смак, спричинений, скоріш за все, асоціацією: біль → сльози → безсонні ночі → солоний смак: «Ночами зорі твої солоні» [3: 11]. Органічні синестезії, тобто такі, що виражають природні потреби людини, перетворюються у Л.Костенко на виразники винятково духовного світу людини, служать задля підсилення емоційних станів, властивих героєві роману: «Я прагну вісті доброї ковток» [3: 26], «давись сльозами» [3: 5], «чмели тютюн» [3: 6], «дві ситі сокири» [3: 12], «душу мою хмільну» [3: 27], «хмелені сонцем» [3: 43], «захлинаюся кров'ю» [3: 43], «хмільною кров'ю налилась» [3: 55], «суніцію їв п'янку» [3: 114]. Але, окрім чистих синестезій, є змішані і інтегровані образ «п'є тишу» [3: 134] є перехідним між фонізмом і органічним відчуттям.

Загальновідомо, яке велике значення для людини має **дотик**, «бо він дозволяє нам пізнавати такі важні прикмети зверхнього світу, як об'єм, консистенцію (твердість, гладкість і т. д.) і віддалення тіл...» [12: 118]. Велику роль у цьому розряді синестезій відіграють больові, які в романі є дуже виразними завдяки складному поєднанню багатьох асоціацій, викликаних відчуттями надзвичайними за своєю силою: «Долоні мої процяховані ятрянсья» [3: 13], «мuku мою страсну» [3: 14]. Відчуття болу викликає враження візуального характеру: «побачив раптом саднами душі» [3: 89], «білів, болів безозвий стовбняк» [3: 44]. Наступні образи в своїй структурі мають модель своєрідного потоку, зітканого з ланцюга вражень: біль → температура (біль → почуття → температура): «свою вогненну мuku» [3: 40], «Я догасив цей біль, цю пристрасть, як жаринку» [3: 62].

Температурні синестезії можна поділити на ті, що виражають **холод**, **тепло** і **розжареність**. «Холодні» синестезійні образи – «думка холодне» [3: 11], «в неволі клякну»

[3: 14], «обпалить часом думка крижана» [3: 21] (одночасне поєднання двох протилежних температур), «тіло крижане» [3: 110], «аж холодом з Європи потягло» [3: 126], «душу холодом проймає» [3: 131], «такі прохолодні... долоні» [3: 139], «задубіли слова любові» [3: 142] – є прекрасним засобом психоаналітичного проникнення в духовний мікросвіт Богдана Хмельницького, котрий болісно переживає поразку під Берестечком як власну трагедію, але при цьому дбаючи про долю України, маючи на меті викресати філософію перемоги.

«Гарячі» синестезії: «Ох, палахтіло ж мною, як вітер тою ватрою» [3: 11], «Була як опік серця і чола» [3: 48], «оджєвріло життя» [3: 48], «ллється по жилах розпечене олово» [3: 52], «в гарячій губ» [3: 55], «кров моя кишить» [3: 61], «гарячим шовком вишиті рукава» [3: 65], «я теж – багаття» [3: 86], «слів моїх некучі атраненти» [3: 106], «пекельні мої спогади, киши як у смолі» [3: 110], – вибудовуються за принципом градації і служать аналітичному осягненню широкої шкали емоцій головного героя.

Холодні температури виражають згасання або й відсутність почуттів, неприємні враження, такі стани душі, як самотність, страх, відчай, байдужість. Гарячі ж, навпаки, говорять про палкі почуття, пристрасть, величезну кількість енергії, хоча можуть виражати і неприємні душевні переживання (останній приклад). Взаємодія градації і контрасту у застосуванні синестезій дає змогу авторці передати широку палітру різноманітних емоцій, переживань, психічних станів героя, виписати з погляду історичної вірогідності і достеменності обставини його буття.

