

XX СТОЛІТТЯ

Валентина Сасенко



ПОЕЗІЯ ЛІНИ КОСТЕНКО І ПРОДУКТИВНІ МОДЕЛІ АКТИВНИХ ХУДОЖНІХ ЦЕНТРІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У новітніх академічних підручниках з теорії літератури з'явилося і все більше ідентифікується-уточнюється поняття "активні центри художнього твору", введене за аналогією до точних наук, в яких група діючих структур отримала таку назву. "Активні центри існують і в художньому творі. Більше того, кожен аналіз твору в окрему епоху аналізує, по суті, не цілий твір, а сукупність активних центрів, збуджених до життя даною конкретною ситуацією, літературним середовищем епохи. "Не обов'язково переробляти п'єси Шекспіра, — писав Дмитро Лихачов, — але обов'язкові свої художні асоціації, якими зустрічає кожна епоха геніальний твір" [6, 602].

Серед активних центрів, збуджених поезією Ліни Костенко, ірадіюючих в сучасній культурно-стилістичній епосі крутого зламу і пошуку дороги до себе і в широкий світ, як і в літературній ситуації майбутнього, переходу до нового циклу розвитку, на пріоритетне місце висунувся концепт "культура", представлений у вужчому і широкому значеннях, — як метафора і символ з їх всеосяжністю звучання і семантичного наповнення [Див. 3]. Тому так багато місця у творчості поетеси посідає саме такий образ культури, який, відіграючи історичну й космічну роль, є чинником історичного і космічного буття і його таємниць. В естетичному просторі поезії Л. Костенко даний образ має багато виразів, як конкретних, так і парадигмальних для індивідуально неповторного художнього світу і креативних якостей української літератури на сучасному етапі.

Своєрідним осердям знаково показової атрибуції саме цього активного центру в творчості поетеси є цикл "Силуети", наскрізним у якому є концепт "культура", представлений в образах героїв і діячів світового мистецтва. Навіть у поспіль креативно спрямованій поетичній системі Л. Костенко даний цикл, цілісний за художньою логікою і множинністю точок зору на об'єктно-суб'єктні взаємопереходи, є, як здається, ключовим, пояснюючим чимало відтінків в інтравертному характері автора й ліричної героїні, і в своєрідності вітчизняної культури на перехрестях історії та взаємин її зі світовими моделями і формами буття, гуманітарним й універсальним вимірами.

Кожен з окремих епізодів розвитку теми мистецтва, представлений як текстова одиниця циклу, не тільки демонстрація культурологічної палітри поетеси, різномірні сфери діяльності якої вже давно тягнуть на фундаментальність концептуально вагомих висновків. Спеціально не зупиняючись на багатовекторній інтерпретації феномену "культура" в усій творчості поетеси, починаючи від віршованого роману "Маруся Чурай" з його повнокровним утіленням образу пісні як голосу і душі України до багаточисленних варіацій мотиву митця і його призначення, зокрема — проблемної лекції "Гуманітарна аура нації...", слід вичленити як самостійний твір на цю тему — цикл "Силуети", в якому концепт "культура" трактується не лише через художній код, але і в матеріалізації образів культури у постатях конкретних митців — не тільки за фаховою орієнтацією досягти якнайбільше в сфері духовного буття, але й за життєвою позицією бути творцем своєї долі, людиною покликання.

Цикл "Силуети" не виняток у поетичній культурології Ліни Костенко. Саме її поетична культурологія, не знаючи повторень, має багато модифікаційних форм [Див. 5]. Власне, це універсальний, хоч і "с лица необщим выраженьем", образ усієї творчості поетеси. У циклі "Силуети", на відміну від *міфологеми саду*, що є уособленням культури в збірці "Сад нетанучих скульптур", образом-концептом, поданим у згорнуто-розгорнутому вигляді в символічній назві і логіці двох розділів, вступає в дію зовсім інший мистецький феномен — з пластичним втіленням конкретних діячів світової культури й інтертекстуальним зв'язком з їх творчими досягненнями у художній практиці вираження продуктивних ідей, які не піддаються корозії часу та є вічними атрибутами пошуку людиною свого покликання і місця в світі. Цикл "Силуети" вже своєю назвою тяжіє до певної історичної моделі, за якою розгортається об'ємний значеннєвий образ. "Силуети" — це наслідок метаісторичної комунікації, у процесі якої витворилися *інтексти циклу* за меха-

