

Київський університет імені Бориса Грінченка

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Дячок Світлана Олександрівна

УДК 821.161.2

ДИСЕРТАЦІЯ

Інтертекст у поезії Ліни Костенко

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового
ступеня кандидата філологічних наук.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання
ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне
джерело

Науковий керівник

кандидат філологічних наук,
професор Ковбасенко Юрій Іванович,
Київський університет
імені Бориса Грінченка,
завідувач кафедри світової літератури

Київ–2019

АНОТАЦІЯ

Дячок С. О. Інтертекст у поезії Ліни Костенко. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 «Українська література» – Інститут філології Київського університету імені Бориса Грінченка, Київ, 2019.

У дисертації вперше здійснено системне дослідження інтертекстуальності як провідної ознаки художнього мислення Ліни Костенко, однієї з найяскравіших представниць української літератури ХХ – початку ХХІ століття. Проблема міжтекстових зв'язків поезії авторки вивчається в контексті українського літературного шістдесятництва і, ширше, основних стильових та світоглядних особливостей українського письменства, що дозволяє простежити спадкоємність і художнє переосмислення кращих традицій національної духовної культури в ліриці та ліро-епосі видатної поетеси. Складність явища інтертекстуальності та значна кількість його наукових трактувань зумовила застосування комплексної методології до вивчення проявів міжтекстової взаємодії у творчості Ліни Костенко. У процесі вивчення інтертекстуальності лірики та ліро-епосу авторки було застосовано порівняльний, порівняльно-історичний та порівняльно-типологічний методи, елементи міфологічного методу, а також віршознавчого аналізу.

На основі провідних теорій інтертекстуальності та найбільш авторитетних класифікацій міжтекстових зв'язків конкретизовано сутність явища інтертексту та вироблено власний теоретичний підхід до вивчення цього феномену у творчості Ліни Костенко. Доведено, що для ефективного дослідження інтертекстуальних зв'язків у поетичному доробку письменниці необхідне поєднання широкого і вузького розуміння інтертекстуальності. Якщо перше забезпечує максимально повне

виявлення джерел текстового діалогу, то друге дозволяє класифікувати конкретно-текстуальні втілення міжтекстових зв'язків.

Більш розлогу характеристику здобули історіософська та культурологічна концепції Ліни Костенко. Систематизовано основні джерела інтертексту у творчості авторки. Доведено, що до провідних джерел міжтекстового діалогу належать антична традиція; біблійна історія та християнський культурологічний дискурс; українське письменство; світова література від доби античності й Середньовіччя до сучасності. Виявлено індивідуально-авторські особливості художньої рецепції цих культурних пластів, зокрема доведено, що світосприйняття Ліни Костенко має передусім культурологічний характер. Дослідження інтертексту в цілісній художній системі творчості поетеси дозволяє представити лірику та ліро-епос письменниці як самобутнє явище, яке акумулює попередні художні надбання національної літератури (кращі здобутки української класики, творчі шукання представників «розстріляного відродження») і водночас визначає вектори подальшого розвитку української літератури (передпостмодерністські явища у творчості В. Стуса).

Систематизовано основні прояви інтертекстуальності, що мають безпосереднє текстове вираження в поезії авторки (цитати, алюзії, ремінісценції, переоповідання «чужих» сюжетів, пародія, жанрові трансформації). Окрему увагу приділено художньому переосмисленню найважливіших архетипів національної свідомості в поезії Ліни Костенко (серце як осередок духовного життя людини, лицар-козак, мандрівний філософ).

Доведено, що творчість Ліни Костенко, розглянута з позицій репрезентації в ній міжтекстового діалогу, становить, з одного боку, самобутнє культурне явище, з іншого – своєрідно втілює провідні художні інтенції українського шістдесятництва з його історіософічністю, глибоко національним світосприйняттям, утвердженням естетичної природи художнього слова.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що його результати можуть бути використані у процесі подальшого вивчення творчості Ліни Костенко, викладання творчості поетеси в основних навчальних курсах, спецкурсах та спецсемінарах, а також для написання відповідних розділів підручників і посібників для середньої та вищої школи.

Ключові слова: інтертекстуальність, інтертекст, інтерпретація, ремінісценція, прототекст, семантика, історіософічні аспекти, джерела інтертексту.

Summary

In the dissertation it is firstly realised the systematic investigation of intertextuality as the leading feature of Lina Kostenko's artistic thinking, especially of the main sources, semantics and the main functions of the intertext in the creative paradigm of one of the greatest representatives of Ukrainian literature XX – beginning XXI century. The question of intertext links in poetess's poems is studied in the context of Ukrainian literature of the Sixties, and more, in the main stylish and world-view peculiarities of Ukrainian writers, which allows to trace the heredity and artistic reinterpretation of the best traditions of the national reach culture in the lyrics-epos by the great poetess.

The complex phenomenon of the intetextuality and the amount of numbers of its explanation led to the application of complex methodology to study the display of intertext interaction in Lina Kostenko's creative paradigm. During the studying of intertextuality of lyrics and lyrics-epos it was applied comparative, comparative-historical and comparative-typological methods, the elements of mythological methods, and also poetical analysis. On base of the leading theories of intertextuality and the most authoritative classifications of intertext links, it is classified the main idea of the phenomenon of intertext and it is also worked out the theoretical approach to the studying of this phenomenon in the works of Lina Kostenko. It is proved that to investigate the intertextual links in the poetess's works in the most effective way the optimal synthesis in

the wide and narrow understanding is needed. If the first one provides maximum full discovering of the text dialogue sources, the second one allows to classify the certain personification of intertextual links.

Lina Kostenko's history-philosophical and cultural conceptions gained more profound characteristic. It is also systematized the main sources of intertext in the works of the authoress. It is proved that to the main sources of intertextual dialogue belongs the ancient tradition; biblical narration and Christian cultural discussion; Ukrainian literature y process in its synchronistic and diachronistic continuity; and also the greatest phenomena of world literature from the ancient epoch and Middle Ages until modernity. It is displayed the individual-author peculiarities of artictic reception of this cultural layers, especially it is proved that Lina Kostenko's views have cultural character first of all.

The intertext investigation in the integral artistic system of the poetess allows to represent her lyrics and lyrics-epos as original phenomenon which accumulates the previous artistic achievements of the national literature (the best product of Ukrainian classics, creative research of the representatives of «fusilladed renaissance», etc) and at the same time determines the vectors of Ukrainian literature development in the future (for example, prepostmodernist elements in the works of V. Stus). It is systematized the main expression of intertextuality which have the direct textual personification in the authoress's poems (quotations, allusion, reminiscence, remake of smb. else's plots, parody, genre transformation, etc). The individual attention is paid to the artistic reinterpretation of the most important ideas of the national consciousness in Lina Kostenko's poems (the heart as the core of the person's cultural life, knight-kosak, philosopher-traveller and other). It is proved that Lina Kostenko's works are studied in the position of representation in it of the intertextual dialogue makes the original cultural phenomenon on one side and, on the other side it originally embodies the main artistic intention of the Ukrainian authors of the Sixties with their historical-philosophy, profound national views, explication of

aesthetic nature in the word of art. The practical meaning of the investigation consists in the results which can be used in the process of further scientific researches of Lina Kostenko's works, the representation of poetess's works in the leading studying courses and on the seminars, and also for writing certain parts in the books and textbooks for the secondary and high schools.

KEY WORDS: *intertextuality, intertext, interpretation, reminiscence, prototext, history-philosophical potential of the intertext.*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Публікації у фахових виданнях:

1. Дячок С. О. Джерела та функції гетерогенного інтертексту в поезії Ліни Костенко. *Studia Philologica* (Філологічні студії): зб. наук. праць / редколегія: І. Р. Буніятова, Л. І. Белєхова, О. Є. Бондарева [та ін.]. К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. Вип. 4. С. 91-93. (ISSN 2311-2425).

2. Дячок С. О. Твори Павла Тичини як інтертекст у поезіях Ліни Костенко. Література та культура Полісся : Збірник наукових праць. Вип. 82. Серія «Філологічні науки». № 6 ; Відп. ред. та упоряд. Г. В. Самойленко ; Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2016. 282 с. (Філологічні науки ; № 5). С.131-136. (Філологічні науки). (Додаток №9 до наказу Міністерства освіти і науки України № 1328 від 21.12.2015 р. Позиція 87. Режим доступу: <http://old.mon.gov.ua/files/normative/2016-01-13/4803/nmo-1328.pdf>).

3. Дячок С. О. Інтертекстуально-дискурсивний аналіз роману у віршах Ліни Костенко «Берестечко». Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна» : збірник наукових праць ; укладачі : І. В. Ковальчук, Л. М. Кошок, О. Ю. Костюк. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2017. Вип. 64. Ч. 1. С.122-125. (Додаток № 9 до наказу Міністерства освіти і науки України № 1604 від 22.12.2016 р. Позиція 44. – Режим доступу: https://osvita.ua/legislation/Vishya_osvita/53663/).

4. Дячок С., Ковбасенко Ю. Використання античного інтертексту в творчій парадигмі Ліни Костенко: інтенції, традиції, новаторство. *Studia Philologica* (Філологічні студії): зб. наук. праць ; редколегія: І. Р. Буніятова, Л. І. Белєхова, О. Є. Бондарева [та ін.]. К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2017. Вип. 8. С. 99-105. (0,42 друк. арк., особистий внесок автора: 0,2 друк. арк., досліджено, що джерелами рецепції античного інтертексту для поезії Ліни Костенко слугує як власне міфологія, так і її інтерпретація давніми

майстрами слова). (Додаток №17 до наказу Міністерства освіти і науки України №747 від 13.07.2015 р. Позиція 5. Режим доступу <http://old.mon.gov.ua/files/normative/2015-07-21/4229/nmo-747-1.pdf>).

5. Дячок С. О. Семантика, джерела та функції інтертексту у творчості неокласиків і поетів-шістдесятників (на матеріалі творів Максима Рильського і Ліни Костенко). Науковий часопис національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія № 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство) : [збірник наукових статей] ; Відп. ред. В. Ф Погребенник– К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018. Вип. 10. С. 33-37. (Додаток №9 до наказу Міністерства освіти і науки України № 1604 від 22.12.2016 р. Позиція 41. Режим доступу: https://osvita.ua/legislation/Vishya_osvita/53663/).

2. Публікації в іноземному фаховому виданні:

6. Дячок С. О. Філософія поезій Віслави Шимборської та Ліни Костенко: компаративні аспекти. *Studia Ukrainica Poznania. Zeszyt V. Poznan*, 2017. С. 231-235. (ISSN 2300-4754).

3. Праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:

7. Дячок С. О. Особливості поетичної драматургії Ліни Костенко: ідейна парадигма творів «Дума про братів не азовських» та «Сніг у Флоренції». Збірник наукових праць студентів та магістрантів факультету української філології та журналістики Кам'янець-Подільського національного університету. Філологічні науки. Випуск 3. Кам'янець-Подільський: ПП Потапов, 2008. С.144-148.

