

ТВОРЧИСТЬ ЛІНИ КОСТЕНКО У ЖАНРОЛОГІЧНОМУ ВИМІРІ

Поезія Ліни Костенко вже давно досягла такого мистецького статусу, коли можна і слід говорити про її творчість як один із найскравіших феноменів доби й української культури ХХ ст. та межі тисячоліть. Ця думка підтверджується багатьма чинниками та якостями художньої системи, створеної поетесою. Системність у всьому, а не еволюційність – органічна властивість її таланту і художнього світу, в якому експериментальне й традиційне зійшлися до купи, характеризуючись постійним колообігом і рухом у формах сталих, але неординарних. Поетесі вдалося вирватися з-під влади жорстких канонів, обмежень духовного буття людини (як то у сфері “різних редакторських епідемій”, так і будь-яких виявів забриханості і фальшу), формалістичної скутості, у межах яких не збудувати Дім Поезії “з неба, гір і свободи” [1, 142]. У вірші “Вірлоєк сонце...” абсолютне відкидання адаптованості розуму і почуття, з яким несумісний сам творчий процес, навіть натяків на його стандартизацію і підкореність будь-яким божкам від мистецтва, постає як образ високої думки, що “в’юнїтись не вмїє”, у такій розпруженій динаміці і логіці тексту, збудованого на метафорах і оксюморонах:

*Небосхил для людини – якраз відповідна стеля.
Піднімеш думку – і не розіб’єш її тім’я.
Майстрували нам стелю до млости, до одуру,
із найкращих ідей, з настановами згідно,
знявши мірку з пресованих бовдурів
і пружинно-спіральных негідників.
Спіральним зручно.
Високим не дуже.*

*Високим зроду таке не личило,
щоб те, за що ладен віддати душу,
думку твою підинало й калічило.
Висока думка в’юнїтись не вмїє.
Втиралась чолом у погашені гасла,
крїзь товщу стелі росла в надїю
і, як свіча, без повітря гасла.*

*Морозами бита, муштрована покиддю,
виходила сива з тих академій.
На довгих столах вимирала покотом
від різних редакторських епідемій.*

*Золото мистецтва з переляком сплавити,
добути з брехні – ненадійна алхімія.
Єдина стеля мистецтва – правда.*

Піднімеш поезію – і не розіб’єш її тім’я [1, 142-143].

Досягаючи високогір’я творчості, Ліни Костенко вдалося сперитися на розгалужену і самодостатню базу поетики і жанрів, щоб мати право сказати: “І то не є дзвінкий асортимент метафор, слів, – на користь чи в догоду. / А що, не знаю. Я лиш інструмент, / в якому плачуть сні мого народу” [1, 93]. Творча орієнтація Ліни Костенко на гармонійне й елітарне мистецтво, прикладом якого є неокласична школа поетів з Розстріляного Відродження, подиву гідна за послідовністю своєї лінії у розвитку культурно-національної і світової традиції і за непогамовним пошуком новаторських шляхів та власної естетики. Її творчість виявляє постійну взаємодію різноманітних складників художнього мислення, динамічної системи жанрів і стилю як умов збагачення поезії, інтенсивності її розвитку.

Багаторівневий системно-жанровий підхід до творчого доробку Ліни Костенко корисний як для вивчення тонкощів і парадигмальних якостей її художніх текстів, індивідуально-авторських відкриттів у царині поезії, так і дозволяє побачити в інтегративних тенденціях розвитку сучасної української літератури жанроутворююче начало, вичленити спільний для різних рівнів жанрових процесів критерій-тип художнього синтезу. Водночас можна простежити морфологію жанрів, конкретну їх типологію наприкінці ХХ ст. – на початку ХХІ, коли вдатися до злуки жанрової інтерпретації літературного процесу у відносно широких часових межах, що є динамічними рівнями системи, зі статичними рівнями, котрі дають горизонтальний зріз жанрового стану. Адже література останніх десятиліть перевернула розуміння терміну “жанр” чи “жанровий різновид”, який, безперечно, належить не до статичних, а до динамічних категорій теорії літератури, набуваючи все новітніших змістових особливостей. Так, усе більше теоретиків схильні вбачати вихід з методологічного парадоксу, сформульованого Г. Мюллером (“Дилема кожної історії літературного жанру

заснована на тому, що ми не можемо вирішити, які твори до нього відносяться, не знаючи, що є жанровою сутністю, і водночас не можемо також знати, що складає цю сутність, не знаючи, чи відноситься той чи інший твір до даного жанру” [2, 264]), в тому, щоб розрізнити аспекти жанрової структури як ракурси цілісності твору. При цьому все більшої популярності набуває ідея П.М.Медведєва: “Кожний жанр – особливий тип будувати і завершувати ціле” [2, 265]. Отже, жанровий канон – поняття доволі умовне і цілком зв’язане з авторською волею витворювати художній світ за власною одноразовою моделлю? Чи не є такий підхід поспіль релятивістським? Спеціально висвітлюючи парадокси природи жанру у праці з аналогічною назвою і підзаголовком у дужках (“У чому ж помилився Бенедетто Кроче?”), Свєн Черноіваненко розглянув концепцію італійського вченого, засновану на ідеї, що в літературі нема і бути не може жанрів. І зробив це через аналіз широкого спектру різноголосих суджень, починаючи від Аристотелівської “Поетики” до підручника Р. Уеллека та О. Уорена, а далі – через теорію Гегеля до московських науковців (В.Кожінова і Г.Поспелова), до М.Бахтіна, Д.Лихачова і С.Аверинцева, М.Утєхіна і Ю.Стенника. Висновок автора роботи “Парадокси природи жанру” пропонує і погодитися з ідеєю Кроче, і відкинути її про те, що жанрів немає і не було, при цьому розмежувавши типи літератури на риторичну і художню. Згідно з цим поділом і вивіряється буття жанру: “Змінилася людина, котра остаточно усвідомила себе індивідуальністю; змінилася літературна праця, що стала творчістю-самовираженням; змінився твір, який став особливим – художнім – світом. Останнє для нас особливо важливе: завдяки цій зміні, як підкреслював Ю.В. Стенник, “системність встановлюється вже на рівні функціонування окремо взятого твору” [3, 41].

Що ж стосується творчості Ліни Костенко, то системність, її властива, простежується як естетична домінанта і в окремій текстовій одиниці, і в циклі, і в збірці, що складається у специфічну систему жанрів, яка заслуговує на літературознавчу увагу. Залишається беззаперечною теза, що питомість такого підходу визначається ще й таким чинником, як інтелектуальність творчості Ліни Костенко, яка заявила про себе і як високого рівня науковець, що виявляється у розсипах думок теоретичного характеру, у певній любові до класифікацій, означених у поетичній формі. Так, у Ліни Костенко є своєрідна жанрологічна типологія, користую-

чись якою інтерпретатори пояснюють специфіку її творчості. Так, авторка-упорядниця одного з розділів проекту “Усе для школи” Марія Савка аналізує одну з тасмниць поетичного ремесла мисткині згідно з саме такою авторською (поетичною) класифікацією, яка застосовується з невеличкою поміткою: “Жанр поезії – це те, що сформулювали теоретики. Поети ж можуть давати визначення віршам у свій власний спосіб. Ось як тут:

Є вірші – квіти.

