

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

(повне найменування вищого навчального закладу)

Філологічний факультет

(повне найменування інституту/факультету)

Кафедра української літератури та компаративістики

(повна назва кафедри)

К в а л і ф і к а ц і й н а р о б о т а

Художні особливості збірки «Річка Геракліта» Ліни Костенко

Artistic features of the collection "River of Heraclitus" by Lina Kostenko

на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти

Виконала: здобувачка денної форми навчання
спеціальності 035 Філологія спеціалізації
035.01 Українська мова та література

ОП Українська мова та література

Владислава БАЙЛЮК

Науковий керівник:

к. філол. н., доц. Олена МІЗІНКІНА _____

Рецензент:

к. філол. н., доц. Іраїда ТОМБУЛАТОВА

Рекомендовано до захисту:
протокол засідання кафедри української
літератури та компаративістики
№ __ від _____ 2024 р.

Завідувач кафедри
_____ проф. Тетяна ШЕВЧЕНКО
(підпис)

Захищено на засіданні ЕК № 4
протокол № ____ від ____ 2024 р.
Оцінка _____ / _____ / _____
(за національною шкалою/шкалою ECTS/ бали)

Голова ЕК
_____ проф. Алла РОМАНЧЕНКО
(підпис)

**Одеса
2024**

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ I. ХУДОЖНЯ ОРГАНІЗАЦІЯ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ | 8 |
| 1.1 Зображення і вираження в ліриці | 8 |
| 1.2 Автор і герой у ліричному творі | 20 |
| 1.3 Пейзаж у художньому творі | 27 |
| РОЗДІЛ II. ПЕЙЗАЖ ЯК ДОМІНАНТА ЛІРИКИ У ЗБІРЦІ «РІЧКА ГЕРАКЛІТА» | 35 |
| 2.1 Образи осені у циклі «Осінні карнавали» | 35 |
| 2.2 Образи зими в циклі «Сліпучий магній снігових пустель» | 40 |
| 2.3 Образи весни в циклі «Весна підніме келихи тюльпанів» | 47 |
| 2.4 Образи літа в циклі «Що в нас було? Любов і літо» | 52 |
| РОЗДІЛ III. ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ У ЗБІРЦІ «РІЧКА ГЕРАКЛІТА» | 60 |
| 3.1 Синестезія як провідний художній прийом Ліни Костенко | 60 |
| 3.2 Поліміфологічність у поезіях | 71 |
| ВИСНОВКИ | 81 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 85 |

ВСТУП

Актуальність дослідження. Ім'я Ліни Костенко широко відоме як на теренах України, так і поза її межами. І це зрозуміло, бо кожний вихід з друку її чергової збірки поезій чи роману, її публікація чи публічний виступ викликає резонанс у суспільстві.

Ще в 60-х роках минулого століття Василь Симоненко в рецензії на збірку «Мандрівки серця» (1961) зазначив: «Іноді пробують поетів ділити на ліриків і раціоналістів. Але то, мабуть, даремний труд, бо справжнє мистецтво однаково неможливе ні без гарячого серця, ні без тверезої голови. Там, де стихійно поєднується мудрість і пристрасть, можливо, якраз і починається поезія. Ліна Костенко з однаковою граціозністю малює і найніжніші акварелі, і широкі полотнища і з чарівною легкістю підноситься до філософських роздумів та узагальнень. Вона красива в своєму смутку і сліпучо осяйна в своїй радості...» [62, с.199]. Так писав чоловік-поет про жінку-поетесу.

Творчість письменниці багатогранна й невичерпна у її досягненні. У доробку Ліни Костенко *збірки віршів* «Проміння землі» (1957), «Вітрила» (1958), «Мандрівки серця» (1961), «Зоряний інтеграл» (1963), «Княжа гора» (1972), «Над берегами вічної ріки» (1977), «Неповторність» (1980), «Сад нетанучих скульптур» (1987), «Бузиновий цар» (1987), «Вибране» (1989), «Гіацинтове сонце» (2010), «Мадонна перехресть» (2011), «Річка Геракліта» (2011), «Триста поезій. Вибрані вірші» (2012); *романи у віршах* «Маруся Чурай» (1979), «Берестечко» (1999); *роман у прозі* «Записки українського самашедшого» (2010). Як бачимо, домінуючим у Ліни Костенко є поетичне мислення. «Поезія Ліни Костенко вже давно досягла такого мистецького статусу, коли можна і слід говорити про її творчість як один із найяскравіших феноменів доби й української культури ХХ ст. та межі тисячоліть» [61, с.196], – відзначає вдумлива поціновувачка творчої манери мисткині і літературознавиця Валентина Сасенко.

Літературно-художнє надбання Ліни Костенко вивчається дослідниками вже досить тривалий час. У різні часи її по-різному оцінювали. Проте і на сьогодні творчість відомої письменниці не достатньо і не в однаковій мірі вивчена її пошанувальниками.

Так, маємо ґрунтовні розвідки В'ячеслава Брюховецького [9] про становлення і еволюцію яскраво самобутнього таланту Ліни Костенко; Мирослави Мельник і Юрія Карпенка [27] про функції та зміст власних назв, ужитих у художніх творах мисткині; Тетяни Коляди [31], яка розглядає художні тексти поетеси як явище інтенціонального, можливого світу семантики, як творіння інтенціональної індивідуально-художньої мови; Петра Іванишина [26], який проаналізував специфіку розвитку українського художньо-герменевтичного мислення як глибоконаціонального буттєво-історичного розуміння, теоретично окреслив іманентний українському буттю національно-екзистенціальний тип тезаурусу (передзнання) на прикладі поезії письменниці. Монографія Олени Бідюк [6] присвячена теоретичним аспектам прикладного психоаналізу. На прикладі творчості Ліни Костенко літературознавець розглянула авторську методологію психоаналізу мікрообразів художнього тексту, а також запропонувала алгоритм психоаналітичного дослідження творчості письменника.

Олексій Ковалевський у своїй монографії «Бунтівне – бо чисте. Філософія бунту й філософія серця у творчості Ліни Костенко» [28] з'ясовує філософсько-світоглядні підвалини, індивідуально-стильові особливості, вплив на цілі генерації українського письменства та українського й зарубіжного читача доробку мисткині. Також О. Ковалевський видрукував нарис творчо-світоглядної біографії знаної поетеси [29]. Досить тривалий час творчість Ліни Костенко досліджує Валентина Саєнко, яка видала друком солідну працю «Поезія Ліни Костенко: традиція, контекст, художня своєрідність» [60]. Літературознавиця осмислює національний, соціальний, культурний контексти доробку поетеси, залучаючи новітні стратегії аналізу.

Відомі й докладні посібники на допомогу учителям-словесникам Людмили Краснової [35], Григорія Клочека [41] та Володимира Панченка [51], у яких можна прочитати про життєвий шлях поетеси, про її творчість, громадянську позицію, про своєрідність її творчого методу. Кожна поезія, що вивчається у шкільній програмі, розглядається на різних рівнях, щоб читач зрозумів неперевершеність художньої манери Ліни Костенко, занурився у глибини проблематики.

Творчість поетеси інтенсивно й на сьогодні вивчається: захищено літературознавчі дисертації [4; 5; 56; 38; 23; 21], написано чимало наукових статей, в яких розглядається широкий діапазон проблематики.

Зокрема, поезії збірки «Річка Геракліта» теж вже аналізувалися з точки зору кольорової палітри [8], ролі риторичних звертань [17], етномаркованих образів і символів природних стихій та реалій [10], семантики музичних образів [42]. Найбільше літературознавці звернули увагу на образи природи: Олександр Астаф'єв – на символи природи [3], Наталія Криловець – на образи лісу та саду [36, 37], Ірина Ткаченко – на образ степу [69]. Разом з тим, бачимо, що системного дослідження поетики збірки «Річка Геракліта» на сьогодні немає, тому вважаємо наше дослідження актуальним і необхідним для глибшого осягнення творчості Ліни Костенко.

У вступному слові до збірки «Річка Геракліта» Оксана Пахльовська розкрила історію «народження» книги: «Укладаючи «Річку Геракліта», хотілося в такий спосіб – через нову оптику, несподіваний підхід, нескутий і незвичний спосіб укладання – зацікавити поета майбутнім «Вибраним». Так що фактично задум цієї книжки виник автономно від авторки. Але задум удався: поетеса «відчула» книжку. Такий підхід дав імпульс оновлення – і Ліна Василівна додала до книжки нові вірші. І начитала диск – голос поета, що відтворює власні твори, – це завжди унікальна форма присутності автора. Тож перший крок до комплексного «Вибраного» зроблено. Тепер це вже буде як відродження і звільнення: ніби знову ввійти в Річку Геракліта – в інших часових, а отже, й психологічних координатах» [52, с.7].

Варто також відзначити, що за творами мисткині виходять у світ театральні постанови, що свідчить про актуальність її доробку. Театр «Post Scriptum» вдало випустив три вистави за творами Ліни Костенко («Горохове плем'я»), поетична вистава за поезіями Ліни Костенко та Олени Теліги; драматична поема «Циганська Муза», прем'єра вистави відбулася 15.03.2010 р.; поетична драма «Сніг у Флоренції», прем'єра якої відбулася 09.09.2018 р.).

Отже, незважаючи на вже існуючі дослідження та інтерпретації творчості відомої поетеси, бачимо, що художній світ збірки «Річка Геракліта» ще не достатньо вивчений.

Мета роботи полягає у виявленні національної традиції, трансформованої авторським "Я" Ліни Костенко з урахуванням як народного значення мотивів, образів, так і особливостей творчої манери мисткині.

Згідно з поставленою метою наше дослідження передбачає вирішення таких завдань:

- висвітлити проблему зображення і вираження в ліриці;
- розглянути співвідношення автора та героя у ліричному творі;
- проаналізувати багатоаспектність поняття пейзажу в художньому творі;
- осмислити специфіку відтворення картин природи в циклах збірки «Річка Геракліта»;
- з'ясувати семантику домінантних образів в поезії Ліни Костенко;
- розкрити творчі принципи художнього моделювання дійсності у поезіях збірки «Річка Геракліта»;
- встановити контекст творчості Ліни Костенко та місце збірки «Річка Геракліта» в історії української літератури.

Об'єкт дослідження – збірка «Річка Геракліта» Ліни Костенко.

Предметом дослідження є вивчення художньої своєрідності поезій мисткині, яка спирається на глибоку українську народної традицію та витворює неповторні форми поетичного мислення.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої у роботі мети та розв'язання її завдань застосовано такі методи: *історико-генетичний*, що полягає в співставленні традиційних українських мотивів, образів з їх літературною трансформацією у поезіях Ліни Костенко; *порівняльний*, що дозволяє простежити функціонування аналогічних мотивів та образів в поетичній спадщині письменників-класиків; *біографічний*, оскільки подробиці життя мисткині наклали відбиток на творення образів та мотивів у поезіях; *культурно-історичний*, що допоміг окреслити зв'язок мотивів поезії з атмосферою життя певної епохи й країни.

Теоретико-методологічна база дослідження ґрунтується на провідних працях вітчизняних літературознавців: Петра Білоуса, Григорія В'язовського, Олександра Галича, Василя Іванишина, Марії Лапій, Марії Моклиці, Валентини Саєнко, Валентини Смілянської, Анатолія Ткаченка, Івана Франка, Нонни Шляхової. Також прислужилися роботи зарубіжних філософів і дослідників мистецтва слова Ганс-Георга Гадамера, Георга Гегеля, Ришарда Нича, Юліана Пшибося, Артура Сандауер, Єжи Фарино, Фрідріха Шлегеля.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано в рамках комплексної наукової теми кафедри «Порубіжжя як феномен у художньому творі та в літературознавчій методології» (державний реєстраційний номер 0121U111788).

Структура й обсяг роботи зумовлені поставленою метою та завданнями. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ І

ХУДОЖНЯ ОРГАНІЗАЦІЯ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

1.1. Зображення і вираження в ліриці

Лірика є специфічним типом художньої діяльності, котра включає в себе, по-перше, певний спосіб естетичного переживання світу письменником, а по-друге, відповідний спосіб художнього моделювання світу як структурно-функціональної цілісності.

Перші намагання виокремлення лірики з-поміж інших видів літератури були зроблені ще в епоху античності у працях Аристотеля та Платона. Саме Аристотелем був сформульований визначний критерій лірики, в якій виклад «від себе, не замінюючи себе іншим». Відтак вона формує такі словесні форми, в яких репрезентуються переживання світу в собі.

Лірика вважається найбільш суб'єктивним серед трьох основних літературних родів. Однак це не слід сприймати як нездатність ліричних творів зображати об'єктивну реальну дійсність. Треба розділяти епос і лірику, роди словесного мистецтва по якійсь іншій ознаці. При цьому, однак, не треба відмовлятися від філософських категорій суб'єктивного і об'єктивного, і тільки розуміти їх в різному значенні. Об'єктивне і суб'єктивне – це не тільки, дві протилежні сторони пізнання життя, це в іншому сенсі – дві протилежні сторони самого людського існування.

Німецький філософ Г.Гегель в ХІХ ст. побудував своє розуміння епосу і лірики на антитезі двох основних філософських понять – об'єктивного і суб'єктивного, об'єкта і суб'єкта. Однак ці філософські поняття самі можуть бути зрозумілі в двох різних аспектах – в аспекті гносеологічному, що відноситься до пізнання сущого, і в аспекті онтологічному, що відноситься до самого сущого. «У гносеологічному плані «об'єктивне» – це все, що знаходиться поза свідомістю, що належить її пізнавальній зацікавленій спрямованості, все, що може стати для неї предметом. А «суб'єктивне», в

тому ж плані, – це сама пізнаюча свідомість, взята в її пізнавальній спрямованості на цей предмет» [78, с.429].

У процесі будь-якого пізнання суб'єкт і об'єкт (в прямому значенні цих слів) протилежні один одному, але неможливі один без одного. Якщо якісь явища життя стали об'єктом пізнання, то це значить, що хтось їх пізнає, що вони стали предметом для пізнаючого їх суб'єкта. Якщо ж, навпаки, хтось почав щось пізнавати, то це значить, що якісь явища життя стали об'єктом його пізнання. Гносеологічно не може бути суб'єкта пізнання без його об'єкта, і навпаки. Тому з такої точки зору називати якість явище тільки «об'єктом», тільки чимось об'єктивним, а якість інше явище тільки «суб'єктом», тобто тільки чимось суб'єктивним, було б неправомірним і неприпустимим. У розділі «Епічна поезія» Гегель роз'яснює це цілком чітко. Він пише: «Але заради об'єктивності цілого, поет як суб'єкт повинен відступати на задній план перед своїм предметом і розчинятися у ньому. Є тільки твір, а не творець, і проте, все що виражається в поемі належить поетові: він розробив це у своєму спогляданні, вклавши в нього свою душу і всю повноту свого духу. Те, що зроблено ним, не виступає, проте, в явній формі» [78, с.430]. І далі зазначає: «Великий епічний стиль полягає в тому, що здається, ніби творіння продовжує складатися саме по собі і виступає самотійно, якби не маючи за собою автора» [78, с.430–431].

Г.Гегель показує різницю між епічним і ліричним зображенням. У самому епічному творі, що представляє зразок свого роду, у слухача і читача, на думку мислителя, виникає тільки ілюзія того, що автора немає, що він «розчинився» у своєму «предметі». «Ця «ілюзія об'єктивності», виявляється, виникає тому, що в епічних творах вся повнота їх змісту, додаючи і суб'єктивні моменти ідейно-емоційного осмислення характерності життя – виражаються саме через індивідуальні подробиці буття персонажів, через систему деталей предметної зображальності, що становлять основу їх художньої форми. А через це епічна мова відрізняється переважанням номінативної зображальності своєї семантики, котра відтворює в свідомості

читачів і слухачів предметний світ твору. Лірика, несумісна з нейтральністю і неупередженістю тону, широко побутуючого в епічному оповіданні. Мова ліричного твору виконана в експресії, яка тут стає організуючою і домінуючою першоосновою. Лірична експресія дає про себе знати і в підборі слів, і в синтаксичних конструкціях, і в іносказаннях, і, головне, в фонетико-ритмічній побудові тексту. На перший план у ліриці висуваються «семантико-фонетичні ефекти» в їх нерозривному зв'язку з ритмікою, як правило, напружено-динамічною. При цьому ліричний твір, у переважній більшості випадків має віршовану форму, тоді як епос і драма – звертаються переважно до прози. Тобто, осмислююча і оцінююча думка епічного письменника, як суб'єкта художнього пізнання життя, дійсно, ніби суцільно розчиняється в своєму об'єкті. І твориться ілюзія, що авторське ідейно-емоційне осмислення життя не виражається у творі. На читачів і слухачів справляє враження сам об'єкт пізнання – життя персонажів, і вони не бачать за ними автора. Насправді, епічна творчість, як будь-яке пізнання, являє собою єдність об'єктивного і суб'єктивного – усвідомленої дійсності і осмислення її свідомістю поета. Так – в епосі. Але так само і в ліриці» [78, с.420].

У першій загальній характеристиці, лірика виглядає у Г.Гегеля контрастно з епосом, як чиста гносеологічна суб'єктивність. Автор писав: «Зміст її – все суб'єктивне, внутрішній світ, міркуюча й відчуваюча душа, яка не переходить до дій, а затримується у себе в якості внутрішнього життя» [78, с.420]. Проте надалі мислитель поступово роз'яснює, що і ліриці далеко не чужі – інтерес до об'єктивного світу і пізнання цього світу, які збуджують відповідні почуття і переживання поета. Він говорить це вже на тих сторінках, які присвячені більш докладній характеристиці епосу в його контрасті з лірикою. Зокрема він вказує, що «ліричному суб'єкту дозволено увібрати в свої почуття і роздуми величезне різноманіття змісту» [78, с.460], або що лірика і «все, що осягається нею зосереджується в проникливому заглибленні почуття» [78, с.463]. У розділі, спеціально присвяченій ліриці

(«Лірична поезія»), Г.Гегель розвиває цю сторону питання ще чіткіше. «Лірика, – пише він, – задовольняє потребу в тому, щоб замість зовнішньої реальності речі, уявити її присутню дійсність в суб'єктивній душі» [78, с.492].

Письменниця ХХ ст. Оксана Забужко пише, що «власна душа» для лірика – не самоціль, а певна система координат, в якій йому задана довколишня дійсність. «На відміну від епіка, лірик перебуває зі світом «сам на сам», він – першовідкривач, здатний художньо освоїти певний зріз реальності лише стільки, скільки включає його в структуру свого внутрішнього світу, робить його часткою власної духовної біографії (так само чинить він і з точкою зору іншого, асимілюючи її в собі). Це вже не життя інших, як в епосі, – це його власне життя, ним самим естетично оформлене. Йдеться, як бачимо, не про пріоритет суб'єктивного, а лише про якісно іншу, порівняно з епосом, міру суб'єктивації. Так усувається потреба в події як формі, що в ній митцеві дається дійсність: остання просто розчленовується на емоційно значуще й емоційно нейтральне. І це зрозуміло, оскільки зсередини себе самого я застосовую до буття іншу ціннісну мірку, ніж із позиції іншого: все, що я переживаю особисто, є для мене подією. Тут естетичне почуття не потребує жодних форм зовнішнього структурного впорядкування, і тому в ліричних творах сюжетну (драматичну) лінію здебільшого різко послаблено: коли щось і відбувається, то як привід для розгортання перед читачем душевних станів суб'єкта» [24, с.35]. Як бачимо О.Забужко (яка сама є митцем) наголошує на перевазі саме суб'єктивного начала в ліричних творах. А тому на першому плані внутрішній світ поетів, який постає з естетичного сприйняття сприйняття реальності.

Продовжуючи думку письменниці і дослідниці водночас зазначає: «Із сказаного випливає також, що ліричне світовідчуття не може відзначатися тією всеосяжністю, що притамане епічному. В порівнянні з епічним воно має куди більш вибіркового характер, але поступаючись епічному в масштабності й широті, ліричне виграє за рахунок глибини суб'єктивного володіння реальністю» [24, с.35]. Порівнюючи ліричне та епічне осягнення світу

О.Забужко підкреслює такі риси першого як вибірковість сприйняття, глибину переживання та суб'єктність сприйняття.

Продовжує міркування про об'єктивне та суб'єктивне в ліриці літературознавиця Марія Моклиця. Вона зазначає, що «лірика покликана відтворити внутрішнє життя людини, її суб'єкту неповторність, а тому вона неминуче має справу з фантазією, уявою, з відчутими за допомогою інтуїції, але відсутніми в об'єктивному світі формами, зі сновидіннями та проявами несвідомого. Отже, лірика активізує умовні форми і надає перевагу всьому ірреальному» [48, с.114]. Як бачимо, М.Моклиця вбачає призначення лірики на відміну від інших родів літератури насамперед у відтворенні суб'єктивного автора, і тому звертає увагу на несвідому сферу, як каталізатор появи твору.

Поняття об'єктивного та суб'єктивного пов'язані з категоріями зображення і вираження, які є своєрідними в кожному з трьох родів літератури. Тепер зупинимось на питанні, щодо зображення і вираження в ліриці. Процес художнього пізнання – явище досить складне. Стосується воно безпосередньо питань психології художньої творчості. Нині в працях про суть художнього відбиття дійсності помітна неточність або непослідовність у вживанні літературознавчої термінології взагалі, стосовно термінів зображення, вираження, зокрема. Всі ці терміни стосуються процесу художнього пізнання, результатом якого є художній образ. У першу чергу потрібна ясність у розумінні змісту тих понять, які мають відношення до цього питання.

