

# КРІЗЬ РОКИ І ПЕЧАЛІ

*До літературного портрету Ліни Костенко*

Україні на Поетесу поталанило. Усі визначні дати в житті і творчості Ліни Костенко непоривною сув'язю переплетені з історією нації, що є для неї найріднішою і найдорожчою. Так відбувається і нині — у рік поважного (і все ж молодого!) ювілею Поетеси і час Помаранчевої революції. Тому справді мимоволі зринає аналогія не стільки з зимовим, а передусім з весняним сонцестоянням, точніше з Сонцем у зеніті. І ця метафора має багато смислових варіацій, близьких як життєвій долі самої Поетеси, так і рідного краю. Та все ж її значеннєві нюанси не відбивають з точністю, хоча б наближеною до вдумливого пізнання, явища, яким є духовний космос Поетеси та його роль у культурному і національному бутті, осяяному пафосом відродження. Блискуча репутація, яскраве ім'я, образ креативної особистості, однаково значущі в поезії і науці, — це тільки частка того айсберга, за яким приховується складний світ мистецтва, не підвладного будню життя, котрий “жонглує святістю і свинством”. Бо в цинізмі і байдужості Ліна Костенко не існує, конструюючи свій власний філософський камінь, крізь призму якого відкриваються таїни людського духу на зламі століть, коли і зрячі йдуть наосліп.

Чи не прикметно, що Ліна Костенко, будучи затворницею, самітницею, бо має зависокі, максималістські вимоги до людей (Ірина Жиленко), повертається з внутрішньої еміграції у власній країні у моменти, коли починається, за її висловом, справжнє жит-

тя, коли люди потребують недлукавого і чесного слова, коли українській культурі і державі необхідний захист. Не сприймаючи і не приймаючи “політичної біжутерії” — нагород від влади, що агонізувала в своїй корумпованості, влади, що вела боротьбу за себе і свої привілеї, — Ліна Костенко досягає висот у культурі своїм талантом від Бога і своєю зосередженістю на літературній праці, котра не знає відпочинку. З іменем і творчістю Поетеси тісно пов'язаний феномен української літератури, коли, з одного боку, логічно завершилася і досягла самостійного вирізнення окрема культурно-стилістична епоха, яка потребує всебічного вивчення за новітніми методиками, а з другого, — прихід часу, який вимагає йти новими шляхами у мистецтві. І тут постійна динаміка зростання й оновлення, опозиційність художнього слова до тоталітарного мислення і застарілих літературних форм, новаторська поетика, сягання чолом високого неба світової культури — домінуючі прикмети художнього досвіду Поетеси світового масштабу — для сучасної української культури не “старт з руїн космодрому” (Оксана Пахльовська), а питомий лет у духовному космосі людства.

Ставши контекстуально рівнозначною і типологічно кодифікованою з європейською літературою, поезія Ліни Костенко приваблива тим, що репрезентована цілком по-українськи, по-національному специфічно і самобутньо, що дало змогу розширити культурний хронотоп України, позбавити його рис

драматичної ізольованості від світового культурного простору. І творчий набуток Ліни Костенко потверджує процес захисту та виборювання культурного контексту України. “Адже саме у сфері культури відбувається “найінтимніший” етап самореалізації нації, в образах своєї культури нація “освоює” і “привласнює” світ, а водночас здійснює самопізнання, — і тому заміщення національної культури іншою, хай і стократ “вищою” (хоч будь-які метричні виміри культур безглузді), є заперечення самого існування нації. Тому так стривожено або й боляче сприймаються загрозливі асиметрії у взаємодії культур, хоч сама ця взаємодія є стихією їхнього побутування; ось чому геополітичний і економічний імперіалізм так радо і часто генерує культурну експансію, ангажуючи культуру на “бойові” ролі всупереч її питомому призначенню — плеканню людського духу”. І саме до цього найінтимнішого етапу самореалізації нації Ліна Костенко прикладає чи не найбільше зусиль, далеко заглядаючи в майбутнє і працюючи на перспективу. Тому віриться, що готовий до друку десяти томик поетеси розкриє нам її в новій іпостасі — в єдності різноманітності, поезії і прози, інтелектуальних звершеннях науковця, котрий через товщу віків осмислює сучасність, дослідниці Зони відчуження, яка подвижницьки працює в чорнобильській історико-культурологічній експедиції. “Однак її особисте життя лишається таємницею за сімома замками. Мало хто знає, що вісім років тому вона написала заяву про вихід із Спілки письменників України через ... відсутність у Спілки чіткої громадянської та моральної позиції. Інтерв'ю вона не дає, за останні роки лише тричі була присутня на публічних заходах...” (Ст. Бондаренко). Але цей статус самітніці аж ніяк не прикладається до творчості Поетеси і знаковості її постаті у вирі пробудження України наприкінці минулого року, коли Ліна Костенко “встала з-за свого письмового столу і вийшла в люди”, коли взяла участь у акції студентів Києво-Могилянської академії, а також підтримала журналістів “5 каналу” (Аліна Стрижак).

І ці факти можна було б множити. Та навщо? Адже Ліна Костенко цікава без

політики, самодостатня як художній текст з іманентними законами самовдосконалення й рішучою оригінальністю на теренах української духовності, як репрезентативний тип сучасного митця. “...Серед найрізноманітніших типів поетичних натур, що їх являє нам історія світової літератури, можна вирізнити два полярні: той, що знаходить радість і мудрість у простих, всім від Бога даних виявах життя, і той, що за рутиною буденщини бачить трагічні бездоння незбагненого, дошукується неможливої відповіді на вічні питання і застрашений відпочатковою абсурдністю буття перед очима смерті, хоч і може дивитися в ці очі стоїчно. Обидва ці полюси поетичного світосприймання репрезентовані в різні часи і в різні епохи багатьма талановитими, а то й геніальними поетами” (Іван Дзюба). Безперечно, Ліна Костенко, як і Василь Стус, ближча до другого психологічного полюсу — полюсу трагізму, хоч і сарказму та іронії їй не позичати, особливо, коли йдеться про речі алогічні й абсурдні з погляду цивілізаційного прогресу і розвитку культури як запоруки самозбереження особистості й людства.

Та як же ці мотиви втілюються в її поетичній культурі, в різноманітних сферах інтелектуального буття? Тим більше, що наприкінці ХХ століття ще гострішими, аніж на початку віку, стали суперечки про смерть і відродження культури, особливо ж такої трагічної і живучої, як українська. Питання “бути чи не бути?” культурі та “якою саме бути?”, коли “наступний вік уже чекає пуску” (Л.Костенко), — не лише справа науки про культуру, але й психології, соціології, політики, котрі ніяк не можуть обминути цієї універсальної сфери людських змагань, знань і діяльності.

І все ж пріоритетність пошуків на цьому терені належить мистецтву, естетична, діагностично-оздоровча і футурологічна функції котрого завжди служили рятівним пасом при польоті людства над прірвою. Тому культ творчості долав культ особистості, а тиха музика художнього слова виявлялася сильнішою від барабанного бою суспільних канонад. І голос митця був тим ідеально чутливим уловлювачем не тільки грому бур, але й мовчазного стогону душі, який і пише живу історію буття людини. Можливо, це перебільшення, але в ньому корінь вічно-

зеленого Дерева Мистецтва, його дару служіння кожному і всім, сьогоднішньому і майбутньому.

Недарма в українській літературі попереднього часу сформувався і на початку ХХІ ст. ще яскравіше заявляє про себе тип митця-культуролога, глибокого знавця і пропагандиста культури, поета-вченого, точніше академіка, що звиряє гармонію алгеброю і демонструє тисячолітню її історію в сучасних згуках власного слова. Таким лицарем культури в сучасному письменстві є Ліна Костенко.

## 1. ЛИЦАР КУЛЬТУРИ

Естафету лицарства авторка знаменитого культурологічного роману “Маруся Чурай”, історичного віршованого роману “Берестечко” і ряду поетичних збірок (“Проміння землі”, “Вітрила”, “Мандрівки серця”, “Над берегами вічної ріки”, “Неповторність”, “Сад нетанучих скульптур”, “Вибране”) прийняла від покоління митців українського Ренесансу 20-х років — від неокласиків М.Зерова, М.Рильського (який, до речі, народився в один день з Ліною Костенко, але на 35 років раніше), П.Филиповича, М.Драй-Хмари, О.Бургардта, В.Свідзинського, Є.Плужника, як і їхніх славних попередників — Т.Шевченка, Лесі Українки, І.Франка, що своєю творчою енергією і духовною потугою влили вітчизняне мистецтво в світовий контекст. Українській літературі, якій загрожували вульгаризатори й деструктори, вони допомогли зберегти спадкоємність і неперервність розвитку, самовіддано служили культурі, захищаючи невмирущі вартості добра і краси. Здобутки світової класики, починаючи з антики і кінчаючи французькими парнасцями та німецькими експресіоністами, неокласики органічно поєднували з вітчизняною традицією. Своєю творчістю неокласики утворили самобутній і повнокровний поетичний стиль, проїнятий духом справжнього гуманізму. Вони були органічним явищем в історії української літератури. Всі дані для цього вони мали, а пізніше й самі були свідомі своєї новаторської місії в розвитку української поезії. Те, що в бурхливій пореволюційній добі в

Україні вони утримали поезію на високому рівні, свідчить не тільки про життєздатність української культури, а й про те, що вона була і є підпорядкована іманентним законам розвитку всієї світової культури. Саме тому в творчості неокласиків так виразно відбилася світова думка, що конфліктувала з провінціалізмом і сірістю тогочасної культурної політики в радянській Україні.