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

Кожна з **двадцяти восьми одиниць тексту** "Силуетів" існує в декількох іпостасях — культурної традиції, суспільних реалій та читачької суб'єктивності, — між якими виникає своєрідний діалог. Це, з одного боку, текстуальна інтеракція, котра відбувається всередині окремого тексту, а з другого, — спосіб, яким текст прочитує історію. Цикл Ліни Костенко ніби підтверджує теоретичний висновок Ролана Барта, що "кожний текст являє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат"; отже складну взаємодію "власного" і "чужого", внаслідок чого відбувається переформулювання основ структури тексту, завдяки якому текст вступає у діалог з неоднорідною свідомістю і в ході генерування нових значень перебудовує свою іманентну структуру. Та можливості такої перебудови не безкінечні і характеризують вік твору, утворюючи таку взаємозалежність: чим більше нових значень може продукувати даний текст, тим довше його існування, внаслідок чого властива "Силуетам" інтертекстуальність є виміром талановитості і прототекстів, до яких звертається Ліна Костенко і, на основі переструктурування їх, створення власних художніх творів із закладеним на довгу дію хронометром їх віку, як це властиво даному поетичному циклу. Не підлягає сумніву, що "Силуети" Ліни Костенко вимірюються таким хронометром якнайкраще, бо її тексти знаходяться у постійному і глибокому діалозі з тисячолітньою українською і світовою культурою, старим і новим часом, з усім розвитком цивілізації. Звідси феномен поетичної культурології і елітарності, властивий її творчості, яка еволюціонує під знаком власної тези "*Поет — це медіум історії*" [2; 550]. Але цей афоризм стосовно "Силуетів" переінакшується за рахунок широти і глибини конкретики матеріалу, втягнутого у сферу дії як протогогерів кожної з одиниць тексту, так і хронотопу та способів унаочнення ідей, ними виражених. Адже протогогерями циклу "Силуети" є передусім *поети і белетристи* (їх доля переважаюча в загальній статистиці: з 28 аж 13, причому 9 класиків світової поезії і 4 прозаїки), потім *художники*, в першу чергу

живописці (5 творів їм присвячено), далі *музиканти* (Ференц Ліст, Іма Сумак, Страдіварі), актор (вірш "Finita la tragedia") і нарешті, *люди творчого покликання з різних галузей знань і діяльності* (Галілео Галілей, Фритьоф Нансен і його кохана, Жанна д'Арк, дружина Прометея Климента і сам Прометей) (6 одиниць циклу на цю підтему, причому одна з них прикметна багатоголоссям, зумовленим полілогом людей різних творчих професій — учених і митців: Галілей, Марія Склодовська, Джордано Бруно, Домбровський, Тарас Шевченко).

Прикметна не тільки географія (Литва й Італія, Франція й Україна, Греція й Росія, Скандинавія й Англія, Польща й Голландія), пов'язана з широким ареалом митців, уведених у коло психологічних спостережень і художніх рефлексій авторки "Силуетів", з явою різноманітних пластів національних культур світу, залучених Ліною Костенко для творчого розмислу про особливості сродної праці людей, які відчують своє покликання і йдуть за ним, як за плугом, але й зроблений у прекрасній естетичній формі аналіз літературних шкіл, напрямків і течій, якими характеризуються ритми культури. Так, метафорична характеристика героя поезії "Діалог у паризькому салоні" — художника Дега, — що своєю творчістю виламаувався із сучасної йому живописної манери і цим драгував "суспільство-смітник" [2; 229], бо був людиною, що "з таким іронічним розумом / він може зробити дивертисмент із власної муки. / То для ближніх. Декорум. / Щоб бути докором. / — Ближнім що? Постачай сенсації. / Ні, — засудять. На смерть. Без касачії", стає серйозним приводом для узагальнюючих думок про рух мистецтва. Здавалось би, пустопорожня побутова розмова на цю тему, здійснена у формі діалогу у паризькому салоні про те, що відбувається з Дега ("*у нього дуже творча криза. / Він уже викинув танечниць. / Він уже пише безконечність*" [2; 229]), суперечка без участі головної діючої особи переростає в дискусію про складність і неоднозначність рецепції новаторських пошуків й еталонність академічного художника та розбіжності в оцінках критиків і споживачів мистецтва, для яких має значення модний напрямок (а це був імпресіонізм, що ламав канони попередньої живописної манери з іншою фактурою і колоритом) і рівень власного сприйняття, смакові якості, що не дають змоги усвідомити небо справжнього творця духовних цінностей:

І взагалі у нас в Академії
Дега бояться, як епідемії.
— Він що, заважає чийсь кар'єрі?