8. Дячок С. О. Ліна Костенко і світова література: компаративний аспект. *Зарубіжна література*. 2008. № 41-42. С.28-30.

9. Дячок С. О. Функції інтертексту у творчості Ліни Костенко та специфіка їх репрезентації в процесі викладання літератури. Актуальні проблеми викладання літератури у середній та вищій школі. Султанівські

читання. Збірник статей. Випуск II. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2012. С.40-44.

10. *Дячок С. О.* Функції інтертексту в поезії Л. Костенко. Зарубіжна література. 2012. № 23. С. 27-28.

11. *Дячок С. О.* Відгомін шекспірівських мотивів у поезіях Ліни Костенко. Електронний журнал «Рідна мова: освітній кварталник Українського вчительського товариства у Польщі» (Польща, Валч. №40, 2015.

http://www.interklasa.pl/portal/dokumenty/ridna_mowa_uk/index.php?page=v-dgom-n-sheksp-r-vskih-motiv-v

12. *Дячок С. О.* Медитативна лірика Ліни Костенко і Віслави Шимборської: текст, контекст, інтертекст. Manuscript: Класична спадщина і сучасний літературний процес ; Редкол: Ю. І. Ковбасенко (голов. ред.), О. В. Гальчук (заступник голов. ред.,) та ін. К. : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2016. № 3. 98 с. (ISBN 966 – 7486 – 15 – X).

13. *Дячок С. О.* Слов'янська міфологія як одне із джерел інтертекстуальності поезій Тараса Шевченка і Ліни Костенко. Гуманітарні, природничі та точні науки як фундамент суспільного розвитку: Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції «Гуманітарні, природничі та точні науки як фундамент суспільного розвитку» (м. Харків, 26-27 січня 2017 року) ; Наукове партнерство «Центр наукових технологій». Харків: НП «ЦНТ», 2017. С. 41-45.

14. *Дячок С. О.* Шевченкове слово як інтертекст у творах Ліни Костенко. Кременецькі компаративні студії : [науковий часопис / ред.. : Д. Чик, О. Пасічник]. 2018. Вип. VIII. С.64-70. (ISSN 2311-262X).

З М І С Т

ВСТУП	С. 11-16
РОЗДІЛ 1. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ОБ’ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА	
1.1. Інтертекстуальність як конститутивна ознака сучасної культурної ситуації та об’єкт наукового дослідження	С. 17-42
1.2. Міжтекстові зв’язки і стратегії оновлення поетичної парадигми у творчості поетів-шістдесятників.....	С. 42-59
Висновки до Розділу 1	С. 60-62
 РОЗДІЛ 2. ДЖЕРЕЛА, СЕМАНТИКА ТА ФУНКЦІЇ ІНТЕРТЕКСТУ В ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО	
2.1. Джерела та семантичні параметри використання інтертексту в поезії Ліни Костенко	С. 63-97
2.2. Провідні художньо-естетичні функції інтертексту в поезії Ліни Костенко	С. 99-114
Висновки до Розділу 2	С. 114-117
 РОЗДІЛ 3. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ОПРИЯВЛЕННЯ ІСТОРІОСОФСЬКИХ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ МОТИВІВ ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО	
3.1. Історіософські аспекти творчості Ліни Костенко	С. 118-144
3.2. Культурологічні проблеми в художній інтерпретації письменниці	С. 144-159
Висновки до Розділу 3	С. 159-161
 ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	 С. 162-169
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	С. 170-186

ВСТУП

Інтертекстуальність, визнана однією з провідних ознак сучасної літератури, упродовж останніх десятиліть ставала предметом теоретичного осмислення у працях багатьох науковців. Поняття інтертекстуальності, традиційно асоційоване з постструктуралістською літературознавчою теорією, давно вийшло за межі останньої, засвідчуючи свою універсальність як особливий модус художнього мислення, що формує індивідуально-авторську своєрідність естетичної картини світу через діалогічні зв'язки з текстами-попередниками. Особливого значення інтертекстуальність набуває у творчості шістдесятників, стаючи не тільки одним з провідних принципів творення художнього світу та засобом інтелектуалізації поетичного висловлювання, а й утвердження національної самобутності української культури в колі інших світових культур. Проблема присутності в оригінальному авторському творі «чужого тексту» як спосіб художнього втілення світоглядних інтенцій митця видається особливо актуальним для наукового осмислення поетичного доробку Ліни Костенко – авторки, яка, зберігаючи вірність естетичним принципам шістдесятництва, долає межі цієї творчої парадигми, утверджує свій унікальний ідіостиль з властивою йому масштабністю осягнення загальнолюдських філософських питань, багатою асоціативністю, настановою на ведення діалогу зі світовою культурою з позицій національної традиції.

Творчість Ліни Костенко як одне з найяскравіших явищ українського письменства ХХ – початку ХХІ століть неодноразово опинялася в полі зору дослідників. Чимало аспектів літературного доробку авторки здобули ґрунтовне теоретичне висвітлення. Низка важливих постологічних особливостей лірики та ліро-епосу Ліни Костенко в широкому культурно-історичному контексті осмислені у працях С. Барабаш, В. Брюховецького, М. Ільницького, Г. Клочека, В. Моренця, Г. Сивоконя; історіософія

поетеси стає предметом спеціального зацікавлення таких науковців, як Р. Мариняк, Р. Мовчан, В. Панченко, І. Пономаренко та ін.; провідні естетичні принципи творення художньої картини світу та жанрово-стильові особливості поезії авторки висвітлені в працях О. Башкирової, К. Дюжевої, Т. Коляди, Д. Гусара-Струка, Д. Козія, В. Саєнко, Т. Салиги, Є. Сверстюка, Е. Соловей, І. Фізера та ін.; особливості версифікації поетеси на тлі українського віршування ХХ ст. досліджені Н. Костенко, О. Башкировою та ін. Науковці неодноразово зверталися до проблеми діалогічних зв'язків зі світовою культурою і, зокрема, літературою у творчості Ліни Костенко (О. Башкирова, М. Найдан, І. Пономаренко та ін.), проте в сучасній гуманітарній науці досі не запропоновано концептуальної праці, присвяченої інтертекстуальним вимірам лірики та ліро-епосу поетеси. Отже, **актуальність теми** дисертації зумовлена необхідністю комплексного літературознавчого дослідження особливостей інтертексту поетичного доробку Ліни Костенко в контексті провідних тенденцій розвитку українського письменства другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Метою дослідження є теоретичне осмислення та систематизація інтертекстуальних зв'язків, представлених лірикою та ліро-епосом Ліни Костенко, зокрема в таких аспектах, як текстуальна реалізація, функції, жанрово-стильова специфіка застосування «чужого тексту» у творчості авторки.

Досягнення визначеної мети передбачає розв'язання низки **завдань**:

- конкретизувати термінологічний апарат, пов'язаний із категорією інтертекстуальності;
- визначити та класифікувати основні джерела інтертекстуального рецепіювання, наявного в конкретних творах письменниці;
- проаналізувати контекстуальну семантику інтертексту в ліриці та ліро-епосі Ліни Костенко в зіставленні її з семантикою прототекстів;

– дослідити провідні функції інтертексту в поетичних творах Ліни Костенко на основі узагальнення результатів аналізу.

Об’єктом дослідження є ліричні та ліро-епічні твори Ліни Костенко, які склали поетичні збірки «Проміння землі» (1957), «Вітрила» (1958), «Мандрівки серця» (1961), «Над берегами вічної ріки» (1977), «Неповторність» (1980), «Сад нетанучих скульптур» (1987), «Вибране» (1989), «Річка Геракліта» (2011), «Мадонна перехресть», «Триста поезій» (2012), а також романи у віршах «Маруся Чурай» (1979) і «Берестечко» (1999).

Предметом дослідження стали прояви інтертекстуальності в ліричних та ліро-епічних творах Ліни Костенко, що спостерігаються на різних рівнях організації художньої структури (образному, ідейному, лексико-синонімічному).

Відповідно до поставленої мети та завдань були застосовані такі **методи дослідження:**

загальнонаукові (аналіз, синтез), що дозволили уточнити термінологічний апарат на основі зіставлення низки літературознавчих дефініцій і концепцій; метод інтертекстуального аналізу, який дав можливість виявити міжтекстові зв’язки, репрезентовані в творчості Ліни Костенко; герменевтичний, застосований для інтерпретації «чужих» образів і мотивів у ліриці та ліро-епосі поетеси; архетипічний, за допомогою якого було виявлено образні доміанти національної свідомості, художньо переосмислені у творчому доробку авторки; порівняльно-історичний та порівняльно-типологічний, на основі якого здійснено компаративний аналіз масиву інтертексту в поезії Ліни Костенко у зіставленні з прототекстами, а також з’ясувано семантику понять «інтертекстуальність», «ремінісценція», «алюзія» в сучасному літературознавстві та проаналізовано джерела інтертекстуального рецепіювання; біографічний, що дозволив простежити розвиток індивідуально-авторського стилю поетеси у зв’язку з головними

параметрами її творчості; *системний*, застосований у процесі узагальнення й систематизації підходів щодо застосування інтертексту в поезіях у межах історико-літературних епох; *історико-літературний*, котрий дав можливість дослідити історіософські аспекти творчості поетеси.

Теоретико-методологічним підґрунтям дисертації стали праці з теорії інтертекстуальності Р. Барта, М. Бахтіна, Ж. Женетта, К. Ковальової, Ю. Крістевої, Ю. Лотмана, Н. Фатєєвої та ін.; загальнотеоретичні літературознавчі та історико-літературні праці Н. Зборовської, І. Ільїна, І. Качуровського, М. Наєнка, Н. Ніколіної, А. Ткаченка та ін.; дослідження, присвячені проблемам українського віршування ХХ ст., Н. Костенко, О. Башкирової та ін.; праці та розвідки, що висвітлюють різні аспекти творчості Ліни Костенко (В. Брюховецький, М. Ільницький, Г. Клочек, Т. Коляда, Р. Мариняк, В. Моренець, І. Пономаренко, Т. Салига, Є. Сверстюк, Г. Сивокінь, Е. Соловей, І. Фізер та ін.).

Наукова новизна дисертації зумовлена тим, що вперше в українському літературознавстві запропоновано системне дослідження інтертекстуальних зв'язків, репрезентованих у ліриці та ліро-епосі Ліни Костенко. Уточнено термінологічний апарат, пов'язаний із категорією інтертекстуальності. Виявлено та систематизовано джерела інтертекстуальності у творчості поетеси, з'ясовано художні функції цього явища у цілісній системі поетичного тексту та у зв'язку з провідними мистецькими тенденціями другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Набуло подальшого розвитку теоретичне осмислення поетологічних особливостей художнього доробку Ліни Костенко.