Вдруге у ХХ ст. емоцією опору проти національної і духовної вторинності українства, проти тотальної заблокованості культури наснажили своєю творчістю митці, яких можна означити “всеукраїнською планетною системою шістдесятих” (Ірина Жиленко). Оцінюючи у мемуарній книзі “Номо feriens” цей рух національної інтелігенції і характеризуючи мистецьку долю багатьох представників цього літературного покоління, в першу чергу, Ліни Костенко, В.Стуса, В.Симоненка, І.Світличного, Є.Сверстюка, А.Горської, Ірина Жиленко вводить у свою розповідь такий прикметний мотив: “Примітивна людина не любить віддавати належне своїм великим сучасникам (особливо — за життя), бо комплексує і вочевидь маліє од самого порівняння з ними. Вона не розуміє, що, тільки збагнувши і високо поцінувавши високий дух (звівши очі горі!), низько вклонившись йому і його стражданням, — можна зрости над себе і стати вривень із тим високим духом. Я не комплексую. Я горда, що знала (і знаю!) цих людей, а отже, маю в душі могутнє підґрунтя для життєвого оптимізму. Бо якщо людина ОТАКА, і якщо вона здатна на ТАКЕ, то для людства ще не все втрачено, і можна з надією дивитися в майбутнє. Я горда з того, що належу до людського роду — хай йому не буде переводу! Є своєрідне відчуття легкості, коли дивишся на когось (на щось) низу вгору — на людину, дерево, собор. Немов перекладаєш на того, хто вищий, вагу свого нелегкого земного неба. І як важко, мабуть, бути отим ВИЩИМ, бути на горі... “Вершин сама їх висота вражає громом” (Сенека).

І це справді так: лицарський дух вершинної поезії Ліни Костенко не раз бито громом, але жодну свою збірку поезій вона не збудувала за адаптованими до суспільних потреб канонами.

За визначеною композицією — “вступний вірш, т.зв. “паровозик” або “поплавок” — про Леніна, про партію, про з’їзд (черговий) і його “програму”, про боротьбу за мир у всьому світі. За “паравозиком” причіплявся розділ “супільнозначимих віршів”. До свят, до подій, дат, вірші-оди труду, мозолястим рукам і героям праці, вірші про подорожні враження, про те, що в “житті завжди є місце подвигу”, про рідний Київ і ще ріднішу Москву і т.ін. Наступним розділом ішли вірші сезонно-філософські. Тут якоюсь мірою дозволялась і “задумка”. І навіть згадка про смерть (звісно, переможену життям). За ним — вірші про шасливе материнство (батьківство), про своїх батьків (бажано з “білої хатинки”), про відповідальність перед грядущим людством... І останній розділ — про любов. Скромну, горду, не дуже драматичну і складну” (Ірина Жиленко).

Але Ліна Костенко завжди мала мужність сказати:

Поки геній стоїть, витираючи сльози,  
метушлива бездарність отари своєї пасе.  
Дуже дивний пейзаж: косяками ідуть таланти.  
Сьоме небо своє пригинає собі суєта.  
При майстрах якість легше. Вони —  
як Атланти.  
Держать небо на плечах. Тому і є висота.

Вміє Поетеса завжди піднятися на висоту слова, краси, правди в кожному своєму вірші, ламаючи шаблони:

Навіщо ж декларація? Все значно і важче, і складніше. І буває,  
така пласка глупота однозначна себе ховає за гучні слова.

Здається, що ж тут, невелика шкода —  
Так-сяк той вірш на пафосі стулить.  
Але поет природний, як природа.  
Од фальші в нього слово заболить.

Планку своєї творчості Ліна Костенко впродовж свого творчого життя ні разу не опустила нижче позначки, що визначена метафорично так:

А поки розум од біди не згірк ше, —  
не будь рабом і смійся, як Рабле.

Ліна Костенко, як і поети-шістдесятники, що прийшли на авансцену

літературного розвитку в роки хрущовської відлиги і знаменували третю могутню хвилю національного відродження України, далі розвинула любов неокласиків і краших митців світу до рідної культури й до шедеврів світового мистецтва, їхню високу літературну кваліфікацію, піклування про кожне слово, їхню боротьбу проти літературного браку й графоманії. Ідея будівництва Храму Поезії завжди володіла її художнім хистом:

Лиш Храм збудуй,  
а люди в нього прийдуть.  
Не бий на сполох в невідлтий дзвін.

Як лицар культури, Ліна Костенко закохана у вроду слів, блискуче володіє формою вірша і розвиває її, дбаючи про висоту мистецького пошуку:

Поезія і популярність —  
у цьому завжди є якась полярність.  
Гріх сіяти недобре зерно.  
Дешевий успіх — це мана.  
Самозаслуханого бевзя  
шляхетна муза обмина.

Творчість Ліни Костенко — приклад шляхетного служіння поезії. Вона вимовчала своїм 16-літнім відлученням від живого літературного процесу право сказати: “Мого народу гілочка тернова”. Без таких людей усі розмови про високе призначення поета — тільки красиві слова. Та й найбільше лицарство цінується Ліною Костенко в людях. Так, у спогадах про Василя Васильовича Цвіркунова, професора Театрального інституту і свого чоловіка, вона підкреслила: “Він був лицар за своєю суттю, шляхетний і справедливий... У нього була висока якість мислення, не ушкоджена ні цинізмом, ні пристосуванством. І високе поняття честі. Безмірний жаль, що на довгий час він був позбавлений можливості активно впливати на живий динамічний кінопроцес і мусив працювати у структурах, де панувала схоластика ідеологічних догм. Але й там він залишався Стрільцем, лицарем справи, лук його мислення був завжди натягнутий”.

Поезія Ліни Костенко уособлює процес, невпинний рух, вічну ріку мінливості, переходів, пошуків шаблів Істини і Краси. Її творчість акумулює

історичний досвід культури; до кожного твору можна скласти аркуш коментарів. Особливо виразно виявляється у віршах художній час. Тут постійні перегуки епох. Поетеса невпинно зазирає в миттєвину, передаючи історичні риси сучасності буквально стереоскопічно. У поетичному світі Л.Костенко людина мислить, живе, як казали римляни, *sub divo* — себто, просто неба, без ідеологічних нашарувань, а в словесній формі авторки “Скіфської одісеї” українці “жили, як степ, обличчям до небес”.

У своїй творчості Поетеса втілила мотто Дмитра Донцова: “Література — це дзеркало, в якому тремтить ритм національної душі”. Тому головними героями її поезії є Культура й Історія, представлені в аурі національної душі.

## 2. УКРАЇНСЬКА ДУША

Ліна Костенко — справді сучасна, глибоко національна за духом своєї творчості поетеса, що допомагає їй бути відкритою як у космос української, так і в космос загальнолюдської культури. Але при цьому вона виявляє доскільність вченого, що дбає про максимальну точність своїх поетично-наукових студій історії власного народу, розшифрування коду мовчазних століть:

Віки мовчать. Душа не б'є на сполох.  
Порожніх слів намножилась лушпа.  
І тільки час від часу археолог  
якесь віконце в правду прокопа...  
Які тут не прокочували орди!  
Яка пройшла по землях цих біда!  
Мечем і кров'ю писані кросворди  
ніхто уже повік не розгада.  
Немає дат, немає фактів голих,  
усе дійшло у вимірах легенд.  
Але в курганах скіфських — не монголи.  
На пекторалі — теж неж не Орієнт.  
Повірити можна в будь-яку легенду.  
Теорій напридумувать за трьох.  
Не можна брати істину в аренду  
І сіяти на ній чортополох.

Як “психологічний археолог”, за словами доньки — поетеси Оксани Пахльовської, Ліна Костенко шар за шаром зрізала брудний намул фальсифікацій з української історії — і перед очима людей поставили покручені й трагічні шляхи нації, перемоги та по-

разки, тяжкі мандри її духу до власної суті. Поет повертає нації гідність, збуджує голод на правду, голод на духовність, голод на віру зневіреного народу.

Історична основа її творів свідчить, що історія — не скам'янілі чи спорохнвілі релікти, а живе дійство, яке здійснюється в ритмі української душі, котрій властива бурхлива емоційність, рефлексивність, естетизм, правдивість пісенності наших предків:

Та так ото співали і співали,  
І греків теж у пісню заплели.

Поетична культурологія Ліни Костенко спрямована на розкриття ментальності (це спільне психологічне оснащення представників певної культури, що дає змогу хаотичний потік різноманітних вражень інтегрувати у певне світобачення, поведінку людини, групи, суспільства) українського народу,

бо всяк народ на ділі доведе —  
хоч там нема того, що є деінде,  
зате є те, чого нема ніде.

