

*Валентина Сасенко*



**“ЄВГЕНІЙ ОНЕГІН” ОЛЕКСАНДРА ПУШКІНА  
І “МАРУСЯ ЧУРАЙ” ЛІНИ КОСТЕНКО: ДОВГІ  
ХВИЛІ КУЛЬТУРИ**

Світлій пам’яті одного з найкращих дослідників О. Пушкіна в Україні, професора Одеського національного університету Слюсаря Арнольда Олексійовича присвячується

В останній час усе більше набуває поширеності продуктивна ідея про “довгі хвилі культури”, розроблена Французькою школою “Анналів” (Ф. Бродель та інші), згідно з якою культура (більше за інші сфери життєдіяльності) підкоряється законам довготривалості, довгочасовим чинникам, які визначають її стан. “Кордони тут — не на замку”, вони не лише розділяють, але й поєднують у процесі переходу, тобто формування нової якості. За своєю суттю “кордони” у сфері творчості — це метафора індивідуального пошуку, неповторності художника і його свободи. Отже — “усе на кордонах”; не видно кордону — неможливо розрізнити мистецтво... Дослідження переходів переконує в тому, що в певному сенсі, культура “вся розташована на кордонах” (М. Бахтін), уся “у великому часі”, у безкінечному просторі вільного пошуку. Тільки відчувши своєрідне і нове можна перейти до позначення й встановлення безперервності, тобто до встановлення “переходів”, у котрих даються знаки “довгі хвилі”, формуючі єдине поле культури, долаючи альтернативу початку-кінця, динаміки-статики. Тільки “своєрідне і нове” надає можливості визначити життєздатність “старого”, виявити його у нових формах” [1, 3-4].

Виходячи з цієї теорії, перспективно і цікаво зіставити два віршованих романи – “Євгеній Онегін” Олександра Пушкіна і “Маруся Чурай” Ліни Костенко, — зразки російської і української класики, що своїм потужним променем самотутнього художнього по-

шуку з'єднують віки творчості в єдиний торуючий потік, продукуючи такі мистецькі хвилі, які не завмирають із плином часу, а щоразу по-новому грають і котяться на береги нашої духовності, несучи енергетику дев'ятого валу культури. Безперечно, досягнення діалогічності таких творів, як “Євгеній Онегін” і “Маруся Чурай”, — річ не проста, бо в кожному прояві інтертекстуальності, крім типологічного сходження (скажімо, на рівні жанрової моделі, прямої і прихованої контактності топіки (системи мотивів) і поетики), існує і вагомий нерв протиставлення, внутрішньої полеміки, цілком природної, інколи і свідомо загостреної контрверсійності, що зі ще більшою виразністю підтверджує буття “старого” у нових формах, перевіряючи його життєздатність на довгому проміжку часу, доводячи висновок, що тільки національно вагоме впливається у світовий контекст.

Вміння Ліни Костенко вести паритетний діалог з майстрами слова світового рівня виявляється універсально продуктивним. Прикладом є те, як пушкінські естетичні пріоритети здобули новаторське життя і по-особливому розвинулися в її власній творчості, в якій актуалізована генетична пам'ять багатьох культур, хоч у першу чергу української, як своєрідно зійшлися вік XIX і двадцятий. Але це інтертекстуальна літературність, властива її художньому світові. Існує слушна думка (М. Каганської і З. Бар-Селла), що дійсність настільки уражена літературою, що сама стала формою її існування. Життя очима таких митців, як Олександр Пушкін і Ліна Костенко, є способом існування літературних текстів, присутнім моментом якого є обмін цитатами з навколишнім середовищем. Міркуючи про статус інтертекстуальності і неінтертекстуальності, Ю. Щеглов наголосив на такому аспекті проблеми: “Сучасного читача не треба переконувати в тому, що перегуки, цитати, впливи і запозичення є універсальною рисою літератури. Але не менш очевидне і те, що роль запозичених, “чужих” елементів у художній структурі може бути цілком відмінною. Сучасна і попередня література постає перед письменником, грубо кажучи, під двома принципово різними кутами зору. З одного боку, вона сприймається як *множинність* голосів і реєстрів, як багатоманітність і потенційне протистояння ідейно-естетичних систем, смаків, шкал культурних цінностей тощо; з другого — вона постає як щось цілісне, а саме, як відкрита для

всіх скарбниці технічного досвіду і майстерності, як інвентар літературних прийомів, образів, як склад усіляких будівельних елементів і деталей” [16, 75].