У найновішій «Літературознавчій енциклопедії» (автор-укладач Ю.І.Ковалів) уточнюється, що зображення і вираження – «це два основні принципи реалізації письменником творчого задуму, кожен з яких зумовлений жанровими та стильовими особливостями художнього феномену, системою відповідного формотворення. Зображення стосується безпосередньо міметичних принципів ... Воно спрямоване на мистецьке відтворення явищ довкілля та внутрішнього світу людини, на розкриття

загальнозначущого через одиничне та неповторне. ... Вираження пов'язане зі створенням такого образу, аналогів якому немає» [43, с.396]. Щодо лірики, то в ній «домінують виражальні засоби, які формують особливу інтимну атмосферу з витонченим емоційним станом, вольовими імпульсами, враженнями експресіями, сугестивністю, ірраціональними поривами – ліризмом» [43, с.559]. У свою чергу «ліризм – емоційне переживання естетичних явищ або подій, пафосна, часто інтимна ознака (емоційність, сердечність, схвильованість, експресивність) художнього сприйняття, і трактування дійсності, притаманна переважно поетичним творам» [43, с.559]. Отож в ліричних творах спостерігається домінування саме виражальних засобів творення образності.

Літературознавець Іван Франко чимало приділив уваги вивченню феномену лірики у порівнянні з іншими видами мистецтв. Так, у праці «Із секретів поетичної творчості» дослідник робить порівняльну характеристику малярства і поезії. «Як звісно, малярство намагається за допомогою ліній і красок, відповідно покладених на таблиці (полотні, папері, дереві, стіні і т. п.), передати нам чи то якусь частину дійсного світу (людське лице, сцену, крайобраз), або якусь думку, виявлену також постатями, взятими більше або менше живцем з природи (різні алегоричні фігури, історичні та релігійні малюнки). Сама природа сеї штуки жадає тому, що все, зображене нею, мусить бути нерухоме і незмінне; світло і тінь тримається все на одному місці, люди і звірі стоять чи лежать все в одній позиції, з одним виразом обличчя, кольори лишаються все однакові, хоч у дійсній природі все те підлягає постійним змінам, рухові та обміну матерії. Можна сказати, що кожний образ – се частина природи, вихоплена з виру життя і закріплена на таблиці. Малярство різниться від дійсної природи своєю нерухомістю. Ми самі собою вносимо рух у той куточок природи, який закріпив маляр, і власне в тім лежить головне і всім доступне естетичне вдоволення, яке дають нам добрі малюнки. А яка ж мета поезії! І вона також властивими собі способами передає якийсь шматок дійсності, закріплює його в вузькі

(порівняно до дійсності) рамці, піднімає його також понад водоворот дійсного життя і передає без дальшої зміни потомності.

І поезія має таку саму мету – властивими їй способами репродукувати в душі читача чи слухача ті самі моменти життя (руху, ситуації), які закріпив у поетичному творі його автор. Значить, і вихідна точка, і мета обох цих форм артистичної творчості зовсім однакові. Можна би додати, що потроху однаковий і спосіб, яким вони осягають цю мету. Адже наша писана чи друкована поезія також в першій лінії обертається до зору, оперує цілою системою кольорових плямок (літер), що викликають в нашій тямці відповідні їм слова, а подекуди навіть (при тихім читанні) се посередництво слів зводиться до *minimum*, і літери відразу викликають в нашій уяві конкретні образи, відповідні словам, які творять літери, написані в книзі. Правда, поезія поки що менше піддається такому «скороченому поступуванню», як проза; поезія вживає ритму і рими і різnorodних способів, які дає мелодійність мови, на те, щоб, окрім зору, раз у раз відкликатися до слуху» [70, с.245]. У такий спосіб І.Франко співставляє можливості малярства і поезії, вказує на те, що їх об'єднує апелювання реципієнта до зорового сприйняття, спонукає його до відтворення руху (що зафіксоване у творі), малюванні уявою образу. Правда, в поезії має бути ритм, рима, різні інші способи організації форми, які породжують мелодійність мовлення та апелюють до слуху читача.

Щодо порівняння поезії з музикою, то І. Франко пише: «Переважно ми читаємо поетичні твори, приймаємо їх при помочі зору. Коли музика апелює тільки до нашого слуху, самими чисто слуховими враженнями силкується розворушити нашу фантазію і наше чуття, то поезія властивими їй способами торкає всі наші змисли. Коли музика б'є переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не

раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці. Властиво доменою музики є глибокі та неясні зворушення, доменою поезії є більш активний стан душі, воля, афекти, – звісно, не виключаючи й моментальних настроїв. Деякі слухові явища з натури своєї недоступні для музикального представлення, напр., враження тиші; музика може користуватися ним тільки в дуже обмеженій мірі в формі пауз, тобто моментальних контрастів; поезія має змогу репродукувати в нашій душі і се враження в довільній довготі і силі» [70, с.87]. Досвідчений вчений вважає, що поезія тяжіє до музики, не тільки в сенсі ритмічного і мелодійного звучання, але і в сенсі музичності самого образу, самої поетичної думки – це лежить в поезії і збагачує її. Тобто І.Франко знову вказує на спільне і відмінне між двома видами мистецтв. Він приходить до думки, що мистецтва поезії та музики зближує можливість відтворення звуку, апелювання до слуху реципієнта. Водночас переваги поезії вбачаються у відтворенні тиші, спонуканню до рефлексії та аналітичних процесів у читача.

Проблему зображення та вираження в ліриці розробляли і науковці нашого факультету. Досліджуючи природу художності творів, Нонна Шляхова виходить у своїх міркуваннях на складну мистецьку проблему. «Виразальні і зображальні якості художнього твору нерозривні на всіх етапах свого існування – від початкового задуму до сприйманням читачем завершеного твору. Згідно з цією особливістю природи мистецтва -- об'єктивація суб'єктивного починається із задуму [75, с.38]. На думку літературознавиці, «сила і привабливість образів мистецтва – це наслідок тонкого поєднання зображеного і вираженого, результат суворої гармонії і нерозривної злитості цих двох компонентів творчості» [75, с.38]. Відтак, зображене та виражене у художньому образі органічно поєднані. По-друге, вираження постає не лише необхідною умовою відображення, а й як особливий спосіб творення художнього образу, світу твору. Тому зображене та виражене тісно взаємопов'язані.

Природньо, що міра зображення та вираження змінюється в залежності від роду та жанру літератури. Вивчаючи це питання Микола Пащенко вказує на те, що формою мислення, здатною найкоротшим шляхом виразити будь-яке поняття, є троп. Тому літературознавець вказує на те, що «така ознака образного мислення як асоціативність ... постає на рівнях макроструктури твору переважно ліричних та ліризованих форм епосу ... виступає домінантою в організації поетичних структур і образного світу в цілісність» [53, с.170].

Дослідник Панас Данилко у свій час зазначав: «Оскільки ліричні твори – це (за незначними винятками) твори віршовані, то в ліричному зображенні і вираженні відбиваються специфічні особливості мови вірша, перш за все ритму, рими і всіх тих елементів, які має поезія. Як відомо, у віршованій мові на читача (слухача) впливає не тільки прямий смисл слів, але і їхнє звучання. Слово в віршованому творі набуває більшої виразності, об'ємності, змістовності, вступаючи у зв'язки з іншими словами, підкоряючись віршованому ритму, інтонації та іншим чинникам. Тут справа не лише в ритмічній організації, але й у відборі лексики, в мелодиці мови, в сукупності усіх елементів поетики» [18, с.62]. До слова Г.Гегель виділяє як «найбільш специфічну для лірики розгалужену фігурацію рими» [78, с.312], що є «всяким звуковим повтором» і виконує «організуючу функцію в метричній композиції вірша» [78, с.313].

Ще один одеський літературознавець Григорій В'язовський, осмислюючи творчий процес письменників, порушив кілька важливих проблем, що пов'язані із зображенням та вираженням в художній літературі. Теоретик підкреслює, що «творець не може обмежитись простим відтворенням, він зображає, а зображуючи, виражає своє розуміння зображуваного, дає йому пояснення і тим самим виявляє ставлення до нього» [12, с.300]. Г. В'язовський аналізує поезію А.Малишка, Б.Олійника, Т.Шевченка і приходять до висновку про те, що «формування літературно-художнього образу розпочинається зображенням. ... При цьому треба

враховувати, що є твори, в яких відображене подається переважно шляхом зображення (наприклад, відома поезія Т.Шевченка «Садок вишневий коло хати») ... Разом з тим нерідко можна зустрітися й з творами, в яких на перший план виступає вираження» [12, с.301]. Також Г. В'язовський вказує й на те, що «форм вираження є багато. Це перш за все – підтекст, тобто те, що безпосередньо не висловлене автором, але зрозуміле читачеві з самого тексту. ... Помітно виявляється підтекст в іронії – такому художньому засобі, який характеризується тим, що істинне є не те, що висловлене, а те, що треба розуміти. В іронії воно, як правило, протилежне висловленому» [12, с.303]. До прикладу сказаному аналізується поезія «П.С.» Т.Шевченка, в якій іронічним постає образ Петра Скоропадського. Разом з тим дослідник ХХ ст. Звертає увагу: «Вираження часто здійснюється і не в підтекстовій формі, а безпосередньо, як відкрите висловлювання думок автора» [12, с.303]. До речі, тут якраз можна говорити про те, що в поезії Ліни Костенко теж чимало таких прикладів.

У зарубіжній науці проблема зображення та вираження теж неодноразово опрацьовувалася у працях філософів та літературознавців. Німецький вчений Г.-Г.Гадамер у роботі «Істина і метод» порівнює поезію не із зображенням, а зі скульптурою, з витвором пластики, навіть з багатомірним звуковим простором музики. На думку філософа ХХ ст. поезія – це «особливе взаємне поєднання унікального звучання та багатоголосся, завдяки якому кожне слоо постає в центрі особливої системи координат і ціле постає як тканина, єдина у своєму роді» [13, с.376].

У польському літературознавстві до означеної проблеми звертався Ришард Нич. Як представник постструктурального напрямку науковець у своїх міркуваннях виходить з твердження, що поезія є «вираженням невимовного». Прагнучи розглянути проблему зусебіч, дослідник аналізує напрацювання попередників. Так, критик Кароль Іжиковський доводить, що «вираження ... вже не стільки «відповідає» чи «не відповідає» думці ..., скільки цю думку радше *кристалізує*, тобто формує її, зліплює й окреслює

такою мірою, яка в результаті робить неможливим порівнювання, як і взагалі відокремлення слова і висловленої речі, медіума і комунікату. Річ, яку висловлюють, тут не є чимось, що передує предмету, радше ... вона покликана до існування завдяки владі називання, в процесі здобуття словесної форми. Адже вона здобуває самототожність і семантично окреслюється в процесі художньої артикуляції – тобто конституювання поетичної форми» [цит за 49, с.211].

Польський поет, есеїст і перекладач, політик і дипломат Юліан Пшибось (1901–1970) в 40-х рр., підсумовуючи здобутки символістів, зробив висновки про наслідки доробку поетів: «Найбільшою їхньою заслугою для майбутнього лірики було те, що вони навчилися хапати почуття не в стверділому стані, а ніби в їхньому доіснуванні, навчилися сягати до основи почуттєвої свідомості, до сфери, де *ліризм відбувається*. Тут лише крок відділяє теоретиків поезії від ідеї, що поет народжується з самого творення поезії, що її метою, а не засобом є *слово*» [цит за 49, с.214].

Наш сучасник Ришард Нич (нар.1951 року), узагальнюючи свої спостереження за розвитком думок критиків ХХ ст., приходять до висновків про те, що їх рефлексія над творчим процесом призвела до «заперечення його традиційної моделі, так само як і тісно з нею пов'язаного романтичного розуміння природи художньої експресії ... Стисло кажучи, вираження невимовного виявилось тут: 1) художнім висловлюванням того, чого не можна висловити *інакше*, особливо в розмовній мові; 2) вираженням *чогось*, до цього часу не вираженого – тобто того, що було до цього часу невідомим і що стратегії модерної літератури намагалися зробити доступним і показати у своїх інвентивних формах» [49, с.215]. Р.Нич завершує своє дослідження посиланням на думки польського та єврейського літературного критика, есеїста і професора Варшавського університету Артура Сандауера (1913–1989) про те, що «для ХІХ століття митець *спершу* відчуває, щоб *потім* це – вже застигле й чітко окреслене – почуття відлити в форму; для ХХ століття формування йде пліч-о –пліч із переживанням» [цит за 49, с.216]. Важко не

погодитися зі спостереженнями польських літературознавців, оскільки їх висновки цілком характеризують і поетичний доробок української поетеси Ліни Костенко.

Отже, коротко оглянувши проблему зображення та вираження, можемо констатувати, що ліричний спосіб літературного зображення передбачає на відміну від епічного способу не зображення зовнішнього по відношенню до письменника світу, а вираз думок і почуттів, викликаних тими чи іншими явищами цього зовнішнього світу. Відтак робимо деякі підсумки:

1. Необхідно чітко розрізняти зображення та вираження як літературознавчі поняття і послідовно послуговуватись ними в працях з літературознавства, не змішуючи і не підміняючи їх іншими. У художньому зображенні ми пізнаємо те коло предметів, речей, подій, почуттів, думок, яке показав автор. Вираження – це оцінка зображуваного об'єкта автором, донесення його точки зору, суб'єктивного ставлення до зображуваного. Вираження – це «душа» суб'єкта, відкрита в процесі художнього пізнання і зображення, це пафос зображення, суб'єктивна сторона художнього образу. Зображення в ліриці, як і в інших видах мистецтва, не існує окремо від вираження, бо ці дві сторони художнього пізнання перебувають у діалектичній єдності. Зображення і вираження дають у своїй цілості і нерозривній єдності те, що слід називати відображенням – художній образ, картину об'єктивної реальної дійсності, де своєрідно виявляються і об'єкт, і суб'єкт творчості.

2. Зображення і вираження як дві сторони результату художнього пізнання, що закріплені, матеріалізовані в художньому образі, мають свої особливості в кожному з трьох основних родів літератури. Лірика як переважно виражальний рід літератури, що ближче стоїть до таких видів мистецтва, як музика, відрізняється від епосу та драми більшою суб'єктивністю художнього образу. Стислість ліричного твору Г.Гегель вважав однією з принципових відмінностей від епосу: лірика взагалі повинна

прагнути впливати через внутрішню глибину вираження, а не через докладність опису чи пояснення.

3. В залежності від жанру співвідношення між зображенням і вираженням в ліриці може бути різним, але при цьому слід пам'ятати, що навіть там, де нібито зображення переважає, основна суть зображення природи, речей, предметів полягає у вираженні настроїв, почуттів, переживань, роздумів поета, а через це ліричного героя.

1.2 Автор і ліричний герой в поезії

Не секрет, що більшість письменників починали пробу свого пера з написання поезії. З часом, вірші могли перерости в прозу, а то й драму. Різні фактори впливають на такі зміни – це і вік (порівняймо юнацькі переживання і зрілий розсуд), і оточення, і якісь події в житті людини, і характер чи темперамент творця, і, як кажуть, стан душі. Але лірика, мабуть, від свого зародження, пов'язана у першу чергу з емоціями, переживаннями, душевністю.

Один з теоретиків романтизму, Фрідріх Шлегель, писав: «Лірика завжди виражає лише сам по собі настрій, наприклад, порив здивування, вибух гніву, болі, радості і т.д., – дещо цілісне, яке власне не є цілим. Тут необхідно єдність почуттів» [80, с.62]. Отже, в першу чергу, філософ відзначає в ліриці чуттєвість. Так, чуттєвість, душевність, емоційність – це те, що перше зринає в нашій пам'яті, коли йде мова про поезію.

Доробок Ліни Костенко свідчить про те, що вона лірик за покликанням. Вірші – це не тільки її твори, це її спосіб мислення, це її життя. Сама поетеса у процесі роботи одного з круглих столів висловила ставлення до віршів: «Тут хтось сказав: “вона вибрала долю, а не вірші”. Ні, я таки вибрала вірші! Я вам скажу: прозу пишу я. Над статтями я працюю. А вірші пишуть мене! Господи, я вибрала вірші, хоч би вони мене вибрали, хоч трішки...» [55, с.98]. Наведені думки Ліни Костенко водночас і прояснюють і ускладнюють ситуацію. Прояснюють – бо таки підтверджують наші міркування про роль і

значення лірики у житті поетеси. Бо вірші – це таки її доля. Ускладнюється все останнім (з наведеного уривку) висловом. Бо, виходить, не вона пише вірші, а вірші водять пером поетеси.

Як бачимо, лірика є досить своєрідним родом літератури. Оскільки вона є не тільки є вираженням пережитого, розкриває внутрішній світ людини, її чуттєвість, а й підкоряє собі свого ж творця. Про таке неодноразово свідчили українські письменники (до прикладу Леся Українка у листі до мами про історію написання «Лісової пісні»).

Анатолій Ткаченко, розкриваючи тему лірики, опирається на сформульовану ще Гегелем думку «про суміщення в ліриці суб'єкта і об'єкта в одній особі: центральним “персонажем” ліричного твору виявляється сам автор і передовсім – його внутрішній світ» [68, с.69]. Отже, для лірики головним є не стільки той, хто її творить, скільки «перевтілення та вираження чужої свідомості-чуттєвості, повна об'єктивація чийхось емоцій», тобто оприлюднення свого внутрішнього «я». Тобто поет, переживши якісь емоції, перестраждавши якісь проблеми, переболівши якимись думками, виражає свою свідомість на папері. Творець поезії ніби оголює свої почуття, представляє їх на загальний розсуд.

Ніби підсумовуючи, Анатолій Ткаченко пише: «Що ж до лірики, то їй, як то кажуть, і на роду написано бути суб'єктивованою, виражати авторське бачення світу. Навіть якщо її творець нам невідомий» [68, с.69]. Як бачимо, проблема суб'єктивності лірики нерозривно пов'язана з проблемою автора, її творця. Тобто з тим, хто пізнає об'єктивну реальність, відповідно до свого рівня і знання; переживає її та себе самого в ній. При чому це відбувається у кожного суб'єкта, кожної людини по-різному, індивідуально.

Треба відмітити, що проблема автора в мистецтві стара як світ, бо відколи з'явилися твори, відтоді існував автор, творець, той, хто їх написав, створив. Бо мав же бути врешті-решт той або ті, хто дав життя творам. Ми не маємо змоги та, мабуть, і потреби (обмежені рамками нашого дослідження) розглядати всі концепції, думки вчених з приводу проблеми авторства. Проте

нас беззаперечно цікавить проблема автора саме ліричних творів, оскільки він (творець) і є тим суб'єктом, який відтворює, переживає, відчуває дійсність (або конкретний об'єкт). І тут ми не розберемося без допомоги літературознавців.

Досліджуючи стиль поезії Тараса Шевченка, Валентина Смілянська наприкінці першого розділу («Лірика») своєї книги говорить про «дивовижну цілісність образу автора у Шевченковій ліриці, хоч її суб'єктна система зовсім не обмежена різноманітними варіаціями образу самого поета» [66, с.110]. Далі, підсумовуючи свої думки про суб'єктну організацію поезії основоположника нової української літератури, дослідниця пише: «Різні суб'єктні форми включають виражену в ліриці авторську свідомість у безконечний обшир загальнолюдських проблем (як це робить ліричний власне автор), у розмаїтість індивідуально-типових людських доль (як це роблять ліричні розповідач і персонаж); та й образ самого ліричного героя-поета своєрідно злютовує неповторно особисте з усією складністю соціально-політичної, філософської, морально-етичної проблематики епохи...» [66, с.110]. Отже, Валентина Смілянська виділяє три суб'єктні форми авторської свідомості у ліричному тексті – це “ліричний власне автор”, “ліричні розповідач і персонаж” та “ліричний герой”.

Що стосується *власне автора*, то його українська літературознавиця поділяє ще на два різновиди (*неозначено-особовий та особовий*). Перший Валентина Смілянська пояснює так: “Власне автор у Шевченка нерідко неозначено-особовий: виклад ведеться у 3-й особі, носія мови не вказано – автор начебто не бере на себе авторства, не адресується читачеві безпосередньо від власної особи. Увагу читача спрямовано на об'єкт – на те, що зображено у творі; зміст твору сприймається як загальний роздум, не пов'язаний із суб'єктом вислову; суб'єкт вислову стає відчутним лише при аналізі. Такий тип власне автора будемо називати *неозначеним*” [66, с.23]. «Тональність цієї суб'єктної форми здебільшого лірична, тобто стримана, притишена, не сягає вершин емоційної напруги; неозначений власне автор

розмовляє переважно з однодумцями, яких не треба переконувати, з якими можна просто подумати разом, поділити скорботу, біль, надію» [66, с.28]. «Другий, – міркує дослідниця, – дуже поширений різновид власне автора – це особова форма “ми”, яка уособлює колективну свідомість, передусім трудящий народ, з яким автор зливає себе в одне ціле» [66, с.28]. Також «особовий власне автор – це й форма “я”, але не інтроспективне, занурене у власні переживання “я”, а таке, що репрезентує народ, його оцінку, отже, теж колективне, обернуте до суспільної тематики» [66, с.29]. Таким чином, Валентина Смілянська робить висновок про загальну тенденцію використання різновидів власне автора: «*неозначений тип* констатує загальні закономірності; він не апелює до певного адресата, через те й сила почуття стримана, а тональність переважно лірична. *Особовий* же власне автор створений для контакту зі слухачем; його настанова – переконати адресата або розвінчати його, тому сила вираженого почуття велика, напруга може сягати вершин патетики. Монолог найчастіше буває звернений (звеличуючий або викривальний, полемічний); а загальна тональність твору драматична з дуже широким діапазоном емоцій» [66, с.34].

Особливістю ще однієї форми є те, що «усім суб’єктивним варіантам *розповідача* властиві глибинна багатозначність предметних деталей, їх приховано символічний зміст, внутрішня медитативність як засіб ліричного вираження свідомості автора» [66, с.68].

Основною ж складовою образу автора Валентина Смілянська вважає *ліричного героя*. Зокрема, авторка монографії наголошує, що «про суб’єктивну форму ліричного героя йдеться у тих випадках, коли суб’єкт ліричного переживання (співвіднесений із самим поетом) виступає і його об’єктом, зображується як ліричний характер. У літературознавстві давно триває полеміка щодо взаємин образу ліричного героя та образу реального автора, які, на наш погляд, представлені у творі однією і тією ж формою – ліричним героєм; у цій полеміці основним пунктом суперечок є питання про ступінь наближення чи розходження цих образів» [4, с.69]. Далі дослідниця уточнює:

«Основна риса суб'єктної форми ліричний герой – висунення на перший план внутрішньої духовно-почуттєвої сфери ліричного “я”, його переживань, викликаних зовнішніми чинниками. Правильно помічено, що особа автора й ліричний герой різняться як реальний прототип і художній тип» [66, с.75].

