



М.Рачков. Українець. Друга половина XIX ст.

реосмисленні. Хіба не про це цикл «Крізь роки і печалі» з його віршами «Доля», «Ще вчора була я висока, як вежа», «Мені відкрилась істина печальна», «Ти знов прийшла, моя печальна музо», «Настане день, обтяжений плодами», «І місячну сонату уже створив Бетховен», «Що доля нелегка, — в цім користь і своя є», «Страшні слова, коли вони мовчать», «Я в людей не проситиму сили»... тощо. Цілі поетичні системи Ліни Костенко — цикли «Альтернатива барикад», «Силути», «Душа тисячоліть шукає себе в слові» (з підциклом на біблійні сюжети: «Брейгель. Шлях на Голгофу», «Ісус Христос розп'ятий був не раз»), «Коротко — як діагноз», «Інкустації» — присвячені трагічним суперечностям свідомості творця духовних цінностей, що живе в кратері вулканів своєї нації і світу, мільйони разів переживає аутодафе і воскресіння. Саме тут образи-символи, що є інтертекстуальними матрицями, зліпками архетипних моделей; набувають особливої ваги і семантично переосмислюються, здобувають довшовартісне життя вже в іншу літературну епоху, відлунюючи в культурі XX віку новаторським художнім резонансом, завдяки яким пізнаються одвічні духовні колізії, трагедія життя і розп'яття поета.

Інша річ — взаємодія текстів двох віршованих романів, що здійснюється не лише з волі авторів, але за особливою логікою мистецького поступу, циклічного руху художніх форм і естетичного інструментарію, дискусійних варіацій на вічні теми людського буття, як це маємо на прикладі «Євгенія Онегіна» і «Марусі Чурай». На перший погляд, це твори надто далекі один від одного за багатьма параметрами, і передусім, за явленням у них типом культури, національними й конкретно-істо-

ричними координатами, життєвим матеріалом і типом героїв, але вони, між тим, надто інтертекстуальні, щоб це не помітити і не вивчити як спеціальну проблему, в якій сходяться і розходяться не лише україністика та русистика як окремі галузі науки, але й відбувається постійна взаємодія та взаємовідштовхування української і російської літератур. У них намножено чимало різногатункових сторінок і прийшла пора їх осягати без упередженості й особливого глянцю з багатьох точок зору. Має рацію Іван Дзюба, коли цю складну болючу проблему розглядає багатоаспектно і з наведенням великої кількості історичних аргументів та аналогій з діалектики спілкування різних літератур (німецької і французької та італійської; арабської і перської та вірменської, азербайджанської, узбецької; з погляду могутнього протесту в Росії I половини XIX ст. проти «чужевластя мод», проти галломанії тощо): «Тим часом історія української культури і літератури XIX та XX ст. показує, що її взаємодія з російською літературою та культурою не була однозначною, а мала дві сторони. Одна — це солідарне сприйняття гуманістичних і естетичних імпульсів російської культури, а друга — це захисна реакція, вироблення власної альтернативи, відповідь на виклик, виборювання власного культурного простору. Це неважко побачити і з творчості, і з теоретичних концепцій наших класиків, а дехто з них, як-от Шевченко чи Леся Українка, та й не тільки вони, підкреслювали це з полемічною загостреністю. Тобто, українська культура реагувала на вплив і, скажемо прямо, на експансію російської культури так само, як реагувала і реагує кожна життєздатна національна культура на вплив і експансію сильнішої, багатшої (як, зрештою, реагувала і російська культура на вплив і експансію української у задуваний уже період XVII — початку XVIII ст.)» (6, 80).