Вірші – дуби.

Є іграшкові вірші.

Є рани.

Є повелителі і раби.

І вірші є – каторжани.

Крізь мури в’язниць,

По тернах лихоліть –

ідуть, ідуть

по етапу століть

Звичайно, потрібно знати, що таке пейзажна, громадянська, філософська чи інтимна лірика, що таке поема, роман у віршах тощо, але важливо розвивати своє образне мислення і впізнати вірш-квітку, вірш-іграшку, а особливо вірші-каторжани, найдорожчі, найпекучіші” [4, 27]. Не всі жанрові різновиди представлені в огляді Марії Савки. Мова лише йде про “вірші-квіти”, до яких відносяться зразки інтимної лірики (“Двори стоять у хуртовині айстр”, “І як тепер тебе забути?”, “Осінній день березами почавсь”, “Я дуже Вами відболіла”, “Очима ти сказав мені: люблю”, “Світлий сонет” (тут жанрове визначення, винесене в заголовок, – не враховане. – В.С.), “Моя любові! Я перед тобою”), “вірші-рани” (це твори громадянського пафосу, трагічного звучання. – В.С.), як наприклад, “Пастораль ХХ сторіччя”, “Тут обелісків ціла рота”, та “вірші-каторжани” (за означенням М. Савки, ті твори, що “йдуть по етапу століть”, що є свідченням каторжної роботи письменника та поезії екзистенційної тематики) (“Марную день на пошуки незримой / німої суті в сутінках понять”, “Цавет танем!”, “Ван Гог”, “Місто Ур”, “Незнятий кадр незіграної ролі”). Щоправда, не зрозуміло, чому ж залишилися поза увагою і поясненням інші варіації поетичної жанрології Ліни Костенко (“іграшкові вірші”, “вірші-дуби”, “вірші-повелителі”, “вірші-раби”)? Чи це й

так ясно? І наскільки умовна така класифікація, коли мова спеціально йде про право Поета йти власним шляхом, порушуючи канони, традиційні постулати, – прямувати до новаторства? Своєю поезією Л.Костенко відіграє посутню роль у процесах сучасної жанрової модифікації, її відавторської індивідуалізації, які мають місце як в українській, так і світовій літературі. Її поезія – своєрідна модель жанрових змін, представлених у трьох основних типах: внутрішньородовому, міжродовому і позародовому (міжвидовому). Але печать яскравої самотності лежить на всіх формах художнього моделювання.

Тип художнього синтезу, котрий можна означити як внутрішньородовий, підтверджує тенденцію до збереження авторкою “Марусі Чурай” і “Берестечка” традиційних жанрів, з одного боку, і їх розвитку за рахунок внутрішніх ресурсів, – з другого, і, отже, родової визначеності поетичної творчості. У ліриці поетеси посів чільне місце такий різновид, як жанр балади з новими для сучасної літератури іронічними інтонаціями і трагічно шемною тональністю, які постають у таких типологічно споріднених і водночас різних творах, як “Балада про здоровий цинізм” та “Балада про дям” і які цілком можна підвести під канон філософської лірики, яка, за Лідією Гінзбург і Наталею Мазепу, є “поезією пізнання” чи “поезією думки” [5]. Це тим більш виразно помітно в “Баладі про здоровий цинізм”, у заголовкову модель якої винесене авторське жанрове визначення, що розраховане на певну читачеву рецепцію ще однієї художньої версії історії, взятої зі Священного Письма. Написана на біблійний сюжет з “Першої книги Мойсеевої: Буття”, де мова йде про Якова і дві дружини його, що були сестрами, – нелюбу Лію і кохану Рахіль. Прикметний для балади романтичний характер і властива їй фабульність з описом незвичайної пригоди під пером Ліни Костенко обертається аналітично спрямованою поетичною рефлексією на тему, що є такі хвороби нашого віку, як оголений прагматизм і неприхований натуралізм, якими уражені сучасники. Для розгортання сюжету авторка виписує контрверсійні портрети двох сестер, один з яких явно не надається для жанрової героїзації чи піднесення:

*Це ж треба мати в голові олію,
щоб після цього вірити в святе.
Хотів Рахіль – тобі підсунуть Лію.
Обняв, розчуливсь, а воно не те.*

*Вона лежить, нелюблена, під боком.
Вона жадає ласки, Боже мій.
Цей перестарок з більмуватим оком,
і сірі вії кліпають, як міль.
В очах у неї плавають медузи,
і стан годиться лиш для фартуха.
Ти не тулиш до мене, ти не дуже,
воно мені – як вірність реп'яха [1, 191].*

Зате Рахіль у підсвідомості Якова і його почуттєвій сфері опое-тизована порівнянням з квіткою лотоса, яка у східній символіці співвідноситься з образом троянди в західній культурі. “Зі стародавніх часів лотос було одностайно обрано символом у китайців, японців, індійців, єгиптян та арійців. У Єгипті лотос символізує народження чи першу з’яву. В середні віки він прирівнювався до містичного “Центру” і, таким чином, розумівся як серце... Його значення варіюється залежно від кількості пелюсток... Існує віддалена спорідненість між лотосом, трояндою, лілеєю і кружиною як символом видимого світу, а також космічним Колесом. В символіці лотоса ідея еманаші і реалізації переважає над ідеєю прихованого Центру, привнесеною Заходом” [6, 295-296]. Прикметно, що образ лотосу, співвіднесений в інтерпретації Ліни Костенко з семантичною багатобарвністю, уточнюється ще й місцем зустрічі – біля колодязя при чистій воді – і її мотивом – втоленням спраги, яка розшифровується як еротичний потяг, що сублимувався у вірне кохання. Топос зустрічі та її символіка насичують баладну здана відому історію:

*... Вока тоді стояла при колодязі.
Ішов я спраглий спрагому пустель.
Це доля у шарлатановому одязі
мені у вічі глянула.
– Пусте!
– А я кажу: стояла при колодязі!
Я їй вклонився і забув слова.
Я воду пив з долоні, як із лотоса.
То ж як я тепер жстиму?
– Дива! [1, 191]*

Авторка залишає на розсуд читачеві небаладну кінцівку, сформульовану в двох риторичних запитаннях: “...А цікаво, як цілує Янус? / Навперемінку чи одразу двох?” [1, 192]. Авторська позиція опрозорується в номінації твору і прикінцевій сентенції

філософського змісту, що в композиції балади відіграє роль пуанту в розвитку ліричної теми за принципом градації. Таким чином, поетеса переплავила притчу з Біблії в баладу з сучасним змістом і виразною іронією, що переростає в гротеск, з літературними і філософськими ремінісценціями (теорія раціонального, розумного, “священного” егоїзму, за Миколою Чернишевським, наприклад).