Сприймавши багатоголосся культурної цивілізації, доречно почерпнувши зі скарбниці технічного досвіду і майстерності, О.Пушкін створив віршований роман “Євгеній Онегін”, що являє собою цілу мистецьку епоху в російській літературі. Аналогічне місце в культурі України посідає віршований роман “Маруся Чурай”, що є не поодиноким взірцем цього жанру в творчості поетеси, бо вона подвоїла свій успіх написанням ще одного історичного роману у віршах. Між цими творами і письменниками є видимий і невидимий взаємозв’язок, магія мистецтва активного спілкування і творчої незалежності, спільного і відмінного функціонування в межах національного і світового простору. Але якщо для російської літератури поява Пушкінського роману означала її творчу зрілість і висоту досягнень, яку не треба було нікому доводити, то для української, через трагедійність її сприйняття на периферії світового контексту, окрім того, це свідчило про рішуче позбавлення комплексу меншовартості, яка, вважається, донедавна була парадигмою і формою існування вітчизняної літератури серед інших культур.

Належачи до різних культурно-стилістичних епох, віршовані романи О. Пушкіна і Л. Костенко не тільки сходяться над берегами Вічної Ріки Творчості, але багато в чому є тим конструктом українсько-російських взаємин, які визначаються шляхами мистецьких перетинань і пошуками власного шляху, дороги до себе, новітніми відтинками діалогу окремих митців, які призводять до несподіваного естетичного ефекту. І тут треба пристати на думку і концепцію Івана Дзюби, аргументовану у праці “Ідеологічні децибелі “діалогу культур”, у якому українська поки що не стала рівноправним партнером російської. В Україні...” [Див. 5]. Уже підзаголовки цієї роботи говорять не тільки про напрям досліджень, але й гостроту постановки й аналізу проблеми діалогу української і російської культур, під час яких (постановки й аналізу) логічно і переконливо спростовуються багато стереотипних і зужитих суджень про хибний стан, статус-кво “старшої” культури і “більшого” та “меншого” у цій царині. В системі заголовків це виглядає так: **1. “Культури не ворогують”. Але ворогують культуртрегери. 2. Російська ідея. Ук-**

*райська ідея. Національні месіанізми. 3. Гострі і глухі кути порозуміння. 4. Взаємодія двох культур: стереотипи реценції. 5. Для діалогу треба мати власний голос.”*

Не вдаючись у тонкощі ставлення Ліни Костенко до творчості основоположника нової російської літератури і до неї загалом, слід зазначити, що образ Пушкіна і його художня своєрідність мають обмежену кількість прямих номінацій у доробку поетеси, як, до речі, включення достеменних цитат, але імпліцитно пушкінське слово, його ідеї, гармонія присутні як критерій мистецьких цінностей, як духовний співбесідник, як культурологічна парадигма, до якої постійно звертаються, щоб пізнати і відтворити таємниці художнього досвіду людства.

Лише у трьох випадках тема Пушкіна фігурує у поетичних текстах Ліни Костенко: “Астральний зойк”, “Віяло мадам Полетики”, “Мимовільний парафраз”. В інших же Пушкін присутній незримо, як у творах “Поетів не було мільйон”, “Великі поети не вміють писати віршів”, “Усі вже звикли: геніїв немає”, “Поет не може бути власністю” тощо. Прикметно, що доля сучасного митця осмислюється крізь призму одвічної альтернативи: поет — влада. Але тут наявні не лише пушкінські інтонації, мотиви і цитати, але передусім відбувається створення власних афоризмів, укрупнюється внутрішній план духовного неспокою поета, що завжди знаходиться на “альтернативі барикад”. Так, поезія “Астральний зойк”, що входить до циклу “Силуети” про митців світового класу, є діалогом сучасного письменника із загиблим поетом, який є одвічною метафорою трагізму творця духовних цінностей, що прагне служити музи, а не сильним світу сього:

Добрідень люди! Вбитий на снігу,  
я спам’ятався в зоряній пустелі.  
І все, що має на землі вагу,  
осипалось, як мертві імортелі.  
Там, на землі, щось падало, цвіло,  
було рожеве, синє і зелене.  
Мені вітри позичили крило,  
я бачив землю за віки від мене.  
Я натовмився жити без душі.  
Нема на чому записати строфи.  
Усі арапи — предки й гармаші —  
кричать в мені зігрітися хоч трохи.

Я сам не знаю, скільки тут пробув.  
Не хочу я ні вічності, ні слави.  
В безсмерті холодно. Я хочу в Петербург,  
вдягтися в тіло і напитись кави.  
Там, на столі, лежить моє перо.  
Воно лежить, воно давно не пише.  
Я хочу вірші написати про —  
про те, як вітер гілочку колише.  
Я хочу встати вранці, на зорі.  
Любити жінку, ждять листа з Одеси.  
Я хочу волі, волі!.. А царі?  
Я хочу жити, жити!.. А Дантеси?  
Я сто поем ще маю на меті,  
а я дивлюсь у вічі пістолету...  
В безсмерті холодно. І холодно в житті.  
*О Боже мій! Де дітися поету?! [8, 236].*

Та це форма відкритого мистецького спілкування через віки, у плані осягнення астрального зойку Поета на порозі трагічної загибелі і в безсмерті. Більше того, діалог митців XIX і XX віку ґрунтується на універсальності відкритого і поетами, і їх інтерпретаторами закону творчості, який канадський дослідник поезії Б.-І.Антонича Олег Ільницький сформулював так: “Для Антонича його мистецтво, його поезія в кінцевому рахунку є актом гріха, і, як усякому переступу дозволеного, їй притаманні почуття гріховної розкоші та каяття” [7, 289].