Ліна Костенко з тих поетів, які здатні крізь вселюдське бачити національне, а крізь національне прозирати вселюдське. Її сюжети завжди мають не тільки другий, третій вимір, але й четвертий — містичний — горизонт і вже цим рішуче спростовують погляд на історію як на іконостас; цим пояснюється актуальність її творчості, що має універсальний характер. Інколи переслідує таке відчуття, що поетеса постійно піклується про художньо досконале вивчення і представлення генеалогічного древа українського роду, бо десь із тих коренів, невидимих за млою часу, і виростає її дух, невпokoрена, спрагла воля й мистецьких озарінь душа. Саме тому художній світ її поезії дуже різноманітний: тут є і любов, є зачарування й розчарування, є ностальгічна залюбленість у рідну землю, в якій “Іще до літописних лихоліть, / Так наче нам хто чорну дірку виїв/ У історичній пам'яті століть”.

Навернення урваної, але навіки золотої пам'яті українства, звертання до корінних сюжетів плачу і страждання, поєднаних з органічними національни-

ми веселощами, пояснює, чому у Л.Костенко так багато творів на культурологічно-історичні теми (причому у історії вона вибирає найтрагічніші сторінки), коли “душа тисячоліть шукає себе в слові”, коли вона “запливає в камінний ятер” і прагне виборсатися з нього, висловлюючись словами з віршованого роману “Берестечко”, в якому йде таке заглиблення в аннали духовного спадку поколінь і лицарів, і лицарів, національно прозрілих і засліплених, збуджених і змертвілих, що українська історія під пером Ліни Костенко набуває рис одухотвореної діючої особи, в долі якої сплелось трагічне, поважне і проминальне, гідне подиву і сорому, безнадії і віри... і такою щему:

Віки ідуть, а нам усе — “Амїнь”.  
Нема спокою між Дніпром і Бугом.  
Вже стільки літ, вже стільки поколінь! —  
Усе життя — між шаблею і плугом.  
Так нам судилось. Так нам довелось.  
Все нас руйнують, як ахейці Трою.  
У нас хлоп’я на ноги зіп’ялось  
і вже притьма хапається за зброю.  
І все одно — віками у ярмі.  
Усім чужі. Для світу незначущі.  
Чи що ніяк не вирвемось самі.  
Чи що у нас сусіди загребуші.  
Ми, вільні люди вільної землі,  
Тавро поразки маєм на чолі.

Розбираючи історичні завали, поетеса повертає народові правду про себе, право на самоповагу і спокуту, відчуття своєї непроминальності у віках (“А ми ще є. І то найбільше диво,/ що цей народ і ще раз воскреса”), хоч і занедбаності власної пам’яті (“Уже і так насяно. Вродило. / Вже не бере ні плуг, ані коса”). Своїми поетичними візіями і розвідками національної історії, як це здійснено у романі “Берестечко”, впливає живий дух не лише в конкретику фактів, стертих чи спотворених (скажімо, про Богдана Хмельницького і його трагічну поразку), але в увесь складний рельєф історичного ландшафту України в його внутрішньому і зовнішньому виразі.

“Берестечко”, в якому Історія представлена як така, що перейшла з категорії загальних назв у власні, за художнім трактуванням національного духу, за естетичним принципом змалювання саме цієї головної героїні, як

і постатей, що її уособлюють — Марусі Чурай і Богдана Хмельницького, — твір, що має чимало спільного з попереднім віршованим романом, але водночас аж ніяк не самоповторенням, не автоінтертекстуальністю у чистому вигляді. Подібність помітна у структурно закладеній діалогічності романів, орієнтованих на історико-культурологічну товщу, на палімпсестність змістовно-формального рівня.

Багатовекторність роману переросла тему Берестечка. І тут вагу має не лише аналіз тексту, але й позатекстуальних елементів, зокрема авторської ремарки, з якої починається твір і якою він завершується: “Це книга про одну з найбільших трагедій української історії — битву під Берестечком. Написана ще в 1966 — 67 роках, вона згодом не раз дописувалась на всіх етапах наступних українських трагедій — і після поразки 60-х років, і в безвиході 70-х, і в оманливих пастках 80-х. Протягом цього часу з конкретної поразки під конкретним Берестечком тема цього роману переросла у філософію поразки взагалі, в розуміння, що “поразка — це наука, ніяка перемога так не вчить”, а відтак і в необхідність перемоги над поразкою. І, відкидаючи попередні варіанти як вигорілі ступені ракети, на сьогодні, вже в незалежній Україні, в часи, коли вона стоїть перед загрозою вже остаточної поразки, — ця книга з необхідності бути написаною переросла для автора в необхідність бути опублікованою”. В авторській ремарці, власне, міститься ключ до розуміння, чому цей віршований роман, на відміну від традиційної номінації іменем головного героя (“Маруся Чурай”, “Євгеній Онегін”), отримав назву від топоніма, тих теренів, на яких стався трагічний перелом у визвольно-національних змаганнях, що значили дуже багато як для становлення української нації, так і для гетьмана, який очолював цей рух. Розтлумачення психоаналітичних глибин свідомості і підсвідомості центрального персонажа твору, здійснене у формі його внутрішнього монологу з хронотопними перебивками і ретардаціями, з авторськими коментарями і відступами, філософськими узагальненнями, ніби вступає в конфлікт з провідною темою “Берестечка”, визначеною заголовковою моделлю, що дає образ твору. Та поліфонізм

художньої інтерпретації проблематики і поліморфізм жанрової моделі віршованого роману знімають цю суперечність.

Прикметно, що трактування філософії поразки, яке в осмисленні Ліни Костенко має і універсальний, і особистісний сенс, здійснюється у формі щедрого залучення прийомів поліфонічного письма і несподіваної, нетрадиційної, сказати б, композиції — зовнішньої і внутрішньої, що споріднює її з музичним твором — баркаролю. Ліна Костенко в інтерв'ю американському продюсерові Майклу Найдану висловила думку, що коли душа в дорослої людини болить, її треба приколосати спогадом про дитинство. А може, і спогадом про любов? Форма баркароли відкриває і такі можливості.

Здається, що спільного між улюбленим жанром романтичної романсової лірики (баркаролюю Шуберта “Словно как лебедь”, романсами Глінки “Венецианская ночь”, “Уснули голубые”, баркаролами Шопена, Чайковського, Рахманінова, Лядова) і жанром історичного роману у віршах, наскрізь трагічного за тональністю, полемічного за характером, гострим за вираженням національних проблем, що не відійшли у небуття з епохою Богдана Хмельницького, і водночас інтертекстуальним і неоміфологічним?

Неоміфологічність “Берестечка” виявляється в трансісторичності твору, у властивому цій художній структурі поєднанні діахронічного і синхронного часу з проекцією на екран сучасності. І хоча роман вибудований як суцільний внутрішній монолог Богдана Хмельницького, що переживає й осмислює поразку України крізь призму власного повернення з небес любові передусім, а не влади, але це тільки здається. Циклічність і синусоїдність — ознака еволюції в художньо переданому мисленні героя, як і його внутрішньої композиції, що вдало імітує “рваність”, “клаптевість” свідомості і підсвідомості на кін винесеного Богдана Хмельницького, що сам чинить над собою суд, звітує перед історією і вчить здобувати уроки поразки, щоб позбутися її, уміти в стані занедбання поводитися гідно, знаходити мужність вистояти в часи кризи, передусім — суспільної і національної, а потім уже власної.

Якщо історичний роман Павла Загребельного “Я, Богдан”, збудований у формі внутрішнього монолога, має підзаголовок “Сповідь у славі”, то до віршованого твору Л.Костенко можна поставити “Сповідь у неславі”. Що ці твори інтертекстуально пов'язані, полемізують між собою, прагнуть за допомогою вибудови контроверсійних моделей досягти істини, багатовимірності зображення — то це безперечно. Як і безперечне залучення цілого ряду історичних версій, що характерно для міфологічного письма в оцінці Богдана Хмельницького й історичних подій, зокрема включення цитат з поезії Тараса Шевченка, літопису Величка, філософських ремінісценцій з Біблії, Григорія Сковороди, вітчизняних і зарубіжних істориків, залучення документів і творів російських (до речі, у романі “Євгеній Онегін” в уста героя вкладено італійський романс) і світових письменників тощо.

Баркарольний принцип організації матеріалу в єдине текстове ціле органічно взаємодіє у “Берестечку” з триколажним інваріантом міфопоетики. Мікророзділи, заголовки яких органічно врастають, як їхня неподільна частка, і рухаються, як хвилі, погойдуючись, плавно, створюють текст у тексті (усього цих мініатюрних розділів — 281, вони не дрібнять твір, а збирають воєдино!), намічаючи й окреслюючи не лише віхи національної трагедії, долі керманіча на перехресті історії, але й передають той метафоричний підтекст, полісемантичність, яку в них закодовано, як і в образах-символах, у модифікованих архаїчних вставках, що виводять на поверхню багатозарового тексту сучасний зміст долі України і людини вже в новому ХХІ столітті. Отже, архаїка, з якою пов'язана міфотворчість, стає новаторством у даному художньому вияві авторки “Берестечка”. Особливою розмови вимагають образи-символи, якими насичено твір. Частина їх органічна для письма Ліни Костенко і фольклорної традиції (наприклад, міфема возу), частина вперше з'являється на сторінках віршованого роману (міфологема душі, зеленого коня, тісно пов'язана з еротичними візіями героя і любовною лінією). Вони складають константи смислових навантажень, навколо яких обертається філософська

заглибленість у природу речей і національної історії, якими так піклується поетеса, обертаючи в свою віру і читачів.