Теоретичне значення праці полягає в узагальненні наукових підходів до осмислення явища інтертекстуальності, апробації цієї категоріальної матриці у процесі аналізу міжтекстових зв'язків, представлених у творчості Ліни Костенко, розширенні уявлень про соціокультурні та власне естетичні особливості літературного процесу другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Практичне значення одержаних результатів зумовлене можливістю використання основних положень дисертації під час викладання спецкурсів з історії та теорії літератури у вищій школі, при написанні бакалаврських та магістерських робіт, підготовці навчальних посібників, для подальшого теоретичного осмислення творчості Ліни Костенко в аспектах поетики та віршостилістики.

Апробація матеріалів дисертації

Дисертацію та її розділи обговорено та схвалено на спільному засіданні кафедр української літератури і компаративістики та світової літератури Інституту філології Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол №9 від 14 листопада 2018 р.)

Основні положення та результати дослідження викладено в доповідях на **4 Міжнародних наукових конференціях та засіданнях круглих столів літературознавчої проблематики**: «Всесвіт Тараса Шевченка» (Київ, 11.03.2015), «Літературний процес: на перехресті глобалізаційних викликів» (Київ, 03-04.04.2015), «Україністика: вчора, сьогодні, завтра...» (Познань (Республіка Польща), 20-21.05.2016), «Корифеї української літератури і науки: фундаментальний внесок неокласиків» (Київ, 10-11.11.2017); **на 14 Всеукраїнських наукових форумах**: науково-практичних конференціях «ІІ Султанівські читання. Актуальні проблеми викладання літератури у середній та вищій школі» (Івано-Франківськ, 21-22.10.2011), «Класична спадщина й сучасний літературний процес» (Дрогобич, 27-28.09.2012), «Творчість Тараса Шевченка у світовому контексті» (Чернігів, 14-15.03.2013), «М. Коцюбинський: погляд з XXI століття» (Чернігів, 18-19.10.2014), «Міф і література» (Київ, 29-30.10.2014), «Павло Тичина у вимірах сучасності» (Чернігів, 11-12.02.2016), «Гуманітарні, природничі та точні науки як фундамент суспільного розвитку» (Харків, 26-27.01.2017), «Сучасні технології викладання англійської мови та інтерпретації текстів світової

літератури» (Острого, 22.02.2017), «STEM-світ інноваційних можливостей. Інтеграція як провідний принцип STEM-освіти» (Київ, 16.03.2018); науково-методичних круглих столах «Михайло Булгаков: Urbī et Orbī» (Київ, 29-30.03.2013), «Екранізація як інтерпретація: на межі мистецтва і літератури» (Київ, 08-09.12.2015); Волошинських читаннях «Феномен вченого-педагога Ніли Волошиної: національний та регіональний виміри» (Кам'янець-Подільський, 10-11.04.2014), «Ціннісні парадигми наукової спадщини Ніли Волошиної» (Черкаси, 09-10.04.2015), «Творча майстерня Ніли Волошиної у перспекції філологічного простору Нової української школи» (Миколаїв, 22-25.06.2017).

Обсяг та структура дослідження

Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатку. Загальний обсяг дисертації – 186 сторінок. Бібліографія нараховує 187 позицій.

РОЗДІЛ 1. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

1.1. Інтертекстуальність як конститутивна ознака сучасної культурної ситуації та об'єкт наукового дослідження

Поняття інтертексту пов'язують передусім з постструктуралістською літературознавчою теорією, хоча явище «присутності» в тексті інших текстів відоме у світовій літературі з давніх-давен. Факти текстуальних запозичень виявлені вже у Старому Завіті. «Чужий текст» досить широко використовувався в античній і середньовічній літературах та в епоху Відродження. На той час включення інших текстів у власний без спеціальних посилань було звичною практикою, однак теоретичне обґрунтування явища інтертекстуальності здобуває тільки у ХХ столітті.

Інтертекстуальність, як зауважує Н. Ніколіна, становить один із присутніх аспектів функціонування художнього тексту, поруч із референційним і комунікативним. Якщо референційний рівень виникає внаслідок відношення тексту до «того чи іншого реального або уявного предмета (референта) або ситуації» [117, с.223], а комунікативний розгортається в процесі реалізації діалогу між автором і читачем, враховує можливу точку зору адресата, моделює його образ тощо, то інтертекстуальний (міжтекстовий) передбачає «виявлення «чужих» текстів, «чужих» дискурсів у складі аналізованого твору й визначення їх функцій» [117, с.225]. Дослідниця наголошує на особливому смислопороджувальному потенціалі інтертекстуальності, яка однаковою мірою пов'язана зі складаним процесом «пригадування» і з виникненням можливостей для творення нових текстів: «Завдяки інтертекстуальним зв'язкам текст одночасно виступає і як «конденсатор культурної пам'яті», і як «генератор нових смислів» (Ю. М. Лотман), які виникають в результаті перетворення цитат, діалогу з літературною традицією, нових комбінацій уже відомих в історії культури елементів...» [117, с.225].

Інтертекст як одне з центральних понять постструктуралістського літературознавчого аналізу було введено Ю. Крістєвою у 1967 році й здобуло у світоглядній картині постмодернізму досить широке значення, в цілому характеризуючи постмодерністську чуттєвість [67, с.100]. Однак витоки теоретичного обґрунтування явища інтертекстуальності слід шукати у більш ранніх літературознавчих концепціях. К. Ковальова називає серед джерел теорії інтертекстуальності теорію анаграм Ф. де Соссюра, вчення про пародію Ю. Тинянова, концепцію діалогічності М. Бахтіна; зауважує, що значний вплив на розробку поняття інтертексту у філологічній науці ХХ ст. мали історична поетика А. Веселовського, праці російських формалістів П. Медведєва і В. Волошинова, а також науковий доробок В. Жирмунського, Б. Томашевського, В. Шкловського, в якому обґрунтовано теорію еволюційного розвитку літературного твору. Універсальність явищ інтертекстуальності підтверджується концепціями американських дослідників Дж. Стіла та М. Уортона, які відносять виникнення цього феномену до початку писемної цивілізації й викладають історію інтертекстуальної теорії, починаючи від діалогів Платона [71, с.140].

Узагальнюючи підходи до явища інтертекстуальності, що сформувалися упродовж ХХ ст., К. Ковальова виділяє дві глобальні концепції: широку (Р. Барт, М. Бахтін, Б. Гаспаров, Ж. Дерріда, Ж. Женетт, Ю. Крістєва, Ю. Лотман та ін.) і вузьку (І. Арнольд, П. Ван ден Хевель, Л. Деленбах, Н. Фатєєва та ін.). Вчена зауважує, що ці концепції не суперечать одна одній, а відрізняються об'єктом дослідження. Перша трактує інтертекстуальність як надзвичайно широкий спектр вербальних і невербальних засобів текстуальної взаємодії, що охоплює рівні змісту і його мовного втілення. Ця концепція дозволяє значно розширити «міжтекстовий простір, що об'єднує претексти (тексти-попередники) і «новий», «молодший» текст», залучаючи до нього «не тільки власне тексти літературних творів, а й стійкі жанрові форми, сюжетні схеми, архетипні

образи й образні формули, «чужі» висловлювання, пов'язані з тим чи іншим культурним кодом» [117, с.224-225]. Друга (вузька) концепція інтертексту полягає «у свідомому й маркованому використанні міжтекстових зв'язків між певним текстом і текстом або групою текстів, що передують йому» [71, с.140]. Широка концепція інтертексту співвідноситься дослідниками з постструктуралізмом (К. Ковальова) і літературознавчим аналізом тексту (В. Чернявська), вузька – відповідно – зі структуралізмом і лінгвістичним аналізом.

Концепція Ю. Кристевої, яка поклала початок постструктуралістським науковим рефлексіям довкола міжтекстуальних зв'язків, у свою чергу, постала на основі положень праці М. Бахтіна «Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості» (1924). Звертаючись до фундаментальних проблем естетичної своєрідності літератури, взаємодії й функцій змісту і форми, М. Бахтін зауважує, що митець у процесі творчості має справу не тільки з безпосередньою даністю реальної дійсності, а й з сучасною йому літературою й творами-попередниками. Взаємодія з полем літератури, як класичної, так і сучасної митцю, окреслюється поняттям «діалогічності», що полягає в подоланні письменником наявних літературних форм.

Теорія діалогізму М. Бахтіна заслуговує на окрему увагу, оскільки проливає додаткове світло на проблему авторства і культурного контексту, а також взаємодії текстів, без якої, очевидно, неможливе саме існування літератури. Основоположним для розуміння діалогічного характеру існування культури в концепції М. Бахтіна є поняття висловлювання як найменшої одиниці мовленнєвого спілкування. М. Бахтін критикує науковців, які ігнорують такий погляд на висловлювання. «Межі кожного конкретного висловлювання як одиниці мовленнєвого спілкування визначає зміна мовленнєвих суб'єктів, тобто зміна мовців» [19, с.311], – зауважує науковець. При цьому висловлюванням, залежно від ситуації, може виступати і репліка побутового діалогу, і роман. Діалог

як «класична форма мовленнєвого спілкування» [19, с.311] завжди передбачає існування іншого, і орієнтація на відповідь, певну реакцію становить невід'ємну характеристику висловлювання. На користь останнього як мінімальної одиниці мовленнєвого спілкування свідчить і те, що «такі зв'язки, які існують між репліками діалогу [...], неможливі між одиницями мови (словами та реченнями) ні в системі мови (у вертикальному зрізі), ні всередині висловлювання (у горизонтальному зрізі)» [19, с. 311].

Текст, розглянутий як висловлювання, подібно до репліки побутового діалогу, характеризується певною внутрішньою завершеністю, запорукою якої, за М. Бахтіним, є «відбиток індивідуальності», що позначає текст. Саме індивідуальна своєрідність встановлює межі твору в діалогічних стосунках, що виникають між творами певної культурної сфери. Твір може спиратися на художні здобутки, втілені у творах-попередниках; розвивати ті самі естетичні та світоглядні інтенції, що й твори-сучасники того ж напрямку, чи вступати у стосунки антагонізму з творами «ворожих» напрямів.

Відзначаючи «специфічну завершеність висловлювання» [19, с.312] як його конститутивну ознаку, М. Бахтін виділяє критерії останньої. Першим таким критерієм є можливість відповісти на висловлювання, «або точніше та ширше – зайняти щодо нього відповідну позицію» [19, с.312]. Цей критерій, у свою чергу, визначається взаємодією низки факторів: «предметно-сисловою вичерпаністю»; «мовленнєвим задумом або мовленнєвою волею митців»; «типовими композиційно-жанровими формами завершення» [19, с.312]. Варто зауважити, що всі названі фактори варіюються залежно від мовленнєвої сфери, залишаючись, однак, універсальними і обов'язковими для кожної з них. Так, рівень «відкритості» й смислової вичерпаності зростає в міру збільшення стандартизації мовних засобів (наприклад, у діловій та побутовій сферах), у той час як наукове та мистецьке висловлювання може бути завершеним

тільки умовно й більшою мірою орієнтоване на виникнення діалогічних стосунків. У сфері мистецтва та науки, як зауважує М. Бахтін, предмет об'єктивно є невичерпним, «але коли він стає темою висловлювання (наприклад, наукової роботи), він набуває певної завершеності у певних обставинах, за певної постановки питання, на певному матеріалі, за певної мети, тобто вже у межах *визначеного авторського задуму*» [19, с.312]. Таким чином, авторський задум стає мірилом завершеності висловлювання (безумовно, значна роль відводиться тут і реципієнту, який осягає зміст висловлювання). Нарешті, третім важливим аспектом, що зумовлює потенційну можливість відповіді на висловлювання, є його жанрова специфіка. М. Бахтін зауважує, що мовленнєва комунікація завжди розгортається у певних жанрових межах, навіть якщо мовці цього не усвідомлюють: «всі наші висловлювання володіють визначеними та відносно стійкими типовими формами побудови цілого» [19, с.312].