Автори одного з останніх підручників з «Теорії літератури» висвітлюють проблему автора і ліричного героя в поезії. Щодо автора, то читаємо таке: «специфіка ліричної поезії полягає в тому, що людина присутня в ній не лише як *автор*, тобто об'єкт зображення, але і як її суб'єкт, що включений до естетичної системи твору як важливий елемент. ... Лірика не зводиться лише до розмови від імені ліричного «я». Авторський монолог є тільки однією з багатьох форм вираження свідомості поета. Крім цього, зустрічаються різноманітні типи – від масок ліричного героя до різних об'єктивних персонажів, речей, у яких так зашифровано ліричний об'єкт, що він відразу ж стає зрозумілим читачеві. ... В ліриці авторська позиція, складний внутрішній світ передаються концентрованими образами, що дають можливість налагодити з читачем миттєві стосунки. Для лірики особливо важить той факт, що в її сприйнятті повинен брати участь читач, який розуміє прочитане і співпереживає йому» [16, с.285]. Тут подано різні форми вираження/присутності автора в ліричному творі: авторський монолог, маска ліричного героя, інші образи персонажів та речей у тексті.

Щодо другої частини проблеми, то важливим компонентом ліричного твору є *ліричний герой*. Це своєрідна уявна особа, настрої, думки й переживання якої передано у творі. Цю особу не можна плутати з автором, хоча вона й віддзеркалює його особисті почуття, так чи інакше пов'язані з його життєвим досвідом, світоглядом, світовідчуттям. Своєрідність бачення й розуміння навколишнього світу поетом, його інтереси, індивідуальні особливості знаходять своє відображення у формі та стилі ліричних творів» [16, с.286]. Отож відзначаємо, що категорії автора та ліричного героя тісно взаємопов'язані в художньому світі поезії. Також видається важливим, що у

підручнику подається типологія лірики, яка «поділяється на громадянську (або політичну), філософську, пейзажну, любовну (або інтимну)» [16, с.286].

Василь Іванишин теж порушив питання співвідношення автора та ліричного героя в своєму посібнику «Нариси з теорії літератури». Літературознавець пише: «Переживання і думки, виражені в ліричному творі, не ідентифікуються (не ототожнюються) з *постаттю автора*: цій меті слугує *Я ліричного героя* (суб'єкта). Стосунки між автором і ліричним героєм трактуються як зв'язки між прототипом та створеним на його основі художнім образом. Усе це дає підстави розрізняти сугестивну, медитативну, медитативно-зображальну та описово-зображальну лірику, яка конкретизується у ліричних творах різних видів» [25, с.229].

Петро Білоус теж торкнувся проблеми автора і ліричного Я, виокремлюючи рід лірики з-поміж інших родів. «Лірик, писав І.Франко, передусім покладається на «запаси вражень», які стають набутком його «нижньої свідомості» (підсвідомості) і впливають на творчий процес. *Ліричне Я* («голос автора», «ліричний герой») є безпосереднім вираженням особистості автора, його художньої свідомості» [7, с.150], – пише сучасний літературознавець.

Якщо Петро Білоус у своїх міркуваннях покладається на вітчизняного класика теоретичної думки, то представниця одеської школи літературознавства апелює до зарубіжних вчених. Розглядаючи проблему автора в працях дослідників ХХ ст., Нонна Шляхова міркує так: «Історія проблеми авторської позиції це передовсім історія полеміки про форми авторської присутності в творі чи зникнення, усунення авторської суб'єктивності в нього. У ХХ ст. «позиція автора» і як питання форми, і як принцип художнього мислення була визнана надзвичайно складною, хворобливою проблемою мистецтва. І осмислювалася вона, ясна річ, з різних методологічних засад. Як на переконання представника соцреалізму, мова йде не про *відсутність автора*, «а про форму і сенс його причинності, не про зникнення позиції, а про сам характер позиції» (Н.Анастасьєв). Що ж до

розробленої американським представником «нової критики» Т.С.Еліотом теорії імперсональної поезії, то «поезія є не вираженням індивідуальності, а втеча від індивідуальності» [74, с.345].

Раніше (80-х рр. ХХ ст.) Григорій В'язовський розглядав проблему автора та його перевтілення у творі через поняття самопізнання, оскільки «творча робота передбачає самоусвідомлення, самоосмислення письменником самого себе» [12, с.178]. Тому. «щоб досягти ефекту органічного злиття автора з персонажем твору, з його думками та переконаннями письменник мусить володіти умінням самоаналізу, досвідом самопізнання. Адже художня література – це в першу чергу людинознавство» [12, с.183], – вважає літературознавець.

Нарешті в найновішій «Літературознавчій енциклопедії» теж подається таке поняття як «ліричний герой (грец. *lynkos*: ліричний) – індивідуалізований та типізований самодостатній образ-переживання (наприклад, у ліриці О. Олесея), названий займенником Я (рідше – Ти, Ми), наявний в ліричному творі або низці таких творів, доля якого відрізняється від біографії автора, поняття запроваджене Ю. Тиняновим (1921). *Ліричний герой є своєрідним alter ego автора (його прототипу), але не тотожний йому*, хоча у практиці романтиків та експресіоністів ці постаті могли збігатися Леся Українка наголошувала, що «не слід уважати кожної ліричної поезійки за сторінку з автобіографії, бо часто в таких поезійках займенник я вживається тільки для більшої виразності». *Ліричний герой може концентрувати естетичний та екзистенційний досвід певного покоління, бути семантичним центром суб'єктивності, в якому перетинаються внутрішній і зовнішній світи*. Це відрізняє його від епічного наратора, схильного адаптувати свої висловлення до не залежної від нього дійсності, чи дійової особи в драматургії, в якій структурується насичена колізіями ситуація. Іноді використовується синонім «ліричний суб'єкт», коли йдеться про образ, наділений рольовими ознаками ліричного адресата й адресанта, як-от у вірші «У цьому полі, синьому, як льон» В. Стуса. Таке внутрішнє

комунікативне поле з прямими та зворотними інформаційними зв'язками може ставати напружено драматичним. ... Ліричний герой особливо важливий в історичній перспективі художнього сприйняття» [43, с.562].

Отже, проблема автора та ліричного героя в поезії осмислюється вже чималий час, проте й на сьогодні нема одностайності в поглядах літературознавців. Беззаперечним є розуміння тісного взаємозв'язку між митцем та його твором в ліриці.

1.3 Пейзаж у художньому творі

У мистецтві природа не зображується в «чистому вигляді», вона передається через призму світобачення митця і має певне значення в загальній змістовій організації твору. Природа з реального буття людини постає пейзажем у художньому творі.

Автор післямови до книги поетеси пише, що «невипадково назва цього видання міні-вибраного Ліни Костенко – «Річка Геракліта», що водночас позиціонується у площинах «Пір року» Антоніо Вівальді. Естетичний діапазон – від мінімалізму до симфонії. Час перетікає в матерію природи, а природа переживається як реальність, занурена в людський і космічний час. Природа – символічний простір, явлений гранично точно, рельєфно, у зримих чуттєвих образах, психологічних та емоційних «сюжетах»» [19, с.280]. Покладаючись на літературознавця, можемо сприймати поезії «Річки Геракліта» як переживання мисткинею картин природи.

Дійсно природа є одна з найважливіших частин людського життя як в матеріальному смислі, так і в духовному. Саме вона дає людині все те, чого остання потребує, але природа має також властивість бути загадковою. А приховує вона в собі дуже багато різноманітних шарад, в які людина вдивляється, вчувається, осягаючи, пізнаючи її, узгоджуючи її закони з умовами свого власного існування. З другого боку, вона не є лише докільям, це ще й «дзеркало», в якому людина прагне збагнути саму себе. Цікавим є те, що йде не механічне віддзеркалення, як у люстрі на стіні, а відбувається

порівняння, відчування себе через природу і навпаки. Це ніби музика. Тонка, ніжна, неповторна. Вічно мінлива і прекрасна. Вона завжди гармонізує або контрастує з настроями, почуттями людини. Природа ніби є внутрішньою органікою людської душі. І десь раптом з'являється смичок, який уміло і впевнено заграє на певній душевній струні, розбурхає її, змусить розкритися і «заговорити», і з'явиться безсмертний шедевр людської неповторності та індивідуальності. І саме розуміння природи, природи як вічного джерела людської творчості, людського мислення, уміння тонко і глибоко відчутти подих її життя, емоціонально сприймати її і є однією з ознак творчості. Природа стала невичерпним джерелом тем, мотивів, образів, настроїв, думок, відчуттів та почуттів. Для творчості Ліни Костенко природа теж постає важливим фактором «народження» поезій, тому варто розглянути літературознавче поняття, що її позначає.

Термін «пейзаж» походить з французького слова *pays*, що означає «країна, місцевість». Цей термін виник спочатку в мистецтві живопису, а вже потім почав вживатися і в літературі. Саме у художників письменники вчилися пильно вдивлятися у природу, помічати всі її тонкощі, деталі, вивчали найдрібніші зміни, а потім за допомогою слів переносили на папір все те, що зуміли побачити. Але якщо в образотворчому мистецтві пейзаж нерідко має самостійне значення як довершений твір, то в літературі він, здебільшого, виступає частиною композиції творів, органічно вростаючи, влітаючи в художню канву.

Найпростіше визначення міститься у словнику В. М. Лесина та О. С. Пулинця: «Пейзаж (фр.*paysage* – від *pays* – місцевість, країна) – у літературному творі картини природи, тобто описи різних місцевостей на землі, картини моря і неба, а також види міст і сіл» [40, с. 308].

У сучасному підручнику, що рекомендований Міністерством освіти і науки України, пейзаж розглядається як «образ природного оточення персонажів та їхніх дій, опис картин природи в художньому творі, який має певне значення в його загальній змістовій організації» [16, с. 159].

За переконанням укладачів «Літературознавчого словника-довідника» «пейзаж – один із композиційних компонентів художнього твору: опис природи, будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу» [45, с.542]. Анатолій Ткаченко у своєму підручнику «Мистецтво слова», доповнюючи це визначення, уточнює, що «у нинішньому розумінні пейзаж – не тільки опис, а й візія (фантастична, сновидна) будь-якого незамкненого простору» [68, с.187].

«Літературознавча енциклопедія» подає розуміння пейзажу як «художнього змалювання краєвиду, є важливим композиційним складником твору: прологом («Кармелюк» Марка Вовчка), розширенням експозиції («Хліб і сіль» М. Стельмаха), стимуляцією зав'язки («Таємничий острів» Ж. Верна), ретардацією («Морозенко» Панаса Мирного), загостренням розвитку дії («Девід Копперфілд» Ч. Діккенса), розв'язкою («Батьки і діти» І. Тургенєва)» [4, с.195]. Також тут маємо суттєве зауваження про те, що «існують твори написані в жанрі пейзажу: «Тече вода з-під явора» або «Над Дніпровою сагою» Т. Шевченка» [44, с.187].

Більшість українських літературознавців (з-поміж них – П. Волинський, П. Білоус, Михайлина Коцюбинська, Галина Сидоренко та ін.) вважають пейзаж складником композиції.

Польський літературознавець Єжи Фарино розпочинає розділ «Природа» твердженням, що «в художньому творі природа може виступати або як самостійний об'єкт, або як «мова опису». Причому будучи самостійним об'єктом вона може з'являтися в різних пропорціях по відношенню до цілого світу твору: то займати весь цей світ, то бути більшою чи меншою його частиною, то і зовсім бути відсутньою. Можливі й такі твори, в яких природа з'являється нерівномірно у різних його партіях, або постійно збільшуючись витісняє інший світ або навпаки – поступово зменшується, майже зникаючи» [77, с. 72] (переклад мій – В.Б).

Для понятійного розуміння пейзажу характерна його «сучасна» модифікація. Так, Анатолій Ткаченко твердить, що «сучасний пейзаж може

бути не лише сільським чи природним, а й *урбаністичним* (зображення міст, архітектурних комплексів тощо). Незвичність такого застосування терміна ще викликає у деяких науковців певний спротив, але ми переконалися, що терміни, як і «прості» слова, надаються до переосмислень та узагальнень. Затемнення етимологічної основи слова «пейзаж» зробило можливим утворення словосполучки «*міський пейзаж*» [68, с.187]. Отже, пейзаж – це не тільки образи природи, адже заводський, урбаністичний, архітектурний пейзаж – то власне не природа, а обставинний світ, у якому живе і діє людина. У свій час саме про це писав академік О. І. Білецький у відомій роботі «В майстерні художника слова». Дослідник розрізняв живу і мертву природу: «Описувати зовнішній світ – це значить описувати живу і неживу, створену людиною природу. Описи живої природи домовимося просто називати пейзажем, описи неживої – прийнятим в історії пластичних мистецтв терміном «натюрморт».

Посутній внесок у розробку й окреслення поняття «пейзажу» зробила вихованиця одеської школи літературознавців – Галина Авксентьева. В серії фахових статей («Психологічна домінанта пейзажів О. Гончара», «Образ природи у поезії літературного твору», «Сюжетна активність пейзажу в контексті жанрової природи прози О. Гончара» та ін.) дослідниця намагаючись з'ясувати роль пейзажу у художньому творі, приходять до висновку: «Пейзаж – це образ природи у художньому творі у всьому її нерукотворному і рукотворному розмаїтті» [1, с.87]. Раніше (ще наприкінці 90-х років ХХ ст.) теж одеський науковець Григорій В'язовський, досліджуючи проблему про світ художнього твору, написав: «Людина пізнає природу як реальне оточення, в якому вона живе, використовує природу як матеріал трудової діяльності для забезпечення господарських потреб, нарешті, вона ставиться до природи як до естетичного об'єкта, а тому у мистецтві вона служить засобом розкриття людських характерів, зображення людини у всьому розмаїтті її життєдіяльності» [11, с.118]. Тобто вказуються функції пейзажів у художній творчості.

Важливу роль пейзажу відзначає А. Ткаченко і у відношенні до інших проявів людського самовираження. Так, «художньо перетворений пейзаж – “інша дійсність”, що бере участь у розгортанні найрізноманітніших асоціацій, передачі “неточних” несформованих емоцій, поглядів, виражень того, що приносить кожне нове мистецьке покоління чи творча індивідуальність у “вічні” мотиви і теми» [68, с. 194].

Згідно з цим, залежно від напрямку, до якого належить твір, пейзаж може бути *класицистичним* (пейзаж як штрих), *сентиментальним* (пейзаж набуває психологічного значення, стає засобом художнього зображення внутрішнього світу людини), *романтичним* (природа – це своєрідне дзеркало, що відображає душу митця, ліричного героя. Пейзаж тут динамічний, бурхливий, співзвучний чи контрастуючий із зображуваними подіями, почуттями), *реалістичним* (пейзаж набуває описової змістовності), *імпресіоністичним* (миттєвість зображення, переважання суб’єктивної змістовності), *символічним* (пейзаж як художнє узагальнення) та інші.

Як було вже зазначено вище, пейзаж не може існувати окремо, поза текстовою тканиною, і як частина композиційної органіки виконує свої певні функції, має певні характерні йому риси і класифікації.

За ідейно-художніми функціями пейзаж може виступати як *тло*, на якому відбуваються зображувані в творі події, як обставини, в яких відбувається певна дія. Пейзаж може використовуватися як *засіб показу плину часу*, зокрема в романах та повістях-хроніках; або як *засіб затримки дії, переключення уваги читача з однієї події на іншу*. За допомогою пейзажної картини письменник може створювати певний *загальний настрій* у зображуваних ним тих чи інших подіях. У поезії пейзаж широко використовується як *засіб розкриття характеру ліричного героя*. Для сучасного розвитку літератури найважливішою функцією пейзажу, введеного в текст, є зображення пейзажу як *засобу розкриття внутрішнього світу героя*, його психологічного стану, настрою, почуттів і переживань.

Вводяться пейзажні картини в текст за допомогою різних стилістичних форм зображення. Автор може змалювати пейзаж від себе або через сприйняття героя твору і в таких випадках пейзаж нерідко переходить у внутрішній монолог. А звідси – і різне ідейно-художнє осмислення картин природи: філософське або соціальне. І незрідка саме завдяки філософському осмисленню пейзажів розгортається своєрідний сюжет – сюжет авторської (чи оповідачевої) думки, переживання, осмислення і осягнення світу, сенсу власного існування, місця в ланцюгу земних і космічних метаморфоз, у часоплині, у циклічності глобальних повторень і неповторності індивідуальної долі, внутрішнього світу.

Часто митець також і емоційно забарвлює картини природи. У творах з'являються ліричні пейзажі, сповнені емоційності, сердечності, схвильованості; романтичні пейзажі, де відчувається трагізм долі особистості, світова туга і космічний песимізм; та епічні пейзажі, для яких об'єктивність, докладність, достовірність є найхарактернішими рисами. А щоб передати весь той настрій, всю цю емоціональність, митець використовує різноманітний характер пейзажних образів і деталей: образи слухові, кольорові, дотикові, зорові тощо; а також увесь арсенал мовно-стилістичних, художніх засобів: епітети, порівняння, метафори, персоніфікації картин природи тощо.

В одному з останніх монографічних досліджень Марія Лапій визначає пейзаж як «словесне змалювання частини простору зовнішнього світу, що структурно охоплює об'єкти живої та неживої природи, а також витвори людини (замки, руїни та інші будівлі) і постає в життєподібних (предметно-матеріальних, реалістичних) чи суб'єктивно насвітлених (ідейно-сміслових, експресивно-психологічних, символічних) формах, у яких утілено особливості авторського світосприйняття (біографічний, гендерний, віковий аспекти), світорозуміння (його натурфілософія) і світоперетворення (сукупність мовно-виражальних засобів унаочнення картин природи). Пейзаж є словесно-візуальною «моделлю» знайомого (через досвід

споглядання подібних природних, живописних чи інших краєвидів) або незнайомого авторові простору. Вербальний пейзаж суб'єктивно завершений, створений за допомогою пригадування, раціонального осмислення і творчої фантазії письменника, може містити й ірраціональні, метафізичні, зокрема прогностичні, вияви позасвідомого» [39, с.22]. Означивши можливі аспекти світосприйняття творця пейзажу у своїй роботі літературознавиця більше зупиняється на такому його різновиді як психологічний.

Марія Лапій визначає *психологічний пейзаж* як «*експресивна дескрипція природи, засіб вираження душевного стану автора або/ї персонажа*. Виконує функції: 1) сугестивно-настроевого тла, 2) еквівалента чи контрасту відчуттів, почуттів, настроїв, ідей суб'єкта. До психологічних належать пейзажі-паралелі (консонанси, дисонанси), пейзажі-проекції, передвісники (натяки), характеротвірні («портретні пейзажі»), відчуттєво-перцепційні (враженнєві, імпресії) та внутрішні ландшафти пам'яті, уяви, сну (експресії, символи)» [39, с.23].

Для пейзажів характерно і певна типологія в залежності від тих критеріїв, які покладені в його основу.

За принципом komponування пейзажів у літературному творі вони бувають побудовані за часовою послідовністю і за просторовою послідовністю. До першої групи відносяться *динамічні* (картини природи, зображені під час вирування стихійних сил), до останньої групи – *статичні* пейзажі (спокійне, врівноважене зображення природи).

За тематикою пейзажні картини поділяються на: *гірські, степові, лісові, мариністичні* (опис моря), *урбаністичні* (опис міста), *індустріальні* (опис заводів, домн, шахт); *зображення сіл, річок та їх берегів, лиманів, плавнів* тощо; а також на пейзажі пір року і доби (*весняні, літні, осінні, зимові; ранкові, світанкові, денні, вечірні, нічні* та ін.).

У літературознавстві традиційно крупні одиниці художнього простору, описи місцевості називаються *топосами* (від грецького *topos* – “місце, місцевість”). Менші підрозділи топосів називаються *локусами* (від

латинського *locus* – “місце”). Найменша пейзажна одиниця називається *мікропейзажем*.

Отже, констатуємо, що на сьогодні вироблено чимало різновидів зображення природи у художньому творі, також незаперечними є функції пейзажів у поетичній організації мистецького цілого.

РОЗДІЛ II

ПЕЙЗАЖ ЯК ДОМІНАНТА ЛІРИКИ У ЗБІРЦІ «РІЧКА ГЕРАКЛІТА»

Збірка «Річка Геракліта» Ліни Костенко складається з чотирьох розділів-циклів, що мають такі назви: «Осінні карнавали», «Сліпучий магній снігових пустель», «Весна підніме келихи тюльпанів», «Що в нас було ? Любов і літо». Відтак доречно аналізувати образи природи, які запропонувала сама авторка. У заголовках циклів, в які поєднані поезії, відчутне апелювання до чотирьох пір року. «Ідея циклічності пір року аж ніяк не обмежує простір читацької рецепції (відсилаючи до безсмертної композиції Антоніо Вівальді), але, навпаки, орієнтує на сприйняття поезії як чогось плинного і вічного, неповторного й універсального. Від першої збірки Ліни Костенко («Проміння землі», 1957) ми маємо нерозривну сув'язь природного та поетичного. Природа – друге «Я» поетичного суб'єкта: вона є або перестворенням слова, або першопочатковим Словом – чи й першоіснуванням Слова, яке провіщає емоцію, себто психологічно-емоційний стан людини» [19, с.285], – вважає Дмитро Дроздовський і важко з ним не погодитися. Тому у першому розділі нашої роботи ведемо дослідження природніх замальовок відповідно до циклів збірки поетеси.