По-іншому написана “Балада про дим”, присвячена пам’яті австрійської письменниці Інгеборг Бахман, яка “в такій перенаселеній Європі, в такі цивілізовані часи” виявилася у вежі самотності в людному будинку в центрі міста і добровільно пішла з життя, тільки таким чином звільнившись з полону відчуженості, в який потрапила не з власної доброї волі, а була приречена суспільством, але завдяки цьому кроку приєдналася до гарного товариства – великих митців, що обвели власноруч навколо себе коло ізоляції.

*Чи Пруст, Марсель був більше самотній
в словній багні, схожий на ладдю?!
... І от вам, люди, жменька мого попелу,
Спасибі за компанію. Адью [1, 247].*

Авторська позиція у даній баладі зведена до мінімуму. Її заступив персоналізований образ диму, що єдиний зреагував на смерть, змушуючи людей не бути байдужими:

*О третій ночі – або і в чотири –
вона згоріла, а ніхто не йде.
То дим подумав і з її квартири
пішов по сходах кликати людей.*

*Він проникав у двері, у шпаринки,
він заглядав у вікна, де чи.*

*Він їм казав: хвилинка, півхвилинка! –
ще, може б, якось винесли її!*

*Він був кошмарний, як з Агати Крісті,
блакитним шлейфом в спальні заповзав.*

Він їх будив, він лоскотав їм ніздрі.

– Проснітьсь, люди! – так він їм казав [1, 246].

Вдаючись до класичних образів (“мікро-Содом, зашторена Гоморра”, Чорномор) і до символу ладді (човна), що є аналогом переправи, переходу від одного (нижчого) стану життя до іншого,

а також цей образ близький до символу моря як стихії буття, Ліна Костенко вималювала пластичну картину стану світу, в якому людина виявляється загубленою, втраченою і непотрібною, а вічні гуманістичні цінності девальвованими. Рясно вкраплені в поезію алюзії, вживлення й осучаснення культурних матриць і міфологем не виконують ролі історичного фону, а роблять баладу поліморфною, смислово розпростороною, з практично невичерпним нюансуванням варіацій про несумісність особистості креативного типу (Дон Кіхота, Поета) і натовпу, як у “Баладі моїх ночей”, антитектичній за ліричною композицією, оксиморонній за динамічним викладом думок і почуттів (“Мої думки печальні, наче клоуни, що, сміючись, розмазують сльозу”) [1, 176].

Елегія, яка набула виразного філософського забарвлення в літературі ХХ ст., втратила, проте, свою цілісну форму, водночас характеризується ознакою синтетичності. Так, несподівані іронічні інтонації, сполучаючись з філософським пафосом, видозмінюють цей жанр у ліриці Ліни Костенко. Уже в заголовку твору – “Райська елегія” – значна доза сатири, якою насичена авторська поетична версія сюжету про Адама і Єву та Змія-Іскусителя і наслідки бажання пізнати заборонений плід, розказана і за допомогою елементів бурлескно-трагедійного стилю, що спростовує жанрову специфікацію романтичної елегії як “моделі” інтимно-психологічних переживань, коли ліричний герой поставав глибоко засмученим, оточеним роєм спогадів про минулі щасливі дні. У творчості поетеси класична елегія модифікується у філософських віршах, набуваючи функції побудови художніх образів, призводячи до співіснування двох суперечливих начал – синтезованої романтичної свідомості і справжнього авторського, що тяжіє до аналітичності, психологічної достеменності і проникливо гострої оцінки сучасності, розгорнутої за допомогою тричленної композиції, в межах якої широке поле для асоціативних переходів у розвитку теми.

Дисонує з “образом жанру” поезія Ліни Костенко “Коректна ода ворогам”, в якій “одичність” заступає сатирична інвектива і граціозно-грайлива епіграматичність, зрівноважені особливою жіночою чарівністю у звертанні до “коханих, милих ворогів”, яким складено подяку, бо функціонують у ролі звичного тренажу, “гантелей, турників і штанги”:

Отож хвала вам!
Бережіть снагу.
І чемно попередить вас дозвольте:
якщо мене ви й зігнете в дугу,
то ця дуга, напевно, буде вольтова [1, 150].

Градаційний принцип ліричної композиції “Коректної оди во-рогам” зумовив граційно завершену кінцівку-пуант, органічно властиву жанровій формі епіграми, що нівелює піднесені патетичні інтонації оди як хвалебної пісні – зразка кастової лірики.

У поетичній жанрології Ліни Костенко значно модифіковані і форми сонета, романсу, послання, епістолярію, притчі, етюда (“Світлий сонет”, “Пелюстки старовинного романсу”, “Лист”, “Притча про ріку”, “Відозва до балакучого гостя”, “Підмосковний етюд” тощо). Коливання жанрових форм, їх інтеграція і диференціація – постійна складова художнього світу поетеси. Так, декларуючи право на безпосередність апеляції до читача формулою-заголовком “Лист”, поетеса говорить про специфічність художнього епістолярію:

*Я поклала папір на коліно, я стривожені
вірші пишу. Наче прозу пишу – без розбивки
на рядків розмаїті пласти, щоб здавалось на
перший погляд, що пишу я звичайні листи.*

Власне, це недалеко від правди.

*Інша форма – той самий зміст. Адресовані
людям вірші – найцирційший у світі лист [1, 35]
(підкреслення моє. – В.С.).*

Довірливість і сповідальність інтонацій, закладена в структуру тексту діалогічність, за логікою якої окреслено простір читача і поле дії автора, що перехрещуються і сплітаються, відкривають завісу, що веде у психологію творчості, власну лабораторію, до якої неохоче пускають сторонніх. Але спосіб інтимізації знайдено оптимально у жанровому каноні “лист”, з яким звертаються до найближчих – друзів і родичів, – які спілкуються через простір і час, через відстані, що долаються духовним і душевним діалогом, в якому миттєвості життя, закарбовуючись, стають вічністю, що проходять крізь роки і печалі. Можна назвати такого типу твір і посланням, доволі популярним в українській і світовій літературі

різновидом публіцистичного вірша, в якому наявні такі риси, як образ адресата, авторська настанова на спілкування, композиційно-стильова форма “зверненого слова” (засновник цієї форми Гораций; з найвідоміших прикладів у вітчизняній літературі – “До Основ’яненка”, “Тоголю” Т.Шевченка, “Сідоглавому” І.Франка, “Собі самому”, “Прощай, мій зошите...” В. Симоненка та інші.) [Див. 7,5]

Форма етюда не значиться в реєстрі як ліричних, так і прозових жанрів. І в літературному вжитку має свою специфічність, яка виявляється у значній дозі умовності, з якою вживається це поняття, запозичене з малярства, в якому означає не вивершене полотно, а лише етап до нього, один із підготовчих варіантів, менших за розміром або композиційно завершених лише в статусі окремого блоку-частини цілісної картини. Це, по-перше, “твір образотворчого мистецтва допоміжного характеру, виконаний з природи з метою її вивчення в процесі роботи над картиною, скульптурою і т.ін. 2. Невеликий літературний твір, присвячений якому-небудь окремому питанню. 3. Невеликий музичний твір віртуозного характеру ...” Вживається також у театральній практиці та мистецтві гри в шахи [8, 268].