Отже, одним із провідних концептів інтертекстуальності, діалогу великих поетів є мотив гріховності поезії — мотив, який своєрідно (не так, як у Б.-І. Антонича, скажімо) розроблений, але принципово спільний для всієї філософської літератури, що трактує, як поезія “зазіхає на буттєві таємниці, повстає на нестерпну “приземленість” духу, — не що інше, як спокуса, народжена “із туги за далеким, вищим... / За кращим, більшим, за незнаним, / що підняло б над світу низом” (Б.-І.Антонич). За слушним твердженням Елеонори Соловей, автора книги “Українська філософська лірика”, яка, проте, не торкається цього питання стосовно лірики Ліни Костенко, максимально і неперевершено, конгеніально проблема гріховної розкоші і каяття, які дає мистецтво, втілена у “Фаусті” Гете. І посилається на лист Варлама Шаламова, який підтверджує і розвиває тезу про *творчість як медитацію розп’яття*: “Треба зна-

ти добре, пережити всіляко, а не тільки передумати, що вірші — це дарунок Диявола, а не Бога, що той Інший, про якого пише Блок у своїх записках про “Дванадцять”, от він і є наш хазяїн. Далєбі не Христос, далєбі. Ви будете перебувати в надійних руках Антихриста. Антихрист і диктував і Біблію, і Коран, і Новий Заповіт. Антихрист і обіцяв віддяку на небі, творче задоволення на Землі. У віршах до найостаннішого знаку невідомо, з Дияволом Ви чи з Богом. До останнього дня життя Вашого Вам це не буде відомо. І справа тут не в загальних “розчаруваннях” чи що. Вас буде тицяти в багно щоденний земний приклад: не опускати з небес на землю, а водити по рівню земної поверхні, від якої жодні вірші не порятують” [15, 104].

Так званий деміургійний цикл поезій Ліни Костенко вступає в інтертекстуальний зв'язок з цими ідеями, що боліли багатьом поетам - філософам, пекли душу і склалися у вулканічні рядки художніх прозрінь, заґрунтованих на архетипних моделях, їх новітньому переосмисленні. Хіба не про це цикл “Крізь роки і печалі” з його віршами “Доля”, “Ще вчора була я висока, як вежа”, “Мені відкрилась істина печальна”, “Ти знов прийшла, моя печальна музо”, “Настане день, обтяжений плодами”, “І місячну сонату уже створив Бетховен”, “Що доля нелегка, — в цім користь і своя є”, “Страшні слова, коли вони мовчать”, “Я в людей не прошитиму сили”... etc, etc. Цілі поетичні системи Ліни Костенко — цикли “Альтернатива барикад”, “Силуети”, “Душа тисячоліть шукає себе в слові” (з підциклом на біблійні сюжети: “Брейгель. Шлях на Голгофу”, “Ісус Христос розп'ятий був не раз”), “Коротко — як діагност”, “Інкустації” — присвячені трагічній суперечливості свідомості творця духовних цінностей, що живе в кратері вулканів своєї нації і світу, мільйони разів переживає аутодафе і воскресіння.

Саме тут образи-символи, що є інтертекстуальними матрицями, зіпками архетипних моделей, набувають особливої ваги і семантично переосмислюються, здобувають повновартісне життя вже в іншу літературну епоху, відлунюючи в культурі ХХ ст. новаторським художнім резонансом, завдяки яким пізнаються одвічні духовні колізії, трагедія життя і розп'яття поета, у якого циганська муза, як у героїні однойменної поеми Папуші чи ліричної героїні поезії “Доля”, що на життєвому базарі зіткнулася з трагічною долею.