2.1 Образи осені в циклі «Осінні карнавали»

З чотирьох пір року осінь за традицією вважається періодом підведення підсумків, початком старості, згасання активності в природі та підготовкою до зими. В українській літературі ХХ ст. у творчості Бориса Завірюхи, Олексія Довгого, Анатолія Мойсієнка, Олександра Олеся, Максима Рильського, Володимира Сосюри та ін. зустрічається поетичне оспівування осені. У передмові до збірки «Річка Геракліта» її упорядниці Оксана Пахльовська зазначила, що «осінь – магічна пора трансформацій, простір згасання, що таїть нове народження, – це свій окремий психологічний театр у поезії Ліни Костенко» [52, с.5]

Заголовок циклу «Осінні карнавали» вказує на час яскравого відпочинку, що пов'язаний з народними гуляннями, відомими з середніх віків. На популярність карнавалів вплинуло декілька факторів. Вони давали можливість людям відпочити, забувши про повсякденні трудові будні. У ранній період вони були своєрідним протестом проти церковно-королівської влади та її офіційної культури. На карнавалах люди могли забути про обмеження і заборони, що були у повсякденному житті, і задовольнити більшість своїх фізіологічних і духовних потреб. Ліна Костенко намагається у своїх «Осінніх карнавалах» відпочити від буденності, поринути у свій внутрішній світ.

Наша попередниця Лариса Кравець, аналізуючи метафори, коментує, що «у поезії Л. Костенко *осінь* послідовно аналогізована із вродливою жінкою: *Вродлива жінка, ласкою прогріта, // лежить у літа осінь на плечі* (Костенко: 333), *Ще літо спить. А вранці осінь встане – // в косі янтарній нитка сивини, // могутні чресла золотого стану, // іде в полях – вгинаються лани* (Костенко: 333). Метафори мають широкий змістовий діапазон – це і краса осінньої природи, і її врожайність, і циклічність та взаємопов'язаність усіх природніх процесів, і людські почуття. Частотні в текстах поетеси також морбiальні та мистецькі метафори осені як різновиди антропоморфної: *А осінь хвора, розлилася жовч* (Костенко: 243), *І осінь // захрипла шерехом криги* (Костенко: 254), *Сьогодні осінь похлинулася димом* (Костенко: 279), *Прошкандибала осінь по стерні, // ввіткнула в степ цурупалля, як милиці* (Костенко: 334), *Шовковий шум танечної ходи // йому на згадку залишає осінь* (Костенко: 342). Прояви осені в природі Л. Костенко зображує як шиття, вишивання: *Ставить осінь на землю свою золоту жирандоль. // І, ковтаючи сльози, одягши на плечі сукману, // перемотує літо на чорні катушки тополь, // шиє голим полям нескінченну сорочку з туману* (Костенко: 320), *Красива осінь вишиває клени // червоним, жовтим, срібним, золотим* (Костенко: 323). Наведені метафори через актуалізацію конкретних

понять та незвичне їх поєднання творять конкретно-чуттєві образи осінньої природи» [34, с.58].

Нашу увагу привернула поезія, якою починається цикл «Осінні карнавали»:

«Ще пахне сіно. Ще рояться оси.

Ще у дуплянках солодко медам.

А вже вночі навшипиньки ходить осінь

і полум'я жоржин задмухує садам» [33, с.21].

У цій замальовці поетеса вдається до запахових («пахне сіно»), смакових («солодко медам») та візуальних («полум'я жоржин задмухує садам») образів, аби відтворити гармонію в природі.

Перший цикл збірки «Річка Геракліта» формують поезії, заголовки яких безпосередньо відсилають читача до періоду осені. До таких відносимо «Листопад», «Осінь дикунська», «Осінь жагуча», «Осінь убога» або в першому рядку тексту значиться лексема осінь – «Ставить осінь на землю свою золоту жирандоль», «Осінній день, осінній день, осінній! », «Красива осінь вишиває клени", «Стриптизи осені...», «Осінній сад ще яблучка глядить...», «Лев дивиться на осінь», «Вдень ще літо, а надвечір – осінь», «Осінній день березами почавсь», «Ой осінь, осінь, барви чудотворні!», «Старі дуби, спасибі вам за осінь...».

З-поміж інших вирізняється поезія «Листопад»:

«почервоніли яблука-циганки

високе небо проворонив дах

І вогнища мов кинуті цигарки

щоночі дотлівають по садах

сади стоять обдмухані вітрами

листки летять киваючи гіллю

і хто тут я статист цієї драми

згрібаю їх згрібаю і палю

*вони горять нічого не питають
німим городам руку золотять
минуло літо от і облітають
а облетіли от і шелестять»* [33, с.33].

Бачимо, що в поезії немає жодного розділового знака. Мисткиня навмисне не розділяє текст на якісь частини, бо, висловлене монологічне мовлення, як кажуть «на одному подиху». У поезії згадуються традиційні знаки осінньої пори («почервоніли яблука», «високе небо», «вогнища», «листки летять») та робота – спалення листя. Причому в більшій частині поезії йдеться саме про листя, бо «летять киваючи гілля», «їх згрібаю і палю», «горять нічого не питають», «городам руку золотять», «облітають», «шелестять». Більшість дієслів вжито у прямому значенні, хоча разом з тим, образ листя олюднюється («летять киваючи», «не питають»). Лірична героїня спочатку фокусує свою увагу на кольорових «почервонілих яблуках», що нагадують їй яскравих циганок (порівняння), потім переводить погляд на «високе небо» (значить чисте, безкінечне), потім знову фокусується на землі, де «вогнища мов кинуті цигарки» (порівняння), «сади стоять» та логічно пов'язане з ними листя. Ці образи постають за принципом асоціативного ряду, який і призводить до потоку свідомості.

Відзначаємо, що в багатьох поезіях цього циклу поетеса спирається на образи лісу, птахів, щоб подати образ осені. Образ лісу постає в поезіях «Самі на себе дивляться ліси», «Розвиднилось траві – такі упали роси!», «Ой із загір'я сонечко, з загір'я», «Несе Полісся в кошиках гриби», «Ходить дивний чоловік по лісу», «Вже третій день живу у лісі», «Усе змінилось. Люди і часи», «Ліс теж змінився. Може, постарів», «Сороко, не кричи! Я в лісі не стороння», «Твій силует за соснами», «Біднесенький мій ліс, він зовсім задубів!».

Наталія Криловець теж помітила, що «Ліна Костенко, як й інші українські поети, звертається до натурфілософської проблематики, зокрема образу лісу. Людина і природа – дві складні складові, які постійно

кореспондують між собою. В художній філософії поетеси домінує панекзистенційна єдність природного в людині й людського в природі. Відтак природа, зокрема ліс, олюднюється. Морально-етичний первень у ліричній героїні Ліни Костенко детермінується естетичною сутністю природи. Образ лісу – один із найголовніших у натфілософській поезії авторки. Дисгармонійний хаос людського середовища протиставляється гармонії природи взагалі і лісу зокрема» [36, с.126].

Показовою є поезія «Сороко, не кричи! Я в лісі не стороння», в якій зримо постає пейзаж лісу з усіма його мешканцями:

*«Сороко, не кричи! Я в лісі не стороння.
Я знаю тут усіх, і знають мене всі.
І хори птиць, і цих дубів хороми.
І сосни, сосни, SOS! – тону у їх красі.*

*І річечка, де вранці-рано
бобри працюють філігранно.*

*І лис, і лось, і те осіннє поле.
І та над яром стежечка стрімка.
І той, що вже нізвідки і ніколи
не вийде з лісу і не погука» [33, с.79].*

Лірична героїня ніби коментує все, що вона бачить: сороку, сосни, річку, бобрів, лиса, лося, поле, яр. Все це формує панораму природи, в центрі якої ліс. Авторка рядків впевнено констатує: «Я знаю тут усіх, і знають мене всі» (очевидно, вона не раз була в цих місцях). Тому спостерігаємо замилювання та возвеличення природи – «хори птиць», «дубів хороми», «бобри працюють філігранно», красиві сосни, в яких вона «тоне». Для поетеси ліс не тільки живий організм, вона відчуває себе його частиною, розчиняється в ньому і від цього переживає почуття катарсису.

Ще частотними в цьому циклі є образи птахів: «Заночували птиці на лимані», «Ставить осінь на землю свою золоту жирандоль», «Осінній день, осінній день, осінній!», «Ті журавлі, і їх прощальні сурми...», «Фанерні журавлі не полетять у вирій», «Одклекотіли гуси й лебеді».

«Заночували птиці на лимані.

*А вранці неба не було в тумані.
А ще ж дорога довга і важка.
Куди летіть? – питають вожака.
Він теж не бачить неба у тумані.
Ночуймо ще раз, каже, на лимані.
Нам не до сну, нам не до, не до,
не до!*

*Не гелочіть, Господь нам явить небо.
А вранці встало сонце на лимані на лимані.
І сходить день, як пензель Піросмані» [33, с.58].*

Тут йдеться про відліт птахів у теплі краї, мадрівка є довгою і важкою, тому й «заночували птиці на лимані». Промовистою ознакою осені є те, що «вранці неба не було в тумані». Птахи поспішають, тому не одразу погоджуються з пропозицією вожака переночувати ще одну ніч на лимані: у тексті поетеса чотири рази повторює конструкцію «не до». Завершується історія хорошою новиною, бо на другий день «встало сонце на лимані». У тексті обмаль художніх засобів, серед яких метафори («встало сонце на лимані», «сходить день»), порівняння («день, як пензель Піросмані»). Однак картина природи постає цілком реалістичною та персоніфікованою, завдяки діалогу вожака зі зграєю. Авторка тут виступає в ролі оповідача події.

Також в циклі «Осінні карнавали» поетеса часто творить образи дня, саду, хати, окремих дерев, кущів, дощу, які формують загальний образ осені. Спостерігається і художній прийом тла осені для передачі інтимних почуттів ліричної героїні.

2.2 Образи зими в циклі «Сліпучий магній снігових пустель»

Як і в попередньому циклі, розділ «Сліпучий магній снігових пустель» містить поезії, заголовки яких вже вказують на зимову пору року. До таких відносимо «Сніги метуть», «Снігурчик прилетів червоногрудий...», «Свят-Вечір», «На віях тиші мерехтять сніжинки», «Хуртовини», «Біла симфонія»,

«Лежать сніги. Я виглядаю весну», «І дощ, і сніг, і віхола, і вітер», «Дзвенять у відрах крижані кружальця», «Зимовий етюд», «Скупе, аж біле, сонце над полями», «Сніги і ніч. І ліс дорогу пише», «Моя пам'ять плаче над снігами...». У цих текстах так чи інше читаємо зимові картини природи. До прикладу, узагальнюючий образ холодної пори року постає в поезії:

«На віях тиші мерехтять сніжинки.

Зима крізь вії дивиться на світ.

*Шляхи і діти їх – стежинки –
шукають вранці згадку до воріт.*

*Село в снігах, як чаша кришталева,
у срібних жилках скованих джерел.*

*Ідуть у білих каптурах дерева,
понамерзали брови у дерев.*

*Їм білий вітер розвіває поли,
вони бредуть, похилені, на шлях,*

*де гайвороння, чорне як ніколи,
шматочок сонця ділить у полях» [33, с.94].*

З першого рядка поезії його авторка апелює до синтезу звукового образу, а точніше його відсутності (та перевага мистецтва слова, про яку писав І.Франко) та візуального образу: «На віях тиші мерехтять сніжинки». У наступному рядку зима олюднюється, бо «зима крізь вії дивиться». Далі розкриваються об'єкти, в яких виражається зима – «шляхи і діти їх – стежинки», «село», «у білих каптурах дерева», «шлях» «гайвороння», «шматочок сонця», поля. При чому всі зазначені образи динамічні, вони перебувають у русі (сніжинки – мерехтять, шляхи і стежинки – «шукають вранці згадку до воріт», дерева – ідуть, «вітер розвіває поли», гайвороння – «шматочок сонця ділить у полях»). Окремо виділяються образи топоса села, що порівнюється з кришталевою чашею та дерев, які «у білих каптурах», «бредуть, похилені, на шлях». Все разом створює чималу «живу» картину зимового короткого дня.

Таких візуальних образів зими в «чистому» вигляді не так багато. Натомість переважають поезії, для яких зимові реалії постають фоном для відчуттів ліричної героїні.

*«Циферблат годинника на розі
хуртовини снігом замели...*

*Нам з тобою, видно, по дорозі,
бо ішли й нікуди не прийшли.*

*Знов ті самі вулиці незрячі
і замету хвиля снігова.*

*Нам з тобою легко так, неначе
вітер нам підказує слова.*

*– Підкажи найлагідніше слово,
я його слухняно повторю.*

*Розгуляйся буйно і раптово,
заглуши усе, що говорю ! –*

Не було ні зустрічі, ні туги.

Не було пориву і жалю.

Я спокійна.

Я щаслива з другим.

Я тебе нітрохи не люблю.

*А якщо заплачу і руками
я торкну ясне твоє чоло, –*

нас не бачать леви біля брами:

левам очі снігом замело» [33, с.96].

Поезія з красномовним заголовком «Хуртовини» розпочинається вказівкою на годинник, що може свідчити про певний період розлуки з коханою людиною. В той же час циферблат годинника «хуртовини снігом замели», тому герої не помічають часу. Лірична героїня висновує, що у них спільна доля («по дорозі»), бо обидвоє «ішли й нікуди не прийшли»; як і

перше «знов ті самі вулиці незрячі», бо вони їх не помічають; «нам з тобою легко». Вона переживає сильні інтимні почуття, прагне найлагідніших слів, бажає нестримних дій від коханого («розгуляйся буйно і раптово»). На завершення героїня намагається переконати саму себе в тому, що вона «щаслива з другим», що «я тебе нітрохи не люблю». Проте розуміє, що все навпаки, тому «заплачу і руками / я торкну ясне твоє чоло» і порине «з головою» у забуті відчуття з коханим так, що брамним левам «очі снігом замело». У цій поезії варто звернути увагу на вживані займенники. На початку тексту лірична героїня вживає займенник множини «ми» у формі «нам», потім переходить до «я» (фокусування на своїх відчуттях), яким розпочинаються чотири рядки. Наприкінці ж знову переходить до «нас», що свідчить про гармонію та обопільні прагнення між героями.

Людмила Тарнашинська також відзначає своєрідну рису лірики Ліни Костенко: «Її пейзажна й інтимна поезія – то справді «летючі катрени», лірика найвищої проби, високий лет відчуття й емоцій, де тонке психологічне нюансування настрою органічно поглиблене динамізмом думки, перейнятністю тими вічними проблемами людського буття, що їх поетеса прозирає глибше й сприймає болючіше, ніж усі ми, суцї на цій землі, сповна реалізуючи право, дане природою лише поетові» [67, с.54].

Чимало у цьому циклі поезій, в яких звучить концепт самотності, який оприявлюється за допомогою зимових пейзажних штрихів. Нагадаємо, що «самотність має суперечливу, багатогранну і навряд чи вичерпну природу, обертаючись то самознищенням і подавленням особистості, то її творчим і вільним началом» [46, с.142]. На сьогодні цей концепт доволі вивчений дослідниками. Так, Н. Хамітов поділяє самотність на «внутрішню» та «зовнішню». За словами філософа, «зовнішня» самотність є «результатом випадку-катастрофи, що фізично відокремлює людину від інших людей, викидаючи за межі соціуму. Внутрішня самотність є результатом суперечності людини з собою» [71, с.19]. Самотність, з одного боку, свідчить про глибинні еволюційні зміни в надрах особистості, а з іншого – виражає

неможливість розв'язання суперечності між різними вимірами особистості [71, с. 19]. Окрім того, Н.Хамітов уводить поняття «самоти», яке, на його думку, «більш вкорінене у безпосередність буття – стан трагічної викинутості з людського буття. Це перебування віч-на-віч із Долею під тиском зовнішніх обставин» [71, с. 15].

Михайло Мовчан твердить, що є чотири модуси самотності:

1. Космічна самотність — це переживання людиною своєї віддаленості від загальної сутності, якою є: а) космос, світ, природа; б) «вищий розум», Бог; в) людська історія.

2. Культурна самотність — переживання людини, пов'язані з тим, що її цінності, уявлення, ідеали, які сформувалися у певному культурному середовищі, не знаходять відгуку і розуміння в оточуючих людей. Ситуації, в яких у індивіда виникають такі переживання, можуть обумовлюватися факторами міграції, швидкої переорієнтації суспільства на нові цінності, динамічним інтелектуальним розвитком окремої особистості.

3. Соціальна самотність – це переживання людини, обумовлені виключенням її з певної групи чи неможливістю вступу до групи (відставка, звільнення з роботи, вихід на пенсію, остракізм, виключення з команди, неприйняття новим колективом тощо).

4. Міжособистісна самотність — переживання індивідом втрати чи нестачі духовного зв'язку з іншою конкретною, єдиною і неповторною особистістю (близький родич, друг, коханий) [47, с.132].

Саме про такі модуси самотності авторка прямо заявляє: *«Біля білої вежі / чорне дерево. Спи. / Ми самотні в безмежжі»* [33, с.129]. В тексті, що починається *«Виходжу в ніч. Іду назустріч долі»*, читаємо: *«А темрява! Іду, не спотикаюсь. / А люди, люди! Десь вони та є»* [33, с.126]. Емоційна поезія *«Старесенька, іде по тій дорозі»* оповідає про спогади поетеси про свою бабусю: *«Світанок стежку снігом притрусив. / Куди ж ти йдеш? Я жду тебе! Даремно ...Ти не заходиш. Кажуть, що ти вмерла / Тоді був травень, а тепер зима»* [33, с.116]. До спогадів (як і в популярній пісні Кузьми Скрябіна

«Старі фотографії») лірична героїня повертається в поезії «На старих фотографіях всі молоді»: *«За роками людина сама себе кличе. / У зіницях печалі, як в чорній воді, / відбиваються люди, дерева, обличчя»* [33, с.113]. Про те, що *«дощу і снігу наковтався комин, / і тин упав, навіщо городить? / Живе в тій хаті сивий-сивий спомин»* [33, с.117] йдеться в поезії «Дзвенять у відрах крижані кружальця». Самотність через розставання з коханим простежується в «І я не я, і ти мені не ти», оскільки *«Десь грає ніч на скрипці самоти. / Десь виє вовк по нотах божевілля / ... І виє вовк. І вулиця чужа / в замет сміється чорними зубами»* [33, с.102]. Відзначаємо, що для всіх цих творів характерні відчуття пригніченості, безсилля, самотності, відчаю. Про це «сигналізують» такі лексеми як самота, безмежність, смерть, печаль, ніч, вовк, божевілля. Також у всіх вищезгаданих поезіях спостерігається відсутність кольорової палітри, а про приреченість і безвихідність ситуації свідчать відтінки чорного: «чорне дерево», «темрява», «чорна вода», «сивий-сивий спомин», «вулиця з чорними зубами». Прикладом складного емоційного стану ліричної героїні є також поезія «Моя пам'ять плаче над снігами»:

«Моя пам'ять плаче над снігами,

де стоять берези і хрести.

У зимові срібні амальгами

біле сонце хоче прорости.

Я живу, бо ще мені живеться.

Бо живу, дав Бог мені снаги.

Із твого невидимого серця

кров калини капле у сніги» [33, с.128].

Тут як і в попередніх поезіях лірична героїня коментує свій психологічний стан. Оточена снігами (значить відчуває холод, незахищеність, незатишно), вона поринає в спогади («моя пам'ять»), в її внутрішньому світі переплелися «берези і хрести», вона переживає суміш

різних ідей («амальгами») і сподівається на вихід з ситуації («біле сонце хоче прорости»). Проте на зараз в неї нема інтересу до життя («Я живу, бо ще мені живеться»). Насамкінець дізнаємося про причину – це він, який теж переживає, бо з серця, яке порівнюється з калиною «кров калини капле у сніги». Отже, «відсутність духовного єднання – переживається як самотність» [73, с. 248].

Ще можна констатувати, що, незважаючи на самотність, у циклі «Сліпучий магній снігових пустель» поряд із зимовими рефлексіями у деяких поезіях згадується вже і весна.

«Лежать сніги. Я виглядаю весну.

Вона десь там, де змерзли солов'ї.

Вона іде... І я тоді воскресну.

Я жду її. А може, не її.

Я жду себе. Не знаю, чи діждуся,

бо це ж не я в ці тоскні вечори!

Соснові плечі вивірка обтрусить,

стрічати весну вийдуть явори.

Вона іде – півнеба над плечима.

І я іду – проз мертвий живопліт.

У вікон призьби тануть під очима.

Сидить на призьбі гофманівський кіт» [33, с.103].

У цій поезії Ліна Костенко, як у свій час Леся Українка, дуже сподівається на прихід весни (двічі повторюється «вона іде»), очікує її (двічі повторюється «я жду»). Окрім персоніфікації весни, спостерігаємо паралелізм «Вона іде – півнеба над плечима / І я іду – проз мертвий живопліт». Лірична героїня вказує на те, що до приходу весни ще далеко («Вона десь там, де змерзли солов'ї»). Тому песимістичний настрій віддзеркалюється в рядках «не знаю, чи діждуся», «ці тоскні вечори», «мертвий живопліт». Разом з тим, з новою порою в житті природи авторка

«воскресне», «соснові плечі вивірка обтрусить», «стрічати весну вийдуть явори». Отже, героїня постає частиною природи, яка прагне змін у бутті під час зими.