Отже, у романі “Берестечко” Ліна Костенко не повторила відпрацьованої моделі “Марусі Чурай”. Структурно-композиційна організація цих двох творів різна. Якщо “Маруся Чурай” будується як символістський роман — на принципі симетрії-асиметрії, покладеному в основу потрійної тріади (три по три — усього дев’ять розділів) у структурній організації тексту, — то “Берестечко” складається з фрагментів суцільного внутрішнього монологу головного героя — Богдана Хмельницького, які умовно можна назвати розділами, що все ж тісно зв’язані один з одним. Зовнішньо вони нагадують мініатюри медитативного і рефлексивного характеру, злиті в один потік за допомогою асоціативного зчеплення, химерних процесів думання і переживання. Помітно і те, що Ліна Костенко останнім часом тяжіє до метатексту, змонтованого з дрібних часток, мікроструктур, що на формальному рівні ледве розчленовані: їх можна сприймати як неподільне ціле і перетікання однієї мініатюри в іншу. Виходить своєрідна “гра в бісер”, подиву гідна своєю філософічністю і психологізмом, багатством і віртуозністю смислових і духовних варіацій. За аналогією до архітектури створюється “готична споруда”, в якій вертикальні лінії зведені воедино в шпиль, який фокусує мікроелементи в єдине ціле, проте контрапункти виділяються зримо і чітко окремими штрихами, як на гравюрі. І роль контрапунктів відіграють специфічні заголовки — підкреслені іншим шрифтом згустки мислі, що стоять у постпозиції (як висновок) чи пресупозиції до коротких розділів, які інтенсивно змінюють один одного за внутрішнім ритмом, неначе хвилі, що котяться, хоч і за своєю власною, осібною логікою, але в єдиному пориві, зі спільною метою, — роз’єднавшись, злитися в органічне ціле. Своєрідно структурована тканина тексту “Берестечка”, змонтована з авторських підкреслень, що функціонують як заголовки і смислові акценти водночас, витворює внутрішній романний ритм, в якому ліричне і драматичне начала, прокреслена пунктирними

лініями епіка, виступають як підводні течії.

Але озвучення слова у віршованому романі “Берестечко” досягло апогею, бо ритмомелодика, художні варіації іншого виду мистецтва — баркароли як суто музичного жанру закладені у його структуру. Як тихі і бурхливі хвилі, змінюються картини, розгортається стан світу і стан душі, піднімаючи з глибин пам’яті нові духовні пласти, відкриваючи оболонку і ядро української долі, її культури.

Ось чому відкриттям душі тисячоліть став роман “Берестечко”, як і “Маруся Чурай”, у котрому в образі народної піснетворки втілено голос і душу України з її поетичним і трагічним тембром. Та не тільки в історично вірогідних і конкретно зримих образах втілила Поетеса ментальність українського народу, як Маруся Чурай, Іван Іскра, Богдан Хмельницький, брати неазовські, але й в системі національних тотемів (лелека; сопілка Пана; “високий культ астральної тріади — культ Місяця, культ Сонця, культ Зорі, культ Вогню; “серп — як місяць молодик”; “Зірчаті пряники жертовні”; “лунарний символ — ліплені вареники” тощо).

Сама авторка поетично з’ясувала прихильність до системи символів, розгорнутих у спресовані, але багатозначні й семантично неосяжні міфологеми: “Щоб з’ясувати справи всі ці дальні, / Символіці належне віддамо”, — слушно твердить Поетеса.

### 3. МІФОЛОГЕМА САДУ

Культурологічно наснаженим і водночас безпомильно впізнаваним, лінокостенківським тотемним знаком є міфологема саду, гравюрно вирізьблена в поезиці збірки “Сад нетанучих скульптур”. У багатьох творах постає домінуюча міфологема саду, яка подається не в статистиці, а у розвитку і постійному протиставленні з лісом, що є втіленням дикої природи, на відміну від окультуреної природи — саду, прикладу людської творчості. Цей образ у різних аспектах розгортається через усю збірку, становлячи її системоутворюючий чинник, своєрідно концентруючись у розділах “Невидимі причали” і “Душа тисячоліть шукає себе в слові”, щоразу оновлюючись і перевтілюючись



у різні смислові варіанти. Спеціально винесена в заголовок цілої книги, свідомо занурена в національну філософську і літературну традицію, пов'язану з “Садом божественних пісень” Григорія Сковороди, з Шевченковим “Садок вишневий коло хати...”, тонко інкрустована в контексті всієї творчості, міфологема саду є згустком культурологічної палітри Ліни Костенко.

Відомо, що це “характерний для міфопоетичної свідомості образ, що втілює універсальну концепцію світу” (В.Топоров). Розрізняючи вертикальну і горизонтальну структури константи саду — дерева, сучасна наука стверджує: “Горизонтальна структура дозволяє розрізняти освоєне (пов'язане з культурою) — неосвоєне (пов'язане з природою). Саме світове дерево (а відповідно — і сад. — В.С.) у певному смислі і в певних контекстах стає моделлю культури в цілому, свого роду “деревом цивілізації серед природного хаосу”.

В образі саду художньо втілено авторську концепцію світу й особи, виражено ідею причетності поета до багатовікового досвіду народу, ставлення Л.Костенко до слова як виразника і носія національного духу і до Музи як історичної і людської долі митця і призначення мистецтва, її розуміння смислу життя і смерті, проблем вічності — вагомим онтологічним екзистенціалів. Та найголовніше — це наочний вираз Культури, що є садом думок і почуттів окремої людини і ряду поколінь, їх творчого покликання. Адже культура, як і сад, є ідеальною моделлю Всесвіту.

Образ цей давній і веде родовід з античності, коли з садом традиційно пов'язували опис архетипної моделі світу в стадії освоєння природи, тобто введення поняття культури. Як твердить авторка теоретичної роботи “До міфологеми саду”, “за структурою сад співвідноситься зі світовим деревом (він може втілюватися в світовому дереві, він може бути його центром, просторовим і семантичним) і, таким чином, має трьохчленну вертикальну організацію. У відповідності з верхнім, середнім і нижнім світом виділяються небесний, земний і підземний сади чи сад богів, сад людей і сад мертвих” (Т.Цив'ян).

Невипадково санскритське “сад” означає “висота, підвищене, натхненне

місце”, бо першосадом є небо, де зорі — це квіти, а сонце, місяць і хмари — дерева, а “необхідною ознакою (чи умовою) саду є естетичний код: сад прекрасний, його краса визначається тим, що він — сад, але вона не природна, а культурна. Сад уособлює категорію мистецтва в його цілісності, як потребу в створенні естетичних цінностей; лише пізніше настає стадія, коли сад заселяється музами, а мистецтво поділяється на окремі види. Естетичний бік саду вимагає, щоб він був безкорисливим. Цьому не суперечить те, що людина здобуває із саду користь: вона побічна і присутня лише в поєднанні з естетичною насолодою” (Т.Цив'ян).

Тому й не випадково, що Ліна Костенко використала давні й по-своєму оновила чи не всі семантичні варіації міфологеми саду й дерева, звернувшись до їхніх образів у своїй творчості. Сад в її ліриці виступає як носій особливого настрою і душевного стану автора й героїв, як вираз національної культури, духовності України, в її постійному діалозі з широким світом.

Міфологема саду в естетичній інтерпретації Л.Костенко має багатовимірну структуру, представлену на трьох рівнях. Небесний постає як образ вічності, всеосяжної культури, до якої людина має прилучитися душею, своїм духом; як втілення “невидимих причалів” — духовних опор, якоря, на яких тримається корабель життя в бурхливому морі змін, як невмирущості гуманістичного єства Поета, що “творить сталий світ на збіглій хвилі” (В.Стус). Земний рівень оцінений як сучасність, підземний — закодована в художній системі історія народу, голоси предків, різних цивілізацій, що живуть в генетичній пам'яті народу, його звичаях і філософії буття. Своєрідним синтезом різноманітних думок і почувань є семантика саду в поезії “Ой ні, ще рано думати про все”:

Ой ні, ще рано думати про все.  
Багато справ ще у моєї долі.  
Коли мене снігами занесе,  
Тоді вже часу матиму доволі.  
А поки що — ні провітку, ні дня.  
Світ мене ловить, ловить... догана!  
Час пролітає з реактивним свистом.  
Жонглює будень святістю і свинством.

А я лечу, лечу, лечу!  
 — Григорій Савич! — тихо шепочу.  
 Минає день, минає день, минає день!  
 А де ж мій сад божественних пісень?

Для Ліни Костенко постать мандрівного філософа Григорія Сковороди є втіленням небесного і підземного саду, народного духу. Багатовимірний міфологема саду має тісну прив'язку до сфери національної специфіки. Відомо, що у кожного народу свій сад й улюблені дерева, які плекаються з особливим натхненням і котрі увиразнюють своєрідні риси світобачення. Саме тому в міфологемі саду відбита імпліцитна модель Батьківщини як духовного осердя людини, особливо ж поета, що є речником рідної землі, її історії і культури. І хоч у творчості Ліни Костенко накладено мораторій на декларативні заяви про любов до України, але концепт “сад”, з яким найчастіше співвідноситься образ батьківщини, України, відбиває цілий комплекс поетичних рефлексій на цю тему. Приклад — поезія “Виходжу в сад, він чорний і худий...” зі збірки “Сад нетанучих скульптур”, поспіль художньо вибудованій на міфологемі саду, змодельованій на даному інваріанті, але з безмежним залученням варіантів семантичних значень.

