

свободи, де “присутність “Я” у кожному моменті життя є *тотожною* з фактом свободи”<sup>14</sup>.

З другого боку, час, як умовна міра вічного, вписує таке буттетривання чи індивідуальний внутрішній час митця в модус історичного часу, виокреслюючи значимість суб’єкта творчого. Цей опозиційний свободі час, з одного боку, вводить у параметри обмежень, а з другого — оприявлює Я-митця у вічність, овічнює його Слово як самопришестя авторської свідомості.

Ліна Костенко з її прустівським провідчуттям пружності часу та “різночитанням” його фактури (а краще говорити не про прустівське, а про її власне індивідуальне відчуття з тим абсолютним поетичним слухом, що вловлює розгортання національного образу часу через призму індивідуального, людського) стала для української літератури другої половини ХХ та початку ХХІ століття камертоном еталонної висоти людського духу, оприявленого в Слові.

---

<sup>14</sup>*Там само.* – С. 106.

## **Олександр Астаф’єв**

### **СИМВОЛІКА ПРИРОДИ В ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО**

Природа в поезії Ліни Костенко виступає і як самостійний об’єкт, тобто як пейзаж (розвиваючи класичні взірці описової природи) і як “мова опису”, система певних моделювальних категорій, за якою стоять принципи індивідуально-авторського бачення світу.

Як об’єкт зображення природа виступає у різних пропорціях стосовно цілого художнього світу: то цілковито заповнює його своїми обрисами, фактурою, переливчастими тонами, відсуваючи на задній план суб’єктивні переживання й рефлексії автора (вірші “Природа мудра. Все створила мовчки”, “Ще плечі сосен в срібних полетах”, “Готичні смереки над банями буків”, “Заворожили ворони світанок”, “Несе Полісся в кошиках гриби”, “Рожеві сосни... Арфа вечорова”); то займає більшу частину художнього простору, демонструючи свою первозданність, гармонійність, красу, “божу” досконалість (“Блискоче ніч перлиною Растреллі”, “...І вийшов Колумб...”); то посідає менше місце, “камертоном” супроводжуючи пристрасті й почуття письменниці (“Кого питаю: це уже любов?”, “Тінь королеви Ядвіги”), то буває лише задекларованою, а насправді майже відсутньою (“Старенька жінко, Магдо чи Луїзо!”, “Умирають майстри, залишаючи спогад, як рану”). У деяких творах природа нерівномірно з’являється в різних партіях: то її образ може стрімко наростати, аж до витіснення інших подій (“Брейгель. “Падіння Ікара”, “Сіріє... синіє... Світає...”), то, навпаки, може поступово йти на спад, аж до щезнення (“Притча про ріку”, “Старі дуби, спасибі вам за осінь...”).

У вірші “Ряхтять сніги. Прозора далина...” її мінливість умотивована сюжетно (якщо перелив настрою можна вважати сюжетом), однак у міру розвитку розповіді то зростає увага до пейзажу, то спадає. На початку твору природа представлена бентежною картиною зими, із натяком на певний душевний дискомфорт поетеси, бо “далина вдягла серпанок на похилі плечі” і “свинцевий вітер” обрієм стинав “криваве сонце, голову предтечі”. Цей натяк певною мірою асоціюється із тим, що “нема листів і не доходить преса”. Після кульмінації

“Щовечора ти дзвониш без “алло” різко зменшується детальність зображеного й інтерес до природи, героїня наче відособлюється від природи, уже не споглядає її, як перед тим; події перенесено у план внутрішніх переживань поетеси:

А ти все кличеш, кличеш... А зима, де я поділась, що мене нема  
і ні прикмет, ні відгуку, ні сліду – на всі чотири безгоміння світу.

Вдалим видається образ “на всі чотири безгоміння світу!..”. Краса й багатство зимового пейзажу на початку твору і гранична ошадність під кінець мають характер протиставлення між красою природи й можливою драмою кохання. Під кінець твору пейзаж уже цілком відсутній, його витісняють переживання поетеси:

А я тулю твій голос до щоки,  
і не озвусь, і не озвусь ні разу.  
Моя адреса завжди навпаки,