2.3 Образи весни в циклі «Весна підніме келихи тюльпанів»

Для культури українців весна є особливою порою року, оскільки в природі починають відбуватися активні зміни, які впливають на життя та діяльність людей. Василь Скуратівський пише, що «у давнину це був ще й початок нового року ... наші пращури були ревними прибічниками природи. Все довколишнє життя – господарська діяльність, побутові взаємини, свята й обряди, народна мораль і філософія – тісно ув'язувалася з довколишнім середовищем. Відтак і Новий рік мав неодмінно збігатися з пробудженням природи» [63, с.15]. У весняному циклі поезій Ліни Костенко теж помітні кардинальні зміни в настроях, відчуттях, різновидах образів, що зринають у текстах. У заголовок до циклу віршів про весну винесено рядки з поезії:

*«Щасливиця, я маю трохи неба
І дві сосни в туманному вікні.
А вже здавалось, що живого нерва,
живого нерва не було в мені!*

*Уже душа не знала, де цей берег,
уже втомилась від усіх кормиг.
У громі дня, в оркестрах децибелів
ми вже були як хор глухонімих.*

*І раптом, – Боже ! – після того чаду
і тарпати, рівної нулю, –
я чую дощ. Він тихо плаче правду,
що я когось далекого люблю.*

*І чую тишу. І співають птиці.
Проходять люди гарні і незлі.
В пахучій хмарі дощової глищі
стойть туман, як небо на землі.*

*Пасуться тіні вимерлих тарпанів,
нашипінки ходять сутінки і сні.*

*Весна підніме келихи тюльпанів, –
за небо вип'ю і за дві сосни!» [33, с.157].*

Бачимо, що з першого рядка поезії авторка усвідомлює свій моральний стан кардинально новим («щасливиця»), порівняно з тим, як він відтворений у попередньому циклі «Сліпучий магній снігових пустель». Вона щаслива вже від того, що має «трохи неба / І дві сосни в туманному вікні». Хоча до цього в ліричній героїні був надважкий період, бо «живого нерва не було в мені! / Уже душа не знала, де цей берег / уже втомилась від усіх кормиг / ... ми вже були як хор глухонімих». На екваторі поезії зазначається «чудо», яке змінило її моральний стан – дощ. Олюднене природне явище «проплакало правду» про причини («я когось далекого люблю») важкого самопочуття жінки.

У другій частині поезії читаємо про зміни в стані ліричної героїні, а саме вона ніби ожила (як і природа навесні): «І чую тишу. І співають птиці. / Проходять люди гарні і незлі / ... стоїть туман, як небо на землі», тобто вона почала чути звуки, помічати зором все, що оточувало. Причому почуття слуху та зору дуже загострені, оскільки навіть тишу чує, а туман порівнюється із небом на землі. Кінець ліричного тексту ще більше оптимістичний, оскільки авторка переконана, що «весна підніме келихи тюльпанів» (одночасно персоніфікація та метафора), а вона вип'є за небо і за дві сосни.

Вже про зміни в природі Ліна Костенко оповідає в ліричній замальовці «Ще одна весна»:

«Білка струсить жовту глицю,

сонну бруньку сколихне.

На березу, на ялицю

вітер лагідний дмухне.

Набіжить весела хмарка.

Ліс безсмертний, як душа.

Знов простягне руки Мавка

і – не знайде Лукаша» [33, с.139].

Традиційно поетеса зображує тваринний та рослинний світ, в якому білка «струсить жовту глицю», сколихне «сонну бруньку»; лагідний вітер «дмухне» на березу і ялинку; «весела хмарка» набіжить; ліс є «безсмертним» і постає її душею. Також констатуємо залучений прийом інтертекстуальності, оскільки згадуються Мавка та Лукаш з «Лісової пісні» Лесі Українки.

Варто відзначити, що найчастотніше в циклі «Весна підніме келихи тюльпанів» зустрічається образ дощу. Він постає в таких поезіях як «Дощі програють по городах гаму», «Вечір дуже турецький», «Весна. А вітер – наче восени», «Такий чужий і раптом – неминучий», «Ти пам'ятаєш, ти прийшов із пристані», «Звичайна собі мить», «Цей дощ – як душ», «Щасливиця, я маю трохи неба». Образи дощів є різними: то «Дощі програють по городах гаму» [33, с.136], то дощ порівнюється з татарами, які «ударять ятаганом» півонії [33, с.137], то «Чекає дощ зірватися щомиті» [33, с.142], то дощ порівнюється із парчевою зливою [33, с.147], то дощ ходить «по дашку прозорої веранди» [33, с.149], дощ постає джерелом напоєння для бузку [33, с.150], дощ порівнюється з душею [33, с.152].

Стихія дощу візуалізується Ліною Костенко в поезії

«Такий чужий

і раптом – неминучий.

Химери хмар задушать горизонт.

Земля вдихне глибинна і жагуче

на вишняках настояний озон.

Мені нестерпно, душно, передгрозно.

Ліловим чадом туманіє без.

Гудуть ліси, риплять дубові кросна,

парчеву зливу виткавши з небес.

Лягла грози пульсуюча десниця

на золоте шаленство голови.

*Мені, мабуть, ніколи не досниться
сліпучий спалах чистої жаги.
Гроза мені погрожує громами,
закутий біль спинає на диби.
Нехай смакують почуття гурмани,
а ти стихія – любиш, так люби !
Все, що було, минулося, одмучило.
О як сліпить грозою ткани ніч!
Люблю*

Чужого.

Раптом – неминучого.

Тужу тонкою млістю передпліч» [33, с.147].

У цій поезії почуття ліричної героїні переплітаються зі змінами в природньому середовищі, які пов'язані з появою сильного дощу, грози та їх наслідками. Поетеса вдається до передачі відчуттів за допомогою нюху, зору, слуху. Відтак в тексті прочитуються різноманітні рецепторні образи: «земля вдихне», «на вишняках настояний озон»; «ліловим чадом туманіє без», «гудуть ліси, риплять дубові кросна», «лягла грози пульсуюча десниця», «сліпить грозою ткани ніч». Паралельно лірична героїня передає свої інтимні відчуття: «закутий біль спинає на диби», «ти стихія – любиш, так люби !», «все, що було, минулося, одмучило», «люблю чужого. Раптом – неминучого», «тужу тонкою млістю передпліч». Загальна картина природи на кінець поезії зводиться до чоловіка, який порівнюється з чужим і водночас неминучим дощем. Тут можемо констатувати такий тип асоціативності як пуант (асоціювання по нисхідній від цілості до частини). Цей ліричний текст має кільцеве обрамлення (однаковий початок і кінець), яке і постає ключем до трактування зображеного і вираженого.

У ліричних творах Ліни Костенко фіксуються не лише миттєві інтимні відчуття. Зі свідчень Оксани Пахльовської в поезіях Ліни Костенко відтворено біографічні моменти життя їх сім'ї: «для мене існують не просто

вірші Ліни Костенко про любов – за ними стоїть мій тато. *«Ти пам'ятаєш, ти прийшов із пристані. / Такі сади були тоді розхристані»*... А я досі бачу, як мама йде мені назустріч під руку з татом – магнетична і загадкова, в чорному костюмі, прошитому блискучою темно-синьою ниткою» [52, с.8].

У циклі «Весна підніме келихи тюльпанів» не можна не помітити в авторки естетичне відчуття прекрасного, яке відбивається в образах квітів, в цвітінні дерев. Особливо часто в поезіях («Досвід. Акація», «Як холодно! Акація цвіте», «Я виросла у Київській Венеції», «І сонце, й сніг, і ожеледь, все разом») зринає образ акації. Можливо, витoki образу цього дерева в поетеси виходять з дитинства, оскільки вона зізнається: «Цвіли у нас під вікнами акації» [33, с.151]. В інших поезіях акація «стоїть, як люстра, над сирим асфальтом. / Сумної зірки око золоте» [33, с.146]; акація цвіте як «на хмарі біла аплікація» [33, с.135]; «рхтять акацій білі кетяги» [33, с.135]; «Весна збиває шумовиння / у пелюсткове ескімо» [33, с.135].

Взагалі образи дерев, садів є улюбленими в творчості мисткині. Наталія Криловець помітила, що «Ліна Костенко в натурфілософській поезії звертається до прадавнього образу саду, який набуває художньої багатозначності. Світ природи для поетеси – це простір, у якому відбувається єднання двох світів: реального й ірреального. Образ саду входить у внутрішній світ ліричної героїні і стає невід'ємною його частиною, яка уособлює мрію, рятунок від самотності та неволі окультуреного світу» [37, с.63]. У весняному циклі збірки «Річка Геракліта» лірична героїня неодноразово звертає свій погляд на квітучі сади («Блискоче ніч перлиною Растреллі», «Ти пам'ятаєш, ти прийшов із пристані», «Цей дощ – як душ. Цей день такий ласкавий», «Звичайна собі мить. Звичайна хата з комином»).

«Блискоче ніч перлиною Растреллі.

З гори збігає Боричів узвіз.

І солов'ї, пташині менестрелі,

всю ніч доводять яблуні до сліз.

Цвіте весна садами молодими,

шумлять вітри, як гості з іменин.

*В таке цвітіння, князю Володимире,
тобі не важко бути кам'яним?»* [33, с.134].

Пуантом в цій поезії є запитання, яке ставить лірична героїня вже скам'янілому князю Володимиру (найстаріший скульптурний пам'ятник Володимирі Великому на схилах Дніпра в Києві). Авторці тексту здається, що таке цвітіння може зворушити навіть бронзову 4,4-метрову статую, яка є символом столиці України.

Естетику прекрасного в образах весни доповнюють численні квіти, про які йде мова в поезіях «Дощі програють по городах гаму», «Вечір дуже турецький», «Ти пам'ятаєш, ти прийшов із пристані», «Звичайна собі мить. Звичайна хата з комином», «Цей дощ – як душ. Цей день такий ласкавий», «Щасливиця, я маю трохи неба». В них «засяють ночі зорями жасминно» [33, с.136], «півонії, рожеві, як фламінго, / стоять в городі на одній нозі» [33, с.136], «півонії всі вже зрізані. Вони уже не пручаються / І тільки ловлять городи пелюстки їхньої вроди» [33, с.137], «під вікном цвіли у нас троянди» [33, с.149], «на росах і дощах настояний бузок» [33, с.150], «тут по дворах стоїть бузкова повінь / Тут ті бузки проламують тини» [33, с.152], «весна підніме келихи тюльпанів» [33, с.157]. У цих фрагментах квіти служать основою для інших образів, квіти ототожнюються з представниками фауни, олюднюються, зазнають метафоризації.

Отже, загальний образ весни твориться за допомогою передачі інтимних переживань ліричної героїні, змалюванню оновлення життя в природі навесні. Окремі образи чи то атмосферних явищ, чи то дерев, квітів суттєво доповнюють загальну панораму картини природи.

2.4 Образи літа в циклі «Що в нас було? Любов і літо»

Найбільшим за обсягом є четвертий цикл «Що в нас було? Любов і літо». Лексеми в заголовку вже підказують читачам провідну тему кохання.

Його розпочинає поезія, в якій продовжується мотив садів та символіка раювання в них людей:

«Сади стояли в білому наливі.

Іскрив зеніт, як вольтова дуга.

А ми були безсмертні, бо щасливі.

За нами пам'ять руки простяга» [33, с.163].

Тут у підтексті бачиться біблійна алюзія до образів Адама та Єва у біблійному саду. Олександр Астаф'єв, досліджуючи символіку природи в поезії Ліни Костенко, теж помітив, що у багатьох її творах постає образ саду. Витоки цього образу дослідник пояснює тим, що «у європейській культурі сад здебільшого асоціюється з уявленнями про світ як твір Бога-Художника, про світ як утрачений рай, країну вічного щастя й повноти буття, і, нарешті, про сад як стан людського духу» [3, с.53]. В «Словнику символів культури України» читаємо про те, що «рай – символ щасливого майбутнього для релігійної людини; мирного буття, душевного спокою; рівноваги і внутрішнього задоволення; красивої, благодатної та багатой землі, кохання; найвищої насолоди. Край, де за біблійними переказами містився рай, звався Едемом. Це омріяна, прекрасна земля – багата, щедра, розкішна. Для її позначення існує синонімічний ряд: Едем, рай, райська місцевість, райські кущі тощо. У Новому Заповіті майже не дається опису раю. Определені образи раю містяться у християнській літературі, іконографії, фольклорі. Причому він змальовується по-різному: як сад, як місто, як небеса. ... Досить часто в українській літературі рай постає символом надзвичайно красивої місцевості, багатой та милої серцю землі» [65, с.177].

Можемо здогадуватися, що для Ліни Костенко раєм на землі виступають сади. До цього образу мисткиня неодноразово приходять у моменти рефлексій. Так, «струшується сад, як парасолька» [33, с.192] у поезії «Дощ полив, і день такий полив'яний»; «сади, омиті музикою згадок» [33, с.214] – в «Летять на землю груші, як з рогаток»; звертання «Сади мої, сади мої, сади!» [33, с.243] – в «Малина, м'ята, дим і димарі»; «Сади стоять

буддійськими храмами» [33, с.260] – в «Екзотиці». З погляду прожитих років поетеса осмислює роль саду в її житті в поезії «Слайди»:

*«У нашому саду була розкішна флора –
жоржини й кропива, любисток і ревені.
І прадід мій ходив, як привид Ельсінора,
і сойка у куцах пищала цілий день.*

*Була в тому саду смородина й порічки.
Малина розрослась, як дикий чагарник.
Індустріальний подих п'ятирічки
до нас у сад тоді ще не проник.*

*Ще півники цвіли. Ще яблуня родила.
В городі ще стояв локальний, свій, туман.
Бабуся той город так-сяк обгородила,
а потім щовесни білила той паркан.*

*А потім в паркані хтось виламав штахету,
ліхтариками груш вчарований між віт.
В ту дірку в паркані відкрився світ поету –
великий, і складний, і незбагнений світ.*

*Прорубане вікно – з укропу у Європу.
В Європі вже був млин, двигучий, паровий.
І прадід мій ходив, як Ной після потопу.
А я собі, мала, була – як херувим.*

*Я пурхала в саду, розгойдувала квітку.
Полохала в гнізді пташину боязку.
А вранці крізь бузок дивилася на тітку,
котра була й сама – як свіжий куц бузку.*

*Ідилія? Кажіть. Архаїка? Не треба.
У закутку душі хай буде трохи сад.
Вже дожились – забули колір неба,
воно буває кольору досад.*

*Хай буде сад, і дерево крилате,
і кіт-воркіт, і ще багато див.
Доросла пам'ять – то уже не слайди.
Тоді вже доля гляне в об'єктив» [33, с.251].*

Описана картина дуже нагадує спогади Олександра Довженка про дитинство, що втілені у його повісті «Зачарована Десна». Залюбленість у всі

квіти саду і рослини городу, птаство і дерева, рідних людей і тварин передає світ дитинства і Ліни Костенко. Прикметно, що поезія починається словами про сад («У нашому саду була розкішна флора») і після деталізації наповнення тої сакральної місцини для малої дівчинки завершується висновками дорослої жінки про те, що «у закутку душі хай буде трохи сад», «хай буде сад, і дерево крилате / і кіт-воркіт, і ще багато див».

Як і в попередніх циклах у літньому спостерігається прив'язаність авторки до лісу. Відтак у кожному другому вірші зринає образ лісу. Лірична героїня красномовно свідчить:

*«Мене ізмалку люблять всі дерева,
і розуміє бузиновий Пан,
чому верба, від крапель кришталева,
мені сказала: «Здрастуй!» – крізь туман.*

*Чому ліси чекають мене знову,
на щит піднявши сонце і зорю.*

Я їх люблю. Я знаю їхню мову.

Я з ними теж мовчанням говорю» [33, с.166].

Абсолютна гармонія людини з природою відчувається у цьому тексті. Авторка зізнається про те, що її «люблять всі дерева» і вона їх любить; її «розуміє бузиновий Пан» і вона знає «їхню мову», «з ними теж мовчанням говорю». Тому «ліси чекають мене знову», освітивши їх спілкування найвеличними природними світилами – сонцем та зорею.

У поезії «Цей ліс живий. У нього добрі очі» поетеса деталізує представників світу лісу, кого вона бачить там. Лариса Кравець вважає, що у творах Ліни Костенко «силове поле стрижневої метафори часто поширюється на значну кількість інтегративних компонентів тексту, які послідовно узгоджуються із фіктивним денотатом метафори та утворюють багатоступінчасту структуру: *Цей ліс живий. У нього добрі очі. // Шумлять вітри у нього в голові* (Костенко: 51). Аналогізація лісу з живою істотою зумовлює актуалізацію анатомо-фізіологічних та інших характерних ознак

істоти (має голову, очі), що в сукупності творять розгорнутий метафоричний образ. Іноді антропоморфна метафора природи набуває масштабного розгортання, досягаючи рівня тексту» [34, с.60]. Видається й важливим те, що наприкінці поезії лірична героїня розкриває наслідки їх спілкування: «Поїдемо поговорити з лісом, / а вже тоді я можу і з людьми» [33, с.167].

Завдяки витворених образів ліса поетеса виражає свої принципи світовідчуття. «У мовотворчості Л. Костенко вираження відчуття волі помітно виходить за межі матеріального, просторового, зосереджуючись на внутрішньому стані людини, її прагненні вільно мислити і вільно творити, бути в гармонії з собою і з світом. Лірична героїня Л. Костенко часто досягає душевної рівноваги там, де *«лісів просвітлений Едем»* (Костенко: 9), *«де сосни пахнуть ладаном // в кадьничцях світань»* (Костенко: 289). Значна кількість метафор природи у творах поетеси поєднують семантику *часу і волі»* [34, с.57], – зазначає Лариса Кравець.

Ліс для Ліни Костенко завжди живий, одухотворений, олюднений; він наповнений жителями та постає її другом, що приймає її у найважчі моменти життя: «Мій добрий ліс моя любов» [33, с.175] – починається однойменна поезія; «То мудра і древня держава – / вкарбований профілем ліс ... Тут кожен сам собі пан, / живе за власним законом» [33, с.175] («Ліс»); «усі мої ліси, удень такі привітні» [33, с.176] («Ми виїхали в ніч. І це було шаленство»); «заніміли всі, і змовкли ті ліси» [33, с.190], коли «один убив таку співучу» пташку («Десь, кажуть, є гора, де не співають птиці»); «з моїх лісів» прийшла тварина [33, с.208] («Прийшов у місто дуже гарний лось»); ліс порівнюється з казкою [33, с.215] («У лісі ліс виходить з-за куліс»); «ліс стоїть у зливі – як в соборі» [33, с.227] («Пролом хмари»); «за щитом смарагдових лісів / моїх жар-птиць блакитні космодроми» [33, с.228] («Сувид»); «Бори стоять, такі соснові! / Ведмедів бачать уві снах» [33, с.250] («Люблю чернігівську дорогу»); «Сосновий ліс перебирає струни / над берегами вічної ріки» [33, с.270] («Сосновий ліс перебирає струни»). Вражає деталізація лісу в поезії «Обступи мене, ліс, як в легенді про князя Хетага»:

*«Обступи мене, ліс, як в легенді про князя Хетага,
коли й кінь був убитий, і він уже ледве брів.*

*Обступи мене, ліс! Хай зупиниться вся ця ватага,
хай удариться люттяю об спокій твоїх стовбурів.*

Я побуду з тобою. Я тихо з тобою побуду.

Нахилися до мене і дай мені жменьку суниць.

Подивлюся на сонце. Поклонюся знайомому дубу.

Розпитаю, як справи у сосен, і звірів, і птиць.

Хай погоня подожде, усі ці жорстокі і тлусті.

Я нікуди не дінусь. Я долю свою прийму.

*А коли я, беззбройна, їм потім вийду назустріч,
то вони позадкують, самі не знають чому» [33, с.189].*

Ліс є захисником мисткині, після спілкування та єднання з яким вона стає сильнішою за своїх ворогів. Тому коли «беззбройна, їм потім вийду назустріч, / то вони позадкують, самі не знають чому». Ліна Костенко переконана в безвідмовному другові, тому й звертається до лісу як до людини. У другій строфі читаємо про певний «ритуал» підживлення сил ліричної героїні, що відбувається у сакральному для неї просторі в тиші.

Ще одним частотним образом, що часто оприявлюється в циклі про літо є гроза. «І зблиснула гроза – як вихопила ніж!» [33, с.176] читаємо в поезії «Ми виїхали в ніч. І це було шаленство»; «Бродить спека, як хмільна опара. Ціле літо грози і дощі» [33, с.184] – в однойменній поезії; «Пройшла гроза і не була озонною / А де тепер не зона на землі?» [33, с.204] – в «Летючі крони голубих дерев»; «Сліпучо усміхнулася гроза» [33, с.220] – в однойменній поезії; «Проломилась хмара наді мною / золотою чашею грози!» [33, с.227] – в «Пролом хмари»; «Гроза. Химерні привиди антен / танцюють хистко на дахах площинних» [33, с.236] – в однойменній поезії; «Іде гроза дзвінка і кучерява / садам замлілі руки цілувать» [33, с.254] – в «Пекучий

день... лісів солодка млява...». Бачимо, що в тих поезіях, де йде мова про яскраве атмосферне явище, що пов'язане з електричними розрядами та блискавкою у купчасто-дощових хмарах, називається безпосередньо лексема грози. Традиційно образ грози олюднюється, персоніфікується, твориться за допомогою метафор.

*«Гроза проходила десь поруч. Було то блискавка, то грім.
Дорога йшла кудись на Овруч в лісах і травах до колін.*

*Латаття ніжилось в озерах, хитали ряску карасі.
Черкнула блискавка по зелах, аж полягали вони всі.*

*Над світом білим, світом білим хтось всі спіралі перегрів
А хмари бігли, хмари бігли і спотикалися о б грім.*

*Гроза погримувала грізно, були ми з нею тет-а-тет.
Тремтіла річечка рогізна, човни ховала в очерет [33, с.174].*

У творі подається картина грози на лоні природи та враження від її споглядання ліричною героїнею. Образ грози витворюється переважно за допомогою звукових, зорових відчуттів та асоціацій («Над світом білим, світом білим хтось всі спіралі перегрів»). Останні рядки вказують на те, що «грізна» гроза та лірична героїня дуже схожі, рівноправні, перебували одна перед одною «були ми з нею тет-а-тет».

Окрім проаналізованих образів у циклі «Що в нас було? Любов і літо» художньо змальовані образи спеки («Над Везувієм сніг. Над фіордами спека»), сонця («Вечірнє сонце, дякую за день!», «Ранесенько, акації ще спали»), міста («Я вранці голос горлиці люблю», «Сіре місто, бетонна маро», «Львівські голуби»), дитинства («Акварелі дитинства», «Стоїть у ружах золота колиска», «У запічку гномик плямкає», «Малина, м'ята, дим і димарі», «На конвертики хат літо клеїть віконця, як марки», «Стоять жоржини мокрі-мокрі», «В дитинство хочу, там усе моє», «Стояла груша, зеленів лісочок», «Летять на землю груші, як з рогаток»). Ці образи працюють на творення загального образу літа в житті поетеси, вони переважно наділені тактильними та зоровими відчуттями.