“Підмосковним етюдом” не випадково називає Ліна Костенко свій особистий прецедент спілкування з світочами культури – Олександром Довженком і Борисом Пастернаком, Назимом Хікметом і Корнієм Чуковським, що вписані у простір світової культури так само міцно, як територіально у пейзажі Підмоскво́в’я і своєї малої батьківщини. Здавалось би принагідні спостереження під час лижної прогулянки зимовим лісом поблизу будинку творчості і письменницьких дач у Переделкіно, що виступають приступкою до експозиції ліричної героїні, яка в плінні асоціативно зчеплених медитацій відгранює кристал власної творчості – постійний пошук мистецького верхогір’я, – виступають етюдом до ширшої картини апології Культури на теренах існування людства. Принагідні міркування переростають у синтез, коефіцієнт корисної дії якого вилучить кожен читач для себе сам з такої безпретензійної замальовки, що названа як “Підмосковний етюд”:

*По двійко лиж – і навпростець лісами,
в сніги, у сосни, в тишу – без лижні.
Сполахать ніч дзвінкими голосами,
зайти у нетрі, збитися – аж ні!*

*То там, то там над соснами димочок,
і в крижаних бурульках бахроми
стоїть такий чудесний теремочок –
друбок буришину в кружеві зими!*

*Там Пастернак, а там живе Чуковський,
а там живе Довженко, там Хікмет.
Все так реально, а мороз – чукотський,
а мина лижах – і вперед, вперед!
Ще всі живі. Цитуємо поетів.*

Ми ще студенти, нам по двадцять літ.

*Незрячі сфінкси снігових заметів
перелягли нам стежку до воріт.*

*Зметнеться вгору білочка – біженка.
Сипнеться снігом, як вишневий сад.
І ще вікно світилось у Довженка,
як ми тоді верталися назад.*

Ще нас в житті чекало що завгодно.

Стояли сосни в білих кімоно.

*І це було так просто і природно –
що у Довженка світиться вікно... [1, 106].*

Зримі образи (сосен у білих кімоно) й абстракції, пов'язані з пам'яттю культури і вічністю, складають жанрове тло етюда так само природно, як і відбігають од нього, обертаючись новою якістю філософської лірики – поетичного роздуму над проблемами зміни поколінь, сутністю людської душі і творчістю, пізнанні себе у співвідношенні з довкіллям. Стан світу і стан душі стають взаємооберненими і закоріненими в гуманітарну ауру нації – культуру. Паспортизація духовності і її прикмет через рефлексії ліричної героїні здійснюється в образі-символі кола, що дається взнаки і в кільцевій композиції поезії. Звертаючись до символу кола, доречно послатися на авторитет історії: “Не руш моїх кіл” – так, за переказом, мовив занурений у роздуми Архімед римському легіонерів, коли римське військо взяло Сіракузи. *NB: коло для давніх греків – не форма запису думки, а її символ цілості та духовного життя взагалі*” [9, 61] (курсив мій. – В.С.). Саме суверенність творчого життя людини розгортається як широкоформатне полотно, скромно назване етюдом. Але при цьому асоціативне розширення семантичних меж зображення і вираження набуває кінетичної енергії і практично невичерпне. Приводом для даної поезії

медитативного плану у Л. Костенко є світлий, відживлюючий душу спогад про студентську молодість, де було просторо для дискусій, кохання, віри і надії, що різнопланові інтенції можуть бути здійсненні. Рани, хоч і болючі, але такі, що швидко загоюються чи глибоко ховаються на глибини серця, подаються в етюдному варіанті як замальовка з життя ліричної героїні, що є рупором авторських візій. Характеризовуючи цю поезію, В'ячеслав Брюховецький провів паралелі між ідилією підмосковного пейзажу та відчаєм генія українського кінематографа Олександра Довженка: “Тоді, не в безжурній, але піднесеній юності, мабуть, не думалось під час прогулянки по Переделкіно, що он за тим яскравим у сутні вікно, можливо, саме зараз лягають на папір тяжкі й печучі Довженкові слова (в “Щоденнику”, що зафіксував тяжкі переживання вигнанця з України. – В.С.): “... Я хочу жити на Україні. Що б не було зі мною. Хай навіть скоротять мені недовгі мої літа, я хочу жити на Україні. Нехай зневага і зло людське вирують круг мене, хай кличуть мене ворогом народу безсоромні й жорстокі службовці – людоджери, якщо їм треба так, я України син, України...” (23.01.1952 р.) [10, 18]”.

Що це саме етюд, свідчить відсутність багатоманітних рефлексій, притаманних для філософської лірики, і передусім – трагічних. І тут для аргументації даної думки варто порівняти з твором ще одного поета-шістдесятника – Василя Стуса, – в якому головним фігурантом виступає саме Довженко з його “страстями по Вітчизні”

*Прозаїки, поети, патріоти!
Давно опазурились солов'ї,
одзьобились на нашій Україні.
А як не чути їх? Немає сил.
Столичний гамір заважкий мені
І хочу вже на затишок, і, може,
на спокій хочеться на придеснянський,
і хочеться на мій селянський край.
Пустіть мене до себе. Поможіть
мені востанне розтроюють рану,
побачити Дніпро, води востанне
у пригірці із криниці зачерпнуть.
Нехай гризуть дніпрові гострі кручі
моє зболіле серце. Хай гудуть
чернігівські просмолені ліси.*

*Пустіть мене в просмолене дитинство.
 Бо кожну ніч порипують бори,
 і ладаном мені живиця пахне,
 і дерева, як тіні предковичні,
 мене до себе кличуть і зовуть.
 Пустіть мене у молодість мою.
 Пустіть поглянути. Пустіть хоч краєм,
 хоч крихіткою ока ухопить
 прогірклу землю. Звіхолили сни
 мій день, і ніч мою, й життя прожите.
 Пустіть мене до мене. Поможіть
 ввібрать в голодні очі край полинний
 і заховать на смерть. Пустіть мене -
 прозаїки, поети, патріоти [11, 22-23]*

І повтори (“пустіть мене до мене”), й інтонації розмислу про трагедію митця, відлученого від України, про життєві пріоритети, екзистенційну ситуацію і висновки з неї, резонансне суголосся між авторською позицією і образом героя, синкопи, що передають високе нервове напруження й емоційність, трагічні ноги, сполучені з іронією у звертанні до патріотів, підкорені жанровій моделі медитації, що спростовує заголовок твору – “Останній лист Довженка”. Особливого типу експресивність, властива поезії Василя Стуса, суб’єктивність переживання й оцінок надають ліричному Я героя й автора поезії статусу трагічного монологу- рефлексії про важливі екзистенціали, без яких справжній митець немислимий. Але і В.Стус, і Л.Костенко до спільної для них Довженківської теми підходять по-різному з погляду домінуючої ролі складників жанрової форми, варіантного й інваріантного в ній. І так відбувається з кожною класичною жанровою формою, яка в авторській обробці Ліни Костенко справді оновлюється і трансформується як під впливом сучасних світових мистецьких технологій, так і власних художніх відкриттів. Ця тенденція спостерігається і в таких канонічних, навіть раритетних, формах, як псалом, пастораль, романс, дума, триптих, у котрих художня мова міниться і вирає фарбами, починаючи від тропіки (порівняння, оксиморон, метафора, метонімія, перифраз, іронія) через синтаксичні фігури (інверсія, еліпс, апосіопеза, епіфора, симплока, антитеза, паралелізм) до фоніки (евфонія, алітерація, асонанс), у комплексному суголоссі яких і досягається змістова невичерпність, що і є попаданням у загальнолюдський код, зчитаний за законами досконалої версифікаційної майстерності, якою позначена творчість Ліни Костенко.