Другою важливою ознакою висловлювання, що детермінує його композиційні й стильові особливості, поруч із завершеністю, є експресивне забарвлення. Всупереч поширеному уявленню про деякі мовленнєві сфери як принципово «беземоційні», М. Бахтін зауважує, що експресивний момент тією чи іншою мірою властивий усім вимірам мовленнєвої комунікації, а цілком нейтральне висловлювання принципово неможливе. «Експресивна інтонація, – зауважує науковець, – конститутивна ознака висловлювання. І слово, і речення, як мовні одиниці, позбавлені експресивної інтонації» [19, с.314].

Отже, художній твір, розглянутий як висловлювання, за концепцією М. Бахтіна, не тільки характеризується певною завершеністю, а й орієнтований на відповідне сприйняття й виникнення реакції реципієнта, тієї чи іншої «репліки у відповідь». Формою існування твору виступає текст, що розглядається науковцем широко – як «будь-який пов'язаний знаковий комплекс» і «первинна даність гуманітарних дисциплін» [19,

с.314]. Головною умовою існування тексту є його мовне втілення, при цьому мову дослідник також розуміє широко – як систему знаків, загальнозрозумілу для носіїв певної культури чи членів певного колективу. «Якщо за текстом не стоїть мова, то це уже не текст, а природничо-натуральне (незнакове) явище...» [19, с.318]. Рецепція тексту в гуманітарній науці завжди передбачає виникнення діалогічних стосунків між автором (суб'єктом творення тексту) і науковцем (суб'єктом, який досліджує й оцінює текст, формуючи текст-обрамлення, що виникає завдяки рефлексіям навколо створеного автором тексту). Відповідно, гуманітарне мислення кваліфікується науковцем як зустріч двох текстів – «тексту готового і тексту, що створюється і є реакцією», «зустріч двох суб'єктів, двох авторів» [19, с.319]. Таким чином, М. Бахтін закладає підвалини панмовної картини дійності й культури, яка є основоположною для наукового мислення структуралістів і постструктуралістів. На новаторському характері цих ідей ученого наголошує Ю. Крістева, здійснюючи ревізію його концепції вже з позицій постструктуралізму та деконструктивізму [91, с.430].

І. Льїн зазначає, що «ідея «діалогу» була сприйнята Крістевою суто формалістично, як обмежена виключно сферою літератури, діалогом між текстами, тобто інтертекстуальністю» [68, с.101]. Дослідниця акцентує й розвиває у своїх теоретичних викладках ті позиції концепції М. Бахтіна, які виявилися особливо продуктивними для розвитку постструктуралістської літературної теорії. Так, Ю. Крістева особливо наголошує на динамізації структуралізму, здійсненій М. Бахтіним, що відкрила перспективи для наукового осмислення феномену інтертекстуальності й стала можливою «тільки на основі концепції, що розглядає «літературне слово» не як певну точку (стійкий смисл), а як місце перетину текстових площин, як діалог різних видів письма» [91, с.431]. Ці діалогічні стосунки, за М. Бахтіним, передбачають співіснування і взаємодію трьох вимірів: суб'єкта письма, адресата і текстів, що постають

як зовнішні стосовно двох перших інстанцій об'єкти. У ході цього діалогу «статус слова визначається а) горизонтально (слово в тексті одночасно належить і суб'єкту письма, і його отримувачу) і б) вертикально (слово в тексті орієнтоване по відношенню до сукупності інших літературних текстів – більш ранніх або сучасних)» [91, с.433]. Відзначаючи новаторський характер такого підходу до літературного твору і його функціонування у просторі культури, Ю. Крістева водночас виділяє ті аспекти концепції М. Бахтіна, які не здобули в ній чіткого окреслення. Передусім це стосується фундаментальних понять діалогу і амбівалентності. Йдеться про те, що названі вісі, які співіснують у процесі прочитання твору (горизонтальна і вертикальна) врешті-решт збігаються, оскільки реципієнт, сам будучи дискурсом («сумою текстів», з погляду постструктуралізму), «також включений у дискурсійний універсам книги. Отже, він зливається з тим іншим текстом (іншою книгою), стосовно якої письменник пише свій власний текст...» [91, с.447]. Оскільки концепція М. Бахтіна увиразнює в письмі не лише суб'єктивне, а й рівною мірою комунікативне (інтертекстове) начало, це, за логікою Ю. Крістевої, призводить до послаблення ролі автора («суб'єкта письма») у процесі функціонування тексту. Ця категорія поступається місцем амбівалентності письма, що «передбачає факт включеності історії (суспільства) в текст і тексту – в історію; для письменника це одне й те саме» [91, с.447]. Сама Ю. Крістева пропонує застосовувати термін «амбівалентність» «для позначення пер мутації двох типів простору, що виділяються в рамках романної структури, – 1) монологічного простору; 2) діалогічного простору» [91, с.451]. Ю. Крістева йде за дослідницькою логікою М. Бахтіна, який вдається передусім до романної форми як такої, що найповніше репрезентує позатекстову реальність у її складності й неоднозначності. До безсумнівних заслуг вченого Ю. Крістева зараховує, зокрема, й масштабну ревізію теорії роману, «яка набуває форми класифікації типів прозаїчного слова, що, надалі, передбачає відповідну

типологію дискурсів» [91, с.453]. М. Бахтін виділяє три типи прозаїчного слова: а) пряме, або авторське, слово, яке «виражає останню смислову позицію мовленнєвого суб'єкта в межах одного контексту. Таке слово знає тільки себе і свій предмет, якому воно прагне бути адекватним (воно «не знає» про вплив на нього чужих слів)» [91, с.454]; б) об'єктне слово (пряме мовлення персонажів), наділене, як і авторське, безпосереднім предметним значенням, але дистанційоване від мовлення автора. Воно скероване на певний об'єкт, проте й саме стає об'єктом «чужого предметного слова». Разом з тим авторські інтенції не деформують і не піддають переосмисленню таке слово, вони підпорядковують його власним завданням, не видозмінюючи; в) амбівалентне слово, що виникає «в результаті суміщення двох знакових систем». Цей феномен виникає, якщо автор вдається до чужого слова, вкладаючи в нього новий зміст, але «зберігаючи при цьому предметний смисл, який воно вже мало» [91, с.454]. Характерною ознакою такого слова є його умовний характер. М. Бахтін звертається до таких різновидів амбівалентного слова, як наслідування, стилізація, пародія, прихована полеміка, виділяючи специфічне ставлення цих жанрів до чужого слова. Так, стилізація встановлює між собою й чужим текстом більшу дистанцію, ніж наслідування, оскільки виявляє вищий рівень умовності. Пародія значно більше загострює протиставлення свого слова чужому, оскільки вкладає у первісну форму прямо протилежний їй зміст. Прихована полеміка становить ще складніший приклад амбівалентного слова, оскільки текст-попередник у ній справляє постійний вплив на «молодший» текст, модифікуючи його значення. Прикладом прихованої полеміки може слугувати поема Ліни Костенко «Скіфська одіссея», імпліцитні інтенції якої так і залишилися не прочитаними. В одному з інтерв'ю поетеса зауважила, що не поміченою в цьому творі лишилася її полеміка з О. Блоком, який у своїх «Скіфах» зобразив кочових предків слов'ян як носіїв природного, інстинктивного й ірраціонального начала, чужого цивілізації

й гуманістичним цінностям європейської спільноти. Динамічний характер бахтінського аналізу проявляється передусім у тому, що будь-яке письмо постає як «спосіб прочитання сукупності попередніх літературних текстів» [91, с.455]. Ідея «читання-письма» здобуває своєрідну трансформацію і розвиток у висунутому Ю. Крістєвою понятті Книги, суголосному бартівському поняттю Тексту. «Закрита книга», що мислиться дослідницею як певна завершеність, доконаний культурний факт, водночас виявляє «потенційну відкритість у нескінченність» [91, с.489]. Динамічний характер будь-якого читацького освоєння художнього тексту втілюється в понятті «рефлектуючої продуктивності». Це означає, що побачити художній текст з позиції прихованих у ньому можливостей смислової комбінаторики може тільки реципієнт, наділений творчими здібностями, той, хто сам пише.

Повертаючись до наукової творчості М. Бахтіна, варто зауважити, що особливе значення для розвитку постструктуралістських літературознавчих концепцій мала ідея поліфонічності як визначальної характеристики великої прози і концептуальний поділ мовленнєвих висловлювань на одноголосі (монологічні) і двоголосі (діалогічні). Відштовхуючись від тези про взаємну «вписуваність» історії в художній текст і художнього тексту – в історію, М. Бахтін приходив до особливих висновків про роль карнавального (меніпшейного) дискурсу у творенні поліфонічних (діалогічних за своєю суттю) текстів: «Історія й етика пишуться й читаються в текстових інфраструктурах. Звідси витікає, що багатозначне і різноманітно обумовлене поетичне слово керується логікою, яка входить за межі кодифікованого дискурсу і здатна втілитися лише на периферії офіційної культури» [91, с.457]. Таку периферію якраз і утворює карнавальний дискурс, наділений протестним характером, причому протест, закладений у карнавалі, стосується не тільки розхитування й руйнування усталених граматичних і синтаксичних зв'язків у царині мовлення, сталої системи кодифікації у мистецтві, а й

набуває значення соціально-політичного. Карнавальний дискурс, як зауважує Ю. Крістева, схильний до зближення й загострення протиріч і контрастів, несе в собі пафос одночасно творення і руйнації, стирає межу між глядачем і учасником дійства, виставою і реальним життям. Відповідно, його творчі інтенції найповніше втілюються у формі меніппеї – жанру, який нехтує композиційною стрункністю, поєднує прекрасне і макабричне, включає до своєї текстуальної площини твори інших жанрів, «високе» і «низьке», урочисту лексику і лайку. Тобто, і карнавал, і меніппея діалогічні за своєю суттю. Ці спостереження дають і М. Бахтіну, і Ю. Крістевій можливість розглядати історію літератури і, ширше, культури як постійну боротьбу монологічних і діалогічних форм, у якій перші є носіями кодифікованих змістів, а другі скеровані на підрив усталених естетичних систем, принципову відкритість і неоднозначність. Монологічний дискурс охоплює зображувальний спосіб опису і повіствування (епос); історичний і науковий дискурси. Суб'єкт викладу в кожному з цих випадків уподібнюється до Бога і посідає певну визначену точку зору, у той час як будь-яка можливість виникнення альтернативного погляду придушується за допомогою виробленої системи цензури. Сутність діалогічного дискурсу, на противагу монологічному, полягає у «порушенні заборони». Він є дискурсом карнавалу, меніппеї, поліфонічного роману. «В усіх цих структурах письмо перебуває в процесі читання іншого письма, читання самого себе, в актах деструктивної генези» [91, с.457]. Керуючись цими міркуваннями, Ю. Крістева робить спробу позначити умовну «точку», з якої проблема інтертекстуальності набуває особливої гостроти. Роман, орієнтований на карнавальну структуру, здобуває в концепції М. Бахтіна назву поліфонічного. Його представниками науковець вважає Рабле, Свіфта, Достоевського. Ю. Крістева додає до цього списку Джойса, Пруста, Кафку, завважуючи принципову відмінність сучасного поліфонічного роману від того, який існував у попередні епохи: «у Рабле, Свіфта чи Достоевського діалог все

ще залишається предметом зображення, художнього вимислу, у той час як поліфонічний роман нашого часу набуває рис «нечитабельності» (Джойс) і стає іманентним самій мові (Пруст, Кафка)» [91, с.457]. Розрив між попередньою літературною традицією і сучасним письменством трактується дослідницею як такий, що відбувається не тільки в художній, а й у соціальній, політичній, філософській площинах. Момент цього розриву і можна вважати моментом постановки проблеми інтертекстуальності як такої.