Заявлене у заголовку до циклу віршів інтимне почуття також має місце в багатьох поезіях. Зокрема, яскраво подаються такі переживання в поезії «Що в нас було?»

Любов і літо.

Любов і літо без тривоги.

*Оце і все. А взагалі-то
не так і мало, як на двох.*

*Ось наші ночі серпень вижне,
прокотить вересень громи,
і вродить небо дивовижне
скляними зорями зими!*

*І знову джміль розмружить квітку,
і літо гратиме в лото.*

*І знов сплете на спицях плітку
сторукий велетень – Ніхто.*

*І в цьому днів круговороті,
де все минати поспіша,
як та пташиночка на дроті,
спочине стомлена душа» [33, с.263].*

У ліричному творі авторка ототожнює «любов і літо», коли час проходить «без тривоги». Хоча лірична пам'ятає про швидкоплинність життя, бо «наші ночі серпень вижне, прокотить вересень громи, і вродить небо дивовижне скляними зорями зими!». Колообіг життя в природі нерозривно пов'язаний з людським буттям («І знову джміль розмружить квітку, / і літо гратиме в лото. / І знов сплете на спицях плітку / сторукий велетень – Ніхто»). Разом з тим «стомлена душа», що порівнюється з «пташиночкою на дроті», все-таки спочине від усього. Мотив любові звучить лише на початку поезії, але задає настрій безтурботності, спокою, умиротворення усій поезії.

РОЗДІЛ ІІІ

ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ

У ЗБІРЦІ «РІЧКА ГЕРАКЛІТА»

Благословляючи збірку «Річка Геракліта» в світ, Оксана Пахльовська зізналася: «Я свідомо не ставила в цю книжку віршів трагічного і пророчого звучання. Немає тут також і віршів з політичними сюжетами. Вони знайдуть своє місце в наступних виданнях і у великому «Вибраному». Хотілося книжки-музики, книжки-живопису, поезії як свободи людських почуттів, орфічного переживання світу. Скільки б у нас не відбирали свободи, майбутнього і взагалі просто нормального реєстру існування, – ми сильні також тією мірою, якою здатні захищати самоцінність нашого особистого життя, неповторність нашого індивідуального зв'язку зі світом і з космосом» [52, с.7].

3.1 Синестезія як провідний художній прийом Ліни Костенко

Мистецький прийом поєднання в одному образі різних відчуттів був придуманий задовго до Ліни Костенко. У «Літературознавчій енциклопедії» читаємо: «Синестезія (грец. Synaesthesia: одночасне відчуття) – художній прийом, що полягає в поєднанні в одному тропі різних, іноді далеких асоціацій, відчуттів, виявляється у вигляді метафори, інколи – порівняння. Зумовлена здатністю людини одночасно переживати враження, одержані від кількох аналізаторів, що призводить до синтезу відчуттів, на це звернув увагу ще Арістотель. Синестезію як основу метафоричного переносу обґрунтував голландець Й. ван Гіннекен (1912). С. Ульманн вважав її давньою універсальною формою метафори. Найяскравіше синестезія відображена у ліриці раннього П. Тичини, поета, схильного до «кольорового слуху» та «звукового кольору». Синестезія сприяла «мальовничій музичності» кларнетизму: «За частоколом – / Зелений гімн», «Ген неба край, мов золото, /

Мов золото-поколото, / Горить-тремтить ріка, / Як музика» тощо. За принципом синестезії на основі синопсис формується кольорова музика. Одним із засновників світломузичної композиції був О. Скрейбін, який запровадив у партитуру спеціальну партію – записаний звичайними нотами кольоровий рядок («Прометей, або Поема вогню») [44, с.396].

Теоретик Іван Франко записав, що «поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духовну істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова якнайбільше відповідні дійсному переживанню, і вкінці попрацювати ще над тим, уже зовсім технічно, щоби ті його слова уложилися в форму, яка би не тількине затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще в додатку підносила б те переживання понад рівень буденної дійсності, надавала б йому коли вже не яесь вище, символічне значення, то бодай будила в душі читача певні суголосні тони як часті якоїсь ширшої мелодії, збуджувала би в ній певні тривкі вібрації, що не втихали б і по прочитанню твору, вводили би в неї хвилювання, згідне з її власними споминами, і таким робом чинили би прочитане і не тільки моментально пережитим, але рівночасно частиною, відгуком чогось давно пережитого і похороненого в пам'яті. Його сугестія мусить, проте, зворушити так само внутрішню істоту читача, вводячи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове пережиття і рівночасно зцілюючи те нове з тим запасом виображень та досвідів, які є активні або які дрімають в душі читачевій. Сказавши коротко: поет розширює зміст нашого внутрішнього Я, зворушуючи його до більшої або меншої глибини» [70]. Іван Франко у своїх міркуваннях розкрив алгоритм творення синестезії митцем та її впливу на реципієнта, що є дуже важливим для розуміння самого явища.

«Переведення» різних форм виразності на мову словесної творчості і складав ефект синестезії, що є мисленим синтезом мистецтв, й чуттєвим

синхронізмом, або разом – відчуванням, разом – думанням. Вивчення синестезії – це вивчення процесу продукування митцем різноманітних асоціацій у вербалізованій формі. Вдаючись до синестезії, поет розплутує і показує таємничі зв'язки всього на світі – не тільки взаємопереплетеність між чуттями та їх зовнішніми стимулами, але й «перехресні» їх зв'язки: колір, що пахне, запах, що звучить, звук, що блищить» (Б. Рубчак) [цит. за 59, с.197].

З погляду сучасної психології «синестезія – це виникнення під впливом подразнення одного аналізатора відчуття, характерного для іншого аналізатора. Відомо, що в людини під впливом звуків можуть виникати відчуття кольору; високі звуки частіше за все оцінюються як „світлі”, а низькі – як „темні”; колір також може викликати відчуття холоду або тепла. Явище синестезії поширюється на всі модальності. Це виявляється в тих словосполученнях, які ввійшли в наше життя: холодний колір, оксамитовий голос тощо. Це явище виявляється не у всіх людей. Є люди з дуже яскравою здатністю до синестезії, і люди, у яких вона майже не спостерігається. Так, О.Р.Лурія описав відомого мнемоніста, який сприймав усі голоси забарвленими від яскраво-жовтого до фіолетового кольору» [50, с.183].

На сьогодні теорія про синестезію доволі розроблена. Дослідники явища подають типологію синестезійних образів:

- 1) *фотизми* з двома різновидами: хроматизмами та ахроматизмами (*фотизм* – відчуттєвий образ, що характеризується зоровою модальністю під дією подразника іншої якості. Якщо при подразненні, що не відповідає якості візуальних образів, виникають відчуття яскравого кольорового ефекту, говорять про хроматизми, поширеною формою яких є явище кольорового слуху. Зорові синестезії, що не супроводяться кольоровою модальністю, називаються ахроматизмами. *Хроматизм* – візуально кольорова синестезія, різновид фотизму. Як термін фізики: «Властивість білого променя розкладатися на промені різних кольорів або властивість деяких речовин забарвлювати промінь,

який крізь них проходить. У музиці зміна діатонічного ступеня ладу на половину тону).

2) *фонізми* (відчуттєвий образ зі звуковою модальністю, що виникає під дією збудника іншої характеристики. Фоніка – звукова організація мови (звукопис, звукова інструментовка) [цит. за 59, с.199]).

3) *запахіві*

4) *органічні*

5) *смакові*

б) *тактильні* з різновидами: дотикових та температурних синестезій.

Вітчизняні дослідники встановили, що для творчості українських поетів-шістдесятників – М. Вінграновського, І. Драча, Л. Костенко, В. Симоненко, В. Стуса – характерні авторські синестезії, що позбулися символістської концептуальності і мають психолого-фізіологічну основу утворення, репрезентуючи гру-синтез різних значень перцептивної семантики – тактильної, зорової, одоративної, смакової, слухової.

Нагадаємо, специфіка художнього прийому синестезії полягає в тому, що вона «поєднує в одному тропі різні, інколи далекі асоціації, відчуття, переживання. Найчастіше синестезія функціонує у вигляді епітета, метафори та її різновидів, порівняння, інколи – символіко-метафоричного комплексу цілого твору. Звернена до емоційної сфери, до підсвідомості, синестезія навіює читачеві думки і переживання автора, за принципом синопсії прищеплює йому візії «мальовничої музичності», синтетичні відчуття» [72].

Валентина Саєнко наголошує, що, «застосовуючи механізми синестезії, пов'язані зі сферою підсвідомого, автор може впливати на читача на фонологічному, номінативному, семантичному, синтаксично-логічному, контекстуально-смісловому, формально-символічному рівнях художнього образу, *змінювати його психологічну настанову, змушувати пережити текст по-новому*» [58, с.423]. Тобто механізм творення синестезії та її впливу на реципієнта складний.

Такий різновид метафори як синестезія спостерігається упродовж усієї збірки «Річка Геракліта». Мабуть, тому Дмитро Дроздовський пропонує «доцільним побудувати аналіз поезій Ліни Костенко на спробі побачити різні форми синтезу – чи навіть синестезій – різних жанрових, стилістичних, семантичних, символічних кодів. Позаяк ідеться про поезію-протистояння, поезію – вивільнення від нав'язаних іззовні стереотипів, поезію – подолання деструктивних форм реальності» [19, с.292].

Найбільше у поезіях Ліни Костенко представлено такого різновиду синестезії як *хроматизмів*. Кольорова палітра таких мініобразів надзвичайно широка. Так, відзначаємо хроматизми, у яких на першому плані зафіксовано вказівку на конкретний колір:

а) *чорний*: «Виходжу в сад, він *чорний* і худий» [33, с.51]; «Цей білий світ – березова кора, / по *чорних* днях побілена десь звідтам» [33, с.75]; «там як зривались *чорні* бурі» [33, с.200]; «Стоїть йому атомна *чорна* свіча» [33, с.207]; «*Черніг* страшний, він дуже *чорний*» [33, с.246]; «За те, що *втомлений*, аж *чорний*, / шофер очима поведе» [33, с.249]; «Дні облітають, як *чорні* пелюстки» [33, с.273]; «Розпач накручує чорні спіралі» [33, с.273]; «Отут я стою під замисленим небом / на *чорних* вітрах світових веремій» [33, с.274]; «Життя – це *чорний* подіум подій» [33, с.276]; «І виє вовк. І вулиця чужа / в замет *сміється чорними* зубами» [33, с.102]; «За *чорно-синьою* горою, на схилку радісного дня» [33, с.197];

б) *сірий та його відтінки*: «В пустелі *сизих* вечорів» [33, с.73]; «Живе в тій хаті *сивий-сивий* спомин» [33, с.117]; «І там ніхто мене вже не дістане, / і *срібен* дощик йти не перестане» [33, с.122]; «Ще плечі сосен в *срібних* еполетах» [33, с.124]; «десь на пні під *сивою* сосною» [33, с.167]; «Вікам *посивіли* вже скроні» [33, с.197]; «і пахне степом *сизий* деревій» [33, с.230]; «Опускаюсь на землю, на *сизий* глобус капусти» [33, с.242]; «*Сіре* місто, бетонна маро» [33, с.268]; «Шмагав аркан по *сивих* постолах» [33, с.62];

в) *колір золота*: «Лежить дорога, *золотом* прошита...» [33, с.82]; «Твоє дитинство *золоте*» [33, с.93]; «І слухав місяць *золотистим* вухом»

[33, с.151]; «Та на зорі / в **золотаву пору**» [33, с.177]; «Русявокосі Березині / **позолотили** береги» [33, с.250]; «той силует у **вікні золотому**» [33, с.266]; «Де ж ви, мої **золоті пасторалі?**» [33, с.273]; «Проломилась хмара наді мною / **золотою чашею грози**» [33, с.227];

г) **зелений та його відтінки**: «А ліс несе у вічність **зелені корогви**» [33, с.80]; «**Птиці зелені!**» [33, с.177]; «Після дощів **смарагдова діброва**» [3, с.216]; «за щитом **смарагдових лісів**» [33, с.228]; «на кігті похиливши / **зелену гриву** шелюги» [33, с.246]; «Цвітуть **смарагдові луги**» [33, с.250]; «Світанки мої у **смарагдовій ворсі**» [33, с.274]; «Он гномики заготовляють дрова / в **смарагдовій** вечірній тишині» [33, с.82];

д) **синій**: «О **синій** день, о синій день, о синій!» [33, с.24]; «Двори стоять у хуртовині айстр. / **Яка рожева й синя хуртовина!**» [33, с.27]; «Рве **синій вітер** білі посторонці» [33, с.35]; «Мої думки, як дикі голуби, / в полях шукали **синього притулку**» [33, с.98]; «Тут навіть хмари особливо сунуть – / **сутемна синь** на бронзове чоло» [33, с.228]; «За **синій обрій** покотив дельфін» [33, с.238];

е) **голубий**: «Ті журавлі, і їх прощальні сурми .../ Тих відлітань **сюїта голуба...**» [33, с.26]; «А коло хати пелехатий сонях / пасе траву в **блакитному дощі**» [33, с.49]; «На березі Прип'яті - березі - на - / **ріки**, що колись була **голубою**» [33, с.207]; «моїх жар-птиць **блакитні космодроми**» [33, с.228]; «Юдоль плачу, земля моя, планета, / **блакитна зірка** в часу на плаву» [33, с.275]; «де самотіють Ксеньки і Анниці / з **вустами, голубими** від чорниць» [33, с.224];

є) **білий**: «Сніги і я. Над присмерком смerek – / усіх печалей **білі епілоги**» [33, с.110]; «Скупе, аж **біле, сонце** над полями» [33, с.123]; «Дубовий Нестор дивиться крізь пальці / на **білі вальси** радісних беріз» [33, с.167]; «мій **білий світ**, міцні твої тенета» [33, с.275]; «На **білий вальс** запрошую дерева /на **білий вальс вітрів і хуртовин**» [33, с.91];

ж) **червоний та його відтінки**: «**обрій** споконвіку такий **червоний** у крові? !» [33, с.197]; «Півнеба захід – **золото червоне**» [33, с.218]; «малює

хмари пурпурові якесь веселе чортеня» [33, с.197]; «І смужка сонця тонко *пурпурова*» [33, с.216]; «А сонце, сонце, *сонце – пурпурове !*» [33, с.262]; «*Багряне сонце* сутінню лісною / у провіт хмар показує кіно» [33, с.167]; «*рубінові* розсипища суниць.. » [33, с.274];

з) *жовтий та його відтінок*: «*світанки жовті*, аж левиці» [33, с.135]; «*левино-жовті береги* / лежать» [33, с.246]; «*Вінки цибулі бурштинові*» [33, с.250]; «*Зронило сонце бурштинову краплю*» [33, с.84];

и) *ліловий колір* як різновид фіолетового: «*Ліловим* чадом туманіє без» [33, с.147];

і) *оранжевий колір*: «Осінній вітер, Синя Борода, / рве з *горобин оранжеві коралі*» [33, с.72].

З аналізу зрозуміло, що домінує чорний колір (11 прикладів) та сірий з відтінком сивого, кольору срібла (9 прикладів), які свідчать про пригнічений, мінорний стан ліричної героїні в поезіях збірки.

Також спостерігається поєднання двох кольорів в одному мініобразі: «лезгинка *чорна срібні* гострить леза» [33, с.62] «сутемна *синь на бронзове* чоло» [33, с.228]. Ще прочитується невимовна палітра барв, бо «в піднебесі *тісно кольорам*» [33, с.227].

До *ахроматичних фотизмів* відносимо такі приклади з ліричних текстів Ліни Костенко як «А у світанків *очі променисті*» [33, с.41]; «*Смагляве літо* смалить смальту» [33, с.183]; «*Барвистих* лук не знають твої весни» [33, с.180]; «Блискавки звиваються *вогненні*, жалять *темну шкіру стовбурам*» [33, с.227]. Вони не чітко вказують на конкретне світовідчуття ліричної героїні, проте дають лише натяк, що допомагає розкрити загальний настрій, картину природи. «Завдяки талановитому володінню секретами вичакловування місткого образу й образної системи лірика Ліни Костенко посідає цілком заслужене місце на високій полиці не тільки української, а й світової сучасної літератури. Через те їй властивий найкоротший шлях до читачевого сприйняття і розумом, і серцем водночас. Та не останню роль у такому активному сприйнятті відіграють секрети візуалізації образу в

неподільній єдності хроматизмів з ахроматичними фотизмами і мінливими та таємничими перехресними асоціативними стежками, якими сходяться у фокусі неповторного образу різноманітні синестезії, часто-густо більш віддалені, ніж близькі» [60, с.389], – вважає Валентина Саєнко.

Ганс-Георг Гадамер у роботі «Про вклад поезії у пошук істини» пише: «поетичне слово – це єдність звукового і значеннєвого. Міра їх взаємозв'язаності може бути більшою чи меншою, аж до апогею, коли в певних видах мистецтва, які реалізуються в мові, це вже повна нерозривність. Я маю на увазі хоча б лірику. Кожен прочитує її по-своєму. Не може бути жодного тлумачення ліричного вірша, яке б відтворило первинний твір» [15, с.277]. Тобто німецький філософ вказує на тісний взаємозв'язок значення і звуку в поезії від її «народження». В іншій праці «Поезія і філософія» Г.-Г. Гадамер наголошує на тому, що «форму вірша творить постійне балансування між звуком і змістом» [14, с.266]. Відтак, звукове начало безсумнівно відіграє важливе значення для поезії. Видається тоді природнім поєднання музичного то словесного в метафорах, які можна розглядати синестезіями.

Яскравим прикладом поєднання двох мистецтв вбачаємо в поезії

«Ті журавлі, і їх прощальні сурми ...

Тих відлітань сюїта голуба...

Натягне дощ свої осінні струни,

торкне ті струни пальчиком верба.

Сумна арфістко – рученьки вербові ! –

по самі плечі вкутана в туман.

Зіграй мені мелодію любові,

ту, без якої холодно словам.

Зіграй мені осінній плач калини.

Зіграй усе, що я тебе прошу.

*Я не скрипковий ключ, а журавлиний
тобі над полем в небі напишу»* [33, с.26].

У цьому ліричному тексті прочитується чимало мініобразів, які відсилають читача до музичного мистецтва: «прощальні сурми», «тих відлітань сюїта», «натягне дощ свої осінні струни», «торкне ті струни пальчиком верба», «сумна арфістко – рученьки вербові !», «Зіграй мені мелодію любові», «Зіграй мені осінній плач калини». «Я не скрипковий ключ, а журавлиний / тобі над полем в небі напишу». Ліна Костенко одночасно візуалізує природу, олюднюючи її, та озвучує пейзаж («прощальні сурми» журавлів, «плач калини»). Стаючи його частиною, лірична героїня звертається до верби і в такий спосіб демонструє свій настрій.

Чимало відчитується **фонізмів** і в інших поезіях збірки «Річка Геракліта»: «**Бринить** дорога на одній струні» [33, с.44]; «**Шовковий шум** танечної ходи / йому на згадку залишає осінь» [33, с.51]; «**сад шепотів** пошерхлими губами» [33, с.51]; «**Співає ліс захриплими басами**» [33, с.51]; «**Смички пиляють** задубілий сум» [33, с.62]; «**Гуде вогонь** – веселий сатана / червоним **реготом** вихоплюється з печі...» [33, с.98]; «**Скриплять** садів напнуті **сухожилля**» [33, с.102]; «**Десь грає ніч на скрипці** самоти» [33, с.102]; «**Десь виє вовк по нотах божевілля**» [33, с.102]; «**Весна, дівчисько в ластовинні, / ... хорал, проспіваний з листа / такими щиглями, канарками, / перепелиними капелками, / дзвенить** лісними **закамарками**» [33, с.135]; «**тонесенька плаче ріка**» [33, с.178]; «**І голосом дивним, похмурим, / як давній надтріснутий дзвін:/ – Батурин, Батурин, Батурин! – / лунає мені навздогін**» [33, с.178]; «**Грім бурмоче** мовою **страшною**» [33, с.227]; «**грім гуркоче** за Десною» [33, с.228]; «**бринить бджолина музика мажорна**» [33, с.231]; «**Іде гроза дзвінка і кучерява**» [33, с.254];

Відзначаємо цікавий художній прийом Ліни Костенко, коли в мініобразі є вказівка на музичний твір: «**де сходять вальси** з голубих орбіт» [33, с.62]; «**Гримить високий гонор полонеза**» [33, с.62]; «Земля кружляє у **космічнім вальсі**» [33, с.62]; «На білий **вальс** запрошую дерева /на білий

вальс вітрів і хуртовин» [33, с.91]; «біла *симфонія снігу*» [33, с.97]; «Сади цвітуть. В березах бродить сік. / Це *солов'їна опера*, Ла Скала!» [33, с.152]; «Дубовий Нестор дивиться крізь пальці / на білі вальси *радісних беріз*» [33, с.167]. Ще читаємо про зазначення музичного інструменту, що вже натякає на звук або його відсутність: «*Вітри* з розгону *поламали скрипку*, / *гуде у сосен буйна голова*» [33, с.254].