Лицарством духу є поезія Л.Костенко, в якій у різних формах постають страсті по Вітчизні, що створюють складний полілог з багатьох голосів — історії сучасності, патріотів і збайдужілих до національного гена, активних на почуття і дії та пасивних, сподвижників, самозречених... “Йшла її совість без остраху, без тіні компромісу на кожен виклик часу і перемагала. Не обставини, не час, а свої сумніви, якщо вони на якусь мить охоплювали її” (Микола Жулинський). У Ліни Костенко різні моделі художнього трактування української теми, часто антиподичні, несподівано взаємовиключаючі в межах однієї естетичної системи, але з печаттю щоразу нового відкриття й оригінальних поворотів у традиції.

Цю якість творчого підходу Поетеси до топіки (системи мотивів) можна простежити на багатьох прикладах, але репрезентативним, на наш погляд, є зіставлення таких поетичних зразків, як поема “Зоряний інтеграл”, написана 1963 р., і поезія “Виходжу в сад...”, що

увійшла до збірки “Сад нетанучих скульптур” (1987 р.).

У “Зоряному інтегралі” з особливою виразністю розкривається безмежність смислів твору. Ліна Костенко продемонструвала вміння вкласти у свій витвір мистецтва таку безкінечність, яка у повноті свого розкриття не доступна ні для якого розмислу, бо вичерпати всі змістові варіації не спромога. Але є в її творі активні центри, котрі щоразу по-новому актуалізуються. Поняття “активні центри художнього твору” введені в сучасну теорію літератури за аналогією до конкретних наук, в яких група діючих структур отримала таку назву. “Активні центри існують і в художньому творі. Більше того, кожен аналіз, по суті, вивчає не цілий твір, а сукупність активних центрів, збуджених до життя даною конкретною ситуацією, літературним середовищем епохи” (Ольга Солоухіна).

І таким активним центром є національне самовираження культури, пов'язане чи не з образом України, що в “зоряному інтегралі” постає у посутньому для Ліни Костенко вимірі, який вона теоретично сформулювала пізніше — у професорській лекції “Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала”. Ця сув'язь долі народу і стану культури — провідна тема творчості Поетеси — умотивовується як постійно діючий активний центр у такому трагічному звучанні, збудованому на дисонансному світочутті ліричної героїні:

Я скоро буду виходити на вулиці Києва  
 з траурною пов'язкою на рукаві —  
 умирає мати поезії мого народу!  
 Все називається Україною —  
 універмаг, ресторан, фабрика.  
 Хліб український,  
 телебачення теж українське.  
 На горілчаній етикетці експортний гетьман  
 з булавою.

І тільки мова чужа у власному домі.  
 І шовінізму кігті підсвідомі.  
 Сім'я вже ж вольна і нова.  
 Та тільки мати ледь жива.  
 Вона була б і вмерла вже не раз,  
 та все питає, і на смертнім ложі, —  
 а де ж те Слово, що його Тарас  
 коло людей поставив на сторожі?!

Імпліцитна модель образу України

в поезії “Виходжу в сад, він чорний і худий” не менш виразна, ніж у відкритому тексті, в якому загострюються авторські оцінки.

Виходжу в сад, він чорний і худий,  
йому вже ані яблучко не сниться.  
Шовковий шум танечної ходи  
йому на згадку залишає осінь.  
В цьому саду я виросла, і він  
мене впізнав, хоч довго придивлявся.  
В круговороті нефатальних змін  
він був старий і ще раз обновлявся.  
І він спитав:  
— Чого ж ти не прийшла  
у іншу пору, в час мого цвітіння?  
А я сказала:  
— Ти мені один  
о цій порі, об іншій і довідку.  
І я прийшла не струшувать ренклод  
і не робить з плодів твоїх набутку.  
Чужі приходять в час твоїх щедрот,  
а я прийшла у час твого смутку.  
Оце і є усі мої права.  
Уже й зникало сонце за горами —  
сад шепотів пошерхлими губами  
якісь прощальні золоті слова...

Ні топоніма “Україна”, ні жодного натяку на об’єкт поетичної рефлексії немає у даному творі. Здається, що накладене авторкою табу на спеціальну акредитацію української теми дає несподіваний ефект, відкриває її по-новому шляхом інтимізації образу саду — культури як осердя національної присутності в світі, якщо “золоті слова” все ж вимовляють і їх бриніння не завмерло, бо є невимовні почуття, які вголос не говорять. Цей образ-айсберг відкриває тільки частку своєї прихованої глибини, до пізнання якої прилучають читача авторські рефлексії — розмисли, збудовані на синестетичності художньої системи, яка виказує ту європейськість і елітарність поетичного ряду, який сполучає творчість української мисткині з культурними шедеврами світу.

Сад прирівнюється до творчості, доли митця, відповідального за все, що відбувається в світі, перед яким стоїть питання, що має робити творець, коли його земля занедбана. Патріотична місія поета бути з рідним садом не в час його цвітіння, більше ж тоді, коли “йому вже ані яблучко не сниться”, маючи на увазі, що “ти мені один, о цій порі, об іншій і довіку”.

Сад є своєрідним синонімом творчості, а творчість, як золоте слово, продовжує митець, як сад народжує і викохує славне яблуко. Це і символ творчого неспокою і вічності краси, представлений через глибину метафоричного підтексту. Гармонія, поєднання різних форм матерії — це один аспект семантики саду, щедро використаної Л.Костенко. Вирізьблюється і міфологема саду як храму, що має багатозначне навантаження. Твориться цей образ як синтез множинності зі щедрим використанням рослинної символіки широко вживаної й одиначної, як і астральної та кабалістичної, де число “три”, закладене в структуру збірки “Сад нетанучих скульптур”, виявляє свою сакральність передусім у тому, що воно досконале, за Піфагором, бо означає початок, середину і кінець. Окрім усього, символізує вертикальну модель дерева життя: дитинство, юність, зрілість — завершеність вітального циклу, в якому, все ж, закладена й ідея відродження, регенерації і зміни форм буття, своєрідного безсмертя.

Ще один важливий аспект символічного спектру, який райдужно осягає всю збірку “Сад нетанучих скульптур”, — це свобода творчого розвою людини, суверенність особистості, котра є вічною цінністю планети. Недарма розгортається тип вільного саду (водночас блискуче продуманого й оформленого), котрим славилася талановита епоха італійського Відродження, представлена і в діяльності правителя Флоренції — Лоренцо Медичі, який зумів поєднати в єдиному творчому пориві представників різних мистецтв (в тім числі і мистецтва думання — філософії) задля вільного розвитку і його плодів — вічних здобутків культури, що знову й знову промовляють до людей різних національностей і все нових поколінь, бо це мова нетлінної краси, яка виступає як уособлення волі, особистісної і суспільної. В певному контекстуальному варіанті вживається образ і як аналогія вічного конфлікту між небесним і земним, духовним і матеріальним, впорядкованістю і хаосом.

Таким чином система саду, розроблена концептуально в художній логіці збірки, є підґрунтям філософської глибини проблем естетичної відповіді на вічні запити душі, культури, істини.

Інтерес же Ліни Костенко до літературних і біблійних символів не музейний; вони для неї сповнені життя й гостро актуальні, розпросторені у вічно живе небо культури. Історичні начерки, рефлексії “вічних книжок” і міфологем, пейзажі, небесні сузір’я — у поезіях авторки все це складає суцільну і самотутню картину культивованої природи.

#### 4. ОБРАЗИ КУЛЬТУРИ

Наскрізнний концепт “культура” у циклі “Силуети” представлений в образах героїв і діячів світового мистецтва. Навіть у поспіль креативно спрямованій поетичній системі Л.Костенко даний цикл, цілісний за художньою логікою і множинністю точок зору на об’єктно-суб’єктні взаємопереходи, є, як здається, ключовим, пояснюючим чимало відтінків і в інтравертному характері автора й ліричної героїні, і в своєрідності вітчизняної культури на перехрестях історії та взаємин її зі світовими моделями і формами буття, гуманітарним й універсальним вимірами. Саме цей образ-концепт служить підвалиною вибудови підтексту екзистенційності в таких вимірах, як “смерть” і “безсмертя”, “тимчасовість буття” і “темпоральна несправедливість” щодо видатної особи. “Якщо в художній мові циклу “Силуети” “безсмертя” має негативне емоційно-експресивне забарвлення, то в філософії екзистенціалізму це амбівалентне поняття. З одного боку, воно — призма для виміру вчинків людини: “трансцендентна допомога” (К.Ясперс), “трансцендентне як першопричина сущого” (М.Гайдеггер). З іншого, уявна вікова необмеженість людини — це “нудьга безсмертя” (Б. Уільямс), адже смерть певним чином надає сенсу життю. “Категорична” поезія та “поміркована” філософія йдуть поряд у пізнанні тих самих концептів” (Алла Бондаренко).