— Немає Моцарта — ніхто не Сальєрі.
 — З таким талантом
 міг стати Атлантом!
 — У нас немає неба.
 — Хай підпирає стелю.
 — Низько згинатись.
 Брудна і підперта погонами.
 — Тим часом мистецтво кишить епігонами!
 — Кратер вщух. Погасли критерії.
 Бунтарство перенесене в кафетерії.
 А він... Він — лев. Пішов у пустелю.
 Він має небо. Ми маєм стелю.
 — Він класик?
 — Ні.
 — Модерніст?
 — А хтозна.
 — Реаліст? Романтик? Хто він, га?
 — Кров у мистецтва сьогодні венозна
 — А він окремо. Він — Дега [2; 230]

(Виділення моє. — В. С.).

Афористичність як ознака принципу інтертекстуальності, покладеного в основу поетики Ліни Костенко, створює фон усього циклу. Та парадоксальні афоризми "Діалогу в паризькому салоні" вражають своєю відвертістю, глибиною семантичних варіацій. Рядок поезії *"Ближнім що? Постачай сенсації"* [2; 229] накладається на психологію людини, мотивовану бажанням хліба і видовищ. Наступний мотив, оформлений афоризмом Ліни Костенко *"І в слави голос — як у сирен"* [2; 229], виник унаслідок контамінації двох текстів — синестезійної метафори "солodka слава" та міфу про сирен. *"Немає Моцарта — ніхто не Сальєрі"* і синонімічне йому *"Кратер вщух. Погасли критерії"* нагадує, що все пізнається у порівнянні. А слова, що *"...суспільство — смітник"*, *"...мистецтво кишить епігонами"*, *"для лаврів сучасних треба чавунні скроні"*, не потребують зайвих коментарів, бо занадто актуальні. Віртуозне володіння словом, версифікаційною технікою, гра підтекстовими відтінками роблять "Діалог у паризькому салоні" твором з безмежжям смислових конотацій, спрямованих на розкриття психології творчості непересічного художника, з одного боку, й унікальної лабораторії по виплавленню духовної субстанції, що впливає на інших фак-

том своєї присутності, — з іншого. Ліні Костенко в поезії з іронічними відтінками звучання вдається вправно балансувати на межі між буттєвим (високим, філософським) і подієвим (аж до побутової заземленості) початками, навколо яких обертається доля Дега як художника і як людини. Через те образ елітарної культури стає матеріально зримим, прибираючи подобу конкретної особистості, яка виявляє творчі інтенції у властивих для неї формах нешаблонного художнього мислення, оригінальність якого пояснюється декількома короткими репліками-резюме: *"А він окремо. Він — Дега"*. Незаангажованість художника, незалежність духу — ось що найважливіше й у просторі індивідуальної свободи людини, в тім числі і творчого завзяття, явленого в будь-якій царині. Алюзії, почерпнуті з різних смислових контекстів (медичного, наприклад: *"Кров у мистецтва сьогодні венозна"*, *"епідемії"*), а не тільки з мистецького лексикону, широке ремінісцентне поле, оброблене авторськими рефлексіями і медитаціями онтологічного й аксіологічного характеру, наповнюють глибоким змістом те, що виконано — сказати б — у легкій формі віршованого діалогу випадкових салонних співбесідників, не обтяжених важкими думами і спеціальними знаннями про мистецтво і розмислами про моральні закони і життєві випробування, у момент принагідного спілкування.

Образи культури, наділені значимістю й прикметністю кожної з персоналій, що становлять ядро й оболонку "Силуетів", зітканих із поетичного проникнення в сутність непересічних індивідуальностей відомих у світі митців, набувають точності звучання, починаючи від біографічних фактів до їх творчої долі, не тільки згадок якихось характеристичних деталей, але й аналізу колористики чи полотен, коли мовиться про силует художника, або найважливіших рис манери письменника, парсуна якого окреслюється на тлі епохи чи мистецького напрямку. Так постає не тільки об'єктивно виписаний силует імпонуючого автору митця чи героя (в не-радянському смислі слова), але й суб'єктивно-оціночний флер, яким оточено образ кожного світоча культури, відкривача нових мистецьких горизонтів. І якщо говорити про силуетність як принцип зображення, то вельми умовно. Тут, скоріше, діє зовсім інша властивість: на позір штрихова поетика, контурне окреслення і нарисовість обростають такими виразними матеріальними деталями, що опукло постають поведінкові моделі і духовний спектр кожного з героїв циклу, та індивідуальна неповторність, якою наділений Тарас Шевченко чи Олександр Пушкін, Іван Сошенко чи Ван Гог, Мікеланджело Буанаротті чи Рембо, Олександр Блок чи Лідія Койдула,