Специфіка *органічних синестезій* полягає в тому, що вони «є виразом природних потреб людини, в інструментовці Ліни Костенко переводять регістр з суто матеріальної позначки на виключно духовну» [60, с.390]. У поезіях збірки «Річка Геракліта» знаходимо мініобрази, в яких природній стан речей накладається на інші предмети: «Як сірничок, припалений від сонця, / *день спалахнув, обвуглився, погас*» [33, с.64]; «У *берегів потріскались вуста*» [33, с.180]; «Дощ полив, і *день такий полив'яний*» [33, с.192]; «*Вишневий Хутір* у степах / *немов пропечений сльозою*» [33, с.201]; «де *мертвий хутір* стереже / *могилу матері твоєї*» [33, с.201]; «йдуть на той світ *наші батьки!* ... *лиш напившись горя вщерть* ... *відпливають вони у смерть!*» [33, с.202]; «На березі Прип'яті спить сатана, ... *свистить йому вітер в дуплястому вусі*» [33, с.207]; «*Голос криниці*, чого ж ти *замок?* / *Руки шовковиць*, чого ж ви *заклякли?*» [33, с.211]; «Сади, *омиті музикою* згадок, / *ковтають пил* міжселищних доріг» [3, с.214]; «*Танцює цін* на житньому току» [33, с.214]; «У лісі ліс виходить з-за куліс» [33, с.215]; «ніби казка *розплющить очі і заплющить*» [33, с.215]; «В садах *пливли причілки і веранди*. / *Стояла ніч*, красива, як Кармен» [33, с.217]; «Он *кам'яні гігантські Потерчата* збирають *чорні афини* в траві» [33, с.225]; «торкає гори *стомлена постель*» [33, с.225]; «де *світанки сонце надпили*, / де на скелях *пишуть мемуари* / *блискавки, століття і орли*» [33, с.226]; «Блискавки *звиваються вогненні*, *жалять темну шкіру стовбурам*» [33, с.226].

Окрему групу створюють *тактильні синестезії*, які базуються на передачі дотикових відчуттів ліричної героїні. Психологи твердять, що «тактильні відчуття – це відчуття дотику і тиску. Вони сигналізують про

присутність того чи іншого подразника, який стикається з поверхнею тіла. Тактильні відчуття відображають важиві властивості предметів об'єктивного світу: рівність, шершавість, твердість, м'якість, сухість, вологість тощо» [50, с.175]. Спираючись на таке розуміння тактильної синестезії, визначаємо наступні приклади в поезії Ліни Костенко: «*Холодна* пустака висі у димар» [33, с.52]; «І відпливаю поночі одна / на кризі шибки у *холодний* вечір» [33, с.98]; «мов пелюстки космічної черешні / *холодний* *всесвіт* струшує на нас» [33, с.124]; «коли *вуста* *пекучі*, аж *холодні*» [33, с.144]; «Мокрі *ниви*, і порожній шлях...» [33, с.192]; «і *ріллі* дихають *вологі*» [33, с.200]; «А то під осінь, а то – під осінь, / *сухі* *города*, вечірній час» [33, с.253]; «вже погналось перекотиполе / за літом – по *гарячому* сліду» [33, с.230].

Цікавими видаються і *запахові синестезії* у художньому тексті, оскільки вони пов'язані з відсиланням до нюху людини. Їх природу пояснюють так: «Нюхові відчуття не мають у житті людини такого значення, як зорові та слухові, оскільки не пов'язані з орієнтуванням у довкіллі, їхня роль полягає в тому, що вони сигналізують людині про свіжість їжі, чистоту повітря тощо. У тих випадках, коли їх розвиток стимулюється умовами професійної діяльності, вони досягають значної досконалості (парфумери, пожежники та ін.). Подразниками, що викликають нюхові відчуття, є мікроскопічні частинки пахучих речовин, які потрапляють у носову порожнину з повітрям розчиняються в носовій рідині і впливають на рецептор. Нюхові відчуття дуже часто поєднуються з іншими відчуттями – смаковими, тактильними, температурними тощо і набувають складного характеру. Зв'язок нюхового відчуття з іншими може носити умовно-рефлекторний характер (вигляд троянди може посилювати в нас відчуття її запаху)» [50, с.174]. Образні вислови, що представляють запахові синестезії у збірці «Річка Геракліта» не так багато: «*Сосновим* *потом* пахне пряно» [33, с.34]; «Але ж навіщо убивати осінь / *мазутним* *духом* нескінченних трас?» [33, с.245]; «*Цвітуть* *черемухи* *млосно*» [33, с.175]; «Ще над Дніпром клубочиться задуха, / і пахне *степом* сизий деревій» [33, с.234].

Від органів людського відчуття ведуть свої витoki **смакові синестезії**. «Смакові відчуття тісно пов'язані з нюховими, їх поєднує спільна роль у процесах харчування. Органом смаку є язик. До смакових відчуттів належать відчуття кислого, солодкого, гіркого і солоного. Інші смаки є результатом змішування основних смаків. Смакові відчуття підвищують апетит людини, а також виконують захисну функцію, сигналізуючи про недоброякісну їжу. Динаміка смакових відчуттів тісно пов'язана з потребою організму в їжі. У стані голоду чутливість підвищується, при насиченні – знижується», – пояснює їх природу психолог [50, с.174]. Смакові синестезії представляють найменшу групу образних висловів у збірці «Річка Геракліта»: «І віднайшла - **гірку** печаль світань» [33, с.98]; «Як холодно! Акація цвіте / Стоїть, як люстра, над **сирим асфальтом**» [33, с.146].

3.2 Поліміфологічність у поезіях

Про міфологічність як провідну рису лірики «Річки Геракліта» написали ті, хто допоміг збірці вийти друком. Художник Сергій Якутович зазначив, що йому було не легко працювати, оскільки в книзі є «все – і міфологічність, і сьогодення, і неперевершена жіночність, і ще, і ще – але далі вже невимовне» [76, с.322]. Дмитро Дроздовський у післямові пише про поліміфологічність: «Передовсім це наявність міфологічних матричних структур у художньому тексті, які, проте, не існують сепаратно. Міфи поєднуються один з одним за законами природної взаємодії стихій, за принципом алхімічних перетворень у навколишній дійсності. Саме тому цей клубок міфів неможливо розплутати. Фактично такі твори не піддаються більш-менш вичерпній раціональній інтерпретації, оскільки є антираціональними» [19, с.289].

Зі своїми однодумцями погоджується й багаторічна дослідниця ліричних творів поетеси Валентина Саєнко. «Для пояснення феномену поезії Ліни Костенко доречно застосовувати різні константи аналітичних дій і синтезу, звернувши у такий спосіб увагу на ту чи іншу грань таланту

мисткині. Але безперечною домінантою є міфопоетична лінія, прокреслена в її поезії, що зумовлено не лише трансісторичністю міфу і легенди, їхньою здатністю до репродукції, розчинення й оживлення в нових художніх структурах, а й тим, що сама природа індивідуальної творчості Ліни Костенко до цього спонукає й цим постійно живиться. З такої риси випливає вміння поетеси не тільки скористатися зі світових універсалій, але й, додавши до спільної скарбниці культури власні надбання, збагатити її» [60, с.87], – вважає літературознавиця.

У поезіях збірки «Річки Геракліта» простежується звертання до різних міфологій: давньогрецької, біблійної, давньоукраїнської. Варто звернути увагу й на заголовок збірки, що відсилає читача до давньої Греції, де бл. 540 до н. е. – бл. 480 до н. е. у малоазійському м. Ефесі мешкав давньогрецький філософ, етик, політичний мислитель, основоположник діалектики, один із провідних представників іонійської філософії. В історії він залишився як Геракліт Ефеський (грец. *Ἡράκλειτος ὁ Εφέσιος*). Єдиний відомий його твір – «Про природу». Дослідники його життя [54] твердять, що він є автором відомих висловів: «Усе плине, усе змінюється» та «Не можна двічі ввійти в одну і ту саму річку». Тому заголовок збірки поезій Ліни Костенко метафоричний. Упорядниця книги у передмові повідомила майбутніх читачів: «Укладаючи «Річку Геракліта», хотілося в такий спосіб – через нову оптику, несподіваний підхід, нескутий і незвичний спосіб укладання – зацікавити поета майбутнім «Вибраним». Так що фактично задум цієї книжки виник автономно від авторки. Але задум удався: поетеса «відчула» книжку. Такий підхід дав імпульс оновлення – і Ліна Василівна додала до книжки нові вірші. І начитала диск – голос поета, що відтворює власні твори, – це завжди унікальна форма присутності автора. Тож перший крок до комплексного «Вибраного» зроблено. Тепер це вже буде як відродження і звільнення: ніби знову ввійти в Річку Геракліта – в інших часових, а отже, й психологічних координатах. Робота, яка починалася радше з естетичних імпульсів, переросла в аналіз категорії Часу в поезії Ліни Костенко. У цій

книжці перетинається час космічний із суб'єктивним, час християнський з античним, минулий психологічний час поетеси- з теперішнім його виміром, а ХХ століття зустрічається з новим століттям і також Тисячоліттям» [52, с.7].

Про Геракліта Ліна Костенко згадує в поезії:

«Марнували літечко, марнували.

А тепер осінні вже карнавали.

Душа задивиться в туман і марить обрисами літа.

*Чи, може, це приснилось нам
купання в річці Геракліта?»* [33, с.83].

В цій поезії, що вміщена до осіннього циклу, прозоро відчитується алюзія до вислову Геракліта про неможливість двічі ввійти в одну і ту саму річку.

Зважаючи на все вищезазначені думки літературознавців вважаємо за доцільне звернутися до аналізу давньогрецької міфології, що інтерпретована мисткинею в поезії. З-поміж усіх героїв міфів найбільше Ліна Костенко звертається до образу Сізіфа. «*Мої важкі, мої щоденні брили / старий Сізіф тим часом постеріг*» та «*Сізіф куриє свою гіркущу люльку, / йому хотілось бути молодим*» [33, с.221], – йдеться в поезії «*Стояла груша, зеленів лісочок*», в якій лірична героїня спілкувалася з грушею. Використовуючи метафори, поетеса говорить про свою буденність як щоденний тягар. Його важкість посилює образ Сізіфа. Ще виразніше розкривається цей образ у поезії «*Тінь Сізіфа*»:

«В корчах і в кручах умирають міфи.

Чугайстер щез. Покаялись нявки.

І тільки ми, подряпані Сізіфи,

тябричим вгору камінь-рюкзаки.

Руді стежки роз'їдені дощами.

З крутих плаїв зриваємся, йдемо.

У сьоме небо вийдемо з гущавин,

задавлені гранітними трюмо.
Цей мисник днів – мальовані тарелі,
ця тінь Сізіфа – потойбічний гість,
в столицях меду, в райдугах форелі,
у гіркоті покинутих обійсть.
Ми – гості бджіл. Посидим на бенкетах,
у кріслах пнів, на покуті проваль, –
Попович Євген, Мефістофель в кедах,
і мавки в шортах. І моя печаль.
І тінь Сізіфа, тінь тії печалі,
горбата тінь, трагічна тінь сторіч.
Лілові хмари іван-чаю
пливуть над прірвами у ніч...
Тут буде твердо душу відіспати.
Сидить Сізіф і журиється, біда.
І н'є за нас шампанські водоспади
потік гірський, веселий тамада.
Я знаю, важко. У твоєму віці.
Либонь, я знаю, що й подумав ти:
«Вже краще йти до Бога пасти вівці,
ніж на Україні камінь цей тягти».

Ще крок, Сізіфе. Не чекай на оплески.
Для глядачів тут сцена закрута
де чорний беркут з крилами наопашки
хребет землі до сонця поверта.
А ми йдемо, де швидше, де поволі.
Йдемо угору, і нема доріг.
І тінь Сізіфа, тінь мосі доли...
І камінь в прірву котиться з-під ніг...» [33, с.222].

Варто уточнити, ким був Сізіф у давньогрецькій міфології: «СІСІФ, Сізіф (гр. Sisyphos) – син Еола й Енарети, чоловік плеяди Меропи, батько Главка, дід Беллерофонта; владарював у збудованому ним місті Ефірі (КорІнф). За однією з версій, Сізіф заснував Істмійські Ігри на честь свого небожа Мелікерта, тіло якого знайшов і поховав біля Корінфа. Постаць Сісіфа пов'язана з численними міфами. Він був улюбленцем богів. Зевс запрошував його на олімпійські бенкети; він освіжав своє тіло нектаром та амбросією. Незважаючи на багатство, Сісіф нападав на подорожніх і грабував їх. За іншою версією, допущений бенкетувати на Олімпі, Сісіф виказав людям таємниці богів, а річковому богові Асопу розповів, де Зевс заховав викрадену Егіну. Щоб покарати зухвальця, Зевс послав до нього бога смерті Танатоса. Однак Сісіфа закував Смерть у кайдани, і на землі перестали вмирати люди. Аїд пішов із скаргою до Зевса, і той послав Ареса звільнити Танатоса. Коли Арес визволив Смерть, Сісіф не намагався її уникнути, а вмираючи, звелів своїй дружині не влаштовувати поховальних церемоній. В Аїді він відпросився на землю нібито для того, щоб покарати дружину за порушення священних звичаїв, проте назад не повернувся. За ним послали Гермеса, який знову привів Сісіфа до Аїду. Боги жорстоко покарали його за всі провини: він мусив викочувати на високу гору камінь, який, досягши вершини, щоразу скочувався вниз» [64, с.185].

З історією Сісіфа пов'язаний вислів «сізіфова праця». У переносному значенні сізіфова праця – безплідна, важка, нескінченна робота [30, с.257]. Саме цей вислів інтерпретує Ліна Костенко в поезії «Тінь Сісіфа». Лірична героїня порівнює свою роботу з тою, яку виконував давньогрецький герой. Вона сприймає таку працю як своє призначення, свою долю («І тінь Сісіфа, тінь моєї долі»). У висновковій другій частині поезії, вдаючись до прямої мови Сісіфа («Вже краще йти до Бога пасти вівці, / ніж на Вкраїні камінь цей тягти»), наголошується на тому, що важкість цієї роботи саме на Батьківщині, у своїй державі. Однак сподіватися на визнання чи винагороду не треба («не чекай на оплески»). Оскільки для тих, хто буде оцінювати

працю «для глядачів тут сцена закрута». Незважаючи на все, лірична героїня констатує, що такі як вона

«А ми йдемо, де швидше, де поволі. / Йдемо угору, і нема доріг». Тобто Ліна Костенко в цій поезії, завдяки міфу про Сізіфа, характеризує обставини своєї важкої праці, яку вона й надалі продовжує виконувати.

З темою творчості пов'язані образи муз, до яких звертається поетеса. «МУЗИ, Муси (гр. Musai) – у грецькій міфології дочки Зевса й Мнемосіни, богині поезії, мистецтв і наук. Вони жили на вершинах беотійських гір Гелікон і Парнас, де б'є священне Кастальське джерело, однак їхньою улюбленою оселею були узгір'я Піерії під Олімпом. За місцевостями, де жили музи, вони мали епітети аоніди, аонійські сестри, парнасида, касталіди, гіппокреніди, піериди. Спочатку кількість м. була невизначена: вони вважалися покровительками пісень і танців. У пізніші часи м. стало дев'ять і кожній з них доручили певне мистецтво, яке вона повинна була особливо пильнувати: Кліо – покровителька історії, Талія – комедії, Мельпомена – трагедії, Евтерпа – ліричної поезії, Ерато – любовної лірики, Терпсіхора – танців, Полігімнія – гімнів, Калліопа – епічної поезії, Уранія – астрономії. Щоб легше було розпізнати, якою галуззю мистецтва чи науки опікується м., її зображували в скульптурах і на малюнках з постійними атрибутами» [64, с.145]. Описуючи свої враження від пейзажу нічного міста, Ліна Костенко пише в поезії «Надходить ніч. Думки у неї хмарні»:

*«І творять графіку химерну
в польотах бриючих низьких
останні Музи постмодерну –*

ворони звалищ приміських» [33, с.44].

Тут мова йде про сучасні музи, бо ж «Музи постмодерну», які порівнюються з воронами «звалищ приміських». Між тим, «у переносному значенні музи – натхнення, творчість» [64, с.145]. У такий спосіб, будуючи на дисонансах ланцюжок асоціацій, авторка поезії порушує тему екології в сучасному місті.

Продовження розгляду цієї теми читаємо в наступній поезії:

«Мені завжди здавалося, що у Греції
навіть статуї теплі.

А сьогодні передавали, що у Греції випав сніг.

Муза історії Кліо, мабуть, одморозила душу.

Бідні священні бики бога Геліоса,
де ж їм тепер пастися –
на ракетній базі? !» [33, с.111].

У цьому тексті Ліна Костенко, мовлячи про топос Греції, називає «музу історії Кліо», яка б дуже була вражена («мабуть, одморозила душу») сучасним станом картин природи. Різниця давньої та сучасної Греції постає наприкінці поезії, тому що на сьогодні там розміщена ракетна база. Щоб зазначити цей факт, поетеса згадує «священних биків бога Геліоса». «ГЕЛІОС (гр. Helios) – бог сонця, син титана Гіперіона й Тейї, брат Селени та Еос, батько Фаетона й Геліад. Г. – усевидюще божество — згадується поряд із володарями світового простору (Землею, Небом, Водою). У класичну епоху Г. – бог сонячного світла, зцілитель сліпих, який, проте, може й наслати сліпоту. За часів Евріпіда Г. почали ототожнювати з Аполлоном, через що з'явилося друге ймення бога сонця – Феб. За міфом, Г, щоранку виїздить зі східної частини Океану на колісниці, запряженій четвериком білих прудконогих коней, а ввечері спускається в західній частині; вночі об'їжджає землю човном, щоб повернутися на схід. Зображували його вродливим, схожим на Аполлона чоловіком у золотому променистому ореолі. На острові Трінакрії (Сіцилія) дочки Г, пасуть його худобу. Культ Г. був поширений у Коринфі, Аргосі, Еліді, де були його храми. Центром його культу вважався Родосі тут щороку в жертву богам кидали в море четверо коней в упряжі. Крім того, йому офірували білих ягнят або кабанів; з тварин йому були присвячені кінь, вовк, орел і півень. Римляни з Г. ототожнювали Соля – бога сонця, храм якого стояв на Квіріналії. За часів імперії в Римі був поширений культ Нездоланного сонця, близький до культу Мітри. На Родосі

в 3 ст. до н. є. споруджено величезну статую Г. (Родоський колос, що вважався одним із семи чудес світу)» [64, с.61].

В інших поезіях збірки «Річки Геракліта» звучать імена багатьох персонажів давньогрецької міфології: «І тільки світить бакени Харон» [33, с.81] («Ой осінь, осінь, барви чудотворні!»); «В часи прекрасної Гелени / ще не літало НЛО. / Були Геракли і Перикли, / і не порнуха, а Парнас» [33, с.90] («Учора все було зелене»); «стоїть зима, кошлата, як Сибілла / ... і напою Пегаса із чорнильниці» [33, с.99] («Німе кіно – оця моя стіна»); «І з'їхати, як Сольвейг. / Як з крижаними крилами Ікар» [33, с.121] («Трамплін для сосен і снігів»); «Облети, моя птахо, те царство вугляне, / що вжило неналежно Прометеїв вогонь» [33, с.186] («Над Везувієм сніг. Над фіордами спека»); «І цілу ніч дивися хоч задурно / у те склепіння, де горить Персей, ... Летить Нептун, і я з ним налітаюсь» [33, с.193]; «Як важко бути Антеєм на асфальті!» [33, с.243] («Малина, м'ята, дим і димарі»); «сидить бабуся, як Деметра» [33, с.250] («Люблю чернігівську дорогу»); «Я кину все. Я вірю в кілометри / ... Багато їх у матінки Деметри / котра була богинею землі» [33, с.256] («Я кину все. Я вірю в кілометри»); «в туманностях душі чи, може, Андромеди / ... приходжу до живих і згадую про мертвих» [33, с.269] («Послухаю цей дощ. Підкрався і шумить»). У цих мінізамальовках Ліна Костенко створила неповторні образи античної культури.

Показовим є, на нашу думку, вірш «По сей день Посейдон посідає свій трон», в якому згадуються імена найбільш популярних героїв міфів:

*«По сей день Посейдон посідає свій трон.
У правиці тримає тризуба.
В голубій одіссеї реліктових крон
причаїлась і зваба, і згуба.*

*За куцями заліг як не Фавн, то Амур.
А мужчини високі і мужні.
І виходить із піни антична гламур,
виливаючи море із мушлі.*

Понад хмари стоїть величавий Парнас.

*На Олімпі лютує Юнона.
І Пегас, як фугас, пролетів і погас,
зачепивши крилом Посейдона.*

*Просто хочеться моря. Ні Скїлл, ні Харибд.
І богиню із піни, невзуту.
Поки танкер якийсь не наскочить на риф
й не розіллє муари мазуту» [33, с.172].*

У трьох строфах пафосно і величаво означаються давньогрецькі персонажі разом зі своїми провідними рисами. В останній строфі розкривається основний мотив поезії – збереження культурної спадщини та навколишнього довкілля. Тобто Ліна Костенко порушує актуальні проблеми сьогодення.

Окрім грецької міфології в поезіях збірки відчитуються і персонажі з Біблії: «Подивився Архангел на святого Іллю, – / сон вже хоче приснитись, а я ще не сплю» [33, с.95] («Мені снилась бабуся, що вона ще жива»); «Любов підкралась тихо, як Даліла, / а розум спав, довірливий Самсон» [33, с.106] («Я дуже тяжко Вами відболіла»); «Цариця Савська плакала вночі / Але про це нема у Соломона» [33, с.239] («Цариця Савська»); «І прадід мій ходив, як Ной після потопу» [33, с.251] («Слайди»); «Чи боліло в Адама ребро, / коли Бог дав жону чоловіку?» [33, с.268] («Сіре місто, бетонна маро»).
Присвяченою великому і втаємниченому святі поезія «Свят-Вечір»:

*«Мороз малює у віконці.
Узваром дихає кутя.
І Мати Божя на іконці
у хустку кутає дитя.*

*Побудь дитиною, синочку.
Твоє дитинство золоте.
Ще вітер віє у терночку
І дерево на хрест росте.*

*Ще час не сплинув за водою.
Ще Юда спить у сповитку.
Он гурт з різдвяною зізвдою
уже на ближньому кутку.*

*Поколядують і засіють.
Ще, може, буде і життя.
Ти на Голгофі вже Месія,
а на руках іще дитя» [33, с.93].*

Персонажі поезії – Мати Божа, Юда, Месія – вказують на міфи про народження, зраду та смерть Божого Сина. Історія Ісуса Христа відображена у діях, що розвиваються під час Святого вечора. Разом з тим відомий сюжет з Біблії транслюється на національну культуру, в якій вже тривалий час християни відзначають сакральні дати.