Псалом як канонічна форма релігійного змісту (звідси Псалтир – одна з біблійних книг Старого Завіту, що складається із 150 псалмів) – пісня, молитва, гімн – у художній інтерпретації Ліни Костенко заяскравіла в жанровій системі триптиху під об’єднуючою назвою “Давидові псалми”, в якому на перший план виходить традиція, пов’язана зі Святим Письмом, по-перше, та українською літературою, по-друге, – творчістю Тараса Шевченка, Івана Франка. Лесі Українки. Взявши за основу біблійні тексти Псалмів 1, 16, 22, поетеса не просто переспівала їх, а створила новаторську версію молитви, яка укріпила б людину в силі подолати розп’яття і випробування стражданням через творчість, залежність від суспільних приписів і норм:

*... А хто від правди ступить на півметра, -
 душа у нього сіра й напівмертва.
 Не буде в ній ні сили, ні мети,
 лиш без’язикі корчі німоти.
 І хто всіляким ідолам і владам
 ладен кадити херувимський ладан,
 то й хоч умре з набитим гаманцем, -
 душа у нього буде горобцем.
 Куди б не йшов він, на землі і далі,
 доці розмиють слід його сандалій.
 Бо так воно у Господа ведеться -
 дорога нищих в землю западеться [1, 216-217].*

Різноманітні модуляції цієї молитви і гімну водночас на честь Бога укладаються в поетичний триптих (грецьк. – складений утвір) – композиція з трьох самостійних, проте пов’язаних спільним ідейним змістом та мотивом мистецьких творів, найбільш поширена в поезії: “Сльози-перли” Лесі Українки, “Триптих” О.Ольжича, “Кінотриптих” М.Вінграновського, “Триптих про слова” І.Драча, “Древлянський триптих” Ліни Костенко, “Ланчонентний триптих” Б.Бойчука та ін.” [14, 465]. “Давидові псалми” Л.Костенко виконані в афористично чіткій формі, що осучаснює образи-матриці, і переданого в них багатства відтінків підтексту і надтексту. І хоч конкретика буднів і шоденних людських гризот ніби й усунена на периферію роздумів про сенс праведного життя, але прозорі алегорії виносять на поверхню тексту, скажімо, болючі національні рефлексії, як у рядках: *А я – ніщо. Одороблю. Опудало власних городів. / Я – посміховисько людське, бидло поміж народів [1, 217].*

У контексті жанрових пошуків поетеси на особливу увагу заслуговує сонет, який слід, за традицією вітчизняного літературознавства (М.Зеров, І.Качуровський, В.Чапленко), трактувати і як *строфу*, і як *жанр*. “Якщо ми за вихідну точку беремо форму, масмо строфи з жанровими ознаками (*сонет, танка, рубаї*), якщо за основу беремо зміст (пов’язаний з певною формою), то перед нами *жанр* із строфічними ознаками”, – твердить Ігор Качуровський у своєму підручнику “Строфіка” [12, 190]. І з цього погляду вартують на окрему розмову помежові (жанрово-строфічні) варіації, які вкладаються в такий неоднозначний віртуозний ряд – *катрен* (з цієї строфи, що слугує елементом сонета, складається цикл “Летючі катрени”) – *сонет* (“Світлий сонет”) – *фрашка* (фіглік). “Остання форма – жанрове визначення короткого віршованого твору, ліричної мініатюри, яка легко надається для втілення актуальної проблематики, по-філософськи закритої і вираженої, етичних акцентів, та найбільше – сатиричних і жартівливих (у Ліни Костенко – іронічних) відтінків змістових варіацій. Назва походить з волоської мови. Термін увів у вжиток польський поет Ян Кохановський. Модель короткого вірша активно була запроваджена в польській поезії (А.Міцкевич, Ю.Сювацький, Я.Кохановський, Ю.Тувім тощо). Жанр *фрашки* актуалізувався в сучасній українській поезії. Яскравий зразок – творчість Ліни Костенко, явлена в циклах ліричних мініатюр “Інкустації”, “Коротко – як діагноз” тощо. Жанр “*недовершеної*” чи “*супердовершеної*” поезії, *стиснутої до афоризму*, виявився вдатним і виправданим у циклах, в яких досягається ефект психологічної реабілітації людини в розшматованому, хаотичному світі, образи яких передані за допомогою імпресіоністичної манери письма. Даний пошук Ліни Костенко діалогічно орієнтований: **форма фрашки** (західна жанрова модель мініатюрного віршованого твору може бути з 1, 2, 4, 6, 8 рядків) взаємодіє зі східними малими формами – *танки, рубаї*, по-сучасному модернізованими й оновленими філософемами” [13, 157-158].

Та чи не найбільше оновилися під пером Л.Костенко різновиди філософської лірики, зокрема, *поезії-медитації*, *поезії-рефлексії*, об’єднані у власне *цикли* і *цикли-розділи* (“Інкустації” і “Невидимі причали”, “Летючі катрени” і “Осінні карнавали”, “Силуети” і “Душа тисячоліть шукає себе в слові”). У циклі “Летючі катрени” чи “Коротко – як діагноз” постає образ часу дискретного, миті життя – окремої, не сприйнятої у складі часового потоку, але співвідносно з законами вічності. У поезіях-медитаціях, най-

поширенішому й найулюбленішому жанрі Ліни Костенко, роздуми є провідним началом і визначають екстенсивний розвиток теми на малій площі тексту з можливістю несподіваних поворотів, відкритістю фіналів, свободою строфічних і метричних закономірностей.