Данте чи Дега, Ференц Ліст чи Аполлінер, Етель-Ліліан Войнич чи Верне, Іма Сумак чи Страдіварі, Лев Толстой чи Ференц Ліст, Борис Пастернак чи Інгеборг Бахман, як і ряд діячів науки, національних героїв (Жанна д'Арк) і богів.

Якщо з цього погляду розглянути поезію "Ван Гог", то постає ситуація: тлумачення твору стає парадоксальним без знання біографії та творчості Вінсента Ван Гога. У цій одиниці циклу "Силуети", присвяченій великому художникові, який, увібравши чимало мистецьких пошуків минулого і сучасного (засвоїв і видозмнив імпресіоністичну техніку з її розмиванням меж предметів і їх розчиненням у кольорі і світлі, як і пуантилізм, як і точність ліній, ретельно позначаючих кордони простору, що йшло від впливів японського мистецтва), витворив свій власний оригінальний стиль, який не можна підвести під рубрикацію жодної школи, домінуючим є настрій самотності й покинутості. Ліна Костенко виступає тут не тільки як професійний мистецтвознавець, що добре орієнтується у світі культури, але і як психоаналітик, який глибоко проник у трагедію Ван Гога-людини, котра пережила важкий психічний розлад (його божевілля залишається покритим таємницею, бо до цього часу ніхто точно не знає, якою хворобою він був уражений і в той час, коли відрізав вухо, і в момент самогубства). Але все перевершує поетичний дискурс, яким Л.Костенко виповідає історію Ван Гога, немов магичною лампою освітлюючи всі закутки душі героя твору і його прототипа. Це поетеса здійснює за допомогою посилення на картини Ван Гога (хоч ніде назви їх не згадуються), покладаючись на діалог з духовним випроміненням його полотен, на семантику і стилістику митцем створеної кольорової гами. Та хай сама поезія скаже за себе:

ВАН-ГОГ

Добрий ранок, моя самотність!
Холод холоду. Тиша тиш.
Циклопічною одноокістю
небо дивиться на Париж.
Моя мука, ти ходиш по грані!
Вчора був я король королів.
А сьогодні попіл згорання
осідає на жар кольорів.
Мертві барви.
О руки-митарі!
На мольбертах розп'ятий світ.
Я — надгріб'я на цьому цвинтарі.

Кипариси горять в небозвід.
Небо глухо набрякло грозою.
Вигинаються пензлів хорти.
Чорним струсом палеозою
переламано горам хребти.
Струменіє моє склепіння.
Я пастух. Я дерева пасу.
В кишенях дня,
залатаних терпінням,
я кулаки до смерті донесу.
Самовитий — несамовитий —
не Сезанн — не Гоген — не Мане —
але що ж я можу зробити,
як в мені багато мене?!
Він божевільний, кажуть. Божевільний!
Що ж, може бути. Він — це значить я.
Боже — вільний...
Боже, я вільний!
На добраніч, Свободо моя! [2, 223].

Вступні рядки поезії "Ван Гог" (*"Добрий ранок, моя самотність! / Холод холоду. Тиша тиш"*), які відтворюють останні та й не тільки ці, але й ранні, бо ні з ким, крім брата Тео, не підтримував стосунків, був бідним, занедбаним і хворим, роки життя художника, повні трагічного щему самоти і безвиході, органічно переростають у словесну картину живописних полотен Ван Гога, діалектику його еволюції: *"Вчора був я король королів. / А сьогодні попіл згорання / Осідає на жар кольорів"*. У поезії з документальною точністю схоплено і художньою переконливістю відтворено, як і коли мінялася золотаво-жовта палітра раннього Ван Гога на тьмяні, коли у його творах з'являються, як підкреслює Ліна Костенко, "мертві барви". Та знову виникає експресія кольорових поєднань, які увиразнюють різкі зміни настрою, постає із зіставлення таких картин, як "Істці картоплі" і "Батечко Тангі", серії автопортретів, "Міст Ланглуа" і "Соняшники", "Зоряна ніч", "Портрет доктора Гаше" і "Поштар Рулен", "Церква в Овері", "Іриси" і "Ворони над полем пшениці" тощо [Див. 1].