Інша річ взаємодія текстів двох віршованих романів, що здійснюється не лише з волі авторів, але за особливою логікою мистецького поступу, циклічного руху художніх форм і естетичного інструментарію, дискусійних варіацій на вічні теми людського буття, як це маємо на прикладі “Євгенія Онегіна” і “Марусі Чурай”. На перший погляд, це твори надто віддалені один від одного за багатьма параметрами, і передусім, за явленням у них типом культури, національними й конкретно-історичними координатами, життєвим матеріалом і типом героїв, але вони, між тим, надто інтертекстуальні, щоб це не помітити і не вивчити як спеціальну філологічну проблему, в якій сходяться і розходяться не лише україністика і русистика як окремі галузі науки, але й відбувається постійна взаємодія і взаємовідштовхування української і російської літератур, в якій намножено чимало різногатункових сторінок, що їх прийшла пора осягати без упередженості й особливого глянцю, з багатьох точок зору. Має рацію Дзюба, коли цю складну болючу проблему розглядає багатоаспектно і з наведенням великої кількості історичних аргументів та аналогій з діалектики спілкування різних літератур (німецької і французької та італійської, арабської і перської та вірменської, азербайджанської, узбецької; з погляду майбутнього протесту Росії I половини XIX ст. проти “чужевластя мод”, проти галломанії тощо): “Тим часом історія української культури і літератури XIX та XX ст. показує, що її взаємодія з російською літературою та культурою не була однозначною, а мала дві сторони. Одна — це солідарне сприйняття гуманістичних і естетичних імпульсів російської культури, а друга — це захисна реакція, вироблення власної альтернативи, відповідь на виклик, виборювання власного культурного простору. Це неважко побачити і з творчості, і з теоретичних концепцій наших класиків, а дехто з них, як-от Шевченко чи Леся Українка, та й не тільки вони, підкреслювали це з полемічною загостреністю. Тобто, українська культура реагувала на вплив і, скажімо прямо, на експансію російської культури так само, як реагувала і реагує кожна життєздатна національна культура на вплив і експансію сильнішої, багатшої (як, зрештою, реагувала і російська культура на вплив експансію української у згадуваний уже період XVII — початку XVIII ст.)” [5, 80].

Віршований роман О. Пушкіна, як і його творчість загалом, багатьма дослідниками (Б. Томашевський, Ю. Тинянов, Ю. Лотман, А. Слюсар та інші) оцінюється як літературний. Ю. Тинянов з даного приводу міркує так: “Роман цей суціль літературний; герої і героїні з’являються на фоні старих романів ніби пародійними тінями; “Онегін” ніби уявлюваний роман: Онегін уявив себе Гарольдом, Тетяна — цілою галереєю героїнь, мати також. Поза ними — штампи (Ольга), також із підкресленою літературністю” [14, 67]. Ще цілеспрямованіше питання літературності Пушкінського роману постало у роботі Анни Ахматової “Адольф” Бенжамена Констана в творчості Пушкіна”, в якій стверджується, що “романтичний герой Б. Констана був одним із прототипів Онегіна” [2, 51]. І практично немає жодного видатного твору в світовій літературі, з яким не порівнювався б (щоправда, за різними ознаками) віршований роман О. Пушкіна (і “Дон Жуан” Байрона, і “Фауст” Гете, і “Дон Кіхот” Сервантеса, і “Вінок сонетів” Прешерна і багато інших варіацій, які годі й перерахувати).

Не менш літературний і роман у віршах Ліни Костенко, але його літературність зумовлена не лише культурологічними матрицями й архетипами, знанням мистецької традиції у створенні зразків реліктового жанру віршованого роману, але й неприхованою й закамфльованою полемічністю, спрямованою на спростування думки про неповноту і редукованість української літератури через відсутність творів складного типу чи звуженість жанрової системи української літератури, в якій немає, наприклад, роману-епопеї типу “Війни і миру” Л. Толстого чи достойного віршованого роману зразка “Євгенія Онегіна” О. Пушкіна. (Саме в такому ключі звучать часто-густо закиди на адресу української літератури, що виникають внаслідок принципу підстановки і заміни одного іншим чи мірками на один аршин, чи поясненням одного явища іншим. **А якщо українська художня цивілізація має і свої закони розвитку та грає за власними правилами?**). Що це так, підтверджує наявність у творчості Ліни Костенко ще одного роману у віршах на історичну тему — “Берестечка”, — що аж ніяк не повторює першого, а розвиває попередні успіхи, є діалогічним по відношенню до них і ряду інших досягнень світової культури і водночас інтертекстуально полемічним з прозовим романом П. Загребельного “Я, Богдан”, навіть

підзаголовок якого “Сповідь у славі” дисонує з підзаголовком “Берестечка” — “Сповідь у неславі”. І це ще один твір-виклик.

Отже, “Маруся Чурай” — це своєрідний твір-виклик. І не тільки парадигмі загальноприйнятого поцінування української літератури як багато в чому другорядної і залежної від повновартісних розвинених культур. Але й виклик усталеним поглядам про неможливість радикального новаторства у тій царині, де вже, здавалось би, досягнуто найбільшого у художньому самовияві митця, що заслужено піднявся на п’єдестал пошани. Ситуація, коли Поетеса, будучи слабкою жінкою, взялася за труд, де найбільшого успіху добився митець, за виснажливу і довготривалу працю написати роман, рівновеликий за якістю вже здійсненому ідеалові, створити самостійну модель складної жанрової форми, та ще й у віршах, — справді випробувальна. Адже написати прозовий роман нелегко, а віршований, який би відповідав усім канонам змісту і форми, — це рівнозначно подвигу. І цей подвиг своєю “Марусею Чурай” Ліна Костенко здійснила. І при цьому не побоялася психологічного стану “другого голосу”, своєрідного мистецького суперництва, з якого вийшла цілком гідно, підтвердивши ще раз ідею вічності талановитої творчості, в котрій, перефразовуючи вислів Лесі Українки з драми “В катакомбах”, “і жінка мудре Слово мовить”. І авторка “Марусі Чурай” не побоялася це зробити, наважившись протиставити вишуканому, елітному героєві — денді, що захоплювався всім англійським, людині без особливих занять, далекій від профетизму, марнославцю, ураженому синдромом зайвої людини, що марнує час, не маючи мети — героєві пушкінського роману — свою простонародну героїню, піснетворку, наділену великим талантом мисткиню, легендарну постать, широко відому з фольклорних і літературних джерел авторку близько трьохсот пісень. Врешті-решт це виклик усталеній традиції надання переваги герою-чоловікові навколо якого обертається дія. Це своєрідна контрверсія існуючих варіацій та мистецької обробки народної балади “Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці”, інтерпретованої в українській, польській і російській літературах.