У багатьох творах постає образ саду (вірші “Летять на землю груші, як з рогаток”, “Дощ полив, і день такий полив’яний”, “Листопад”, “І я не я, і ти мені не ти”, “Цвіли сади, гула хрущами круча”, “Екзотика”, “Ти пам’ятаєш, ти прийшов із пристані”, “У запічку гномик плямкає”, “Дорога за хмари”). У європейській культурі сад здебільшого асоціюється з уявленнями про світ як твір Бога-Художника, про світ як утрачений рай, країну вічного щастя й повноти буття, і, нарешті, про сад як стан людського духу. Семантика “саду” як еквівалента людського духу втілена у вірші “Осінній сад ще яблучка глядить...”. Хоча на сюжетному рівні сад одержує конотацію плодоношення, героїня певна, що вже “чорні вікна стигнуть в переляках”, і образ “білого коня” явно асоціюється із зимою:

То білий кінь,  
то білий-білий кінь  
шукає літо у сухому листі.

Сад ніби створює якусь межу між осінню й зимою. З одного боку, “сад” і “зима” протистоять один одному як творче й руйнівне, живе й мертве. З другого – вони й еквівалентні: зими ще нема, є сад, який плодоносить та уособлює радість життя.

Окремо слід сказати про символічну назву книги “Сад нетанучих скульптур”, за якою, на наш погляд, прочитується ідея стоїків про природу-художницю, розвинута в Біблії. Як пише В. Бичков, “Премудрість Божа була головною і безпосередньою художницею світу, що приводила його до згоди й співзвучності, гармонії світу. Важливо, що саме Софія брала участь у “прикрашенні” світу. Момент софійності краси посідає важливе місце в середньовічній грекомовній, а пізніше давньослов’янській естетиці. Саме мудре творення світу привело до його краси, і “мудра краса” набуває статусу “істинної краси” в середньовічній культурі”<sup>1</sup>. На думку В. Брюховецького, ключем до розуміння назви книжки “Сад нетанучих скульптур”, як і семантики її багатьох творів, можна вважати вірш “Ой ні, ще рано думати про все”<sup>2</sup>, де поетеса апелює до Сковороди:

А я лечу, лечу, лечу! Минає день, минає день, минає день!  
“ Григорій Савич! – тихо шепочу. А де ж мій сад божественних пісень?

Звісно, моторошним є цей рух, заздалегідь приписаний нерухомому об’єктові:

...От ми йдемо. Йдемо удвох із ним. “Диви, дива! – дивується трава. –  
Шепоче ліс: – Жива із кам’яним! Він кам’яний, а з ним іде жива!

<sup>1</sup> Бичков В.В. Эстетика поздней античности.– М., 1991.– С. 217.

<sup>2</sup> Брюховецький В.В. Ліна Костенко: Нарис творчості.– К., 1990.– С. 221.

У літературі подібних прикладів чимало. Скажімо, “біжить” пам’ятник Петрові І у “Мідному вершнику” Олександра Пушкіна і в “Петербурзі” Андрія Белого, грізною ходою пересувається статуя командора у “Камінному господареві” Лесі Українки, — їх механічний, неживий рух створює ілюзію кошмару, фантазмагорії. Про “ходу” статуї, нашаровану на образ саду, йдеться у вірші “Пам’ятник І.М. Сошенкові”:

І два віки зійшлися на пораду.            Хоч би яка скульптура з того саду  
І Літній сад приснився тій вербі.            прийшла сюди постояти в журбі.

Як аналогія напрошується вірш Богдана Рубчака “Ars poetica”, де він використовує образ “Камінного саду”. За ним оживає чудовий пам’ятник японського мистецтва XIII ст. — “Сад каменів”, пов’язаний із дзен-буддизмом, він містить у собі синтез філософських ідей Сходу й західної цивілізації. У “Садові каменів”, цьому просторі, вкритому білим зернистим піском, помітні маленькі мохнаті островки й химерні камені. Дивовижне поєднання гармонійного хаосу й хаотичної гармонії! “Сад каменів” перегукується не з красою Версальського парку, де дерева вирівняні, підстрижені, доглянуті, а з феноменом французького екзистенціалізму, з його ідеями Буття і Нічого. “Сад каменів” образно моделює світобудову, камені серед піску — це островці в океані вічності або Ніщо. У цьому “філософському саду” “росте” 15 каменів, але вони так розташовані, що з якої б точки зору їх не оглядати, п’ятнадцятий завжди буде прихований від ока. Спільне між “Садом нетанучих скульптур” Ліни Костенко і образом “Камінного саду” Богдана Рубчака вбачається, насамперед, у метафоричності, де на перший план висувається ознака не звичного для всіх саду, а саме “Камінного”; сад переводиться в ранг мистецтва, яке своїми багатьма гранями, мов кантівська “річ у собі”, відкривається перед читачем. З однаковою насолодою можна захоплюватись і садом каменів, і садом скульптур. Як бачимо, є чимало спільного між “Садом нетанучих скульптур” Ліни Костенко і “Камінним” садом Богдана Рубчака.