Прикметно, що настроєву гаму, вилучену з полотен художника, Л. Костенко передає за допомогою алюзій і ремінісценцій: 1) **відчай**, що співвідноситься з живописним полотном протого героя "Біля воріт вічності" (1890), постає у формі розмитої цитати *"Я — надгріб'я на цьо-*

му *цивинтарі*"; 2) **романтичний екстаз** стає словесним образом завдяки діалогу картини Ван Гога "Дорога з кипарисами" і рядком костенківської поезії — *"Кипариси горять в небозвід"*; 3) **просвітлення та умиротворення** виникає з імпульсу картини "Пейзаж в Овері після дощу" й опрозорується у рядку: *"Небо набрякло грозою"*. Так стає фактом активна дія інтертекстуальності на рівні змісту, що взаємодіє з рівнем зображення (форми).

Л. Костенко у динамічному портреті Ван Гога виписала багато гра-ней малярської оригінальності художника, звернувши особливу увагу на ключові картини і їх поетику. Прикметно, що в двох живописних полотнах митця — "Кипариси" (1889) і "Дорога з кипарисом і зіркою" (1890) — поетеса побачила і відтворила в двох коротких реченнях *"Я пастух. Я дерева пасу"* знаковий образ у спадщині Ван Гога, що є ключем до розуміння трагічного світовідчуття й експресіоністичної манери митця. Має сенс і те, як і чому дерева приваблювали художника. Невипадково це кипарис. За "Словником символів" Керлота, "дерево присвячено греками їх пекельному божеству. Римляни утвердили цю емблему в своєму культі Плутона, зв'язавши з похованням. Це значення зберігається за кипарисом і донині" [4, 242]. Отже, передчуття трагічної розв'язки пронизує його своєрідну діалогію, лейтмотивом якої є особливе бачення кипарисів. "І природно, кипариси з полотен Ван Гога мають такі кольори, які не зустрічаються в інших художників. Ефект освітлення темних дерев сонцем досягається шляхом накладання декількох шарів фарби. Сліди кисті носять спіралеподібний характер. Вони справляють враження завихрення і полум'я, що піднімається до неба. Здається, що кипариси тремтять і згинаються під поривами вітру, що вони є відгомном вібрацій, які пронизують тіло художника перед наближенням чергового приступу" [1, 24–25].

Широкий спектр алюзій, залучених поетесою до вірша "Ван Гог", створює отой палімпсест, який характеризується практично невичерпною семантикою і символікою багаторівневого осягнення долі справжнього митця, що переростає свій час і стає нетлінним скарбом людства. І хоч його життєва дорога проходить через страждання, але геніальна пристрасть сильніша від самотності і недуги. Дана поезія, як і цикл "Силуети", збудований на принципі діалогічності, образи культури малює в двох ракурсах: історіософії і етики. Інтертекстуальність дає ефект примноження смислів, що має вихід і в крилатості "циклопічної одноокості", і майже цитатності без лапок з "Лісової пісні" Лесі Українки: *"Він божевільний, кажуть. Божевільний! / Що ж може бути.*

Він — це значить я. / Боже — вільний.../ Боже, я — вільний!// На добраніч, Свободо моя" [2, 223]. Неперевершеною грою слів "боже-вільний і божевільний", на якій ґрунтовано багатство смислових варіацій, не тільки лірична композиція поезії "Ван Гог" досягає пунту. На ній збудовано й аргументацію Л. Костенко на користь широких і самостійних властивостей української мови, її самодостатнього значення у продукуванні образів. У бесіді з Майком Найданом — професором Прінстонського університету і перекладачем — Ліна Костенко, прочитавши поезію, довела, наскільки багатий арсенал української мови: так, якщо перекласти слово "божевільний" російським відповідником "сумасшедший", втрачається семантична глибина, йому властива, бо філософський зміст навіть не заявлений у відтінках смислу, як це має місце в українському варіанті "Божевільний" — це стан, коли людина (найчастіше — геніального обдарування), знаходячись на порозі життя і смерті, досягає стану абсолютної волі, бо залишається наодинці з Богом, з ним веде діалог, не залежачи вже від суспільних смаків.