Віршований роман О.Пушкіна, як і його творчість загалом, багатьма дослідниками (Б.Томашевський, Ю.Тинянов, Ю.Лотман, А.Слюсар та інші) оцінюється як літературний. Ю.Тинянов з даного приводу міркує так: «Роман цей суціль літературний; герої і героїні з'являються на фоні старих романів ніби пародійними тінлями; «Онегін» ніби уявлюваний роман: Онегін уявив себе Гарольдом, Тетяна — цілою салересею героїні, мати також. Поза ними — штамп (Ольга) також із підкресленою літературністю» (22, 67). Ще цілеспрямованіше питання літературності Пушкінського роману постало в роботі Анни Ахматової «Адольф» Бенжамена Констана в творчості Пушкіна, в якій стверджується, що «романтичний герой Б.Констана був одним із прототипів Онегіна» (2, 51). І практично немає жодного видатного твору в світовій літературі, з яким не порівнювався б (щоправда, за різними ознаками) віршований роман О.Пушкіна (і «Дон Жуан» Байрона, і «Фауст» Гете, і «Дон Кіхот» Сервантеса, і «Вінок сонетів» Прешерна та багато інших варіацій, які годі й перерахувати).

Не менш літературним є і роман у віршах Ліни Костенко, але його літературність зумовлена не лише культурологічними матрицями й архетипами, знанням мистецької традиції у створенні зразків реліктового жанру віршованого роману, але й неприхованою й закамуйованою полемічністю, спрямованою на спростування думки про неповноту і редукованість української літератури через відсутність творів складного типу чи звуженість жанрової системи української літератури, в якій, за деякими оцінками, немає, наприклад, роману-епопеї на зразок «Війни і миру» Л.Толстого чи достойного віршованого роману зразка «Євгенія

Онегіна» О.Пушкіна. (Саме в такому ключі звучать часто-густо закиди на адресу української літератури, що виникають внаслідок принципу підстановки і заміни одного явища іншим. А якщо українська художня цивілізація має і свої закони розвитку та грає за власними правилами?) Що це так, підтверджує наявність у творчості Ліни Костенко ще одного роману у віршах на історичну тему — «Берестечка», що аж ніяк не повторює першого, а є діалогічним по відношенню до нього та ряду інших досягнень світової культури і водночас інтертекстуально полемічним з прозовим романом П.Загребельного «Я, Богдан», навіть підзаголовок якого «Сповідь у славі» дисонує з підзаголовком «Берестечка» — «Сповідь у неславі».

Отже, «Маруся Чурай» — це своєрідний твір-виклик. І не тільки парадигмі загальноприйнятого поцінування української літератури як багато в чому другої, але й залежної від повновартісних розвинених культур. Але й виклик усталеним поглядам про неможливість радикального новаторства в тій царині, де вже, здавалось би, досягнуто найбільшого у художньому самовияві митця. Авторка «Марусі Чурай» наважилася протиставити вишуканому, елітному героєві-денді, ураженому синдромом «зайвої» людини, що марнує час, не маючи мети, — героєві пушкінського роману — свою простонародну героїню, піснетворку, наділену великим талантом мисткиню, легендарну постать, широко відому з фольклорних і літературних джерел. Врешті-решт це виклик усталеній традиції надання переваги герою-чоловікові, навколо якого обертається дія. Це своєрідна контрверсія існуючих варіацій та мистецької обробки народної балади «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці», інтерпретованої в українській, польській і російській літературах.

Заголовкова модель у романах Ліни Костенко й О.Пушкіна не лише однотипна за простотою звучання, словесним оформленням та функцією — ім'я і прізвище головних героїв творів, що є першою причиною до їх експозиції, — але й інтертекстуальна: одразу в дію вступають різні за походженням, способом життя, національним світовідчуттям, ментальністю і статтю герої, кожний з яких несе печатку свого часу і середовища, що їх породили. Та мова не про використання, запозичення готових елементів, їх «пересадку» у твір з інших текстів чи літературної традиції. Одні й ті ж комбінації прийомів виразності можуть бути цілком незалежно виявлені різними митцями; застосовані ними до ідентичних тем, вони дадуть схожі образи і мотиви. Це факти, які Ю.Тинянов називав «конвергенцією», говорячи, що в таких випадках «питання хронологічне — «хто раніше сказав?» — виявляється несуттєвим» (22, 78).