Кожен з окремих епізодів розвитку теми мистецтва, відбитий як у формі текстової одиниці циклу, не тільки демонстрація культурологічної палітри поетеси, різновидні сфери діяльності якої вже давно тягнуть на фундаментальність концептуально вагомих висновків. Спеціально не зупиняючись на багатовекторній інтерпретації феноме-

ну “культура” в усій творчості поетеси, починаючи від роману “Маруся Чурай” з його повнокровним утіленням образу пісні як голосу і душі України до багаточисленних варіацій мотиву митця і його призначення, зокрема — проблемної лекції “Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала”, слід вичленити як самостійний твір на цю тему — цикл “Силуети”, в якому концепт “культура” трактується не лише через художній код, але і в *матеріалізації образів культури у постанях конкретних митців*. Передусім відібрані такі персоналії не тільки за фаховою орієнтацією досягти якнайбільше в сфері духовного буття, але й за життєвою позицією бути творцем своєї долі, людиною покликання у сквородинському значенні слова.

Цикл “Силуети” не виняток у поетичній культурології Ліни Костенко. Саме її авторська художня культурологія, не знаючи повторень, наділена не тільки здатністю до самовідтворення і системності, але й має багато модифікаційних форм. У циклі “Силуети”, на відміну від міфологеми саду, що є уособленням культури в збірці “Сад нетанучих скульптур”, образом-концептом, поданим у згорнуто-розгорнутому вигляді в символічній назві і логіці двох розділів книги, вступає в дію зовсім інший мистецький феномен. Це пластичне втілення конкретних діячів світової культури, реалізоване в інтертекстуальному зв’язку з їх творчими досягненнями у художній практиці вираження продуктивних ідей, які не піддаються корозії часу та є вічними атрибутами пошуку людиною свого покликання і місця в світі. Поетеса крізь філософську призму пропускає парадокси часових законів людського існування, котрі особливо помітні в долі видатних митців і непересічних людей, які існують в “абсурдокамері” (Ліна Костенко) соціуму, що будь-що “намагається відторгнути генія за життя й сакралізувати після відходу у вічність” (Алла Бондаренко).

Цикл “Силуети” вже своєю назвою тяжіє до певної історичної моделі, за якою розгортається сягнестий значеневий образ. “Силуети” — це наслідок метаісторичної комунікації, у процесі якої витворилися інтексти циклу за

механізмом: первісний текст (у пост-структуралістському сенсі “текст як інформація”) стає прототекстом, на основі якого продукується кожна мініатюра цілісного об’єднання творів. І справа тут не тільки в пошуку текстів-джерел, що послужили протоінформаційними імпульсами для створення Ліною Костенко ще одного варіанту поетичної культурології, оригінальної своїм укрупненням різнопланових вимірів індивідуальності миття і непересічної долі людини покликання, якій під силу змінити на краще вітальні закони буття і прокласти нові шляхи втечі від варварства.

Кожна з двадцяти восьми одиниць тексту “Силуетів” існує в декількох іпостасях — культурної традиції, суспільних реалій та читачає суб’єктивності, між якими виникає своєрідний діалог. Це, з одного боку, текстуальна інтеракція, котра відбувається всередині окремого тексту, а з другого, — спосіб, яким текст прочитує історію. Цикл Ліни Костенко ніби підтверджує теоретичний висновок Ролана Барта, що “кожний текст являє собою нову тканину, зіткану з старих цитат”, отже складну взаємодію “власного” і “чужого”, внаслідок чого відбувається переформулювання основ структури тексту, завдяки якому текст вступає у діалог з неоднорідною свідомістю і в ході генерування нових значень перебудовує свою іманентну структуру. Та можливості такої перебудови не безкінечні і характеризують вік твору, утворюючи таку взаємозалежність; чим більше нових значень може продукувати даний текст, тим довше його існування. Внаслідок цього властива “Силуетам” інтертекстуальність є виміром талановитості і прототекстів, до яких звертається Ліна Костенко, і (на основі переструктурування їх) створених власних художніх творів із закладеним на довгу дію хронометром їх віку, як це властиво даному поетичному циклу. Не підлягає сумніву, що “Силуети” Ліни Костенко вимірюються таким хронометром якнайкраще, бо її тексти перебувають у постійному і глибокому діалозі з тисячолітньою українською і світовою культурою, старим і новим часом, з усім розвитком цивілізації. Звідси феномен поетичної культурології й елітарності, властивий її творчості, яка еволюціо-

нує під знаком власної тези “Поет — це медіум історії”. Але цей афоризм стосовно “Силуетів” переінакшується за рахунок широти і глибини конкретики матеріалу, втягнутого у сферу дії як протогероїв кожної з одиниць тексту, так і хронотопу та способів унаочнення ідей, ними виражених. Адже протогороями циклу “Силуети” є передусім поети і белетристи (їхня доля переважача в загальній статистиці: з 28 аж 13, причому 9 класиків світової поезії і 4 прозаїки), потім художники, в першу чергу живописці (5 творів їм присвячено), далі музиканти (Ференц Ліст, Іма Сумак, Страдіварі), актор (вірш “*Finita la tragedia*”) і нарешті, люди творчого покликання з різних галузей знань і діяльності (Галілео Галілей, Фрїтьоф Нансен і його кохана, Жанна д’Арк, дружина Прометея Климена і сам Прометей) (6 одиниць циклу на цю підтему, причому одна з них — 26-та — прикметна багатоголоссям, зумовленим полілогом людей різних творчих професій — учених і митців: Галілей, Марія Складовська, Джордано Бруно, Домбровський, Тарас Шевченко).

Інформативно й переконливою є не тільки географія (Литва й Італія, Франція й Україна, Греція й Росія, Скандинавія й Англія, Польща й Голландія), пов’язана з широким ареалом митців, уведених у коло психологічних спостережень і художніх рефлексій авторки “Силуетів”, з явою різноманітних пластів національних культур світу, залучених Ліною Костенко для творчого розмислу про особливості праці людей, які відчувають своє покликання і йдуть за ним, як за плугом, але й зроблений у прекрасній естетичній формі аналіз літературних шкіл, напрямків і течій, властивих ритмам культури. Так, метафорична характеристика героя поезії “Діалог у паризькому салоні” — художника Дега, що своєю творчістю випадає із сучасної йому живописної манери і цим дратував “суспільство-смітник”, бо був людиною, що “з таким іронічним розумом / він може зробити дивертисмент із власної муки, / То для ближніх. Декорум. / Щоб бути докором. / — Ближнім що? Постачай сенсації. / Ні, — засудять. На смерть. Без касації”, стає серйозним приводом для узагальнюючих думок про рух мистецтва. Здавалось би, побутова розмова

на цю тему, здійснена у формі діалогу у паризькому салоні про те, що відбувається з Дега (“у нього дуже творча криза. / Він уже викинув танечниць. / Він уже пише безконечність”), суперечка без участі головної діючої особи переростає в дискусію про складність і неоднозначність рецепції новаторських пошуків й еталонність академічного художника та розбіжності в оцінках критиків і споживачів мистецтва, для яких має значення модний напрямок (а це був імпресіонізм, що ламав канони попередньої живописної манери з іншою фактурою і колоритом) і рівень власного сприйняття, смакові якості, що не дають змоги усвідомити небо справжнього творця духовних цінностей:

- І взагалі у нас в Академії  
 Дега бояться, як епідемії.  
 — Він що, заважає чийсь кар’єрі?  
 — Немає Моцарта — ніхто не Сальєрі.  
 — З таким талантом  
 міг стати Атлантом!  
 — У нас немає неба.  
 — Хай підпирає стелю.  
 — Низько згинатись.  
 Брудна і підперта погонами.  
 — Тим часом мистецтво кишить епігонами!  
 — Кратер вшух. Погасли критерії.  
 Бунтарство перенесене в кафетерії.  
 А він... Він — лев. Пішов у пустелю.  
 Він має небо. Ми маєм стелю.  
 — Він класик?  
 — Ні.  
 — Модерніст?  
 — А хтозна.  
 — Реаліст? Романтик? Хто він, га?  
 — Кров у мистецтва сьогодні венозна.  
 — А він окремо. Він — Дега.

Афористичність як ознака принципу інтертекстуальності, покладеного на основу поезики Ліни Костенко, створює фон усього циклу. Та парадоксальні афоризми “Діалогу в паризькому салоні” вражають своєю відвертістю, глибиною семантичних варіацій. Рядок поезії “Ближнім що? Постачай сенсації” накладається на психологію людини, мотивовану бажанням хліба і видовищ. Наступний мотив, оформлений афоризмом Ліни Костенко “І в слави голос — як у сирен”, виник унаслідок контамінації двох текстів — синестезійної метафори “солodka слава” та міфу про сирен. “Немає Моцарта —

ніхто не Сальєрі” і синонімічне йому “Кратер вшух. Погасли критерії” нагадує, що все пізнається у порівнянні. А слова, що “...суспільство — смітник”, “...мистецтво кишить епігонами”, “для лаврів сучасних треба чавунні скроні” не потребують зайвих коментарів, бо занадто актуальні. Віртуозне володіння словом, версифікаційною технікою, гра підтекстовими відтінками роблять “Діалог у паризькому салоні” твором з безмежжям смислових конотацій, спрямованих на розкриття психології творчості непересічного художника, з одного боку, й унікальної лабораторії по виплавленню духовної субстанції, що впливає на інших фактом своєї присутності, — з іншого. Ліні Костенко в поезії з іронічними відтінками звучання вдається вправно балансувати на межі між буттєвим (високим, філософським) і подієвим (аж до побутової заземленості) початками, навколо яких обертається доля Дега як художника і як людини. Через те образ елітарної культури стає матеріально зримим, прибираючи подобу конкретної особистості, яка виявляє творчі інтенції у власних для неї формах нешаблонного художнього мислення, оригінальність якого пояснюється кількома короткими репліками-резюме: “А він окремо. Він — Дега”. Цим опрозорується код твору: незаангажованість художника, незалежність духу — ось що найважливіше й у просторі індивідуальної свободи людини, в тім числі і творчого завзяття, явленого в будь-якій царині. Алюзії, почерпнуті з різних смислових контекстів (медичного, наприклад: “Кров у мистецтва сьогодні венозна”, “епідемії”), а не тільки з мистецького лексикону, широке ремінісцентне поле, оброблене авторськими рефлексіями і медитаціями онтологічного й аксіологічного характеру, наповнюють глибоким змістом те, що виконано — сказати б — у легкій формі віршованого діалогу випадкових салонних співбесідників, не обтяжених важкими думами і спеціальними знаннями про мистецтво і розмислами про моральні закони і життєві випробування, у момент принагідного спілкування.