Тактильні синестезії надзвичайно різноманітні. За відчуттєвою домінантою вони укладаються в декілька груп: «гострий»: «Стріпнулося серце жадібно і гостро» [3: 142], «Мій колючий Тернопіль» [3: 116], «гостровану гонором злість» [3: 10], «твердий»: «Нічного неба незглибима твердь» [3: 128], «м'який, ніжний на дотик»: «шовковим голосом» [3: 55], «науку ніжних слів» [3: 109], «Розстелили тишу, як м'який обрус» [3: 118] (поєднання кінетичного, слухового та тактильного вражень), «І тіла оксамити» [3: 151], «липкий»: «липкою кров'ю» [3: 43], «липучий равл» [3: 56], «аж наче весь тим пахощем облит» [3: 113], «важкий»: «важкі покрупили» [3: 29], «важкі мої думи, як жорна» [3: 114], «Важка мені хвилина» [3: 132], «Важкі осмути пізньої любові» [3: 144], «вологий»: «та відьма як сльота» [3: 32], «Поля одсиріли від мряк» [3: 19], «одсирів порох» [3: 8], «сухий»: «він як суха голівка маку» [3: 18].

Для увиразнення найменших, але важливих деталей, найтонших відчуттів, для характеристики психічного стану, передачі зміни переживань, їх динаміки поетеса широко використовує **рухові (кінетичні) синестезії**. Відчай, сором, безвихідь передаються у наступних рядках: «Ось ніч, і та зорею в очі цвікне. / Чумацький Шлях заремігає – злязь» [3: 6]. Кінетичні синестезії переплітаються зі звуковими, створюючи яскраве враження, викликаючи у читача співпереживання, співчуття, а також окреслює інтимне коло героя і реципієнта, що зближуються, роз'єднуються і пересікаються: адже ліричний герой перебуває в такому психічному стані, за якого навіть на небо дивитися важко і соромно. Так, для передачі картини бою вживається ряд виразних кінетичних синестезій: «тіла стіна рухомогруда» [3: 7], «уточила картеч кривавого соку з беріз» [3: 11], «все здійнялося в бурях лихоліть» [3: 36]. Становище цілої країни, а також біль героя, пов'язаний з її долею, виражає такий образ, що являє собою візуальну метафору: «лежить твоя зглузована Україна, / схрестивши руки всіх своїх шляхів» [3: 7]. Для вираження душевного стану служить каскад моторних синестезій: «Волочить місяць промінь перетертий» [3: 32], «плету життя з повільних діб» [3: 42], «Душа гортає тисячі причин» [3: 102],

«А дні мої бредуть» [3: 116]. В образі «Пригинається ніч. Попід зорями ходить – а чорна!» [3: 114] зображується відчай, підсилений ахроматичними синестезіями. Яскравість характеристики Єремії Вишневецького досягається завдяки одній, але надзвичайно важливій деталі: «в зінцях зашморги гойдає» [3: 74], що коротко, але повно відтворює всю цілісність характеру, його головні ознаки: силу, жорстокість, мстивість, бездушність.

Фонізми створюють відчуття повноти, досконалості зображення дійсності. Їх можна розділити на дві групи: ті, що передають гучне звучання, і ті, що відтворюють тишу. До першої належать такі образи – синестезії: «в небі зоряно і птично» [3: 15], «слова на дощі сичали» [3: 16], «Намет шовками ворушкий» [3: 17], «і судний грім моїх морських походів» [3: 37], «Україна загуде як дзвін» [3: 44], «Коли задзвонить кожна бадиллина / нечутним звоном – це вже по мені» [3: 83], «Врочистий гімн високої латини» [3: 84], «Віки з віками в небуття відкокали» [3: 91], «вночі кричали кості» [3: 116], «Я слухаю вночі правічний голос вітру» [3: 128], «душа в мене розгойдана як дзвін» [3: 151]. Другу групу становлять такі вирази: «вмовклий Чигирин» [3: 15], «тихий дощик» [3: 20], «тиша мружить обрій» [3: 28], «принишкили трави» [3: 32], «стіни мене глушать» [3: 34], «І тиша тут здається гробовою» [3: 49], «Я чую тишу» [3: 86], «тихо лопнула струна» [3: 102]. Цікавий перехід відбувається в наступному образі (смак → фонізм): «І сяються сні, гіркі від роги. / Вони кричать як заткнуті чопами» [3: 129]. Реальні переживання, почуття героя впливають через підсвідомість на сні. Неприємні, негативні емоції передаються через форму сну, який полишає відчуття безвиході, страждання, уособлене в смакових образах, нагромадження яких передається за допомогою саме цього образу, адже ропа – дуже солоний розчин, накопичення солоного дає гіркий смак як вищий ступінь солоного. А далі – перехід до фонізму, яким передано весь відчай, біль, страждання змученої душі ліричного героя.