Конвергенція помітна на багатьох рівнях змісту і форми обох творів. І передусім — у перших сигналах, які автор посилає читачеві, аби він правильно сприйняв його текст, — назві й жанровому визначенні, — в яких одразу ж дають про себе знати як інтертекстуальність, так і контрверсійність.

Історичні візії авторки «Марусі Чурай» дуже добре вклалися в жанр віршованого роману, що, подібно до пушкінського, названо безпретензійно і вагомо. Ім'я головної героїні (Маруся — скорочений варіант від улюбленого Марія — пов'язано з особливо пієтетним ставленням українців до Богородиці) і її козацьке прізвище входять до реєстру найбільш шанованих в



Іван Руткович. Моління. Фрагмент. 1683 р.

Україні й історично відомих. А це більше переконує, що історичність як змістова якість твору Л.Костенко органічно взаємодіє з формальною жанровою моделлю віршованого роману, родовід якого розпочинається від Байрона в світовій традиції і Пушкіна — в російській. Якщо в пушкінському як першому реалістичному романі, що був «якраз ліро-епічним романом, котрий прийняв віршовану форму» (18, 14), преважають сучасні проблеми, пов'язані з утворенням «складної і суперечливої єдності індивідуальності з середовищем і людиною» (18, 136), то в романі української поетеси, що є поліморфічним за творчим методом і структурою, взаємодіють історія і сучасність, котрі свідчать про застосування деяких принципів художньо-документальних жанрів, зокрема — співвіднесеності вимислу і достеменності, посилення історіософських мотивів.

Оскільки вже існуюча жанрова модель віршованого роману виникла як синтез ознак трьох родів літератури — епосу, лірики і драми, — вона несе в собі могутній потенціал подальшого росту, енергія якого закладена можливостями гетерогенної за своєю природою жанрової форми і найбільше надається для втілення митцями широкого профілю. А саме таким був Пушкін, який з однаковою віртуозністю і досконалістю писав поезію і прозу, отже, міг доцільно скористатися пріоритетністю родово-жанрових якостей кожної з цих літературних систем, як і їх взаємозамінюючими (компен-

саторними) властивостями. Ось чому саме з «Євгенія Онегіна» утвердилася самодостатня жанрова модель, яка аналогічно з романом характеризується сюжетністю і розгортанням широкої картини життя, бо дія в ньому наділена значною часовою протяглістю, а події постають як взаємопов'язані і взаємозумовлені, а також відтворюється складний розвиток характерів. Водночас у віршованому романі, на відміну від звичного, традиційного роману, використовуються *«не лише епічні засоби у розвитку характерів, сюжетному русі тощо), але й ліричні. Цьому сприяє віршова форма, котра слугує передусім для вираження переживань. У віршованому романі виискає образ не оповідача, як у романі, а ліричного героя. Так звані ліричні відступи, тобто пряме, відкрите вираження ліричних переживань, стають присутніми ланками у розвитку сюжету, в розкритті образів. Цим викликана й особлива складність структури віршованого роману (підвищена емоційність повіствування, перебувка оповідного плану ліричним, поєднання зображення героя з прямим вираженням авторського ставлення до нього тощо)»* (10, 381). Виходить, що зв'язок між жанровою моделлю і типом митця, його схильністю до певних реєстрів творчості — самоочевидний. Цей принцип еластичної взаємодії спрацював не тільки в пушкінському варіанті, який «Євгенієм Онегіним» сформував стійку традицію. Парадоксально, але факт, що вона була розвинута і піднесена на вищий щабель не в російській літературі, а в українській. Адже Л.Костенко довела, що складна і вибаглива форма віршованого роману є однією з констант української художньої ментальності, що тяжіє до синтезу гетерогенних естетичних форм, несподіваного поєднання й переплетення жанрових модифікацій, що постають на твердому ґрунті європейських традицій.