Також Ліна Костенко у поезіях не оминає персонажів давньоукраїнських вірувань: «Он кам'яні гігантські Потерчата / збирають чорні афини в траві» [33, с.224] («На Верховині, гей, на Верховині»); «В Дніпрі купається Купава. Мені ще рочків, може, три» [33, с.246] («Акварелі дитинства»); «Там досі моляться Стрибогу / високі в сонці ясени. / ... Русявокосі Берегині / позолотили береги» [33, с.250] («Люблю чернігівську дорогу»); «В корчах і в кручах умирають міфи. / Чугайстер щез. Покаялись нявки» [33, с.222] («Тінь Сізіфа»). Переважно вказані персонажі «працюють» на творення картин природи або сприйняття пейзажів ліричною героїнею поезій.

ВИСНОВКИ

Збірка «Річка Геракліта» є одною з останніх на сьогодні за часом видання зібранням поезій Ліни Костенко і представляє вибране у ліричній творчості знакової поетеси у вітчизняній культурі. Незважаючи на визнання та популярність доробку мисткині, збірка «Річка Геракліта» залишається мало дослідженою, чим і була зумовлена наша робота. Також посилаємося на міркування Томаса Еліота про те, що «вірш може набути для різних читачів різного значення, і жодне з цих значень не збігатиметься з авторським задумом» [22, с.99]. Тому лірика як найбільш суб'єктивний рід літератури вимагає перепрочитання для осмислення поезій.

У першому розділі роботи було зроблено спробу висвітлити проблеми зображення і вираження в ліриці, співвідношення автора та ліричного героя в поезії, які містять свої витоки ще з епохи античності (праці Аристотеля та Платона). Відстежено, що до розробки складних проблем долучилися філософи (Ганс-Георг Гадамер, Георг Гегель, Фрідріх Шлегель), зарубіжні (Томас Еліот, Кароль Іжиковський, Ришард Нич, Юліан Пшибось, Артур Сандауер) та вітчизняні літературознавці (Олександр Галич, Василь Іванишин, Петро Білоус, Марія Моклиця, Валентина Смілянська, Анатолій Ткаченко, Іван Франко), зокрема і дослідники нашого факультету (Григорій В'язовський, Панас Данилко, Микола Пащенко, Нонна Шляхова).

Встановлено, що зображення і вираження пов'язані з поняттями суб'єкта і об'єкта; у ліричному творі переважає план вираження над зображенням. Суть зображення природи, речей, предметів полягає у вираженні настроїв, почуттів, переживань, роздумів поета через ліричного героя твору. Разом з тим ліричний герой постає основною складовою образу автора. Особа автора й ліричний герой різняться як реальний прототип та художній тип. Водночас автор виступає і об'єктом зображення, і як її суб'єкт, що включений до естетичної системи твору як важливий елемент. Складний внутрішній світ автора, як і авторська позиція, передаються

концентрованими образами, що дають можливість налагодити з читачем миттєві стосунки. Також можна говорити про різні суб'єктні форми в ліриці, які включають виражену авторську свідомість. Літературознавці виділяють три суб'єктні форми авторської свідомості у ліричному тексті – це *“ліричний власне автор”* (неозначено-особовий та особовий), *“ліричні розповідач і персонаж”* та *“ліричний герой”*. Констатуємо, що всі три суб'єктні форми присутні в поезіях Ліни Костенко, і з-поміж них найбільше представлена форма ліричного героя.

В основу композиції збірки *«Річка Геракліта»* обрано хронологічний принцип змін у природі, що й відтворено у поезіях. Тяжіння до природи, єднання з природою, вираження настроїв і переживань через образи природи є провідним у світовідчутті поетеси. Відтак у третьому параграфі першого розділу розглянуто літературознавчу проблему пейзажу в художньому творі. Вітчизняні та зарубіжні дослідники визначили чимало різновидів картин природи та їх функцій в художніх текстах. Зокрема пейзаж може виступати тлом, на якому відбуваються зображувані в творі події, як обставини, в яких відбувається певна дія. Пейзаж може використовуватися як засіб показу плину часу, або як засіб затримки дії, переключення уваги читача з однієї події на іншу. За допомогою пейзажної картини письменник може створювати певний загальний настрій у зображуваних ним тих чи інших подіях. У поезії пейзаж широко використовується як засіб розкриття характеру ліричного героя. Для сучасного розвитку літератури найважливішою функцією пейзажу, введеного в текст, є зображення пейзажу як засобу розкриття внутрішнього світу героя, його психологічного стану. Для лірики Ліни Костенко пейзаж насамперед представляє її настрій, почуття та інтимні переживання.

У другому розділі роботи проаналізовано образи природи в поезіях відповідно до чотирьох циклів збірки, які мають назви *«Осінні карнавали»*, *«Сліпучий магній снігових пустель»*, *«Весна підніме келихи тюльпанів»*, *«Що в нас було? Любов і літо»*. Відзначено, що в заголовках розділів книги

закладено ідею циклічності пір року, відсилаючи до безсмертної композиції Антоніо Вівальді, та водночас це не обмежує простір читацької рецепції.

Спостережено, що в поезіях осіннього циклу найчастіше зринають образи лісу, птахів, дня, саду, хати, окремих дерев, кущів, дощу, які творять загальний образ осені. У поезіях зимового циклу домінує концепт самотності, що виражається у таких відчуттях ліричної героїні як пригніченість, безсилля, самотність, відчай. Також витворені топоси села, мініобрази хуртовини, годинника, пам'яті, снігу, дороги, ночі. Цикл «Весна підніме келихи тюльпанів» виступає контрастом до попереднього розділу збірки та подає загальний образ весни, який розкриває світовідчуття авторки творів. Про зміни в стані ліричної героїні свідчать мініобрази дощу, садів, цвітіння квітів і дерев. У найбільшому за обсягом четвертому циклі «Що в нас було? Любов і літо» провідним є мотив кохання. Він розкривається через мініобрази саду, спогадів, лісу, грози, спеки, міста. Тобто картини природи, які оприявлюються в поезіях збірки, демонструють перш за все інтимні переживання ліричної героїні, в інших варіантах вони формують тло для розвитку подій.

У третьому розділі роботи заявлено про провідні засоби творення образного мислення у збірці «Річка Геракліта». Серед таких виділяємо синестезію як поєднання в одному тропі різних, іноді далеких, асоціацій. Такий феномен впливає із природно-біологічної властивості людини переживати водночас враження, одержані від кількох органів чуття, що приводить до синтезу кількох відчуттів. Аналіз синестезій у поезіях Ліни Костенко здійснювався відповідно до їх типології. Найбільше було помічено *фотизмів*, з-поміж яких виділяються *хроматизми* як кольорові синестезії. У таких метафорах у палітрі барв (колір золота, зелений, смарагдовий, синій, голубий, блакитний, білий, червоний, пурпуровий, рубіновий, жовтий, бурштиновий, ліловий, оранжевий) домінують чорний колір (11 прикладів) та сірий з відтінком сивого, кольору срібла (9 прикладів), які свідчать про пригнічений, мінорний стан ліричної героїні в поезіях збірки. Подають лише

натяк, що допомагає розкрити загальний настрій, картину природи *ахроматичні фотизми*. Чималу групу в поезіях збірки представляють метафори, що означають певну висоту звуку – це *фонізми*. Також було помічено цікавий художній прийом, коли в основі синестезії є вказівка на музичний твір (вальс, полонез, симфонія, опера) або музичний інструмент (скрипка). Специфіка *органічних синестезій* Ліни Костенко полягає в тому, що вони, будучи виразом природних потреб людини, переводять фокус уваги з суто матеріальної сфери на виключно духовну. На передачі дотикових відчуттів ліричної героїні базуються *тактильні синестезії*, де вирізняється найбільшою частотністю холод. З відсиленням до нюху людини пов'язані *запахові синестезії*. Найменше в ліриці мисткині слова представлено *смакових синестезій* (як от гіркий, сирий).

Ще однією з провідних рис творів «Річки Геракліта» визначено поліміфологічність. Підкреслено, що Ліна Костенко звертається до різних міфологій: давньогрецької, біблійної, давньоукраїнської. Найбільше в поезіях витворені образи античного періоду – Сізіфа, муз, Харона, Гелени, Геракла, Перикла, Сибілли, Пегаса, Ікара, Прометея, Персея, Нептуна, Антея, Деметри, Андромеди, Посейдона, Юнони, Амура. Меншу групу становлять персонажі з Біблії (Ілля, Даліла, Самсон, цариця Савська, цар Соломон, Ной, Адам, Мати Божа, Юда, Месія), до яких вдається поетеса для творення картини індивідуального бачення оточуючого. Сучасне та давноминуле переплітається завдяки таким образам національним образам минувшини як потерчата, Купава, Берегиня, Чугайстер, нявки.

Підсумовуючи все вищезазначене, відзначаємо внесок Ліни Костенко у розвиток вітчизняної літератури. Мистецькі прийоми висвітлюють специфіку образного мислення та неповторності світогляду поетеси. Художня своєрідність лірики мисткині слова привертає увагу не лише пересічного читача, а й спонукає до перепрочитання та переосмислення її доробку літературознавців, культурологів ХХ та ХХІ століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авксентьева Г. Образ природи у поезиї літературного твору. *Історико-літературний журнал*. 1998. № 4. С. 85–87.
2. Алексєєва Л. О., Глазова С. М. Особливості функціонування синестезійних метафоричних моделей у творах представників «Нової поезії». *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В.І.Вернадського*. Сірія: Філологія. Соціальні комунікації. Том 31 (70) № 1 Ч. 1 2020. С.1–7.
3. Астаф'єв О. Символіка природи в поезії Ліни Костенко. *Слово і час*. 2005. № 6. С. 52–56.
4. Барабаш С. Г. Творчість Ліни Костенко в ідейно-художньому контексті літературної доби: дис. ... докт. філол. наук : 10.01.01 – українська література. Львів, 2004. 382 с.
5. Башкирова О. М. Версифікація Ліни Костенко (метрика, ритміка, строфіка, фоніка): автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. – теорія літератури. Київ, 2001. 19 с.
6. Бідюк О. Психологічний аналіз мікрообразів художнього тексту (творчість Ліни Костенко). Луцьк: Твердиня, 2009. 188 с.
7. Білоус П.В. Теорія літератури: навч. посіб. Київ: Академвидав, 2013. 328 с.
8. Босак Н. Ф., Копусь О.А. Кольорова палітра збірки поезій Ліни Костенко «Річка Геракліта». *Українська словесність у полікультурно-освітньому просторі сьогодення*: збірник тез доповідей Міжнародної наукової конференції, 23-24 вересня 2021 р. Одеса: ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського», 2021. С.24–30.
9. Брюховецький В. С. Ліна Костенко: нарис творчості. Київ: Дніпро, 1990. 262 с.

10. Василько З. Мовосвіт природи у збірці Л. Костенко «Річка Геракліта». *Ukrajinistika – minulost, přítomnost a budoucnost III : literatura a kultura*. Brno : Jan Sojnek – Galium, 2015. С.45–51.
11. В'язовський Г.А. Світ художньої літератури. Дослідження. Київ: Дніпро, 1987. 252 с.
12. В'язовський Г.А. Творче мислення письменника: дослідження. Київ: Дніпро, 1982. 335 с.
13. Гадамер Г.-Г. Істина і метод / пер. з нім. О.Мокровольського. Т.1: Герменевтика I: Основи філософ.герменевтики. Київ: Юніверм, 2000. 464 с.
14. Гадамер Г.-Г. Поезія і філософія. *Слово. Знак. Дискурс*. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис, 2001. С.264–271.
15. Гадамер Г.-Г. Про вклад поезії у пошук істини. *Слово. Знак. Дискурс*. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис, 2001. С.272–280.
16. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник для студ. філол. спец. вищ. навч. закл. / За наук. ред. Олександра Галича. Київ: Либідь, 2001. 488 с.
17. Грицай Я. С. Звертання як синтаксичний засіб експресивізації поетичного тексту (на матеріалі збірки Л. Костенко «Річка Геракліта»). *Філологія ХХІ століття*: зб. наук. пр. студентства й наук. молоді за матеріалами ХІ Всеукр. наук.-практ. конф. студентства й наук. молоді, Харків, 15 квіт. 2021 р. Харків, 2021. С. 32–35.
18. Данилко П. До питання про зображення і вираження в ліриці / Панас Данилко // *Історико-літературний журнал*. 1997. №3 С.60–66.
19. Дроздовський Д. Хвилі Часу. *Костенко Л. Річка Геракліта* / упоряд. та передм О.Пахльовської; післямова Д. Дроздовського; худож. С. Якутович. Київ: Либідь, 2011. С.280–321.

20. Дюжева К. Поетика вираження почуттів у ліриці Ліни Костенко. *Наукові записки*. Серія «Філологічна». Острог: Видавництво національного університету «Острозька академія», 2010. Випуск 18. С. 85-92.
21. Дячок С. О. Інтертекст у поезії Ліни Костенко: дис. ... наук. ст. канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література. Київ, 2019. 186 с.
22. Еліот Т. Музика поезії. *Слово. Знак. Дискурс*. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис, 2001. С. 95–106.
23. Жуковська Г. М. Проблема історичної пам'яті у творчості Ліни Костенко: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 – українська література. Київ, 2001. 235 с.
24. Забужко О. С. Ліричне як спосіб художнього моделювання дійсності (До проблеми роду в літературі). *Радянське літературознавство*. 1986. №6. С.33–41.
25. Іванишин В.П. Нариси з теорії літератури: навч. посіб. Київ: ВЦ «Академія», 2010. 256 с.
26. Іванишин П. В. Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко: монографія. Київ: Академвидав, 2008. 392 с.
27. Карпенко Ю. О., Мельник М. Р. Літературна ономастика Ліни Костенко: монографія. Одеса: Астропринт, 2004. 216 с.
28. Ковалевський О. В. Бунтівне – бо чисте. Філософія бунту й філософія серця у творчості Ліни Костенко. Київ: Кондор, 2020. 260 с.
29. Ковалевський О. Ліна Костенко: нарис творчо-світоглядної біографії. Харків: Прапор, 2004. 192 с.
30. Коваль А. П. Слово про слово. Київ: Радянська школа, 1986. 384 с.
31. Коляда Т. Ф. Іntenсiональний світ поезії Ліни Костенко: монографія. Одеса: ОКФА, 1999. 112 с.
32. Короткова Л. В. Синестезійність як один із принципів архітекtonіки англomовного креативного дискурсу. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2017. № 9. Т. 1. С. 112–116.

33. Костенко Л. Річка Геракліта / упоряд. та передм О. Пахльовської; післямова Д. Дроздовського; худож. С. Якутович. Київ: Либідь, 2011. 342 с.
34. Кравець Л. Метафори природи в поетичних текстах М.Рильського і Л.Костенко. *Культура слова*. 2020, №92. С.52–62.
35. Краснова Л. Поезія Ліни Костенко: посібник для вчителів. Дрогобич: Коло, 2001. 197 с.
36. Криловець Н. Образ лісу в натурфілософській поезії Ліни Костенко. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія"*. Серія філологічна. Острог, 2012. Вип. 28. С. 119–127.
37. Криловець Н. Образ саду в натурфілософській поезії Ліни Костенко. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія"*. Серія філологічна. Острог, 2014. Вип. 41. С. 60–63.
38. Криловець Н. В. Філософська поезія Ліни Костенко: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література. Одеса, 2012. 13 с.
39. Лапій М. Психологічний пейзаж у прозі Івана Франка та «Молодої Музи» : Семантика й поетика: монографія / НАН України. Інститут Івана Франка. Київ : Наукова думка, 2016. 275 с.
40. Лесин В. М., Пулинець О. С Словник літературознавчих термінів. Київ: Радянська школа, 1971. 486 с.
41. Ліна Костенко: навчальний посібник-хрестоматія / Ідея, упорядкування, інтерпретація творів доктора філол. наук Г. Клочека. Кіровоград: Степова Еллада, 1999. 320 с.
42. Літвінова І. М. «Музика світу» у поезії Ліни Костенко. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. Серія: Філологія. Харків, 2013. № 1080, вип. 69. С.10–14.
43. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
44. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с.

45. Літературознавчий словник-довідник / ред. колег. Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І. та ін. Київ: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
46. Мовчан М. Осмислення феномена самотності як проблеми суспільного буття особистості. *Філософські обрії*. 2005. № 13. С. 141–157.
47. Мовчан М. Самотність як полівекторний феномен: філософсько-антропологічний дискурс. *Філософські обрії*. 2008, № 20. С.124–137.
48. Моклиця М. Основи літературознавства: посібник для студентів. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 192 с.
49. Нич Р. «Вираження невимовного» в літературі модерності (окремі питання). Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ–початок ХХІ ст./ Упоряд. Б.Бакули; за заг. ред. В.Моренця; пер. з польськ. С.Яковенка. Київ: Вид.дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 531 с.
50. Павелків Р.В. Загальна психологія: підручник. Київ: Кондор, 2009. 576 с.
51. Панченко В. Є. «Народу гілочка тернова...»: Диптих про поезію Ліни Костенко. К.: Веселка, 2005. 63 с.
52. Пахльовська О. Невидимі причали. *Костенко Л. Річка Геракліта* / упоряд. та передм. О. Пахльовської; післямова Д. Дроздовського; худож. С. Якутович. Київ: Либідь, 2011. С.5–13.
53. Пашенко М. До проблеми вивчення метафоричної структури новели. *Історико-літературний журнал*. 2009. №16. С.163 – 180.
54. Петрушенко В. Висловлювання та сентенції знаменитих філософів. *Глумачний словник основних філософських термінів*. Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2009. С. 234–261.
55. Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних: матеріали круглого столу. Київ, 2005. 105 с.
56. Пономаренко І. В. Художня своєрідність поезії Ліни Костенко (Інтертекстуальність і феномен агону) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 – українська література. Київ, 2005. 20 с.

57. Починок Ю. М. Синестезія в контексті психології та мистецтва: компаративний розріз (на викладацькому матеріалі). *American Journal of Fundamental, Applied & Experimental Research*, 2020 / 5 (16). P.18–24.
58. Саєнко В. “Мальовнича музичність”, або синестезія в системі поетики Ліни Костенко. X. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht (München, 24–27 Oktober 2019). Open Publishing LMU, 2020. С.422–444.
59. Саєнко В. Матеріали до курсу «Історія української літератури ХХ ст.»: науково-методичний посібник. Одеса: Астропринт, 2004. 200 с.
60. Саєнко В. П. Поезія Ліни Костенко: традиція, контекст, художня своєрідність. Київ: Смолоскип, 2020. 640 с.
61. Саєнко В. Творчість Ліни Костенко у жанрологічному вимірі. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2002. Вип. 11. С. 196–219.
62. Симоненко В. Краса без красивостей. *Українське слово*: хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у трьох книгах). Книга третя. Київ: Рось, 1994. С.198–200.
63. Скуратівський В.Т. Місяцелік: український народний календар. Київ: Мистецтво, 1992. 208 с.
64. Словник античної міфології / Уклад. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів; вступ, стаття А. О. Білецького; відп. ред. А. О. Білецький. Київ: Наукова думка, 1989. 240 с.
65. Словник символів культури України / За заг. ред. В.П.Коцура, О.І.Потапенка, М.К.Дмитренка. Київ: Міленіум, 2002. 260 с.
66. Смілянська В.Л. Стиль поезії Шевченка (суб'єктна організація). Київ: Наукова думка, 1981. 255 с.
67. Тарнашинська Л. Художній час як категорія індивідуального «Я»: творчість Ліни Костенко. Тарнашинська Л. *Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління* (історико-літературний та поетикальний аспекти). Київ: Смолоскип, 2010. С.25–58.

68. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підруч. для студ. гуман. спец. вищ. навч. закл. Київ: Правда Ярославичів, 1998. 448 с.
69. Ткаченко І. Образ степу в художньому світі Ліни Костенко: міфопоетична парадигма. *Українська мова й література в середній школі, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2007. № 6. С. 96–104.
70. Франко І. Із секретів поетичної творчості. URL: http://ukrlit.org/Franko_Ivan_Yakovych/iz_sekretiv_poetychnoi_tvorchosti
71. Хамітов Н. В. Самотність як феномен людського буття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філос. наук.: спец. 09.00.04 “Філософська антропологія, філософія культури” / Н. В. Хамітов. Київ, 1998. 34 с.
72. Циховська Е. Синестезійна поезія Леопольда Стаффа. *Слово і Час*. 2009 № 1. С. 44–50.
73. Швалб Ю. В., Данчева О. В. Одиночество : социально-психологические проблемы. Київ: Украина, 1991. 270 с.
74. Шляхова Н. Теорії автора в сучасному літературознавстві. *Методологічні аспекти літературознавчого синтезу*: зб. наук. праць. Одеса.: Астропринт, 2008. 376 с.
75. Шляхова Н. Художнє буття авторського задуму. Шляхова Н. *Життя порізнені листочки*. Одеса: Астропринт, 2003. С.29–41.
76. Якутович С. Я малював незбагненне... *Костенко Л. Річка Геракліта* / упоряд. та передм О. Пахльовської; післямова Д. Дроздовського; худож. С. Якутович. Київ: Либідь, 2011. С.322–323.
77. Faryno Jerzy. Wstęp do literaturoznawstwa. Cześć III. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1980. 272 s.
78. Hegel's Aesthetics Lectures on fine Art / Translated by T.M.Knox. Oxford University Press, 1998. 640 s.
79. Sandauer A. Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu), wstęp do: B. Schulz. Proza, oprac. listów J. Ficowski. Kraków Wydawnictwo Literackie, 1964. URL: <http://hamlet.edu.pl/sandauer-schulz> (дата звернення 13.01.2024).

80. *The Aesthetic and Miscellaneous Works of Frederick von Schlegel* / Translated by E. J. Millington. Cambridge University Press, 2014. 533 p.