Заголовкова модель у романах Ліни Костенко й О. Пушкіна не лише однотипна за простотою звучання, словесним оформленням та функцією, — ім’я і прізвище головних героїв творів, — але й інтертекстуальна: одразу в дію вступають різні за походженням, спосо-

бом життя, національним світовідчуттям, ментальністю і статтю герої, кожний з яких несе печать свого часу і середовища, що їх породили. Та мова не про використання, запозичення готових елементів, їх “пересадку” у твір з інших текстів чи літературної традиції. Це не обов’язковий різновид інтертекстуального зв’язку. “Вдалі художні конструкції й образи наділені властивістю самовідновлення, що і не повинно дивувати, враховуючи універсальний характер логіки виразного розгортання тем, всезагальність законів художнього “кристалоутворення”. Одні і ті ж комбінації прийомів виразності можуть бути цілком незалежно виявлені різними митцями; застосовані ними до ідентичних тем, вони дадуть схожі образи і мотиви. Це факти такого роду, котрі Ю. Тинянов називав “конвергенцією”, говорячи, що у таких випадках, “питання хронологічне — “хто раніше сказав?” — виявляється непосутнім” [16, 78].

Конвергенція помітна на багатьох рівнях змісту і форми обох творів. І передусім — у перших сигналах, які автор посилає читачеві, аби він правильно сприйняв його текст, — назві і жанровому визначенні, — в яких одразу ж дають про себе знати як інтертекстуальність, так і контрверсійність. Доволі поширений такий різновид заголовка, в якому номінація верифікується за допомогою імені головного героя, демонструючи збіг назви твору й антропоніма. Не маючи прямих свідчень, як Ліна Костенко вибирала заголовки свого віршованого роману, можемо посперечатися на досвід О. Пушкіна, який небайдуже ставився до цієї грані творчості, коли наприкінці першого розділу роману стверджував: “Я думал уж о форме плана, / И как героя назову; / Покамест моего романа / Я кончил первую главу; / Пересмотрел все это строго: / Противоречий очень много, / Но их исправит не хочу” [1, 29]. “Цим вибором, — підкреслює Ю. Лотман у “Коментарі до “Євгенія Онегіна”, — визначалася жанрова природа тексту і характер читачевих очікувань. Включення до назви не тільки імені, але й прізвища героя, причому не умовно-літературних, а реально-буттєвих, було можливим лише у відносно невеликому колі жанрів, орієнтованих на сучасний зміст і створюючих ілюзію істинності події... Романтичне повіствування надавало перевагу винесенню у заголовок тільки імені героя” [10, 112]. З такою ж прискіпливістю О. Пушкін добирив ім’я, яке “сприймалося як вагоме й оточене яскраво вираженим

смисловим і емоційним ореолом – з семантикою втрати, (порівняно з первісним значенням слова Євгеній – “благородний”. – В.С.), з літературною сатиричною семантикою, котра розходилася з побутовою” [Див. 10, 113]. У виборі прізвища героя Пушкін “відмовився від принципу значимості, однак зберіг уявлення про те, що воно повинно мати специфічні риси літературності і, нагадуючи реальні прізвища, водночас бути неможливим поза художнім текстом. Відтінок “поетичності” таких прізвищ, як Онегін чи Ленський, виникає за рахунок того, що в їх корені повторюються назви великих російських річок, а це рішуче неможливе в реальних російських прізвищах пушкінської пори” [10, 114], а тому створює літературний образ реальних прізвищ. “Намалювавши картину російського суспільства, О. Пушкін відтворив у своєму романі у віршах появу особистості опозиційно налаштованої, але непослідовної, яка виявляла протягом наступних десятиліть з усією виразністю риси “зайвої людини” [13,42].