Ліриці Ліни Костенко властиві жанрова антиномічність і діалогічна співвіднесеність поетичних комплексів в єдиному контексті збірок і книг віршів, які складаються з жанрово-тематичних розділів і циклів. Так, для лірико-філософських мініатюр, зібраних в “Інкустаціях”, чи системі поезій, об’єднаних заголовком “Коротко – як діагноз”, характерна суворобмеженість об’єму твору (може бути однорядкова, дворядкова, трьохрядкова поезія, але не більше восьми рядків), локальність ліричного сюжету, що виявляє один момент переживання, роздуму, спостереження, – сюжету, інтенсивно спрямованого до висновку – підсумку чи емоційної “коди”. На відміну від поезій-медитацій тут жорстка композиційна структура, заґрунтована на образному паралелізмі, зумовлена необхідністю поєднання різних начал – пластичної описовості, відкритої емоційності і медитативності. Медитація розширює внутрішній простір миті, сприяє оформленню образу, замикає сюжет. У поезіях-медитаціях логічні конструкції органічно сполучаються з асоціативною розгалуженістю сюжетного руху і мелійною вибагливістю, розмаїття стилістики зі сталою композиційною структурою (теза-антитеза-синтез; зав’язка-кульмінація-розв’язка). Окремої розмови заслуговує проблема циклу в системі жанрових пошуків Ліни Костенко (детальніше про це йдеться у роботі “Цикл у системі жанрів Ліни Костенко: погляд крізь “Інкустації!” [див.: 15], а також співвіднесеність драматизму і ліризму, актуалізованих в аристократичній мові.

Крім процесів оновлення жанрових структур на внутрішньородовому рівні, відчутні наслідки творчих успіхів поетеси на міжродовому і внутрішньовидовому рівнях, що зумовлюють появу й актуалізацію **маргінальних жанрів**, які є результатом синтезу родів літератури і різних видів мистецтва та форм словесної творчості.

Поетичний діалог (“Пінг-понг”, “Діалог у паризькому салоні”), **ліро-епічна** і **драматична** поеми, **віршована п’еса** (“Зоряний інтеграл”, “Мандрівки серця”, “Скіфська одиссея”, “Дума про братів неазовських”, “Сніг у Флоренції”), **варіанти жанрів-гібридів** складають значну частку в структурі текстів Ліни Костенко і відзначаються модифікаційними формами, серед яких **поема-балада**

і драматична поема з вагомим елементом історико-героїчної на-роднопоетичної думи, віршована п'єса [див.: 16, 113-114], онов-лених і осучаснених неоміфологічною поетикою та фольклорними й культурологічними алюзіями. В результаті виходить взаємодія не тільки різних часово-просторових і проблемних полюсів, а складне співвідношення різних точок зору на художній об'єкт – історію України – і контрастних ліній розповіді про неї, що при-зводить до колажної, на перший погляд, структури тексту, яка, врешті-решт, обертається універсальною моделлю життя людсь-кого духу.

Принципово важливими для художньої конденсації текстів драматичних поем, стилізованих під фольклор, як “Дума про братів незавовських”, чи археологічні джерела, як “Скіфська одиссея”, чи виконаних у жанрі віршованої п'єси (за Галею Кошарською), як “Сніг у Флоренції”, як і для всієї поетики Л.Костенко, є конт-раст і застосування різноманітних алюзій та ремінісценцій (в тім числі, і біблійних, як наприклад, позакадровий образ Іуди Іскаріо-та органічно входить у структуру “Думи про братів незавовських” з національної історії України). Саме завдяки цьому розвиваються довготривалі культурні традиції, які щоразу оживають під пером майстрів слова. Плідно вписавши їх у підмурівок своїх поем, Л.Костенко досягає успіху, високо підносячи культуру власної творчості, зв'язуючи історичні аналогії з сучасними асоціаціями в описі стану (зовнішнього і внутрішнього) народу. Недарма в дип-ломі премії імені Франческо Петрарки, якою нагороджено 1995 р. авторку “Скіфської одиссеї”, зазначено: “Спеціальна премія *світо-вій* поетесі Ліні Костенко”. Як твердить людина іншої культури – італійський вчений і перекладач Лука Кальві, – “...Ліна Костенко є однією з тих небагатьох постатей в українській культурі, завдяки яким ця культура не лише вижила досі, а й виживе, без сумніву, в майбутньому. Поетична самобутність Ліни Костенко дозволила мільйонам українців продовжувати бачити ідею України та вірити в неї навіть у найтяжчі моменти історії. Модерність, безстраш-ність, етика, а також естетична своєрідність поетичного бачення Ліни Костенко роблять українську поетесу письменником світового масштабу, який зумів збудувати сучасну концепцію історії, актуальну для людства” [16, 1]. І досконале жанрове моделювання текстів посідає не останнє місце в ієрархії цінностей, створених українською поетесою.

Взаємопроникають у поезії Ліни Костенко література і музика, словесна творчість і живопис, кінематографія, пластичні види мис-тецтва, “архітектурний” стиль. Ці пошуки і здобутки оформилися в **синестезійність** поетики, що дається взнаки на всіх рівнях текс-ту (“Ескіз до портрета епохи”, “Стриптизи осені”, “Вітри віолон-челю”, “Finita la tragedia”, “Скрипка Страдіварі”, “Концерт Ліс-та”, “Ван-Гог”, “У драмі людській небагато дій”, “Готичні смере-ки над банями буків”, “Акварелі дитинства”, “Українське альфре-ско”, “Шпиль туги”, “Смертельний падеграс”, “Слайди”, “І місяч-ну сонату уже створив Бетховен”, “Біла симфонія”, “Поезія згуби-ла камертон”, “Фото у далекий вирій” та багато інших).

Л.Костенко вписала у систему жанрів сучасної української лі-тератури **віршовані романи** “Маруся Чурай” та “Берестечко”. Цей реліктовий і вельми складний жанр чи не найповніше вира-жає поліфонізм авторської концепції людини і світу, максимально використаних можливостей епосу, лірики і драми, злиття історії, філософії і поезії, завдяки яким актуалізована генна пам'ять Укра-їни, що набуває рис чітких і достеменних цінностей-екзистенціалів і пасіонарних ситуацій у формах зміни тональнос-тей, коли напруга подій переводиться в русло ліризму, а драмати-чно-трагічний реєстр оповіді поєднується з іронічним і грайливим в окремих епізодах, змальованих у віршових романах, до жанрової моделі якого Л.Костенко має особливий сантмент і хист. Публі-кація у 1999р. “Берестечка” збагатила не лише палітру миття но-вими барвами художнього історизму та поетики, але підвала своє-рідний підсумок під літературою України на межі тисячоліть, проклавши місток до культури майбутнього. того, що наступить після постмодерного періоду. Хоч сам цей твір – своєрідна історія пошуків культури Слова, його живої душі в умовах тоталітарного тиску і знецінення вічних ідеалів і духовних опор(роман вийшов з 60-х років і став фактом мистецтва наприкінці ХХ ст.), він відкри-ває нові горизонти в поетичній культурології Ліни Костенко, що досягла творчого апогею у віршованих романах, заґрунтованих на вмотивованому й естетично ефективному використанні легенд і міфологем, національних й інтертекстуальних символів, архетип-них моделей, що дали нову якість піднесення до загальнолюдсь-ких універсалій і синкретизму – художнього й аналітичного, нара-тивного й ритуального. Ця грань творчості Л.Костенко дає змогу говорити про продовження і плідний розвиток неомодернізму шістдесятників, у якому велику роль відіграли “сучасні міфи” [17, 223], що не просто механічно змістилися в 90-ті роки, а якісно оновилися.