Ахроматичні фотизми передають дві грані дійсності: світло і темряву. За цим критерієм і пропонується розділити їх, зазначивши при цьому, що набагато більше таких фотизмів, які виражають відчуття світла, ясності: «обрій зблиск пімісяцем татар» [3: 7], «кресали іскри ого-го» [3: 37], «ще наша воля не світала» [3: 37], «Ім ніч іскрила зоряним кресалом» [3: 44], «І самота в мигтінні свічечок» [3: 65], «На ліктях сяють срібні маслаки» [3: 72], «як блиск остиглого свинцю» [3: 74], «в зоряний свій час» [3: 79]. Друга група ахроматичних фотизмів: «темний похорон» [3: 29], «свою темноту називавши сном» [3: 82], «з темрявою злився» [3: 108], «ця тьма віків» [3: 104], «видіння отемнілої душі» [3: 129], «темної зловтіхи» [3: 131]. Ці синестезії рельєфно, чітко і суворо відтінюють зображення дійсності, настроїв і почуттів, надаючи йому гармонійної цілісності, довершеності, дозволяючи при використанні мінімуму художніх засобів досягти максимальної повноти та яскравості.

Хроматизми, завдяки багатоманітності барв і відтінків, доповнюють, увиразнюють, збагачують перенесення вражень і відчуттів з царини підсвідомості у словесне зображення. Не може не звернути увагу використання великої кількості синестезій з чорним кольором, адже саме він покликаний виразити негативні почуття та емоції, дії та явища. Прикметно, що у «Берестечку» значне місце посідають сполучення, як наприклад: «мій чорний сон» [3: 9], «І Бог згортає чорними сувоями твоє тертіння» [3: 11], коли поєднується кінетична синестезія з хроматичною. «Скрізь чорний вітер смерті» [3: 69], «чорно в роті» [3: 75], «в віках чорнітиме окремо» [3: 82], «не темний бунт, не чорне віроломство» [3: 92], «насіння чорної забави» [3: 107], «погрозлив чорних буреломи» [3: 122], «у чорний день» [3: 135], «І чорна жінка» [3: 138], «вид її чорен» [3: 138]. Ці образи не

тільки часто вживані (за кількісною характеристикою – доля їх вагома в контексті кольорових синестезій), але й якісно вони прикметні: домінанта «чорного» відтворює широку шкалу різноманітних вражень від навколишнього світу й особистісного, індивідуально неповторного його сприйняття людиною трагічної долі, на якій позначилася печать страждань його Батьківщини. Останні два образи відрізняються від попередніх, бо чорний колір виступає у колі контровесії, асоціюючись з чистотою, строгістю моральних рис, високою скорботою, очищенням душі і відродженням кращого, духовнішого життя. Прикметно і те, що ці образи прикріплені до образу Ганни, яка постає перед ліричним героєм як свята. Інші ж хроматизми відтворюють смерть, війну, злочинські вчинки. Наступні рядки доповнюють характеристику Вишневецького:

Твій герб, відступнику Яремо,
в віках чорнітиме окремо.
Не княжим знаком, не орлом, –
твоїм відступницьким тавром [3: 82].

Яскраво звучать синестезії з використанням золотого відтінку або кольору: «словами золотими» [3: 84], «зброю мав огнисту» [3: 153]. В першому випадку звукове враження переходить у візуальне, характеризуючи важливість, цінність слів римського класика Горация, в другому колір характеризує якість і, водночас, призначення зброї (мається на увазі вогнепальна зброя).