Зв’язок імені героя, назви твору і його жанрової специфіки — безперечний. Якщо в інтерпретації двох перших якостей “Євгенія Онегіна” труднощів не виникає, то в тлумаченні третьої пушкіністи посилаються на авторитет поета, який ще на початку праці над твором характеризував його так: “Я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница. Вроде “Дон-Жуана”... (3 листа до Вяземського 4 листопада 1823 р.) Інше свідчення в листі Дельвігу виглядало по-іншому: “Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь донельзя”. Поставивши жанрове визначення “роман у віршах” на титульній сторінці в 1825 р., О. Пушкін трохи раніше підкреслював, що це “пестрые строфы романтической поэмы”, звертаючи увагу на суперечливість твору — поєднання в ньому різноманітних картин, протилежних інтонацій (“Полусмешных, полупечальных, / Простонародных, идеальных...”), різних етапів творчості (“Незрелых и увядших лет...”) [10, 117]. Отже, поліфонічність звучання, орієнтація на сучасний зміст і створення ілюзії істинності подій і характерів — жанрова домінанта роману, до якої ще додалася віршована форма. Через те його називали енциклопедією російського життя.

Енциклопедичністю відзначається і “Маруся Чурай” Л. Костенко, що є історичним романом у віршах, котрий характеризується синте-

зом спостережень над минулим і сучасним України, художньо переконливим проникненням у буття нації не лише XVII ст., але й у значно віддаленіші епохи. І тут переконує наукова аргументація Д. Гусара-Струка, заснована на трьох аспектах вивчення твору: історія, роман і поезія. У спеціально виділеному підрозділі студії під назвою “Історичність твору” автор пов’язує саме з нею епічність, в якій закріпилася актуальність у широкоформатному полотні, в якому, опрацьовуючи тему Хмельниччини, поетеса зовсім оминає тему “возз’єднання” з Росією і обмеження в трактуванні історії, що були надто великими за часів брежнєвщини. Отже, це твір-виклик, спрямований проти тотальної асиміляції і забуття національних коренів й історії, що було дуже небезпечним, за твердженням Мілана Кундери: “Коли великодержавна сила хоче позбавити країни її державної свідомости, вона вдається до методу *організованого забування*... Нація, що втратила свідомість свого минулого, поволі губить себе” [ 4, 29]. Широка розлогість змальованих подій за ущільненості форми – прикмета віршованого роману “Маруся Чурай”, який стереоскопічно представляє історію України, душу тисячоліть нашого тривання в світі, подає її в епічних вимірах: “Будучи історичним романом, цей твір об’єднує фікцію і факти. Отож Костенко згадками, пригадками, натяками розширила історичні рамки роману до тої міри, щоб охопити українську історію від початків Київської держави до XVIII ст., включаючи наступні історичні події в хронологічному порядку: (XII ст.) наїзд Кончака, (1240) наїзд Батия, (1430) згадка про князя Витовта Великого Князівства Литовського, (1566 — 1632) Сигизмунд III (Васа), (1596) поразка Наливайка над Солоницею, (1612-1651) жорстоке знущання Яреми Вишневецького, (1637) битва під Кумейками; поразка Павлюка, (1638) поразка Остряниці, (1648-49) перші битви Хмельницького, (1649) напад Радзивілла на Київ, (1649, серпень) Зборівська угода, (1650, лютий) битва під Берестечком, (1651, вересень) битва під Білою Церквою, (1651) Радзивілл вдруге нищить Київ, (1658, літо) спалення Полтави під час повстання Пушкаря проти Виговського, Пушкареві стяли голову” [4, 30-31].

Хронікальність, покладена в основу роману Л. Костенко, надає йому не лише історичної достеменності і багатовекторності, переконливості в зображенні широкої історичної картини недолі України, що співвідноситься з широко відомими руїнами Трої, але й дає

змогу виправити історичну несправедливість, прориваючи декілька рядів трагічної заблокованості пам’яті про кривди України, бо ніхто нічого не знає про страждання цього краю і народу, хоч Апіїв шлях блідне порівняно з дорогою з Волині до Києва, якою проходять Маруся Чурай і мандрівний дяк, бо:

Тут од Лубен до самої Волині  
лежать навколо села удовині.  
Причілки виглядають з кропиви.  
А тут, як бач, немає і вдови.  
Аж ген за обрій — далі, далі, далі! —  
усе мені ввижаються ті палі.  
Над плином років, паростю ялин,  
жовтогарячим дивом горобин,  
ще й досі кості торохтять зотлілі,  
і на вітрах рукава лопотять,  
і чорні свити на козацькій тілі  
за воронням ніяк не одлетять...[9,125-126]

Історичні візії авторки “Марусі Чурай” дуже добре вклалися у жанр віршованого роману, що, подібно до пушкінського, названо безпретензійно і вагомо. Ім’я головної героїні (*Маруся* – скорочений варіант від улюбленого *Марія*– пов’язано з особливо пістетним ставленням українців до Богородиці) і її козацьке прізвище входить до реєстру найбільш шанованих в Україні й історично відомих. А це більше переконує, що історичність як змістова якість твору Л. Костенко органічно взаємодіє з формальною-жанровою моделлю віршованого роману, родовід якого розпочинається з Байрона в світовій традиції і Пушкіна – в російській. Якщо в пушкінському як першому реалістичному романі, що був “якраз ліро-епічним романом, котрий прийняв віршовану форму” [12,14], превалюють сучасні проблеми, пов’язані з утворенням “складної і суперечливої єдності індивідуальності з середовищем і людиною” [12,136], то в романі української поетеси, що є поліморфічним за творчим методом і структурою, взаємодіють історія і сучасність, котрі свідчать про застосування деяких принципів художньо-документальних жанрів, зокрема – співвіднесеності вимислу і достеменності, посилення історіософських мотивів.