Образи культури, наділені значимістю й прикметністю кожної з персоналій, що становлять ядро й оболонку “Силуетів”, зітканих із поетичного про-

никнення в сутність непересічних індивідуальностей відомих у світі митців, набувають точності звучання, починаючи від біографічних фактів до їх творчої долі, не тільки згадок якихось характеристичних деталей, але й аналізу колористики чи полотен, коли мовиться про силует художника, або найважливіших рис манери письменника, парсуна якого окреслюється на тлі епохи чи мистецького напрямку. Так постає не тільки об'єктивно виписаний силует імпонуючого автору митця чи героя, але й суб'єктивно-оціночний флер, яким оточено образ кожного світоча культури, відкривача нових мистецьких горизонтів. І якщо говорити про силуетність як принцип зображення, то вельми умовно. Тут, скоріше, діє зовсім інша властивість: на позір, штрихова поетика, контурне окреслення і нарисовість, відчуття флюїдів, що випромінює непересічна особистість, обростають такими виразними матеріальними деталями, що опукло постають поведінкові моделі і духовний спектр кожного з героїв циклу, та індивідуальна неповторність, якою наділений Тарас Шевченко чи Олександр Пушкін, Іван Сошенко чи Ван Гог, Мікеланджело Буанаротті чи Рембо, Олександр Блок чи Лідія Койдула, Данте чи Дега, Ференц Ліст чи Аполлінер, Етель-Ліліан Войнич чи Верне, Іма Сумак чи Страдіварі, Лев Толстой чи Ференц Ліст, Борис Пастернак чи Інґеборг Бахман, як і ряд діячів науки, національних героїв (Жанна д'Арк) і богів.

Якщо з цієї позиції розглянути поезію "Ван Гог", то постає ситуація: тлумачення твору стає парадоксальним без знання біографії та творчості Вінсента Ван Гога. У цій одиниці циклу "Силуети", присвяченій великому художникові, який, увібравши чимало мистецьких пошуків минулого і сучасного (засвоїв і видозмінив імпресіоністичну техніку з її розмиванням меж предметів і їх розчиненням у кольорі і світлі, як і пуантилізм, як і точність ліній, ретельно позначаючих кордони простору, що йшло від впливів японського мистецтва), витворив свій власний оригінальний стиль, який не можна підвести під рубрикацію жодної школи, домінуючим є настрої самотності й покинутості. Ліна Костенко виступає тут не тільки як професійний мистецтвознавець, що добре орієнтується у світі культури, а

й як психоаналітик, який глибоко проник у трагедію Ван Гога-людини, котра пережила важкий психічний розлад (його божевілля утаємничене, бо до цього часу ніхто точно не знає, якою хворобою він був уражений, і в той час, коли відрізав вухо, і в момент самогубства). Але все перевершує поетичний дискурс, яким Л.Костенко виповідає історію Ван Гога, немов магічною лампою освітлюючи всі закутки душі героя твору і його прототипа. Це поетеса здійснює за допомогою посилян на картини Ван Гога (хоч ніде назви їх не згадуються), покладаючись на діалог з духовним випроміненням од його полотен, на семантику і стилістику митцем створеної кольорової гами. Та хай сама поезія скаже за себе:

## ВАН ГОГ

Добрий ранок, моя самотності!

Холод холоду. Тиша тиш.

Циклопичною одноокістю

небо дивиться на Париж.

Моя муко, ти ходиш по грані!

Вчора був я король королів.

А сьогодні попіл згорання

осідає на жанр кольорів.

Мертві барви.

О руки-митарі!

На мольбертах розп'ятий світ.

Я — надгріб'я на цьому цвинтарі.

Кипариси горять в небозвід.

Небо глухо набрякло грозою.

Вигинаються пензлі хорти.

Чорним струсом палеозою

переламано горам хребти.

Струмені моє склепіння.

Я пастух. Я дерева пасу.

В кишенях дня,

залатаних терпінням,

я кулаки до смерті донесу.

Самовитий — несамовитий —

не Сезанн — не Гоген — не Мане —

але що ж я можу зробити,

як в мені багато мене?!

Він божевільний, кажуть. Божевільний!

Що ж, може бути. Він — це значить я.

Боже — вільний...

Боже, я вільний!

На добраніч, Свободо моя!

Вступні рядки поезії "Ван Гог" ("Добрий ранок, моя самотності!/ Холод холоду. Тиша тиш"), які відтворюють останні та й не тільки ці, але й ранні

(бо ні з ким, крім брата Тео, не підтримував стосунків, був бідним, занедбаним і хворим) роки життя художника, повні трагічного щему самоти і безвиході, органічно переростають у словесну картину живописних полотен Ван Гога, діалектику його еволюції: “Вчора був я король королів. / А сьогодні попіл згорання. / А сьогодні попіл згорання / Осідає на жар кольорів”. У поезії з документальною точністю схоплено і з художньою переконливістю відтворено, як і коли мінялася золота-во-жовта палітра раннього Ван Гога на тьмяні, коли у його творах з’являються, як підкреслює Ліна Костенко, “мертві барви”. Та знову виникає експресія кольорових поєднань, які увиразнюють різкі зміни настрою, як це постає із зіставлення таких картин, як “Істці картоплі” і “Батечко Тангі”, серії автопортретів, “Міст Ланглюа” і “Соняшники”, “Зоряна ніч”, “Портрет доктора Гаше” і “Поштар Рулен”, “Церква в Овері”, “Іриси” і “Ворони над полем пшениці” тощо.

Прикметно, що настроєву гаму, вилучену з полотен художника, Л.Костенко передає за допомогою алюзій і ремінісценцій: 1) відчай, що співвідноситься з живописним полотном протогороя “Біля воріт вічності” (1890), постає у формі розмитой цитати “Я — надгріб’я на цьому цвинтарі”; 2) романтичний екстаз стає словесним образом завдяки діалогу картини Ван Гога “Дорога з кипарисами” і рядком костенківської поезії — “Кипариси горять в небозвід”; 3) просвітлення та умиротворення виникає з імпульсу картини “Пейзаж в Овері після дощу” й опрозорується у рядку: “Небо набрякло грозою”. Але генеральний настрій, постійний душевний тон, відчутий, схоплений і відтворений Ліною Костенко (аж ніяк не силуетно), — екзистенційна необхідність. Кредо Ван Гога — життєве і мистецьке — талановито опрозорено в літературній формі за допомогою колориту, синестезійних образів і музики вірша з інтонаційними і смисловими контрапунктами. Поетеса доречно переключає реєстри, зіставляючи різні види мистецтва, переконливо користуючись внутрішніми ресурсами кожного з них у моделюванні словесного портрета живописця, виконаного в психоаналітичному ключі. Те, чого досягла Л.Ко-

стенко в своїй образній проекції зображення, у бездоганній художній формі, збігається з висновками теоретиків мистецтва. Витяг з “Енциклопедії експресіонізму” Ліонеля Ришара беззаперечно підтверджує це: “Колорит у живопису можна зіставити з гармонією і тональністю в музиці. Таким чином, з урахуванням психічної дії кольору стало можливим виразити певний зміст, уникаючи прямої описовості. Завдяки таким майстрам, як Гоген та Сьора, Ван Гог набув важливі знання про експресивне значення кольору і чистої лінії. Однак джерелом творчості була для нього не теорія мистецтва, а навпаки, екзистенційна необхідність. Живопис для Ван Гога став єдиним можливим способом виразити захоплену любов до людей і предметів. Він цілком їм віддавався, інтуїтивно проникав у саму суть речей, виявляючись по той бік зображення внутрішнього світу і стверджуючи наявність іншої реальності, пережитої ним у стані загострення усіх почуттів. Своє свідчення він передавав інтенсивністю галасливих (викличних) кольорів, динамічним й упевненим мазком, при цьому летючі рухи пензля безпосередньо відтворювали стан душі художника. Поспіль віддаючи себе світові заради пізнання його правди, Ван Гог швидко вичерпав свої сили. Обраний ним шлях: шукати у мистецтві відповідь на екзистенційну печаль і офірувати заради цього власне життя, коли напруження перевершить межу страждання, — став утіленням трагічної долі й уроком для художників наступних десятиліть, прагнучих до синтезу мистецтва і життя.