Сірий колір виступає у «Берестечку» в традиційній конотації, асоціюючись із байдужістю, посередністю («Люди, сірі пострішане! / Вам спиться в дощ на кулаці досад» [3: 66], «Кінчаю сіромашино» [3: 128]), з одного боку, а з другого, – хроматична синестезія підкреслює, увиразнює важкі роздуми героя про свою поразку, яку переживав сам Богдан Хмельницький і його Батьківщина, для яких тягнуться байдужі дні, тижні, роки у безвиході сірих днів, у безсиллі безсонних ночей. Але подібна колористична гама не самодостатня, бо багатство фарб, до яких звернулася авторка «Берестечка», – практично невичерпна, бо демонструє не тільки різноманітність відтінків, але й несподівану сполучуваність кольорів. Так, білий колір вживається на означення чистоти, правди, надії: «Цей білий сніг душі, / який горить в людині, його ж ніякий вітер не задме!» [3: 108]. Для означення крові поетеса використовує такі слова-порівняння, як «мальви» та «вишнева». Цілоком «мирні», рідні слова, одна згадка про які викликає образи дому, саду, в якому ростуть вишні та мальви. Але в цьому й ефект такого незвичайного поєднання: саме так передається той факт, що мирні оселі України зруйновані й політі кров'ю: «у мальвах крові» [3: 29], «вишневою кров'ю» [3: 43]. За моделлю почуття → колір побудовано наступну синестезію: «багровий сором» [3: 60], адже почуття сорому викликає червоний колір обличчя. Так, перехід від звуку до кольору спостерігається в іншій синестезії: «малиновим дзвоном» [3: 79]. Від запахового до візуального враження збудовано перехід у такій синестезії: «голубий чад кальяну» [3: 12] (запах асоціюється з димом, що мас голубувате забарвлення). Для характеристики певних якостей, ознак характеру, станів душі вживаються наступні синестезії, вибудовані на кольорових асоціаціях: «душі моєї синій чистовід» [3: 38], «блідороту неміч» [3: 64], «думи посивіють» [3: 106]. Цікавою характеристикою є такий образ: «Але очі – як буре небо в сірім ключі» [3: 74].

Незвичайними є поєднання декількох синестезій, до яких часто вдається Ліна Костенко. Такі явища є ніби перехідними, їх неможливо віднести до якоїсь з груп, вони свідчать

про взаємоперешкодуваність, нсрозривність та логічність зв'язків їх елементів. Зразковими є сполучення, в яких поєднуються хроматизми з кінетичними синестезіями: «хитає бій, як чорні терези» [3: 8], «в голові у мене чорна круговерть» [3: 61], «майбутнє сходить чорною сівбою» [3: 69]. Інша синестезія (фонізм) поєднується з такою, яка нібито й не вказує на конкретний колір, але викликає не менш яскраве враження від барви: «Таку цвітасту казань говорив» [3: 98]. В синестезії «вряхтіла срібна порхавка шатра» [3: 8] поєднуються зразу три: кінетична, фотизм та фонізм. Інший приклад засвідчує ширше асоціативне поле, вихідним моментом якого є кінетична синестезія, що тягне за собою фотизм: «відбілює душа свою велику правду» [3: 71]. Ще в ряді хроматизм поєднується з фонізмом: «зелена шквиря» [3: 53], «Ліси шумлять, моє зелене віче» [3: 103].

Надзвичайно цікавим є образ, який проходить через увесь роман, – «зелений кінь». Варто детально розглянути його, адже він є виразним прикладом синестезійного мислення Л. Костенко, її здатності поєднувати в одному образі різноманітні грані людського буття, в декількох словах висловити глибину домінуючого почуття на споді людської душі, виразити думки і почуття, роздуми героя над філософськими, екзистенційними проблемами. Вперше «зелений кінь» з'являється як малюнок на печі у замку, в якому перебуває Богдан Хмельницький:

*Дубовий стіл і старовинна піч.
І хоч склепіння проточили зливи,
і вже та піч розтрясла увсібіч,
це кахлі є зеленої поливи –
якась жар-птиця, виноградний лист
і лев зелений, китичкою хвіст.
І сажотрус з драбинкою, і кінь,
і ще химерних кількоро створінь [3: 33].*

Далі він з'являється як нагадування про поразку під Берестечком, уособлюючи мотив сумління, докору совісті:

*Це мій кінець. Душа у потолоччі.
Вже хоч співай Давидові псалми.
Болючі дні, безсонні мої ночі.
Усе ж було за нас! Але програли ми.
І щось змінити я вже не потрафлю.
Сиджу в облозі смутку і сльоті.
Зелений кінь з полив'яної кахлі
копитом б'є у скроню самоти... [3: 47].*

Ним виражається біль, стогін розтерзаної душі через зраду єдиної, коханої Гелени, і сором перед людьми, і прокляття їй і всьому жіноцтву:

*Та я ж не в Суботові,
я ж тут в Паволочі.
А кінь летить і летить світ за очі...
А завтра знову настане ранок
Ой коню, коню зелений тпру.
Ох дайте люди мені утираник –
багровий сором з лиця утру [3: 60].*

Попередній настрій змінюється на каяття, біль через смерть Гелени. Мінливість настроєвої гама – функціональна ознака символіки зеленого, що постає у віршованому романі в динаміці, як в епізоді, коли герой уже вибачив би їй усе, тільки вона була б жива:

*В голові у мене чорна круговерть.
Я ж хіба наказував, щоб аж так, на смерть?
Кінь такий зелений, груддя з-під копит
В жилах твоїх, сину, кров моя кипить [3: 61].*

Образ «зеленого коня» трансформується і трансформується, обростаючи все новими семантичними відтінками, щоразу оновлюючись від одного епізоду до іншого. Так розкривається комплекс провини перед коханою жінкою. Візуальна метафора поліструрна в творчому відбитті Ліни Костенко. Ось один з приметних прикладів: кінь з печі в хворій уяві ліричного героя перетворюється на того, за допомогою якого Гелену вбили:

*Чогось в очах уже мені два кухлі.
То як же пити, із котрого з них?
Зелений кінь з надтріснутої кахлі
копитом вдарив, заіржав і зник.
Мій джюра спить, і десь немає відьми.
А кінь помчав. А там же поле й ліс.
Держи, це він! Це той, що під ворітьми
Мою жону під зашморгом проніс! [3: 67].*

Потім цей образ з'являється вже у сні, і знову як нагадування про смерть Гелени: «... Приснилось пекло. Диму чорні пелехи. / Зелений кінь. Ворота. І петля» [3: 88]. «Зелений кінь» з'являється і як нагадування про філософські проблеми буття, життя і смерті, як привід підсумувати все, що було, наприкінці життя: «Усе минуло, наче сон зникомий. / Життя за мною браму зачина. / Я вже й обжився. Маю троє коней – / Зелений кінь і наші два коня» [3: 102]. Далі – знову муки совісті, біль від подвійної втрати: довіри і кохання.

*Ох, вишепчи мені не старощі, не болесті.
Пекельні мої спогади, киши як у смолі.
Ох, вишепчи мені мій біль з моєї совісті!
І вишепчи Гелену під брамою в петлі...
Найбільш боюсь, коли у снах
Мені з'являється Гелена.
І я туюлю те тіло крижане.
І кінь той мчить.
Той самий кінь зелений.
І кінь той мчить...
Колись наздожене... [3: 110].*

Образ коня вже перетворюється на вісника смерті, не лише фізичної, а й духовної – як забуття. В ньому – вічні докори сумління через смерть не лише коханої жінки, а й через загибель рідної держави. Він знову (і востаннє) з'являється у сні:

Аж раптом – грім. І підлетів до хати
 Зелений кінь – страшний, огнедыхатий.
 Пробив стіну і перекинув сні –
 Кривава піна впала на тини –
 В зеленій гриві зорі мідяні –
 І чорна жінка верхи на коні
 Прокинувсь я, заклівав я тороплено.
 У коцуму сні з гарячки ще не остиг.
 Той кінь зелений – це твоя помста, Гелено?
 Летів, летів –
 і таки він мене спостиг! [3: 138].