Оскільки вже існуюча жанрова модель віршованого роману виникла як синтез ознак трьох родів літератури – епосу, лірики і дра-

ми, – вона несе у собі могутній потенціал подальшого росту, енергія якого закладена можливостями гетерогенної за своєю природою жанрової форми і найбільше надається для втілення митцям широкого профілю. А саме таким був Пушкін, який з однаковою віртуозністю і досконалістю писав поезію і прозу, отже, міг доцільно скористатися пріоритетністю родово-жанрових якостей кожної з цих літературних систем, як і їх взаємозамінючими (компенсаторними) властивостями. Ось чому саме з “Євгенія Онегіна” утвердилася самодостатня жанрова модель, яка аналогічно з романом характеризується сюжетністю і розгортанням широкої картини життя, бо дія в ньому наділена значною часовою протягістю, а події постають як взаємопов’язані і взаємозумовлені, а також відтворюється складний розвиток характерів. Водночас у віршованому романі, на відміну від звичного, традиційного роману, використовуються “не лише епічні засоби (у розвитку характерів, сюжетному русі тощо), але й ліричні. Цьому сприяє віршова форма, котра слугує передусім для вираження переживань. У віршованому романі виникає образ не оповідача, як у романі, а ліричного героя. Так звані ліричні відступи, тобто пряме, відкрите вираження ліричних переживань, стають присутніми ланками у розвитку сюжету, в розкритті образів. Цим викликана й особлива складність структури віршованого роману (підвищена емоційність повіствування, перебивка оповідного плану ліричним, поєднання зображення героя з прямим вираженням авторського ставлення до нього тощо)” [7, 381]. Виходить, що зв’язок між жанровою моделлю і типом митця, його схильністю до певних реєстрів творчості – самоочевидний. Цей принцип еластичної взаємодії спрацював не тільки в пушкінському варіанті, який “Євгенієм Онегіним” сформував стійку традицію. Парадоксально, але факт, що вона була розвинута і піднесена на вищий щабель не в російській літературі, а в українській. Адже Л. Костенко в своєрідній диалогії віршованих романів явила не тільки багатогранність свого таланту тонкого лірика, культуролога, науковця, прозаїка, драматурга і кіносценариста, але довела, що складна і вибаглива форма віршованого роману є однією з констант української художньої ментальності, що тяжіє до синтезу гетерогенних естетичних форм, до несподіваного поєднання й переплетення жанрових модифікацій, що постають на твердому ґрунті європейських

традицій. Отже, тип універсального митця потребував саме такої інтегрованої форми роману у віршах. Твір – дзеркало тієї історичної доби, дзеркало, виготовлене й тонко оброблене руками майстра (А. Макаров). З великим художнім тактом і водночас переконливо відтворила поетеса складні умови, за яких розвивалася тогочасна культура, визрівала художня і філософська думка, формувалося духовне життя української нації. У “Марусі Чурай” переосмислюється традиційна історична тематика; авторка виходить у простір метаісторії, що дає їй змогу вербалізувати те, що важко надається до артикулювання, зокрема позасвідоме і колективне безсвідоме.

Якщо, трактуючи властиву для роману долю приватної людини, О. Пушкін переважно цікавиться химерністю Онегіна, в якій проявляється його свобода, то Л. Костенко вивела свою героїню за традиційні рамки її інтимної драми, підняла Марусю над її власною трагедією, пішла шляхом осмислення трагедії національної історії народу. Загальновідома історія кохання Марусі до Гриця набуває під пером Л. Костенко свого сенсу, ваги як першопоштовх до народження образу Марусі – громадянки свого часу. Тому її сучасники, зокрема палкий патріот Іван Іскра так пояснює її поведінку: “Ця дівчина не просто так, Маруся. / Це – голос наш. Це – пісня. Це – душа.” [9, 32]. Кожен порух душі Марусі, в художній інтерпретації Л. Костенко, виявляє якості її громадянськості. Кохання для неї – жадоба цілісного, повнокровного життя: “Я – навіжена. Я – дитя любові. Мені без неї білий світ глевкий” [9, 53]. Любов – як спосіб самоусвідомлення, самоствердження, як один із шляхів (поряд з піснею!) здійснення життєвих ідеалів. За ставленням до Марусиної пісні, яка сприймається як символ народного генія, персонажів роману можна укласти в певну типологію (виходить їх чотири групи), внаслідок чого розгортається протистояння й антитеза в площині духовності, в сфері уявлень про життєві цінності.

