

ПРОДУКТИВНІ МОДЕЛІ АКТИВНИХ ХУДОЖНІХ ЦЕНТРІВ У ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО І 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” [8; 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.4] і як контрверсія до варваризації сучасного світу. 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 межі тисячоліть.

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 і в інтравертному характері автора й ліричної героїні, і в своєрідності вітчизняної культури на перехрестях історії та взаємин її зі світовими моделями і формами буття, гуманітарним й універсальним вимірами. Саме цей образ-концепт служить підвалиною вибудови підтексту екзистенційності в таких вимірах, як “смерть” і “безсмертя”, “тимчасовість буття” і “темпоральна несправедливість” щодо видатної особи. “Якщо в художній мові циклу “Силуети” “безсмертя” має негативне емоційно-експресивне забарвлення, то в філософії екзистенціалізму це амбівалентне поняття. З одного боку, воно – призма для виміру вчинків людини: “трансцендентна допомога” (К. Ясперс), “трансцендентне як першопричина сущого” (М. Хайдеггер). З іншого, уявна вікова необмеженість людини – це “нудьга безсмертя” (Б. Уїльямс), адже смерть певним чином надає сенсу життю. “Категорична” поезія та “поміркована” філософія йдуть поряд у пізнанні тих самих концептів” [1; 26].

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, або дефект головного дзеркала” слід вичленити як самостійний твір на цю тему – цикл “Силуети”, в якому концепт “культура” трактується не лише через художній код, але і в матеріалізації образів культури у постатях конкретних митців. Передусім відібрані такі персоналії не тільки за фаховою орієнтацією досягти якнайбільше в сфері духовного буття, але й за життєвою позицією бути творцем своєї долі, людиною покликання у сковородинському значенні слова.

Цикл “Силуети” не виняток у поетичній культурології Ліни Костенко. Саме її авторська художня культурологія, не знаючи повторень, наділена не тільки здатністю до самовідтворення і системності, але й має багато модифікаційних форм [див.7]. 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 книги, 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. Поетеса крізь філософську призму пропускає парадокси часових законів людського існування, котрі особливо помітні в долі видатних митців і непересічних людей, які існують в “абсурдокамері” (Ліна Костенко) соціуму, що будь-що “намагається відторгнути генія за життя й сакралізувати після відходу у вічність” [1; 26].

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 механізмом: первісний текст (у постструктуралістському смислі “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 читачкої 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 цього властива “Силуетам” інтертекстуальність є виміром талановитості і прототекстів, до яких звертається Ліна Костенко, і (на основі переструктурування їх) створених власних художніх творів із закладеним на довгу дію хронометром їх віку, як це властиво даному поетичному циклу. Не підлягає сумніву, що “Силуети” Ліни Костенко вимірюються таким хронометром якнайкраще, бо її тексти 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*” [3; 550]. Але цей афоризм стосовно “Силуетів” переінакшується за рахунок широти і глибини конкретики матеріалу, втягнутого у сферу дії як протогероїв кожної з одиниць тексту, так і хронотопу та способів унаочнення ідей, ними виражених. Адже протогероями 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, Фрітьоф Нансен і його кохана, Жанна д’Арк, дружина Прометея Клімена і сам Прометей) (6 одиниць циклу на цю підтему, причому одна з них – 26-та – прикметна багатоголоссям, зумовленим полілогом людей різних творчих професій – учених і митців: Галілей, Марія Складовська, Джордано Бруно, Домбровський, Тарас Шевченко).

Інформативною й переконливою є не тільки географія (Литва й Італія, Франція і 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, властивих ритмам 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" [3; 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 касації", 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" [3; 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 вищух. 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* [3; 230] (Підкреслення 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" [3; 229] накладається на психологію людини, мотивовану бажанням хліба і видовищ. Наступний мотив, оформлений афоризмом Ліни Костенко "І в слави голос – як у сирен" [3; 229], виник унаслідок контамінації двох текстів – синестезійної метафори "солодка слава" та міфу про сирен. "Не має Моцарта – ніхто не Сальєрі" і синонімічне йому "Кратер вищух. Погасли критерії" нагадує, що все пізнається у порівнянні. А слова, що "... суспільство – смітник", "... мистецтво кишить епігонами", "для лаврів сучасних треба чавунні скроні" не потребують зайвих коментарів, бо занадто актуальні. Віртуозне володіння словом,