Концепція Ю. Крістевой здобула визнання й значне поширення «у сприятливій для неї атмосфері постмодерністських й деконструктивістських настроїв» [68, с.102]. Ідея «імперсональної продуктивності» тексту, яку висуває дослідниця, виявилася суголосною тому світоглядному комплексу, що в найзагальнішому розумінні може бути окреслений як постмодерністська чуттєвість. Для цього типу світовідчуття, художньої творчості, філософствування й теоретизування характерне тотальне розчарування в чинних авторитетах (релігії, науці, суспільстві), «криза раціоналізму», ризоматичність картини світу, примат поетичного мислення, яке стає формою втілення не тільки художньої творчості, а й філософської, літературознавчої та культурологічної думки [68, с.223]. Очевидно, що у світоглядно-мистецькому контексті постмодернізму особливо слід наголосити на зв'язку широкого розуміння поняття «інтертекстуальність» з такими явищами, як панмовний характер постмодерністської картини світу й «смерть суб'єкта».

Ідея панмовного характеру людського мислення, яку постструктуралізм успадковує від структуралізму й розвиває, призводить до проголошення людської свідомості передусім свідомістю мовною і ототожнює її з письмовим текстом «як начебто єдиним більш чи менш достовірним способом її фіксації» [68, с.223]. Відповідно, весь простір людської культури починає сприйматися як текст, а особистісна неповторність людини сама уподібнюється до суми текстів і розчиняється

в грандіозному інтертексті світової культури. Найбільш промовистими художніми домінантами постмодерністських творів стають лабіринт і бібліотека, що становлять масштабні метафори культурної пам'яті.

Ідея «смерті суб'єкта», яку висловлює М. Фуко, поруч із ідеєю текстуалізації дійсності, стає конститутивною ознакою постмодерністського світовідчуття. Проголошена Р. Бартом «смерть автора» засвідчила принципово новий підхід до літератури та її сприйняття у постструктуралістській теорії. Згідно з концепцією Р. Барта, «автор не має упривілейованої ролі в надаванні значення власним творам» [14, с.378]. Твердження про «імперсональну продуктивність» тексту, висунуте Ю. Крістевою, здобуває розвиток у теоретичних викладках науковця. Р. Барт робить основним об'єктом дослідження не твір як результат естетичної діяльності митця, а текст як складне сплетіння культурних кодів, використання яких не усвідомлюється автором. Відтак саме поняття коду як носія культурної пам'яті стає основоположним у художній творчості: «Культурний код – це перспектива множини цитувань, зітканий із множини структур; і одиниці, утворені цим кодом, – це ніщо інше, як відголоски чогось такого, що вже було читане, бачене, зроблене, пережите, код – це слід цього "вже"» [14, с.379]. Такий погляд на художню творчість докорінно змінює концепцію автора, що більше не має статусу «батька» тексту, а перетворюється на «вписувача», який щонайбільше може втілити себе в тексті, здійснюючи масштабну гру з культурними кодами. Фактично, концепції Ю. Крістевої, Ж. Дерріди, Р. Барта знаменували перехід «від герменевтичних інтерпретацій до читання-письма» [14, с.379]. Відповідно, якщо твір, за концепцією Р. Барта, «займає певну частину книжкового простору», текст становить «поле методологічних змагань» [14, с.381]. Вчений вказує на процесуальний та дискурсивний характер поняття «Текст» – Текст ніби рухається крізь вервечку творів, не підлягаючи класичному аналізу та жанровій ієрархії, ламаючи звичні канони, що є його визначальною здатністю. Однак Текст не варто розуміти

як результат розпаду твору – «навпаки, твір – то шлейф уявлюваного, що тягнеться за Текстом» [14, с.381]. Сутність твору і Тексту, а отже, і глобальну відмінність між ними, як зауважує Р. Барт, найповніше можна осягнути, виходячи зі знакової теорії. Твір, який характеризується замкненістю, «осягається через своє відношення до знака» і «зводиться до певного означуваного» [14, с.381]. Твір становить об'єкт дослідження класичної філології (у випадку, коли його значення вважається явним), або ж герменевтики (якщо зміст є прихованим), отже, твір функціонує як знак і демонструє свою приналежність до «цивілізації Знака». У Тексті, на відміну від твору, «означуване екстраполюється в безмежність майбутнього. Текст ухиляється, він працює у сфері означника» [14, с.381], виявляючи неостаточність своїх значень, можливість нескінченної варіативності. Принципова незавершеність означника, як зауважує Р. Барт, свідчить не про невимовність і складність сенсу, який він втілює, а про ігровий характер Тексту, його розімкненість і плинність. Ці ідеї Р. Барта, по суті, є розвитком провідних положень концепції Ж.Дерріди, який здійснює «відрив знаку від його преференційного сигніфікату» [68, с.102], що «породило картину «універсуму текстів», у якому окремі безособові тексти до нескінченності посилаються одне на одного і на все одразу, оскільки всі разом вони є лише частиною «всезагального тексту», який у свою чергу збігається із завжди вже «текстуалізованою» дійсністю й історією» [68, с.102]. Виходячи з основних положень постструктуралізму, Р. Барт формулює канонічну трактовку поняття інтертекстуальності. За його концепцією, «будь-який текст становить інтертекст, де тексти попередньої культури й тексти-сучасники є більшою чи меншою мірою упізнаваними. Культурні коди, літературні цитати, жанрові кліше тощо засвоєні й поглинуті текстом, що зумовлене передусім мовою як універсальним середовищем існування тексту й культури. При цьому проблема інтертекстуальності не може бути потрактована в ключі впливів і запозичень, оскільки процес поглинання текстом інших текстів, як і

текстуалізованої дійсності, є несвідомим, автоматичним, відтак текст постає як зітканий із цитат, уламків інших текстів» [14, с.378-384].

Центральним поняттям для такого розуміння тексту виступає гра, що послідовно протиставляється читанню як споживанню. Діяльність критика Р. Барт порівнює з роботою ката, який здійснює вирок, а упереджене ставлення широкого загалу до експериментальних, «малочитабельних», творів пояснює звичкою суспільства до раціоналістичного оволодіння продуктами культури. Варто зауважити, що акцентування ігрового начала у процесі культуротворення пояснюється кризою раціоналізму, який ототожнюється з «духом буржуазності» [68, с.223], і вповні може бути досягнуте тільки в широкому контексті постмодерністського та постструктуралістського теоретизування з властивими йому настановами на децентрацію, руйнування сталих ієрархій, проголошенню ризому єдиним наявним принципом організації світу й культури.

Помітний внесок у розвиток теорії інтертекстуальності зробили представники тартусько-московської семіотичної школи Ю. Лотман і П. Тороп. Семіотики також висувають постулат про текстуальний характер людської культури, трактуючи текст надзвичайно широко. Як прояви тексту розглядаються не тільки вербальні, а й вторинні семіотичні системи, наприклад, фотографія, предмети матеріальної культури тощо. Середовищем творення й існування тексту завжди є семіотичний простір, який становить складний багатошаровий перетин інших текстів і характеризується складністю внутрішніх зв'язків [101, с.42].

Мовна концепція структуралізму лежить в основі поглядів на інтертекстуальність І. Смірнова, який наголошує на її процесуальному й смислопороджувальному характері. Згідно з концепцією вченого, значення художнього твору виникає внаслідок посилань на тексти-попередники і тексти-сучасники. Відповідно, інтертекстуальність розглядається науковцем у вимірах синхронії й діахронії [140, с.191]. Як «обов'язкову й принципову відкритість матеріалу, який пронизує собою текст» [71, с.141],

розуміє інтертекстуальність Б. Гаспаров, ще не вживаючи при цьому відповідний термін. У праці науковця «Мова. Пам'ять. Образ», як і в концепції І. Смирнова, особливо акцентовано категорію пам'яті, наділеної мовною природою. Відповідно, мовна діяльність людини розгортається як «безперервний потік “цитації”», що живиться ресурсами вербальної за своєю природою пам'яті [42].

Однак таке широке трактування інтертекстуальності викликало критику ряду західних науковців, передусім представників комунікативно-дискурсивного аналізу (нараторологів) [68, с.103]. Головним аргументом проти широкого розуміння інтертексту стало те, що «занадто буквально слідування принципу інтертекстуальності в її філософському вимірі робить безсенсовою будь-яку комунікацію» [68, с.103]. Такі науковці, як Л. Делленбах, П. Ван дель Хевель, по суті, звертаються до тієї ж наукової проблематики, яка цікавила М. Бахтіна (діалогічність тексту, взаємодія «свого» і «чужого» слова), обмежуючи розуміння інтертекстуальності співіснуванням у структурі тексту різних видів дискурсів («дискурс оповідача про дискурс персонажів, дискурс одного персонажа про дискурс іншого» [68, с.103]).

К. Ковальова зауважує, що теорія інтертекстуальності здобула значне поширення завдяки зусиллям науковців, які поділяють вузьке трактування цього феномену [71, с.142]. При цьому дослідниця відзначає, що між першим і другим підходом немає неперехідних меж. Проміжне становище між ними посідає концепція М. Ріффатерра, в якій особливого значення набуває роль читача як інтерпретатора тексту. Згідно з поглядами цього науковця, інтертекстуальність стає результатом процесу читання, отже, для виявлення інтертекстуальних зв'язків читач повинен задіяти власні культурні компетенції [71, с.141].