Якщо, трактуючи властиву для роману долю приватної людини, О.Пушкін переважно цікавиться тим, як виявляється свобода Онегіна, то Л.Костенко вивела свою героїню за традиційні рамки інтимної драми, підняла Марусю над її власною трагедією, пішла шляхом осмислення трагедії національної історії народу. Загальновідома історія кохання Марусі до Гриця стає першопоштовхом до народження образу Марусі — громадянки свого часу.

«Маруся Чурай» — це не тільки історичний роман, як зазначено на його титульній сторінці, а культурологічний твір, у центрі якого стоїть вагома й актуальна проблема зв'язку художньої, соціальної та неповторної свідомості й підсвідомості митця. Саме тому для творчої біографії героїні роману, співачки і поетеси XVII ст., важливе усвідомлення, що за межами її чудової, вишуканої поезії лежить цілий світ страждань і боротьби, а центр ваги переноситься з побутово-мелодраматичних моментів на історичні та психологічні.

Загальна картина побудови (з дев'яти розділів) обумовлена логікою розвитку двох сюжетних ліній, однією з яких є історія особистої долі легендарної піснетворки, а другою — історичні події, пов'язані з визвольною війною під проводом Богдана Хмельницького. Сюжетні лінії тісно переплетені між собою, і все ж кожна з них має ряд її властивих прикмет. В основі сюжетобудування лежать два принципи: штучного уповільнення дії (ретардації) заради акцентування найважливіших моментів розповіді та стрімкості розвитку, розпростороеного в часі, історичному й одномоментному, протяжному і дискретному, у просторі обмеже-

ному (Полтава, Україна) і безкінечному (планетарному). Поетеса вводить у сюжетну канву твору героя дуже важливого для змалювання епохи в усій її повноті і складності — дяка. Мандрівний дяк-філософ, з яким зустрічається Маруся, йдучи на прощу до Києва, добре знає сучасне і минуле рідного краю, тверезо мислить, здатний сягати думкою у майбутнє. Він показує Марусі Україну-руїну, місця, де відбувалися битви, в яких прямо чи опосередковано вирішувалася доля багатьох народів. Тут гинули герої, тут вирішувалася доля Польщі й Москви, Криму і Туреччини, Німеччини і цілої Європи. А хто це пам'ятає?

Внутрішня композиція твору, зосереджена в часово-просторових відношеннях, ґрунтується на хронотопі дороги, який є, як стверджує М.Бахтін, найбільш ефективним шляхом з'єднання в єдине ціле розрізаних шматків тексту. Хронотоп дороги — дуже давній архетип словесної творчості — дає змогу Л.Костенко простежити тривалу в часі дію як історичну, так і конкретну, пов'язану з рухом життя окремих героїв, узгодивши видимий бік їхнього тривання в часі (зображений у творі), і невидимий — той, що постає за межами тексту. Дорога служить не лише головному скрепою, за допомогою якої узгоджуються стосунки різних персонажів, вони вступають у взаємодію, по-різному спілкуються. Вона також служить органічним способом поєднання окремих розділів, їх злиутування за певною логікою і системою. Хронотоп дороги здатний уподібнюватися до перебігу часу як історичного, так і біографічного. Це дає змогу авторці роману сумістити композиційний і сюжетний час, поступово вводячи героїв, що трапляються на дорозі Марусі Чурай, і осягає великі просторові розміри, прямуючи від національно окреслених об'єктів до загальнолюдських. Хронотоп дороги дає можливість створити багатоманіття подій і явищ, спресованих на невеликому просторі тексту. Особливо посилено хронотоп дороги спрацьовує у шостому розділі роману, що має назву «Проща». Ця дорога виписана з неймовірною деталізацією не тільки з погляду конкретики пейзажних замальовок, що виникають зі зміною місцевості, але й історичного шляху, який проходить Україна. Саме хронотоп дороги дає можливість авторці роману злити дві паралельні сюжетні лінії в один тугий вузол, впивавши долю Марусі в долю народу, в історичне минуле, її сучасне і майбутнє. Завдяки хронотопу дороги розгортається тривимірний час, що рухається не лише лінійно, але має здатність відбігати назад, повертати в минуле, рухатися стрибками, хвилеподібно, передаючи не лише відчуття окремої людини, але чималой кількості одноплеменників, що так само переживають цей час. Тривимірність біографічного часу героїні — її дитинства та юності, зеніту життя, смерті та воскресіння — так само постає через хронотоп життєвого шляху, який осмислює сама Маруся Чурай у дев'ятому розділі віршованого роману. Трагічність цього шляху підкреслюється картиною весняного оновлення природи, що супроводжує наближення смерті центральної героїні.