Яку ж роль відіграє метафора зеленого коня в поезії асоціацій і рефлексій головного героя? Але спершу слід пертис на словники символів, щоб з'ясувати значення коня та зеленого кольору в системі поезиї «Берестечка». Полісемантичні варіації, закодовані в двох складниках візуальної метафори – коня і зеленої барви, – можна укласти у своєрідну типологію за трьома принципами: а) за язичницькими віруваннями; б) за християнськими; в) за змішаними (комбінованими). Бо у різних словниках по-різному тлумачаться символ коня й образ зеленої барви ще й під впливом різних національних традицій. Сталий архетип коня в естетичному трактуванні авторки «Берестечка» передує має екзистенційний підтекст: думаючи про смерть дружини, важко переживаючи її відхід у вічність, ліричний герой історичного роману у віршах постійно подумки повертається до нав'язливої думки про трагічність власного життя, що зайшло у глухий кут. Ніде немає розради – ні в суспільному, ні в особистому, інтимному житті. Символом особистісної катастрофи є нагла смерть Гелени, яка виявилася розп'ятою на вістрі багатьох трагічних обставин – поразки родинного і суспільного буття, ставши жертвою непорозуміння між нерідними дітьми і віддаленим, спотвореним сприйняттям через неправдиву інформацію, якою постачали її чоловіка. Через те оксюморонні стани душі героя, в яких дуже химерно зійшлися біль, страждання і болічне відчуття важкої втрати, самовиправдання і намагання хоч якось пояснити собі, що сталося, – такі питомі складники самовираження долі історичної постаті та долі події – поразки рідної країни під Берестечком, коли потьмяніли надії на воскресіння рідної землі, на її суверенне і щасливе тривання в часі в колі інших благополучних країн, на її атемпоральні екзистенціали. Через те – образ коня не тільки несподіваний, але й такий, що важко піддається однозначному витлумаченню. Він справді глибоко зашифрований, але образні ряди, ним спровоковані, складаються все ж у певну систему.

Скороминущість земного і вічність духовного своєрідно закодовано і водночас дешифровано в одвічному протистоянні і спареності чоловічого і жіночого начал, що бере свій початок із давніх архетипів. Згідно з традиційною символікою, якою наділений цей архетипний образ, виступає в ролі втілення сексуальної енергії, що має безліч подовжених асоціацій: 1) життєва снага; 2) завзяття у сповненні поклонання на землі; 3) вітальна сила; 4) стихійність природи і людської натури; 5) лібідо; 6) космічні сили; 7) жіноче земне начало; 8) чоловіче духовне начало; 9) сексуальний потяг. Процигуємо витяги зі словників символів. «Кінь – символ тваринної життєвої сили, швидкості та краси..., він асоціювався зі стихійною силою вітру, бурі, вогню, хвиль і води, що тече... За стародавніми віруваннями, кінь знав таємниці потойбічного світу, землі та цикли її розвитку...

Коні асоціюються з сексуальною енергією, поривами бажання...» [10: 201–203]. «Кінь – всевітня енергія, лібідо. Складний і багатогранний символ. Це і сонячний символ життя, і хтонічний образ, який символізує смерть. Кінь асоціюється зі всіма космічними силами, з жіночим земним і чоловічим духовним началами..., кінь розглядається як всевітній символ психічної енергії, яка слугує людським пристрастям, особливо сексуальному потягу...» [2: 222–223]. «Легенда надає коню властивості, притаманні несвідомому людині, що відбивається в самій метафорі Кентавра. Тулуб людини – її свідомість, нижня частина... – несвідоме» [14: 250]. І хоч осердям усіх різнобарвних відчуттів у віршованому романі є лише один герой, який має чоловічий погляд на всі події, але жіночий комплекс так само присутній. Фемінний голос ніби звучить за кадром, додаючи нові відтінки знання про сутність життя і смерті, безмежності і короткочасності. Таким чином, поетесою схоплено і переконливо введено на поверхню прихований бік багатьох речей, узятих із земного життя і парапсихології, навіть містики.