Окрім трагічності буття людини в світі, яка інтерпретується в обох романах в екзистенційному вимірі, Л. Костенко піднімається до катарсисного трактування гріховності творчості, яка, будучи переступом, призводить Марусю як митця до життєвої розплати і катастрофи, безсилля щось змінити у своїй долі, хоч сам гетьман Хмельницький “... дивував, безмірно дивував, – / що от скажи, яка

дана їй сила, / щоб так співати, на такі слова!” [9, 100]. Тим більше це виглядає переконливо, що органічне поєднання ліричного світобачення і відбиття дійсності, що сполучається в творі з епічним розмахом у зображенні характерів і ситуацій, в проникненні в різні аспекти соціального, філософського, побутового буття людини в епоху ломки суспільних відносин і набуття історією кінетичної енергії, коли формувалася українська нація, відстоювалися державницькі прагнення – прикметні риси його жанрової своєрідності. Важливо також і те, що “Маруся Чурай” – це не тільки історичний роман, як зазначено на його титульній сторінці, а культурологічний твір, у центрі якого стоїть вагома й актуальна проблема зв’язку художньої, соціальної та неповторної свідомості і підсвідомості митця. Саме тому для творчої біографії героїні роману, співачки і поетеси XVII ст., важливе усвідомлення, що за межами її чудової, вишуканої поезії лежить цілий світ страждань і боротьби, а центр ваги переноситься з побутово-мелодраматичних моментів на історичні і психологічні, а мотив про піснетворство героїні витісняє всі інші.

Новаторство “Євгенія Онегіна”, яке прекрасно проявляється на рівні поетики та яке стало “довгою хвилею” культури для “Марусі Чурай”, породило не тільки оригінальність художніх ходів Л. Костенко, але й розвиток досягнень у ритмомелодиці, композиції, “поарістотелівськи класичному” (І. Фізер) сюжеті, образній системі, фонічній організації тексту, в інтелектуальному контролеві й авторській стратегії в усьому романному дійстві, в експресивній спонтанності й багатстві наративних інтонацій, де кожна деталь несе інформацію про цілість, про концепти інтертекстуальності, що є естетичним законом творчості поетеси. Отже, Л. Костенко сприйняла виклик, пов’язаний з рафінованістю віршованого роману, від О. Пушкіна і передала його як естафету неперебутнього мистецтва, що продовжуватиме своє буття у світовому просторі культури.

## Цитована література

1. Андреев Л.Г. “Длинные волны” культуры // На границах. Зарубежная литература от средневековья до современности. Сборник статей. – М., 2000. – С. 3-4.
2. Ахматова Анна. О Пушкине. Статьи и заметки. – Горький, 1984. – 349 с.
3. Грачёв А.П. “Всё моё” (от незаметной цитаты к незамеченному смыслу) // Университетский Пушкинский сборник. – М., 1999. – С. 224-230.
4. Гусар-Струк Д. Історичний роман Ліни Костенко // Сучасність. – 1990. – № 5. – С. 26-31.
5. Дзюба Іван. Ідеологічні децибелі “діалогу культур”, у якому українська поки що не стала рівноправним партнером російської. В Україні... // Сучасність. – 1998. – № 11. – С. 63-87.
6. Ільницький Олег. Медитація смерті // Весни розспіваної князь: Слово про Б.-І.Антонича. – Львів, 1989. – С. 284-290.
7. Карпов А.С. Роман в стихах // Словарь литературоведческих терминов. Редакторы-составители Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. – М., 1974. – 509 с.
8. Костенко Ліна. Вибране. – К., 1989. – 559 с.
9. Костенко Ліна. Маруся Чурай. Історичний роман у віршах. – К., 1979. – 189 с.
10. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина “Евгений Онегин”. Комментарий. – Л., 1980. — 416 с.
11. Пушкин Александр. Евгений Онегин // Полное собрание сочинений в десяти томах. Издание четвёртое. – Л., 1978. – Т. V. – 527 с.
12. Слюсарь А. А. О жанровых разновидностях русского романа XIX века // Проблемы сучасного літературознавства. Збірник наукових праць. – Одеса, 1999. – Випуск 4. – С. 135-142.
13. Слюсарь А. А. Проза А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя. Опыт жанрово-типологического сопоставления. – Киев – Одесса, 1990. – 190 с.
14. Тынянов Ю.Н. О композиции “Евгения Онегина” // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 52-78.
15. Шаламов В. Письма // Лит. обозрение.– 1989. – С. 101-110.
16. Щеглов Ю.К. Комментарии к роману “Двенадцать стульев” // И. Ильф., Е. Петров. Двенадцать стульев. – М., 1998. – С. 3-104.