«Відповідно до вузького підходу під інтертекстуальністю розуміють діалогічні відношення, за яких один текст містить конкретні і явні відсилки до попередніх текстів», – узагальнює К. Ковальова [71, 142]. Представники

вузького розуміння інтертекстуальності обмежують її тими випадками, коли автор свідомо робить діалогічні відношення текстів помітними для читача за допомогою формальних засобів (Р. Лахманн, І. Арнольд, С. Холітус, М. Пфістер). Чітку класифікацію випадків інтертекстуальності знаходимо у І. Арнольд, яка розмежовує внутрішню (впізнавану) і зовнішню (невпізнавану) інтертекстуальність. Якщо зовнішня інтертекстуальність передбачає тільки пригадування читачем відповідного джерела, то внутрішня полягає у включенні до структури тексту певного фрагмента тексту-попередника. Запропоноване дослідницею розмежування піддається подальшому розгалуженню. Так, І. Арнольд розрізняє мовні маніфестації інтертекстуальності (елементи різних функціональних стилів) і текстові прояви феномену (алюзії, цитати, ремінісценції) [3, с. 392-393].

Н. Фатєєва зауважує, що, незважаючи на значний інтерес, який викликало у дослідників явище інтертекстуальності, мало хто з науковців запропонував докладні класифікації проявів інтертексту. Найбільш послідовні спроби узагальнення випадків інтертекстуальності здійснені П. Торопом і Ж. Женеттом. Перший з названих учених вслід за А. Поповичем вживає у своїй статті «Проблема інтертексту» поняття метакомунікації. Остання, фактично, означає будь-який випадок співвіднесеності текстових елементів, в результаті якого створюються метатексти. Первинний текст у цьому випадку відіграє роль прототексту, який стає основою для творення нової текстової реальності. Головне завдання дослідника, який має справу з метатекстами, полягає в тому, щоб виявити характер взаємодії двох текстів, тобто функції, які відсилка до тексту-попередника виконує у новому тексті. Ця аналітична операція, за В.Торопом, передбачає введення категорії інтексту, що становить семантично насичений фрагмент тексту, сенс і художні функції якого визначаються взаємодією двох текстів (піддаються як мінімум подвійному опису). Інтекти класифікуються на основі відношення тексту-реципієнта до претексту (стверджувального чи полемічного), за рівнем «прилягання»

молодшого тексту до свого попередника, фрагментарністю чи цілісністю такого «прилягання». Ці критерії узагальнюються Н.Фатєєвою й застосовуються нею до розробки власної класифікації випадків інтертекстуальності.

Друга, найзагальніша з відомих, класифікація належить Ж. Женетту. У своїй книзі «Палімпсести: література в другому ступені» вчений пропонує п'ятичленну класифікацію текстуальної взаємодії:

1) інтертекстуальність як «співприсутність» в одному тексті двох і більше текстів (до цього типу Ж. Женетт зараховує цитати, алюзії, плагіат тощо);

2) паратекстуальність (співвіднесеність тексту з елементами, які безпосередньо не входять до його структури: заголовку, епіграфу, післямови тощо);

3) метатекстуальність (за таких відносин молодший текст виконує роль коментаря чи критичного посилання на претекст);

4) гіпертекстуальність (новий текст пародіює чи висміює певні стилістичні й змістові особливості свого попередника);

5) архітекстуальність, що її розуміють як жанровий зв'язок текстів.

Незважаючи на авторитетність наведених класифікацій, Н. Фатєєва зауважує, що обидві мають доволі загальний характер, і пропонує власну, яка враховує досвід попередників і водночас охоплює ті випадки інтертекстуальних зв'язків, які лишилися поза увагою В. Торопа і Ж. Женетта. Концепція Ж. Женетта стає основою для класифікації Н. Фатєєвої, «а принципи, запропоновані Торопом (виділення способів і рівнів прилягання), стають точкою відліку для таких категорій, як атрибутованість – неатрибутованість запозиченого тексту або його частини, явний або прихований характер атрибуції, спосіб і обсяг представлення вихідного тексту в тексті-реципієнті» [161, с.121]. Крім того, як зауважує дослідниця, у своєму підході до класифікації текстової

взаємодії вона врахувала здійснене І. Смірновим розмежування конструктивної і реконструктивної інтертекстуальності.

Отже, результатом аналізу й узагальнення попередніх підходів у концепції Н. Фатєєвої стає така доволі розгалужена система інтертекстуальних зв'язків:

1. Власне інтертекстуальність, що утворює конструкції «текст у тексті».

1.1. Цитати.

1.1.1. Цитати з атрибуцією (прямою вказівкою на претекст; «цитати з атрибуцією і тотожним відтворенням зразка» [161, с.121]).

1.1.2. Цитати без атрибуції.

1.2. Алюзії («запозичення певних елементів претексту, за якими відбувається їх упізнавання в тексті-реципієнті, де й здійснюється їх предикація» [161, с.129]).

1.2.1. Алюзії з атрибуцією (Н. Фатєєва відзначає, що це явище не є поширеним).

1.2.2. Неатрибутовані алюзії («Вони за своєю внутрішньою структурою якнайкраще виконують функцію відкриття нового в старому» [161, с.135-136]).

1.3. Центонні тексти, які «становлять цілий комплекс алюзій і цитат (переважно неатрибутованих), і йдеться не про введення окремих «інтекстів», а про створення певної складної мови інакомовлення, всередині якої семантичні зв'язки визначаються літературними асоціаціями» [161, с.137].

2. Паратекстуальність, або відношення тексту до свого заголовку, епіграфу, післямови.

2.1. Цитати-заголовки.

2.2. Епіграфи.

3. Метатекстуальність як переказ і посилення-коментар на претекст.

3.1. Інтертекст-переказ («У більшості випадків «інтертекстуального переказу» ми маємо з трансформацією за віссю «вірш – проза» [161, с.143]).

3.2. Дописування «чужого» тексту.

3.3. Мовна гра з претекстами.

4. Гіпертекстовість як висміювання або пародіювання одним текстом іншого. Н. Фатєєва приділяє особливу увагу пародії як прикладу текстової взаємодії, розвиваючи ідеї Новікова. У пародії складно співвіднесені три мовні плани: крізь безпосередньо явлену текстову тканину завжди «просвічує» другий план, що становить текст твору-попередника, «який викладається новим способом – так, що серйозне стає смішним, «високе» – «низьким» [...]. Кожен елемент нового тексту зображує якусь рису тексту, що стає об'єктом пародії. Тим самим створюється третій план пародії, що задає інтертекстуальну гру й виявляє іроніко-гумористичну майстерність її автора» [161, с.149].

5. Архітекстуальність, потрактована як жанровий зв'язок текстів.

Стосовно цього типу інтертекстуальних зв'язків Н. Фатєєва зауважує: «Архітекстуальність найкраще помітна не у своїх позитивних проявах, а тоді, коли відбувається її порушення» [161, с.149]. Яскравим прикладом такого порушення є вірш Ліни Костенко «Пастораль ХХ сторіччя». Авторка маркує жанрову приналежність свого твору як «пастораль» (художній твір, присвячений щасливому життю пастухів на лоні природи), проте йдеться в ньому про трагедію, яка розігрується поблизу села, де троє пастушків розбирали гранату й підірвалися на ній. Провідна авторська інтенція стає зрозумілою внаслідок залучення до смислової структури твору явища паратекстуальності – саме заголовок увиразнює підтекст вірша: криваві трагедії ХХ ст., відголоски яких калічать життя людей навіть через роки, роблять неможливим існування жанру сучасної «пасторалі».

6. Інші моделі й випадки інтертекстуальності.

6.1. Інтертекстуальність як троп або стилістична фігура, тобто такий випадок інтертекстуальності, коли «посилання на претекст входить до складу тропа або стилістичного звороту» [161, с.149].

6.2. Власне інтертекстуальні тропи і стилістичні фігури.

Варто зауважити, що Н. Фатєєва приділяє особливу увагу проблемі тропів в інтертекстуальних зв'язках, про що слід сказати докладніше.

Дослідниця вказує на розмаїття інтертекстуальних зв'язків, текстуальних і метатекстуальних компонентів, які можуть входити до їхнього складу, роблячи висновок про те, що однозначної відповіді на питання, з яким тропом варто співвіднести «інтертекстуальні перетворення», очевидно, не існує. Аналізуючи погляди попередників на цю проблему, вона зауважує, що в інтертекстуальності виявляли ознаки метафори (М. Ямпольський), метонімії (З.Г. Мінц), зокрема синекдохи (О. Ронен), а часом навіть гіперболи та іронії (Л. Женні) [161, с.50].

Очевидно, дискусійність цього питання наочно виявляє відмінність двох основних позицій, із яких науковці розглядають явище інтертекстуальності – вже згадані «широке» і «вузьке» трактування. Із одного боку, це явище розгортається в художній структурі літературного твору, де засобами творення особливої естетичної реальності виступають тропи, отже, говорити про «нетропну» природу міжтекстових зв'язків неправомірно. З іншого боку, «і у випадку власне «тропних» переносів, і у випадку, коли ми здійснюємо певну «текстуальну інтер-акцію» (Ю. Крістева), оскільки глибинні процеси смислоутворення пов'язані з проникненням у саму структуру аналогів, зсувів, взаємонакладань, відбувається вихід з власне мовної системи в систему метамови» [161, с.53]. Таким чином, можна твердити, що в основі інтертекстуалізації лежить усе-таки не тропне, а метатропне відношення, оскільки виникнення міжтекстових зв'язків ґрунтується на запозиченні не одного елемента, а цілого «комплексу поетичної думки» (Гінзбург).

Для позначення цих семантичних комплексів Н. Фатєєва застосовує «метатропи (метатекстові тропи)» – «глибинні функціональні залежності, що стоять за конкретними мовними утвореннями (на всіх рівнях тексту) і структурують модель світу певного автора» [161, с.54]. Дослідниця виділяє ситуативні, концептуальні, композиційні й власне операціональні метатропи, «які в сукупності утворюють певну ієрархічну, але замкнуту в коло систему залежностей, що організує рух від смислу до тексту, від свідомості до мовлення, від недискретних одиниць мислення до дискретно-словесних і навпаки» [161, с.54].

Ситуативні метатропи становлять «певні реферативно-мисленнєві комплекси», поява яких у «молодшому» тексті зазвичай продиктована внутрішніми закономірностями розгортання індивідуально-авторського художнього світу. Вони апелюють до попередніх літературних фактів, певної «відомої» ситуації, яка «трансформується у взаємодоповнювальні по відношенню одне до одного «небувалі» ситуації-варіанти» [161, с.58]. Очевидно, з випадком такого різновиду інтертекстуальних зв'язків можна співвіднести ранній вірш Ліни Костенко **«Виноградарі»**. Авторка вибудовує образний ряд, який відсилає уважного читача до роману Р. Ролана «Кола Брюньон». В останньому катрені з'являється пряма вказівка на першоджерело: «І жартами, достойними Брюньона, / Перемовлялись древні старики». Водночас у вірші прочитується явний вплив творчості М. Рильського, для художнього світу якого інтертекстуальність також мала особливе значення. Варто порівняти: «У теплі дні збирання винограду / Її він стрів...» (М. Рильський) – «А в ранню осінь наливались грона, / Струнких дівчат любили юнаки...» (Л. Костенко). На користь встановлення саме таких міжтекстуальних зв'язків свідчить і особливий символічний зміст, який вкладається в образ винограду в цілій низці творів «неокласика».