Прикметою композиції роману «Маруся Чурай» є принцип зіткнення, протиставлення і зіставлення розділів, на основі чого вони групуються у своєрідну тріаду, що об'єднує три розділи по три. Окремі розділи контрастують, окремі еднаються на спільній основі, інші шикуються в ряд, взаємодоповнюючи один одного. Сюжет роману не вичерпує людину до кінця, через

те деякі центральні герої твору продовжують діяти «і поза сюжетом і в позасюжетній паузі, це, — як твердить М.Бахтін, — не герої «абсолютного минулого», а герої «вільних імпровізацій», герої того, що перебуває в стані вічного становлення, «завжди сучасного життєвого процесу». Така особлива структура художнього образу приводить до широкого застосування в романі «Маруся Чурай» техніки колажу, себто монтування з окремих фрагментів цілісної картини буття людини в історії та її філософського осмислення, бо доля Марусі й любовний трикутник, на основі якого розгортається сюжет твору, є свого роду моделлю суспільства, розшарпаного між правдою і фальшем, вічністю і буденністю, трагічним і комічним. Колажний спосіб укладання розділів та розташування дав змогу авторці, значно звузивши рамки тексту, намалювати широке полотно, що охоплює як приватну долю людини, так і багатовимірність її суспільних функцій. Ще однією посуточною гранню композиції «Марусі Чурай» є поєднання лінійного способу розгортання подій з ретроспективним, що характеризується порушенням хронології викладу подій, поверненням у минуле героїв. Ретроспективний спосіб найпродуктивніше використаний у змалюванні подій і героїв у таких розділах: першому («Якби знайшлась неопалима книга...»), третьому («Сповідь»), шостому («Проща»). Навіть чергування цих розділів вказує на внутрішній ритм композиції. Дослідження композиції роману «Маруся Чурай» Ліни Костенко було б не повним, якби не було спеціально розглянуто принцип доцентровості, завдяки якому розділи складаються в єдине романне полотно.

Доцентровість композиції зумовлена як типом героїні, так і прагненням стиснути в один міцний вузол різномірні якості життя та історичних обставин. Через те, що роман присвячений саме Марусі Чурай, він монологічний і доцентровий, бо центром розповіді є образ України, що має зовнішність, духовність і трагічність долі Марусі Чурай.

Прикметно, що дев'ять розділів, маркерами яких є самостійні назви і позначення римськими цифрами, укладені в систему за принципом симетрії й асиметрії (виходить три триади), співвідносяться з аналогічною структурою «Євгенія Онегіна», в якому в остаточному варіанті залишилося 8 розділів, але є фрагменти дев'ятої глави. Причому композиція пушкінського роману заснована на взаємодії трьох ідейно-емоційних контекстів: 1) контексту, в якому герої саморозкриваються; 2) контексту авторського аналізу й оцінок поведінки і внутрішнього світу героїв; 3) контексту читачової співучасті. Ці контексти подані в тонких зв'язках і переходах. І знову структурним принципом виявляється триадність. Отже, є над чим подумати, зіставляючи два вішованих романи як репрезентанти духовних пошуків, що аж ніяк не є запозиченням, а поглибленням традиції, доведенням до апогею можливостей жанрової моделі, що тільки грають у руках майстра.