версифікаційною технікою, гра підтекстовими відтінками роблять “Діалог у паризькому салоні” твором з безмежжям смислових конотацій, спрямованих на розкриття психології творчості непересічного художника, з одного боку, й унікальної лабораторії по виплавленню духовної субстанції, що впливає на інших фактом своєї присутності, – з іншого. Ліні Костенко в поезії з іронічними відтінками звучання вдається вправно балансувати на межі між буттєвим (високим, філософським) і подієвим (аж до побутової заземленості) початками, навколо яких обертається доля Дега як художника і як людини. Через те образ елітарної культури стає матеріально зримим, прибираючи подобу конкретної особистості, яка виявляє творчі інтенції у властивих для неї формах нешаблонного художнього мислення, оригінальність якого пояснюється декількома короткими репліками-резюме: “А він окремо. Він – Дега”. Цим прозорюється кода твору: незаангажованість художника, незалежність духу – ось що найважливіше й у просторі індивідуальної свободи людини, в тім числі і творчого завзяття, явленого в будь-якій царині. Алюзії, почерпнуті з різних смислових контекстів (медичного, наприклад: “Кров у мистецтва сьогодні венозна”, “епідемії”), а не тільки з мистецького лексикону, широке ремінісцентне поле, оброблене авторськими рефлексіями і медитаціями онтологічного й аксіологічного характеру, наповнюють глибоким змістом те, що виконано – сказати б – у легкій формі віршованого діалогу випадкових салонних співбесідників, не обтяжених важкими думами і спеціальними знаннями про мистецтво і роздумами 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 Інґеборґ 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 видозмінив імпресіоністичну техніку з її розмиванням меж предметів і їх розчиненням у кольорі і світлі, як і пуантилізм, як і точність ліній, ретельно позначаючих кордони простору, що йшло від впливів японського мистецтва), витворив свій власний оригінальний стиль, який не можна підвести під рубрикацію жодної школи, домінуючим є 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 магічною лампою освітлюючи всі закутки душі героя твору і його прототипа. Це поетеса здійснює за допомогою посилань 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 муко, 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! [3; 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 з 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, як це постає із зіставлення таких картин, як “Істці картоплі” і “Батечко Тангі”, серії автопортретів, “Міст Ланглуа” і “Соняшники”, “Зоряна ніч”, “Портрет доктора Ґаше” і “Поштар Рулен”, “Церква в Овері”, “Іриси” і “Ворони над полем пшениці” тощо [див.2].

Прикметно, що настроєву гаму, вилучену з полотен художника, Л.Костенко передає за допомогою алюзій і ремінісценцій: 1) **відчай**, що співвідноситься з живописним полотном протогороя “Біла воріт вічності” (1890), постає у формі розмитої цитати “Я – надгріб'я на цьому цвинтарі”; 2) **романтичний екстаз** стає словесним образом завдяки діалогу картини Ван Гога “Дорога з кипарисами” і рядком костенківської поезії – “Кипариси горять в небозвід”; 3) **просвітлення та умиротворення** виникає з імпульсу картини “Пейзаж в Овері

після дощу” й опрозорюється у рядку: “Небо набрякло грозою”. Але генеральний настрій, постійний душевний тон, відчутий, посхоплений і відтворений Ліною Костенко (аж ніяк не силуетно), – **екзистенційна необхідність**. Кредо Ван Гога – життєве і мистецьке – талановито опрозорено в літературній формі за допомогою колориту, синестезійних образів і музики вірша з інтонаційними і смисловими контрапунктами. Поетеса доречно переключає регістри, зіставляючи різні види мистецтва, переконливо користуючись внутрішніми ресурсами кожного з них у моделюванні словесного портрета живописця, виконаного в психоаналітичному ключі. Те, чого досягла Л.Костенко в своїй образній проекції зображення, збігається з висновками теоретиків мистецтва. Витяг з “Енциклопедії експресіонізму” Ліонеля Ришара беззаперечно підтверджує це: “Колорит у живопису можна зіставити з гармонією і тональністю в музиці. Таким чином, з урахуванням психічної дії кольору стало можливим виразити певний зміст, уникаючи прямої описовості. Завдяки таким майстрам, як Гоген та Сьора, Ван Гог набув важливі знання про експресивне значення кольору і чистої лінії. Однак джерелом творчості була для нього не теорія мистецтва, а навпаки, **екзистенційна необхідність**. Живопис для Ван Гога став єдиним можливим способом виразити захоплену любов до людей і предметів. Він повністю віддавав себе їм, інтуїтивно проникав у саму суть речей, виявляючись по той бік зображення внутрішнього світу і стверджуючи про наявність іншої реальності, пережитої ним у стані загострення усіх почуттів. Свої свідчення він передавав інтенсивністю галасливих (викличних) кольорів, динамічним й упевненим мазком, при цьому летючі рухи кисті безпосередньо відтворювали стан душі художника. Поспіл віддаючи себе світові заради пізнання його правди, Ван Гог швидко вичерпав свої сили. Обраний ним шлях: шукати у мистецтві відповідь на екзистенційну печаль і офірувати заради цього власне життя, коли напруження перевершить межу страждання, – став утіленням трагічної долі й уроком для художників наступних десятиліть, **прагнучих до синтезу мистецтва і життя**” (Підкреслення моє. – В.С.) [6; 61-62].