Концептуальні метатропи кваліфікуються Н. Фатєєвою як царина «стійких мисленнево-функціональних залежностей, що утворюють і

синтезують зворотні ланцюжки «ситуація – образ – слово», а також створюють з окремих референційно-мисленневих комплексів цілісну картину світу» [161, с.64]. У зв'язку з концептуальними метатропами дослідниця актуалізує категорію «креативної пам'яті», яка забезпечує творення все нових і нових художніх світів на основі вже відомих світоглядних матриць, обумовлює перехід певних образних і смислових комплексів із однієї індивідуально-авторської картини світу в іншу. При цьому, як зауважує Н. Фатеева, «такі основоположні структурні принципи можуть або запозичуватися, або паралельно виникати (з архетипів?) у різних авторів» [161, с.64]. Так, у творчості шістдесятників особливого смислового навантаження набуває протиставлення світу природи (мудрого й гармонійного) світові людей. Найбільш показовою в цьому відношенні, очевидно, є творчість Ліни Костенко, в якій потужної семантизації набувають образи лісу («Ліс», «Мене вже виглядають ті ліси», «Обступи мене ліс, як в легенді про князя Хетага») і саду («Слайди», «Мене ізмалку люблять всі дерева», «Виходжу в сад. Він чорний і худий») як втілення щирості, духовних цінностей, природної гармонії. При цьому очевидним є долучення поетеси до великої літературної традиції, в якій сад асоціюється з духовним простором, ізольованим від життєвої метушні. Так, у вірші «І засміялась провесінь: – Пора!» зустрічаємо пряму вказівку на «Сад божественних пісень» Григорія Сковороди. Образний ряд драматичної поеми «Сад нетанучих скульптур» вибудований довкола констант істинного і облудного мистецтва. Скульптури зі снігу, створені на догоду можновладцям, протиставляються вічним цінностям мистецтва, які, відповідно, утворюють сад – духовний простір, вільний від моди й кон'юнктури. Семантичне навантаження образної константи «ліс» у творчості поетеси подібне до тих символічних значень, які акумулює в собі образ саду. Протиставлення лісу людському соціуму в багатьох випадках стає втіленням одвічного протистояння митця і політичної системи. Так, вірш «Ліс», який, на перший погляд, може бути кваліфікований як зразок

пейзажної лірики, тільки в передостанній строфі виявляє інакомовність своєї образної структури: «Каліками – тими погребують, / Найкращих зрубають, повалять. / Задзвонять над ними погребно / Прощальні дзвони конвалій»). Зауважимо, що подібні інтенції зустрічаємо у «Лісовому сонеті» Івана Драча («...Та заголив березі дівич-стан, / Та повалив осики твердокорі, / І по корі, абстрактнім первовзорі, / Сопів мороз, виконуючи план»). Цей випадок інтертекстуальності, очевидно, свідчить про спільність образно-асоціативного ряду творчості шістдесятників у контексті соціокультурної ситуації, в якій їм випало творити. На алегоричних властивостях поетичних пейзажів, створених у період тоталітарних утисків, яких зазнали шістдесятники, наголошує А.Ткаченко, кваліфікуючи наведений вірш І. Драча саме як зразок алегоричної протестної лірики: «В атмосфері розносу «модерністів» та «абстракціоністів» (в Україні до них відносили насамперед М. Вінграновського, І. Драча, Ліну Костенко), коли посилювалися репресії, ця інакомовна перезда не була безпечною. І все ж вона зухвало тривала, нерідко вбираючись у шати пейзажу, як-от у «Лісовому сонеті» І. Драча» [152, с.193].

Н. Фатєєва зауважує, що «концептуальні метатропи при інтертекстуальній взаємодії передусім проявляють себе у композиційній будові порівнюваних творів, а також у формально-семантичних засобах мови – тобто конкретних вербальних реалізаціях» [161, с.73]. Якщо говорити про певні композиційні перегуки, які спостерігаються у творчості шістдесятників, то до них, очевидно, слід зарахувати особливості будови низки творів ранньої Ліни Костенко («Обурення», «Світанок, перша електричка») і Василя Симоненка («Кривда», «Дума про щастя»), присвячені темі «маленької людини». Композиційні характеристики цих віршів (промовиста побутова замальовка і авторський коментар-поетична максима) засвідчують глибинні закономірності

художнього мислення шістдесятників, адже увага до простої людини з її болями й радощами належить до змістових домінант їх творчості.

Вербальна сфера художнього твору, в якій проявляються інтертекстуальні зв'язки, співвідносна з операціональними метатропами, що «мають вигляд певних детермінант, які безпосередньо корелюють з суб'єктами свідомості й мовлення» [161, с.73]. Вдаючись до класифікації цього гатунку метатропів, дослідниця оперує категорією пам'яті слова, яка, зрештою, є актуальною для всіх випадків інтертекстуальності. Із-поміж різновидів словесної пам'яті, до яких апелюють операціональні метатропи, Н. Фатєєва виділяє: 1) референційну пам'ять слова (РПС); 2) комбінаторну пам'ять слова (КПС); 3) звукову пам'ять слова (ЗПС); 4) ритміко-синтаксичну пам'ять слова (РСПС) [161, с.73]. Н. Фатєєва співвідносить поняття пам'яті слова з уведеним Ріффатером поняттям гіпограми. Гіпограма є утворенням, яке не здобуває безпосереднього втілення у мовній структурі твору, а виступає продуктом літературної практики. Механізм її дії полягає у з'ясуванні характеру відношення певного знаку до претекстового (тобто такого, який існував раніше) висловлювання або комплексу, що дозволяє сприймати цей знак як поетичний.

Усі різновиди пам'яті слова перебувають у складних взаємозв'язках. Так, референційна пам'ять слова поєднує принаймні три функції: по-перше, вона виявляє знакову природу, фіксуючи «узаконені загальною мовою прямі референційні відповідності» [161, с.77]; по-друге, входить до складу так званих «поетичних» парадигм, для творення яких характерний переносний, образний слововжиток за принципом аналогії й суміжності; нарешті, вона здатна створювати «жмутки сенсів», тобто потенційних асоціацій, які закріплюються в поетичній пам'яті й стають основою для подальших смислових розгалужень в інших текстах. Водночас референційна пам'ять виявляє свою залежність від пам'яті комбінаторної, «вже зафіксованої сполучуваності для певного слова в системі поетичної мови» [161, с.77]. Звукова пам'ять здатна викликати асоціації більш

глибинного характеру, які без певної організації звукової сторони художнього тексту залишились би прихованими. Ритміко-синтаксична пам'ять слова пов'язана передусім із цариною римування, через яку здійснюється її зв'язок із комбінаторною і звуковою пам'яттю. Н.Фатєєва зауважує: «РСПС корелює з поняттями ритміко-синтаксичного кліше й «семантичного ореолу метру» М.Л. Гаспарова, однак включає в себе пам'ять не тільки про ритміко-синтаксичні, а й ритміко-семантичні і морфологічні побудови в поетичній мові» [161, с.84].

Важливим компонентом цілісного аналізу літературного твору вважає виявлення інтертекстуальних зв'язків і встановлення їх функцій Н.Ніколіна. Дослідниця зауважує: «Художній твір набуває необхідну смислову повноту тільки завдяки його співвіднесеності і взаємодії з іншими в загальному міжтекстовому (інтертекстуальному) просторі культури...» [117, с.223]. Н. Ніколіна трактує міжтекстовий простір досить широко, включаючи до нього і стійкі жанрові форми, і сталі сюжетні схеми, й архетипні образи, здатні герувати нові значення, і «чужі слова», пов'язані з певним культурним кодом. Водночас дослідниця прагне виробити власну схему, більш узагальнену, ніж розгалужені класифікації попередників, і пристосовано до багаторівневого філологічного аналізу художнього тексту, що враховує як образні й жанрові, так і лінгвістичні його характеристики. Вчена зараховує до основних проявів інтертекстуальності такі:

- 1) «заголовки, що відсилають до іншого твору»;
- 2) «цитати (з атрибуцією й без атрибуції) у складі тексту»;
- 3) алюзії;
- 4) ремінісценції;
- 5) епіграфи;
- 6) «переказ чужого тексту, включений до нового твору»;
- 7) пародіювання іншого тексту;

- 8) «“точкові цитати” – імена літературних персонажів інших творів або міфологічних героїв, включені в текст»;
- 9) «“оголення” жанрового зв’язку досліджуваного твору з твором-попередником» [117, с.225].

Водночас Н. Ніколіна зауважує, що цим переліком явище інтертекстуальності не вичерпується.

Таким чином, множинність поглядів на явище інтертекстуальності, яка в найзагальнішому розумінні може бути зведена до двох концепцій міжтекстових зв’язків – широкої і вузької, - засвідчує складність цього феномену. Ряд дослідників (Н. Фатєєва, Н. Ніколіна та ін.), навіть пропонуючи розгорнуту типологію випадків інтертекстуальності, наголошують на існуванні й інших прикладів цього явища, не охоплених виробленими класифікаціями. Очевидно, що комплексний аналіз інтертекстуальних зв’язків, представлених у художньому тексті, передбачає аналіз конкретних мовно-художніх засобів, за допомогою яких ці зв’язки втілюються в тексті, проте водночас він має забезпечувати вихід на метатекстуальний рівень, де очевидною стає включеність конкретного літературного твору в широкий контекст культури, національної і загальнолюдської. Саме цими принципами ми керуємося при вивченні інтертекстуальності в поезії Ліни Костенко.

1.2. Міжтекстові зв’язки і стратегії оновлення поетичного простору в творчості поетів-шістдесятників

Застосування концепцій інтертекстуальності до творчості шістдесятників видається продуктивним з огляду на таку конститутивну ознаку художнього мислення цього літературного покоління, як глибинне усвідомлення митцями своєї причетності до великої світової культурної традиції, що знайшло відображення і в їх літературному доробку. Прагнення подолати інертність і заангажованість творчого мислення;

добра обізнаність з вершинними здобутками світової літератури; піднесення гуманістичних цінностей у їх підкреслено буденному, злободенному, а не пафосному й декларативному варіанті – ці особливості об'єднують представників літературного шістдесятництва, яке найчастіше здобуває у літературознавчому осмисленні досить широке трактування. Шістдесятники здійснювали національно-культурницьку діяльність, намагалися відродити інтерес до раніше заборонених історико-культурних тем та імен, сприяли відродженню української культури й духовності [58, с. 7]. Правомірним такий підхід до творчості шістдесятників є й з огляду на особливості того світового й вітчизняного соціокультурного контексту, в якому випало творити цій самобутній когорті митців.