Спеціально не зупиняючись на архетипному аналізі роману “Маруся Чурай”, про який вже багато говорено й написано, варто зосередитися на “Берестечку”, що об’єднує “старе” й “нове” в літературі шістдесятників і дев’яностиків, провіщає і характеризує мистецький поступ, у якому химерно зійшлися традиція і новаторство, **палімпсестність і інтертекстуальна природа культури й оригінальність Л.Костенко в українській і світовій поезії ХХ ст.**

Новітня міфотворчість автора віршованого роману “Берестечко” пов’язана з тим, що тему історії України доби національно-визвольного піднесення під проводом Богдана Хмельницького і часів Руїни інтерпретовано з погляду сучасних і давніх наукових теорій, філософсько-ідеологічних доктрин і художньої творчості, присвяченої зображенню важких історико-духовних колізій ХVII ст., втіленням яких була трагічна поразка під Берестечком 1651 р., після якої, за М. Грушевським, “справа самостійності України була вбита за ціну її територіального розширення”, бо прилучення України до Москви було вже пересуджено оцим еміграційним рухом (переселенням населення на схід, на південний схід, на Слобожанщину, Донеччину під тиском руйнування господарств, знищення промислових закладів, рудень, ізоляції від ринків Західної Європи – В.С.) [18, 21].

Багатовекторність роману переросла тему Берестечка. І тут вагу має не лише аналіз тексту, але й позатекстуальних елементів, зокрема авторської ремарки, з якої починається твір і якою він завершується: “Це книга про одну з найбільших трагедій української історії – битву під Берестечком. Написана ще в 1966-67 роках, вона згодом не раз дописувалась на всіх етапах наступних українських трагедій – і після поразки 60-х років, і в безвиході 70-х, і в оманливих пастках 80-х. Протягом цього часу з конкретної поразки під конкретним Берестечком тема цього роману переросла у філософію поразки взагалі, в розуміння, що **“поразка – це наука, ніяка перемога так не вчить”, а відтак і в необхідність перемоги над поразкою.** І, відкидаючи попередні варіанти як відгорілі ступені ракети, на сьогодні, вже в незалежній Україні, в часи, коли вона стоїть перед загрозою вже остаточної поразки, – ця книга з необхідності бути написаною переросла для автора в **необхідність бути опублікованою**” [18, 4] (підкреслення моє – В.С.). В авторській ремарці, власне, міститься ключ до розуміння,

чому цей віршований роман, на відміну від традиційної номінації іменем головного героя (“Маруся Чурай”, “Свгеній Онегін”), отримав назву від топоніма, тих теренів, на яких стався трагічний перелом у визвольно-національних змаганнях, що значили дуже багато як для становлення української нації, так і для гетьмана, який очолював цей рух. Розтлумачення психоаналітичних глибин свідомості і підсвідомості центрального персонажа твору, здійснене у формі його внутрішнього монологу з хронотопними перебивками і ретардаціями, з авторськими коментарями і відступами, філософськими узагальненнями, ніби вступає в конфлікт з провідною темою “Берестечка”, визначеною заголовковою моделлю, що дає образ твору. Та поліфонізм художньої інтерпретації проблематики і поліморфізм жанрової моделі віршованого роману знімають що суперечність.

Прикметно, що трактування філософії поразки, яке в осмисленні Ліни Костенко має і універсальний, і особистісний сенс, здійснюється у формі щедрого залучення прийомів поліфонічного письма і несподіваної, нетрадиційної, сказати б композиції – зовнішньої і внутрішньої, – що споріднює з музичним твором – баркаролю – ліричним жанром, який своєю появою зобов’язаний воді як джерелу натхнення і філософських настроїв, бо спершу виникла у Венеції і пов’язана з каналами і лагунами, з гондолою, що повільно пливе, з гондольєром і його тихою, заколисуючою, іноді сумною любовною піснею, слова котрої звучать в лад непоспішливим і рівним ударам весла. Лю Костенко в інтерв’ю американському продюсерові Майклу Найдану висловила думку, що коли душа в дорослої людини болить, її треба приколисати спогадом про дитинство. А, може, і спогадом про любов? Форма баркароли відкриває і такі можливості. Саме тому серйозна музика “удочерила” баркаролу з її меланхолією і гондольєрським речитативом. З неменшим успіхом це зробила література.

Здається, що спільного між улюбленим жанром романтичної романсової лірики (баркаролю Шуберта “Словно как лебедь”, романсами Глінки “Венецианская ночь”, “Уснули голубые”, баркаролами Шопена, Чайковського, Рахманінова, Лядова) і жанром історичного роману у віршах, наскрізь трагічного за тональністю, полемічного за характером, гострим за вираженням національних проблем, що не відійшли у небуття з епохою Богдана Хмельницького, і водночас інтертекстуальним і неоміфологічним?

Неоміфологічність “Берестечка” виявляється в трансісторичності твору, у властивому цій художній структурі поєднанні діахронічного і синхронного часу з проєкцією на екран сучасності. І хоча роман вибудований ніби лінійно, як суцільний внутрішній монолог Богдана Хмельницького, що переживає й осмислює поразку України крізь призму власного повернення з небес любові передусім, а не влади, але це тільки здається. Циклічність і синусоїдальність – ознака еволюції в художньо переданому мисленні героя, як і його внутрішньої композиції, що вдало імітує “рваність”, “клаптевість” свідомості і підсвідомості на кін винесеного Богдана Хмельницького, що сам чинить над собою суд, звітує перед історією і вчить здобувати уроки поразки, щоб позбутися її, уміти в стані занедбання поводитися гідно, знаходити мужність вистояти в часи кризи, передусім – суспільної і національної, а потім уже власної.

Якщо історичний роман Павла Загребельного “Я, Богдан”, збудований у формі внутрішнього монолога, має підзаголовок “сповідь у славі”, то до віршованого твору Л.Костенко можна поставити “сповідь у неславі”. Що ці твори інтертекстуально пов’язані, полемізують між собою, прагнуть за допомогою вибудови контрверсійних моделей досягти істини, багатовимірності зображення – то це безперечно. Як і безперечно залучення цілого ряду історичних версій, що характерно для міфологічного письма в оцінці Богдана Хмельницького й історичних подій, зокрема включення цитат з поезії Тараса Шевченка, літопису Величка, філософських ремінісценцій з Біблії, Григорія Сковороди, вітчизняних і зарубіжних істориків, залучення документів і творів російських (до речі, у романі “Євгеній Онегін” в уста героя вкладено італійський романс) і світових письменників тощо.