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

Л.Костенко у динамічному портреті Ван Гога виписала багато граней малярської оригінальності художника, звернувши особливу увагу на ключові картини і їх поетику. Прикметно, що в двох живописних полотнах митця – “Кипариси” (1889) і “Дорога з кипарисом і зіркою” (1890) – поетеса побачила і відтворила в двох коротких реченнях “Я пастух. Я дерева пасу” знаковий образ у спадщині Ван Гога, що є ключем до розуміння трагічного світовідчуття й експресіоністичної манери його передачі, властивої митцеві. Має сенс і те, які дерева і чому приваблювали художника. Невипадково це кипарис. За “Словником символів” Керлота, “дерево присвячено греками їх пекельному божеству. Римляни утвердили цю емблему в своєму культі Плутона, зв’язавши з похованням. Це значення зберігається за кипарисом і донині” [5; 242]. Отже, передчуття трагічної розв’язки своєрідно пронизує живописну діалогію, лейтмотивом якої є особливе бачення кипарисів. “І природно, кипариси з полотен Ван Гога мають такі кольори, які не зустрічаються в інших художників. Ефект освітлення темних дерев сонцем досягається шляхом накладання 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 від поривів вітру, що вони є відгомонам вібрацій, які пронизують тіло художника перед наближенням чергового нападу” [2; 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, Свобода моя” [3; 223]. Неперевершеною грою слів “божевільний і боже-

вільний”, на якій заґрунтовано багатство смислових варіацій, не тільки лірична композиція поезії “Ван Гог” досягає пуанту. Завдяки принципу градації розгортається ще один підтекстово виражений мотив на користь широких поетикальних можливостей української мови бути вогнем в одежі слова, збуджувати до життя приховані смисли, в ній закодовані. На сконденсовано вираженій лінгвістичній розвідці про слово “божевільний”, органічно вставленій у плін художнього дослідження поетесою ролі Ван Гога в світовому мистецтві, збудовано ще один з погляду частотності та якості розроблюваності лейтмотив творчості Ліни Костенко про невмируще джерело естетичних скарбів – українську мову та її самодостатнє значення у продукуванні образів, у витворенні багатой картини світу за допомогою простих засобів, зокрема включення механізмів переносного значення слова, збудованого на його полігенезі.

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

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

Цитатність у циклі “Силуети” теж прикметна грань поетики інтертекстуальності, на якій збудовано й окрему одиницю тексту і систему творів у цілому. Цитатність, яка має найбільший зв’язок, своєрідну пуповину з першотекстом, виконує функції і **фіксованих культурних символів**, і **цитати-імпульсу** – поштовху, до написання твору (“Руан”) і **цитати-лейтмотиву** (“*Прив’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, Фритьофа 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, залучивши до нескінченного ряду одержимих творчістю.

До кожної з двадцяти восьми одиниць циклу “Силуети” можна скласти величезний багаторівневий коментар, як, скажімо, до твору, присвяченого Тарасові Шевченку чи Олександрю Блоку, як і будь-якого іншого. 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 як багатогранне осягнення людини і Всесвіту в творчості. І не випадково в ній закладено той заряд енергії слова, що здатен допомогти звільнитися від варварства – індивідуального і суспільного – під час польоту людства над прірвою. Рівновага духу, спровокована актуалізацією художнього центру “культура”, чи не найбільший крок до гармонії в розчакнутому світі, який без дидактики, але переконливо за психоаналітичною проникливістю пропонує поезія Л.Костенко, покликаючись і покладаючись на досвід світового мистецтва у самозбереженні нації і планетарному поступі. Діалог культур у циклі “Силуети”, який розмикає часопростір, осмислюється на онтологічному рівні через філософську дилему “творчість-руїна”, протиставляючи світові цинізму, жорстокості і крові світову гармонію з її довершеністю, красою і ясністю.

Література

1. Бондаренко Алла. “Усі вже звикли: геніїв немає...” (Художнє мовомислення поетичного циклу Ліни Костенко “Силуети”) // Урок української. – 2004. – № 8-9. – С. 24-27.
2. Винсент Ван Гог // Коллекция “Великие художники. Их жизнь, вдохновение и творчество”. – К.: Феникс УМХ, 2003. – 31 с.
3. Костенко Ліна. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – 559 с.
4. Костенко Ліна. Гуманітарна аура нації, або дефект головного дзеркала. – К.: КМ Academia, 1999. – 31 с.
5. Кэрлот Х.Э. Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – 603 с.
6. Ришар Лионель. Энциклопедия экспрессионизма. Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. – М.: Республика, 2003. – 451 с.
7. Саєнко В.П. Поетична культурологія Ліни Костенко // Актуальні проблеми літературознавства. Збірник наукових праць. – Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1998. – Т.3. – С.80-90.
8. 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.