Новаторство «Євгенія Онегіна», яке прекрасно проявляється на рівні поезики та яке стало «довгою хвилею» культури для «Марусі Чурай», породило не тільки оригінальність художніх ходів Л.Костенко, але й розвиток досягнень у ритмомелодії, композиції, «по-аристотелівськи класичному» (І.Фізер) сюжеті, образній системі, фонічній організації тексту, в інтелектуальному контролі й авторській стратегії в усьому роман-

ному дійстві, в експресивній спонтанності й багатстві наративних інтонацій, де кожна деталь несе інформацію про цілість, про концепти інтертекстуальності, що є естетичним законом творчості поетеси як видатних творців художніх цінностей. Отже, Л.Костенко сприйняла виклик, пов'язаний з рафінованістю вішованого роману, від О.Пушкіна і передала його як естафету неперебутнього мистецтва, що продовжуватиме своє буття у світовому просторі культури.

Література

1. Антонич Б.-І. Поезії. — К.: Рад. письм., 1989. — 450 с.
2. Ахматова А. «Адольф» Бенжамена Констан в творчестві Пушкіна // О Пушкіне. — Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1984. — С. 51—90.
3. Грабович Г. До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка. — К., 1997. — 604 с.
4. Грачєв А.П. «Всє моє» (от незаметной цитаты — к незамеченному смыслу) // Университетский Пушкинский сборник. — М.: Изд-во Московского университета, 1999. — С. 224—230.
5. Гусар-Струк Д. Історичний роман Ліни Костенко // Сучасність. — 1990. — № 5. — С. 26—31.
6. Дзюба І. Ідеологічні децибелі «діалогу культур», у якому українська поки що не стала рівноправним партнером російської. В Україні... // Сучасність. — 1998. — № 11. — С. 63—87.
7. Загребельний П. Я, Богдан (Сповідь у славі): Роман. — К.: Рад. письм., 1983. — 511 с.
8. Зеров М.. Ad fontes // Твори: В 2 т. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2. — С. 568—588.
9. Ільницький О. Медитація смерті // Весни розспіваної князь: Слово про Антонича. — Львів: Каменярь, 1989. — С. 284—290.
10. Карпов А.С. Роман в стихах // Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. — М.: Просвещение, 1974. — 509 с.
11. Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. — СПб.: Petropolis, 1999. — 199 с.
12. Костенко Ліна. Вибране. — К.: Дніпро, 1989. — 559 с.
13. Костенко Ліна. Маруся Чурай. Історичний роман у віршах. — К.: Рад. письм., 1979. — 184 с.
14. Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкіна «Євгеній Онегін». Коментарий. — Л.: Просвещение, 1980. — 415 с.; Лотман Ю.М. В школі поетического слова. Пушкін. Лермонтов. Гоголь. — М.: Просвещение, 1988. — 351 с.
15. Макаров А. Історія — сестра поезії // Література і сучасність. — К.: Рад. письм., 1984. — Вип. IV. — С. 101—115.
16. Павлишин Марко. Канон та іконостас. — К.: Час, 1997. — 445 с.
17. Пушкін А. Євгеній Онегін. Роман в стихах // Полное собрание сочинений в десяти томах. — Л.: Наука, 1978. — Т. V. — 527 с.
18. Слюсарь А.А. О жанровых разновидностях русского романа XIX века // Проблемы современного литературоведства. Збірник наукових праць. — Одеса: Маяк, 1999. — Вип. 4. — С. 135—142.
19. Слюсарь А.А. Проза А.С.Пушкіна и Н.В.Гоголя. Опыт жанрово-типологического сопоставления. — Киев-Одесса: Лыбидь, 1990. — 189 с.
20. Соловей Э. Насущные слова // Литературное обозрение. — 1982. — № 3. — С. 56—63.
21. Соловей Елеонора. Українська філософська лірика. — К.: Юніверс, 1999. — 367 с.
22. Тынянов Ю.Н. О композиции «Євгенія Онегіна» // Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — С. 52—78.
23. Шаламов В. Письма // Лит. обозрение. — 1989. — № 1. — С. 101—110.
24. Шеглов Ю.К. Комментарии к роману «Двенадцать стульев» // Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. — М.: Панорама, 1995. — С. 3—104.