Так стає фактом активна дія інтертекстуальності на рівні змісту, що взаємодіє з рівнем зображення (форми).

Л.Костенко у динамічному портреті Ван Гога виписала багато граней малярської оригінальності художника, звернувши особливу увагу на ключові картини і їх поетику. Прикметно, що в двох живописних полотнах митця — “Кипариси” (1889) і “Дорога з кипарисом і зіркою” (1890) — поетеса побачила і відтворила в двох коротких реченнях “Я пастух. Я дерева пасу” знаковий образ у спадщині Ван Гога, що є ключем до розуміння трагічного світовідчуття й експресіоністичної манери його передачі, властивої митцеві. Має сенс і



те, які дерева і чому приваблювали художника. Невипадково це кипарис. За “Словником символів” Керлота, “дерево присвячено греками їхньому пекельному божеству. Римляни утвердили цю емблему в своєму культі Плутона, зв’язавши з похованням. Це значення зберігається за кипарисом і донині”. Отже, передчуття трагічної розв’язки своєрідно пронизує живописну діалогію, лейтмотивом якої є особливе бачення кипарисів. “І природно, кипариси з полотен Ван Гога мають такі кольори, які не зустрічаються в інших художників. Ефект освітлення темних дерев сонцем досягається шляхом накладання кількох шарів фарби. Сліди пензля — спірально-подібні. Вони справляють враження завихрення і полум’я, котре піднімається до неба. Здається, що кипариси тремтять і згинаються від поривів вітру, що вони є відгомном вібрацій, які пронизують тіло художника перед наближенням чергового нападу” (“Великие художники...” К.: Фенікс УМХ, 2003).

Широкий спектр алюзій, залучених поетесою до вірша “Ван Гог”, створює отой палімпсест, який характеризується практично невичерпною семантикою і символікою багаторівневого осягнення долі справжнього митця, що переростає свій час і стає нетлінним скарбом людства. І хоч його життєва дорога проходить через страждання, але геніальна пристрасть сильніша від самотності і недуги. Дана поезія, як і цикл “Силуети”, збудований на принципі діалогічності, образи культури малює в двох ракурсах: історіософії і етики. Інтертекстуальність дає ефект примноження смислів, що має вихід і в крилатості “циклопічної одноокості”, і майже цитатності без лапок з “Лісової пісні” Лесі Українки: “Він божевільний, кажуть. Божевільний! / Що ж може бути. Він — це значить я. / Боже — вільний... / Боже, я — вільний! / На добраніч, Свободо моя”. Неперевершеною грою слів “божевільний і боже—вільний”, на якій заґрунтовано багатство смислових варіацій, не тільки лірична композиція поезії “Ван Гог” досягає пуанту. Завдяки принципу градації розгортається ще один підтекстово виражений мотив на користь широких поетичних можливостей української мови: бути вогнем в одязі слова, збуджувати до життя приховані смисли в ній закодовані. На сконден-

совано вираженій лінгвістичній розвідці про слово “божевільний”, органічно вставленій у плін художнього дослідження поетесою ролі Ван Гога в світовому мистецтві, збудовано ще один з погляду частотності та якості розробленості лейтмотив творчості Ліни Костенко про невмируще джерело естетичних скарбів — українську мову та її самодостатнє значення у продукуванні образів, у витворенні багатой картини світу за допомогою простих засобів, зокрема включення механізмів переносного значення слова, збудованого на його полігенезі.

На ній збудовано й аргументацію Л.Костенко на користь широких і самостійних властивостей української мови, її самодостатнього значення в естетизації буденних речей і у контексті інших мов. У бесіді з Майклом Найдамом — професором Принстонського університету і перекладачем — Ліна Костенко, процитувавши поезію, довела, наскільки багатий арсенал української мови: так, якщо перекласти слово “божевільний” російським відповідником “сумасшедший”, втрачається семантична глибина, йому властива. Поетеса переконливо скористалася філософським змістом заявленого у відтинках смислу двокореневого слова “боже — вільний”, в якому з’єднано звертання до Господа і прихована радість, спричинена звільненням від кайданів — суспільних умовностей і приписів, часових і просторових потреб, власних слабкостей. Таке звільнення (закодоване в українському слові “боже — вільний”) настає тоді, коли людина (найчастіше — геніального обдарування), знаходячись на порозі життя і смерті, досягає стану абсолютної волі, бо залишається наодинці з Богом, з ним веде прямий діалог, не залежачи вже від суспільних смаків.

Відчуття того, що текст вимагає у читача позиції особистого знайомства — як з автором, так і певним “силуетом”, дозволяє Л.Костенко говорити натяками, як у поезії “*Finita la tragedia*”. Окрім інтекстів, функціонально вагомих і зрозумілих у контексті всього циклу, “Силуети” не обходяться і без вічних образів, для яких пошуки текстуальних першоджерел уже майже не мають смислу. Ці образи перейшли у категорію архетипів: Лета, Атлант, Пісня Пісень, Адам і Єва, дантеси, Юпітер-громовержець, Содом

і Гоморра, Моцарт і Сальєрі. Останній образ, згаданий двічі, узагальнюючи глибину авторської думки у відточеній, відшліфованій формі, — всеосяжний і продуктивний: “Немає Моцарта — ніхто не Сальєрі”; “Йому хоч Моцарт — аби гроші”. Він репрезентує основний конфлікт циклу (геній і суспільство), а також здатність даного вислову до самостійного нетекстового існування у ролі афоризму. Озвученням крилатих виразів Л.Костенко не обмежується. Їй властива здатність їх продукувати, як наприклад, “життя — як вірш без пунктуації” (поезія про Аполлінера “Тінь Марії”); “спогад, як міна” (поезія про Льва Толстого “Алея тиші”); “фіорди чистого розуму”, “великий, бо дволикий” (“Кнут Гамсун”); “Вітри гули віолончелю, писали пальми акварель” (поезія про Прометея і міф про нього).

Цитатність у циклі “Силуети” теж прикметна грань поетики інтертекстуальності, на якій збудовано й окрему одиницю тексту і систему творів у цілому. Цитатність, яка має найбільший зв’язок, своєрідну пуповину з першотекстом, виконує функції і фіксованих культурних символів, і цитати-імпульсу — поштовху до написання твору (“Руан”), і цитати-лейтмотиву (“Прив’яжть до щогли мене, / коли буде на морі гроза”), і цитати-натяку, що підказує код тексту (“І останні його слова: “Тікати... Доженуть”). Можна взяти під сумнів достовірність багатьох цитат, але завдання поетеси було не стільки бути точною в описових моментах біографій реальних осіб або діячів культури (Жозефа Верне, Лідії Койдули, Данте, Ференса Ліста, О.Пушкіна, Т.Шевченка, Артюра Рембо, Фрительфа Нансена, Л.Толстого, Кнута Гамсуна та ін.), скільки дотриматися головного принципу мистецтва — створити Образ, освітити силует і оживити його на тлі сучасної епохи, вдихнути в нього нове життя, апелюючи до текстів — матриць світової культури, залучивши до нескінченного ряду одержимих творчістю.

До кожної з двадцяти восьми одиниць циклу “Силуети” можна скласти величезний багаторівневий коментар, як, скажімо, до твору, присвяченого Тарасові Шевченку чи Олександрі Блоку, як і

будь-якого іншого. Та річ в іншому: ефективність смислового навантаження концепту “культура” вирає барвами веселки лише в єдності різноманітності, у полілогічності їхньої структури і цілісній організації художньої системи, призначення якої — збудити і поглибити інтерес до духовності як запоруки прогресу людини і суспільства. В цьому і полягає плідність активних художніх центрів, навколо яких обертається поезія Ліни Костенко, для якої поетична культурологія понад усе як багатогранне осягнення людини і Всесвіту в творчості. І не випадково в ній закладено той заряд суспільного — під час польоту людства над прірвою. Рівновага духу, спровокована актуалізацією художнього центру “культура”, чи не найбільший крок до гармонії в розчуханому світі, який без дидактики, але переконливо за психоаналітичною проникливістю пропонує поезія Л.Костенко, покликаючись і покладаючись на досвід світового мистецтва у самозбереженні нації і планетарному поступі. Діалог культур у циклі “Силуети”, який розмикає часопростір, осмислюється на онтологічному рівні через філософську дилему “творчість-руїна”, протиставляючи світові цинізму, жорстокості і крові світову гармонію з її довершеністю, красою і ясністю.

\* \* \*

“Первісно-язичницькі трансформації душі (“Я дерево, я сніг, я все, що я люблю, і, може, це і є моя найвища сутність”), субстанція ества як необхідна складова субстанції світового ества, приналежність до ноосфери — все це є в поезіях Ліни Костенко, і всі ці якості в її особистості природні і живі, дають можливість існувати в слові багатограним буттям, перевтілюватися в слово”... (Євген Гуцало).

Ці якості поетичної культурології поетеси говорять про зміну стану української душі, напроорокованого Т.Шевченком як обудження приспаного мозку нації, на стан Відродження, коли крізь естетичну призму історичної пам’яті світитиметься свідомість широти і глибини художнього і державного досвіду народу.

*м. Одеса*