Відчуття того, що текст вимагає у читача позиції особистого знайомства, як з автором, так і певним "силуетом", дозволяє Л. Костенко говорити натяками, як у поезії "Finita la tragedia". Окрім інтекстів, функціонально вагомим і зрозумілим у контексті всього циклу, "Силуети" не обходяться і без вічних образів, для яких пошуки текстуальних першоджерел уже майже не мають смислу. Ці образи перейшли у категорію архетипів: Лета, Атлант, Пісня Пісень, Адам і Єва, дантеси, Юпітер-громовежер, Содом і Гоморра, Моцарт і Сальєрі. Останній образ, згаданий двічі, узагальнюючи глибину авторської думки у відточеній, відшліфованій формі, — всеосяжний і продуктивний: *"Немає Моцарта — ніхто не Сальєрі"*; *"Йому хоч Моцарт — аби гроші"*. Він репрезентує основний конфлікт циклу (геній і суспільство), а також здатність даного вислову до самостійного нетекстового існування у ролі афоризму. Озвученням крилатих виразів Л. Костенко не обмежується. Їй властива здатність їх продукувати, як наприклад, *"життя — як вірши без пунктуації"* (поезія про Аполлінера "Тінь Марії"); *"спогад як міна"* (поезія про Льва Толстого "Алея тиші"); *"фіорди чистого розуму"*, *"великий, бо дволикий"* ("Кнут Гамсун"); *"вітри гули віолончелю, писали пальми акварель"* (поезія про Прометея і міф про нього).

Цитатність у циклі "Силуети" теж прикметна грань поетики інтертекстуальності, на якій збудовано й окрему одиницю тексту, і систему творів у цілому. Цитатність, яка має найбільший зв'язок, своєрідну

пуповину з першотекстом, виконує функції і **фіксованих культурних символів, і цитати-імпульсу** — поштовху до написання твору ("Руан") і цитати-лейтмотиву ("*Прив'яжіть до щогли мене, / коли буде на морі гроза*"), і **цитати-натяку**, що підказує код тексту ("*І останні його слова: "Тікати... Доженуть"*"). Можна взяти під сумнів достовірність багатьох цитат, але завдання поетеси було не стільки бути точною в описових моментах біографій реальних осіб або діячів культури (Жозефа Верне, Лідії Койдули, Данте, Ференса Ліста, О. Пушкіна, Т. Шевченка, Артюра Рембо, Фрітьофа Нансена, Л. Толстого, Кнута Гамсуна та ін.), скільки дотриматися головного принципу мистецтва — створити Образ, освітити силует і оживити його на тлі сучасної епохи, вдихнувши в нього нове життя, апелюючи до текстів — матриць світової культури, залучившись до нескінченного ряду одержимих творчістю.

Про кожну з двадцяти восьми одиниць циклу "Силуети" можна скласти величезний багаторівневий коментар, як, скажімо, про твір, присвячений Тарасові Шевченку чи Олександрю Блоку, як і будь-який інший. Та річ в іншому: ефективність смислового й поетикального навантаження концепту "культура" вирає барвами веселки лише в єдності різноманітності, у полілогічності їх структури і цілісній організації художньої системи, призначення якої — збудити і поглибити інтерес до духовності як запоруки прогресу людини і суспільства. В цьому і полягає плідність активних художніх центрів, навколо яких обертається поезія Ліни Костенко, для якої поетична культурологія понад усе.

Цитована література

1. *Винсент Ван Гог* // Коллекция "Великие художники. Их жизнь, вдохновение и творчество". — К.: Феникс УМХ, 2003. — 31 с.
2. *Костенко Ліна*. Вибране. — К.: Дніпро, 1989. — 559 с.
3. *Костенко Ліна*. Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала. — К.: КМ Academia, 1999. — 31 с.
4. *Кэрлот Х. Э.* Словарь символов. — М.: REFL-book, 1994. — 603 с.
5. *Саєнко В. П.* Поетична культурологія Ліни Костенко // Актуальні проблеми літературознавства. Збірник наукових праць. — Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1998. — Т. 3. — С. 80–90.
6. *Солоухина О.* Читатель и литературный процесс // Теория литературы. Том IV. Литературный процесс. Под редакцией Ю. Б. Борева. — М.: ИМЛИ РАН "Наследие", 2001. — С. 598–611.