Природа у віршах Ліни Костенко витлумачується у різних, часом навіть протилежних сенсах. З одного боку, вона втілює ідею сліпої і загрозливої для життя людини стихії (наприклад, вірш “Страшний калейдоскоп: в цю мить десь хтось загинув”, де йде цілий перелік лих: “Розбився корабель. Горять Галапагоси. І сходить над Дніпром гірка зоря-полин”, а центральним є образ “всесвітніх косовиць смерті”). З другого боку, вона сповнена вищої мудрості (“Акварелі дитинства”). В одному випадку природа підступна, руйнівна (“Летючі катрени”), в другому — творча, гармонійна (“Дзвенять у відрах крижані кружальця”). Вільна і скута, минуща і вічна, зрозуміла і таємна, реальна і міфічна, така, як храм, і така, як тюрма, — ці та інші категорії притаманні поезії Ліни Костенко. Природа у неї завжди співвідноситься з людиною, моделює життя індивіда, його світовідчуття, визначає місце людини у світі. Скажімо, у наративно-зображальних жанрах (“На конвертики хат літо клеїть віконця...”, “Біднесенький мій ліс, він зовсім задубів!”) вона здебільшого відтворює й віддзеркалює душевні переживання героїні, її любов до рідного краю. Це справді так, однак це далеко не універсальна і не єдина функція природи у художньому світі Ліни Костенко.

Картина ускладнюється залежно від того, які категорії співвідносяться з природою в художній системі письменниці, яке місце відведене природі — чи то пейзаж, що споглядається і подається очима живописця, чи то місце локалізації інших подій, чи то дзеркало “душі”.

У деяких творах Ліни Костенко прочитується опозиція природи північної і природи південної, що було характерним для романтизму. Природу північну у

60-і роки яскраво схарактеризував І. Світличний у своєму триптиху “Курбас”: “Холод — державний, крутий, монарший”. Природі північній Ліна Костенко приписує риси пригніченості, скутості, несвободи, монотонності, природі південній — риси вільності, динаміки, життєвості, яскравості, гордості за своє місце на землі. Опозиція “природа північна — природа південна” має два джерела. Одне з них зводиться до різниці між північною Росією і південною Україною (нашаровуючись, по суті, на романтичну геополітичну вісь “Схід — Захід”, “Європа — Азія”), і часто навмисне підкреслюється, як це ми бачимо, наприклад, у творчості Т. Шевченка. Друге джерело — просвітительські тлумачення природи і клімату як визначального фактора менталітету тих, хто живе в ньому. З цього приводу Монтеск’є писав: “У північному кліматі ви побачите людей, у яких мало вад, немало добродетей і багато щирості та відвертості. У країнах помірною клімату ви побачите народи, непостійні у своїх вадах і добродетелях, бо недостатньо визначені властивості цього клімату не надають їм стабільності”<sup>3</sup>.

Ліна Костенко, переосмислюючи просвітительські ідеї, позицію “північ — південь” зводить у ранг категорій, за допомогою яких актуалізує проблеми людини і природи, природи і культури, миру і війни, цілий комплекс філософсько-моральних питань. Антропологічні аспекти просвітництва начебто відсуваються набік, бо на першому плані постають аспекти “свободи — несвободи”, “стихії, спонтанності — монотонності, регулярності” і т.д. (“Скіфська одіссея”). Відомо, що особливий гостроти набуло протиставлення “Україна — Росія” через багатовікову загарбницьку політику Московської держави. Тому легко зрозуміти, що “північ” з її хуртовинами й морозами часто асоціюється з негативом, а “південь” — з позитивом. Такими є, наприклад, образи Петербурга в П. Куліша, Т. Шевченка, Ю. Клена, Є. Маланюка, Мар’їної гори, Соловків у Ю. Клена, Колими в Л. Мосендза, Л. Полтави та ін. І, навпаки, іконічні пейзажі півдня постають соковитими, щедрими на кольори, вони втілюють високу духовність, культуру, свободу і радість. Згадаймо вірш зі збірки Л. Костенко “Неповторність”:

Вечірнє сонце, дякую за день!	За твій світанок і за твій зеніт,
Вечірнє сонце, дякую за втому.	і за мої обпечені зеніти.
За тих лісів просвітлений Едем	За те, що завтра хоче зеленіть,
і за волошку в житі золотому.	за те, що вчора встигло оддзвеніти.