Баркарольний принцип організації матеріалу в єдине текстове ціле органічно взаємодіє у “Берестечку” з бриколажним інваріантом міфопоетики. Мікророзділи, заголовки яких органічно врастають як їх неподільна частка і рухаються як хвилі, погойдуючись, плавно, створюють текст у тексті (усього цих мініатюрних розділів – 281, вони не дрібнять твір, а збирають воедино!), намічаючи й окреслюючи не лише віхи національної трагедії, долі керманіча на перехресті історії, але й передають той метафоричний підтекст, полісемантичність, яку в них закодовано, як і в образах-символах, у модифікованих архаїчних вставках, що виводять на поверхню багатозначного тексту сучасний зміст долі

України і людини на порозі ХХІ століття. Отже, архаїка, з якою пов’язана міфотворчість, стає новаторством у даному художньому вияві автора “Берестечка”. Особливої розмови вимагають образи-символи, якими насичено твір. Частина їх органічна для письма Ліни Костенко і фольклорної традиції (наприклад, *міфема возу*), частина вперше з’являється на сторінках віршованого роману (*міфологема душі, зеленого коня*, тісно пов’язана з еротичними візіями героя і любовною лінією). Вони складають константи смислових навантажень, навколо яких обертається філософська заглибленість у природу речей і національної історії, якими так піклується сучасна поетеса, обертаючи в свою віру і читачів.

Отже, у романі “Берестечко” Ліна Костенко не повторила “вдпрацьованої моделі” “Марусі Чурай”. Структурно-композиційна організація цих двох творів – різна. Якщо “Маруся Чурай” будується як символістський роман – на принципі симетрії-асиметрії, покладеному в основу потрійної тріади (три по три – усього дев’ять розділів) у структурній організації тексту, то “Берестечко” складається з фрагментів суцільного внутрішнього монологу головного героя – Богдана Хмельницького, – які умовно можна назвати розділами, що все ж тісно зв’язані один з одним, а заголовками котрих служать перші рядки строф, які нанизуються як намисто, продовжуючи одна одну, набігаючи, як хвилі, що передають особливо точно пульсацію думки і почуття. Зовнішньо вони нагадують мініатюри медитативного і рефлексивного характеру, злиті в один потік за допомогою асоціативного зчеплення, химерних процесів думання і переживання. Помітно і те, що Ліна Костенко останнім часом тяжіє до метатексту, змонтованого з дрібних часток, мікроструктур, що на формальному рівні ледве розчленовані: їх можна сприймати як неподільне ціле і перетікання одної мініатюри в іншу. Виходить своєрідна “гра в бісер”, подиву гідна своєю філософічністю і психологізмом, багатством і віртуозністю смислових і духовних варіацій. За аналогією до архітектури створюється “готична споруда”, в якій вертикальні лінії зведені воедино в шпиль, який фокусує мікроелементи в єдине ціле, проте контрапункти виділяються зримо і чітко окремими штрихами, як на гравюрі. І роль контрапунктів відіграють специфічні заголовки – підкреслені іншим шрифтом згустки мислі, що стоять у позиції (як висновок) чи пресупозиції до коротких розділів, які інтенсивно змінюють один одного за внутрішнім ритмом, неначе хвилі, що котяться, хоч і за своєю власною, осібною логікою, але в

єдиному пориві, зі спільною метою, – роз'єднавшись, злитися в органічне ціле. Своєрідно структурована тканина тексту “Берестечка”, змонтована з авторських підкреслень, що функціонують як заголовки і смислові акценти водночас, витворює внутрішній романний ритм, в якому ліричне і драматичне начала, прокреслена пунктирними лініями епіка, виступають як підводні течії, що вносять присутні відтінки і формують новаторську природу ще одного продуктивного варіанту віршованого роману.

Таким чином, принципи художнього мислення Ліни Костенко укладаються в доволі широку жанрову систему, в якій є “чисті” різновиди і “змішані”, “переходові”, “інтегровані”, а фермент індивідуально-авторського начала надто сильний, аби не піддатися спокусі уніфікованої жанрової рубрикації, а викликати природне прагнення виділяти специфіку ліричного жанру в творчості такого яскравого митця, естетичні пошуки якого весь час перебувають у невпинному русі, в подоланні нових вершин і осягненні невідомого.]

У поетичній жанрології Ліни Костенко, якій не чужі ні традиція, ні модерн, знаходить вияв як національна художня ментальність, так і світове піднесення культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Костенко Ліна*. Вибране. – К.: Дніпро, 1989.
2. *Тамарченко Н.Д.* Жанр // Літературна енциклопедія термінів і понятій. – М.: НПК “Интелвак”, 2001. – С. 263-265.
3. *Черноиваненко Е.М.* Парадокси природи жанра (В чем же ошибся Бенедетто Кроче?) // Проблеми сучасного літературознавства. – Одеса: Маяк, 2001. – Випуск 8. – С. 31-42.
4. *Савка Мар'яна* (Автор-упорядник. Концепція Олександри Коваль). Ліна Костенко // Усе для школи. – Київ-Львів: АртЕк, 2001.
5. *Гинзбург Л.Я.* О лирике.–Л.: Сов.писатель, 1974; *Мазена Н.Р.* Поэзия мысли. – К.: Наук. думка, 1968.
6. *Керлот Х.Э.* Словарь символов.– М.: REFL-book, 1994.
7. *Пахаренко Василь*. Художнє слово. Короткий нарис практичної поезики // Українська мова та література. – 2001. – Число 40.
8. *Етюд // Великий тлумачний словник сучасної української мови* – К. – Ірпінь: ВТФ “Перун”, 2001.
9. *Забужко Оксана*. Новий закон Архімеда // Між видихом і вдихом. – Кур'єр Кривбасу. – 2000. – №127. – С. 61-62.
10. *Брюховецький В.С.* Ліна Костенко. Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1990.

11. *Стус Василь*. Останній лист Довженка // Дорога болю. – К.: Рад. письменник, 1990.
12. *Качуровський Ігор*. Строфіка. – К.: Либідь, 1994.
13. *Саєнко В.П.* Короткий термінологічний словник // Історія української літератури ХХ ст.: практичні заняття. Методичні вказівки. – Одеса, 1999.
14. *Триптих // Літературознавчий словник-довідник*. Під редакцією Р.Т.Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремко. – К.: ВЦ “Академія”, 1997.
15. *Саєнко В.П.* Цикл у системі жанрів Ліни Костенко: погляд крізь “Інкустації” // Проблеми сучасного літературознавства. – Одеса: Маяк, 1999. – Випуск 5. – С. 184-205.
16. *Кошарська Галя*. Літературна тематика та її вплив на національну свідомість // UKRAINE in the 1990 S. Proceedings of the First conference of the Ukrainian studies association of Australia Monash University. 24-24 January 1992. – Melbourne, 1992. – С. 110-117.
17. *Фрай Нортрон*. Архетипний аналіз: теорія мітів // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 1996. – С. 111-135.
18. *Полонська-Василенко Наталія*. Хмельниччина // Історія України: У 2-х томах. – К.: Либідь, 1993. – Т.2. – С. 10-35.
19. *Костенко Ліна*. Берестечко. – К.: Український письменник, 1999.