Не менш глибоко навантажений другий складник метафори зеленого коня – барва, що не тільки доповнює домінуюче значення образу коня – екзистенційне, – але відтіняє глибину філософської думки, що спирається на широке алюзійне поле, взятих з народно-поетичних традицій та книжних версій. Зелений колір, прикріплений до жіночого начала, отже, є знаком плодючості і водночас є символом потойбіччя. Антитеза закладена і в інших гніздах понять: *весняне оновлення та вмрання, одвічне протистояння народження і смерті*. «В язичницькому світі зелений був більше пов'язаний з ... жіночими божествами, включно з римською богинею Венерою. Це жіночий колір в Малі й Китаї ... Часто пов'язаний з потойбічним світом» [10: 108–109]. З одного боку, як твердить Шейніна – «зелений – колір весни, нового зросту, родючості, природи, радості» [13: 362]. З другого боку (за версією Джона Фолі), – «зелений – знак розкладання та плісняви. Озирає, бог умираної та воскресаної природи, заступник і суддя мертвих, зображувався зеленим. У фольклорі це колір ельфів, звідси – колір непослуху ... Як символ молодості, зелений означає незрілість, неповноліття, недосвідченість, наївність» [11: 356].

Багатоликість образної системи Ліни Костенко, явленої у «Берестечку», безперечно, активний спосіб примножити багатство смислових відтінків на малій площі тексту. Важливо також і те, що поетеса додає відтінків національної ментальності у вираженні понять про себе і про світ через фермент кольору, як це маємо в контамінації коня і зеленого. Цікавою з приводу зеленого кольору та його зв'язку з життям і смертю є думка Тетяни Добрушиної: «Людина як земна істота не може розгадати загадку вічного Всесвіту, адже вона смертна, і єдине, на що може сподіватися – це упокоєння тіла в барвах вічно живої природи. Але й гармонійно злитися з безкінечним світом зелені смертна істота не може... Єдине, що вдається людині, – це позеленіти посмертно, і тільки так стати її часткою» [1: 78].

Отже, *атілення* жіночого начала, а разом з ним і потягу до жінки, зрештою, поєднання руху і кольору, надзвичайно складна синестезія, за двома словами якої – безмір людської душі, її свідоме і підсвідоме, закорінене у колективне несвідоме. Як же вдається мисткині досягти такої глибини у розумінні людської душі? Можливо, однією з відповідей є думка К.-Г. Юнга: «Кожна творча людина – це подвійність чи синтез парадоксальних властивостей. З одного боку, вона є по-людськи особистий, а з другого, – позбавлений особистісного, творчий процес, психологія творчого, є архетипним началом, тому що душевна потреба народу виповнюється у творі поета» [1: 79]

Про це ж писав й Іван Франко: «Та є люди, котрі мають здібність видобувати ті глибоко заховані скарби своєї душі і давати їм вираз у зрозумілих для кожного словах. Отсі щасливо обдаровані психологічні Крези і копачі захованих скарбів – се й є наші поети» [11: 93].

Безперечно, до них належить і видатна поетеса сучасності – Ліна Костенко.

ЛІТЕРАТУРА

1. Добрушина Т. Володимир Свідзінський і Болеслав Лесьмян: до формально-лінгвістичної типології поезії // Слово і Час. – 2003. – № 5. – С. 76–82.
2. Жюльєн Н. Словарь символов. – Урал LTD, 1999. – 498 с.
3. Костенко Л. Берестечко: Історичний роман. – К.: Український письменник, 1999. – 157 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
5. Моренець В. Без Тичини // Урок української. – 2003. – № 8–9. – С. 46–50.
6. Podraza-Kwiatkowska M. O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji // Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych. – Krakow, 2002. – С. 45–59.
7. Саєнко В. П. Історія української літератури ХХ століття: Практичні заняття. Методичні вказівки. – Одеса, 1999. – С.153–157.
8. Саєнко В. П., Пономаренко І. В. Синестезія як якість поезики Ліни Костенко // Слов'янський збірник. – Одеса: Маяк, 1997. – Вип. IV. – С. 136–151.
9. Словник іншомовних слів / За ред. О. С. Мельничука. – К., 1975.
10. Тресиддер Д. Словарь символов. – М.: ГРАНД, 2001. – 444 с.
11. Фоли Д. Енциклопедія знаків и символів. – М.: Вече.Аст, 1997. – 432 с.
12. Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К.: Радянський письменник, 1969. – 192 с.
13. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. – М.: Изд-во АСТ, Харьков: Торсинг, 2002. – 591 с.
14. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. – М.: Локид. – 596 с.