Зміна ціннісної шкали стосовно романтичного змалювання природи особливо помітна у віршах “Заходить сонце за лаштунки лісу”, “Мене ізмалку люблять всі дерева”, “Розвиднилось траві, — упали такі роси!”. Скажімо, у вірші “Ті журавлі, і їх прощальні сурми...” відчутний місцевий колорит — достовірні деталі, які передають географічні й національні особливості української природи: тут і “дощ” натягує “свої осінні струни”, “торкне ті струни пальчиком верба”, і чути “осінній плач калини” і т.д. Завдяки місцевому колориту постає свіжа, яскрава й чітка картина південної природи.

Більшість віршів Ліни Костенко являють собою синтез кількох стилів — неоромантичного, неореалістичного, імпресіоністичного, експресіоністичного та ін. Її пейзажі цікаві тим, що в них виразно постулюються “детальність” і “спостережливість” як умови, що гарантують художність. Зовнішній світ ніби справді створений Богом, він сам по собі художній. Поетеса маніфестує свою малярську зіркість, здатність бачити деталі, подробиці, їх красу, звідси і домінація зорового сприймання дійсності (“І дощ, і сніг, і віхола, і вітер”, “Відмикаю світанок скрипичним ключем” та ін.).

<sup>3</sup> Монтеск’є Ш.-А. Избранные произведения. — М., 1955. — С. 130.

На прикладі таких творів, як “Іду в полях. Нікого і ніде”, “Цей ліс живий. У нього добрі очі” та інших можемо говорити про вплив модернізму на творчість Ліни Костенко: суб’єкт її художнього мовлення ніби залежить від законів своєї ж таки мови, часто дуже музичної, відповідно до неї він будує і свою поведінку, своє сприймання. Мабуть, цим можна пояснити естетизацію й культивування власних почуттів, настроїв, відчужень. Тут помітні посилення суб’єктивних принципів, прагнення передати, навіяти, реконструювати певний стан духу, конкретну психологічну обстановку, напрям думок, уявлення. Поетика деяких творів Ліни Костенко перегукується з імпресіоністичною поетикою, тут робиться акцент на музичній стороні настроїв, відчуттях та сенсорній інформації, яка викликана контактом людини і дійсності (“Жує полин солоний бичок...”, “Пекучий день... лісів солодка млява...”). В інших творах на її поетику помітно впливає естетичний досвід символістів – може з’явитися музично-підвищений стан духу, зануреність в абстрактні роздуми, інколи навіть містичний екстаз (“Буває мить якогось потрясіння...”).

Якщо говорити про ідентифікацію суб’єкта мовлення із художньою мовою, то тут спостерігаємо комунікацію типу “Я – Ти” і дуже рідко “Я – Я”. На нашу думку, у неї нема зміщення у сферу глибинного психоаналізу, тому поширена в модернізмі тематика еротичності, демонстрації внутрішньої вітальної енергії, згубного жіночого начала як першоелемента “життя-смерті” відсутня.

У поезії Ліни Костенко легко встановлюється тотожність між художніми образами та дійсністю, яка за ними стоїть. Це означає, що міра умовності в такій поезії мінімальна і читач легко впізнає та “розшифровує” явища природи, до яких відсилають твори. Можемо сказати, що в основному у творчості Ліни Костенко ми маємо справу із малярсько-музичним принципом побудови тексту і світу. Поетеса у своїй практиці близько стоїть до Павла Тичини, Богдана-Ігоря Антонича, Володимира Свідзінського, Андрія Малишка. Краса природи, її живописання, земна музика ніби стають предметом художнього пізнання і моделювання. В ієрархічному відношенні музика природи – найвище, майже космічне начало. Її ритми, цикли, хвилі можуть захоплювати увесь світ, можуть скласти психологічну домінуючу ціннісних орієнтацій героїв, можуть віддалятися у сферу семантики – але не настільки, щоб виник конфлікт між повідомленням і мовою. Система моделювальних категорій у Ліни Костенко зберігає схожість до природних явищ.