Складність будь-яких теоретичних узагальнень по відношенню до творчості цього самобутнього покоління українських митців пояснюється, в першу чергу, надзвичайною своєрідністю кожного з його представників. Саме тому Л. Тарнашинська робить спробу наукового осмислення феномену шістдесятництва «в термінах синергетики – вчення про складно організовані системи» [151, с.149], що зосереджує увагу на процесуальних характеристиках утворень, які досліджує. Вчена зауважує, що кожен із представників шістдесятництва «був наділений певним “ступенем свободи”» [151, с.149], отже, й саме шістдесятництво як соціокультурне явище становить відкриту систему, в якій особливу роль відіграє динамічна складова. Принагідно слід зауважити, що творчий голос Ліни Костенко на певному етапі виходить за межі світоглядної й стильової парадигми шістдесятництва, формуючись як глибоко самобутній мистецький феномен, суголосний магістральним тенденціям національної поезії наступних десятиліть і водночас – унікальний за рівнем філософських рефлексій та віртуозністю поетичної форми.

Дискусійним є визначення часових меж шістдесятництва. М. Наєнко наводить кілька підходів до їх окреслення. Так, науковець зазначає, що Дмитро Павличко та Ліна Костенко, які дебютували ще в 50-ті роки ХХ

століття, тільки на певному етапі були долучені до цього літературного покоління. Із легкої руки дослідників під дефініцію «шістдесятники» підпадають і старші письменники, творчість яких зазнала певного оновлення у 50-ті («Троянди й виноград» Максима Рильського) або наприкінці 60-х («Собор» Олеся Гончара). В. Брюховецький зауважує, що шістдесятництво – явище «не поколіннєве, а змістове» [33, с.10], зараховуючи до нього твори М. Рильського періоду «третього цвітіння», а також авторів, «які по-справжньому ввійшли в літературу лише у 80-ті (Віктор Кордун, Микола Воробйов, Василь Голобородько, Василь Рубан, – так звані “постшістдесятники”» [33, с.10]. М. Наєнко зауважує довільність підходів до визначення хронологічних меж шістдесятництва. Так, до цього покоління часом зараховують авторів, які лише світоглядно формуються в період 60-х, заявляючи про себе в літературі значно пізніше – в 70-ті чи навіть на початку 90-х (Д. Корогодський), у той час як знакові дебютні книжки В. Підпалого, П. Мовчана, П. Скунця, П. Засенка та ін. незаслужено обділені дослідницькою увагою [112, с.1005].

Невизначеність критеріїв характерна і для спроб Н. Зборовської розмежувати шістдесятництво на «офіційне» і «неофіційне». До «офіційного», за концепцією дослідниці, належить «Ніж у сонці» Івана Драча, до «неофіційного» – поезія Василя Стуса та проза Григора Тютюнника [61, с.26].

Безумовно, такий поділ має мало спільного з власне літературними чинниками. Беручи до уваги унікальний індивідуально-авторський стиль В. Стуса, М. Наєнко характеризує поета як постшістдесятника, чия творчість засвідчує ранні форми національного постмодернізму.

Отже, констатує дослідник, «уявлення про шістдесятництво вкрай розмите, а істина ж завжди точна (чи конкретна)» [112, с.1005]. М. Наєнко пропонує ідентифікувати це поняття, спираючись на ключові постаті, які репрезентують цей творчий феномен, й стильові домінанти, що їх об'єднують.

Умовним початком доби шістдесятництва науковець вважає вихід поеми І. Драча «Ніж у сонці», «не стільки у хронологічному, скільки у концептуальному плані» [112, с.1007]. Дослідник акцентує новий тип художнього мислення, властивий поетові, орієнтований на естетичне освоєння дійсності, позначений складною образністю. Необхідність повернення до власне мистецького осягнення буття, примату краси як провідної ознаки художньої творчості обстоювалася українськими письменниками вже у 50-ті. Йдеться передусім про виступ Олександра Довженка на письменницькому з'їзді в 1954 році та статтю Максима Рильського «Краса». Однак саме в названій поемі І. Драча ці інтенції здобули повнокровне художнє втілення, ознаменувавши прихід потужного молодого покоління з самобутнім і незаангажованим поглядом на світ.

Спробу максимально точного визначення дати, з якої можна вести відлік історії літературного шістдесятництва, робить і В.Брюховецький у своїй монографії, присвяченій Ліні Костенко: «Формула «60-ті роки» означає не астрономічний час, – зауважує науковець. – 60-ті почалися не 1 січня 1960 року, а в 1956 році» [33, с.86]. Автор має на увазі вірш Дмитра Павличка «Коли помер кривавий Торквемада...». Варто зауважити, що цей літературний твір засвідчив провідні естетичні настанови новонародженого шістдесятництва – тяжіння до інтелектуалізму, історичних та культурологічних алюзій, складних інакомовлень. Образ інквізитора Торквемади є промовистим натяком на сталінський режим, повалити який непросто навіть після смерті тирана. Паралель з іспанської історії добре відображує суспільні настрої перших років по смерті Сталіна.

Принагідно зауважимо, що принцип історичної алюзії як спосіб осягнення проблем сучасного авторам соціуму виявився досить продуктивним у творчості шістдесятників. Через роки образ інквізитора знову постає в їх поетичному доробку, цього разу з-під пера Ліни Костенко, яка використовує уявний «голос» цієї історичної постаті для відображення, знову ж таки, кривавих злочинів тоталітарної системи

(«Ображений Торквемада»). На спільності художніх колізій, які постають у творчості Дмитра Павличка та Ліни Костенко, наголошує і В. Брюховецький. Дослідник зауважує певну сюжетну подібність між згаданим сонетом поета-шістдесятника і ранньою поемою Ліни Костенко «Мандрівки серця». У ліро-епічному творі, наділеному жанровими ознаками казки, з'являється такий епізод: Мандрівник убиває Василіска, але слуги чудовиська кидають героя до в'язниці. Ліна Костенко, таким чином, створює яскраву алегорію тих соціально-політичних тенденцій, які простежувалися, хай і не явно, у сучасному їй суспільстві.

Л. Тарнашинська вважає смерть Сталіна точкою біфуркації, «дестабілізації старої ідеологічної системи», [...] що й призвело до «санкціонованого» відхилення від усталеної моделі масової свідомості, яка впродовж десятиліть перебувала під тиском тоталітарної ідеології» [151, с.153]. Саме з поняттям біфуркації пов'язує дослідниця появу самобутнього літературного покоління шістдесятників, які сформували опозиційність усередині наявної соціокультурної системи. Водночас вчена акцентує увагу на принциповій відмінності стильових особливостей творчості представників цієї мистецької когорти, ведучи мову «як про різні (часто й альтернативні) лінії поведінки у топології життєвого й творчого шляху репрезентантів цього явища, так і про різну художньо-стильову апологетику: «стягування» в одному «часовому вузлі» у корпусі текстів шістдесятників різних стильових стратегій» [151, с.160]. Повертаючись до умовної точки відліку доби шістдесятництва, пов'язаної зі смертю Сталіна, слід зауважити, що Л. Тарнашинська, як і інші дослідники (В. Брюховецький, М. Наєнко), відзначає тільки тимчасове зняття напруги між системою й опозицією, якою ознаменувався кінець 50-х років ХХ ст.

В. Брюховецький вдало розкриває пророчу сутність сонета Д. Павличка (реваншистський характер дій відродженого тоталітаризму по відношенню до демократичних тенденцій, які тимчасово беруть гору в

радянському соціумі): «Поворотним пунктом був рік 1963-й – до нього надії суспільства на демократію і гласність, незважаючи навіть на 1958 рік (відлучення Б. Пастернака), зростали. Із 1963 року почався історичний спуск, який драматично завершився в 1968-1969 роках, звідки починаються роки «епохи розподілу» (А. Бітов), роки 70-ті (які звершилися лише в 1983 році)» [33, с.86].

Очевидно, що творчий шлях кожного із найяскравіших представників літературного шістдесятництва (Д. Павличко, Л. Костенко, І. Драч, М. Вінграновський, В. Симоненко та ін.) у цьому складному суспільно-політичному контексті переживає непросте творче становлення. Раптова смерть Василя Симоненка (1963) стає «чи не першою розправою влади над шістдесятництвом» [112, с.1014]. Тяжкий період п'ятнадцятирічного мовчання – від розсипаної верстки збірки «Зоряний інтеграл» (1962) до довгоочікуваної поетичної книжки «Над берегами вічної ріки» (1977) – переживає Ліна Костенко. Нищівної критики, цензурних і судових переслідувань зазнають інші шістдесятники.

Однак, хай як би складалися творчі долі представників цього літературного покоління, вже 50-ті роки засвідчили не тільки появу самобутніх творчих голосів, а й загальне пожвавлення та зростання інтересу до свіжого, сповненого енергії поетичного слова, зміцнення зв'язку між різними генераціями українських митців. Активним творчим осередком стає в цей період літературна студія при Київському університеті, куди на творчі зустрічі з молоддю приходили Максим Рильський, Павло Тичина, Володимир Сосюра, Андрій Малишко, який, до речі, у статті «Люблю нашу молоду літературу» («Дніпро», 1963, №3) зазначив, що він не бачить відмінності між своїм та молодим поколінням, а сама дискусія про «вигаданий антагонізм поколінь» була роздмухана штучно.

Однак, стосунки літературних «батьків» і «дітей» у цей період складаються не просто. Згаданій статті А. Малишка передував його виступ

на нараді молодих письменників 1958 року, опублікований наступного року в 1 – 2 числах журналу «Дніпро». Цю промову М. Наєнко згадує як «еталон соцреалістичної дрімучості і поетичної, і літературно-критичної думки» [112, с.1014]. Уславлюючи соцреалізм як єдино правильний художній метод, А. Малишко подає викривлену картину розвитку української літератури попередніх десятиліть. Так, творче самозречення, на яке йдуть Павло Тичина, Максим Рильський, Микола Бажан, Володимир Сосюра, представлене в його доповіді як вершинні здобутки їх мистецького шляху. Із-поміж представників молодшого покоління поетів найвище поцінована ним творчість Д. Павличка, передусім його «московська» тема, в якій найбільш промовисто звучить вірність «ідеалам ленінської партії». Разом з тим, творчість таких молодих авторів, як М. Сом, Д. Лупій, Ліна Костенко, була покритикована за надмірне захоплення словесними прикрасами та естетичним переживаннями. Із огляду на подальший ідеологічний наступ на творчість українських митців, якими ознаменувалися наступні роки, зайве говорити, що така критика несла в собі значну небезпеку для молодих письменників. А. Малишко далеко не одразу сприйняв поетичне новаторство шістдесятників, однак, «коли оговтався, то став їх найпалкішим оборонцем, а на їхній хвилі й сам переродився як лірик» [112, с.1004].

Особливі інтертекстуальні та поетологічні зв'язки існують між творчість шістдесятників, передусім Ліни Костенко, і одного з найяскравіших представників старшого покоління – М. Рильського. «Неокласик», будучи поетикально та ментально близьким шістдесятникам, ідейно і психологічно підтримував письменників нової генерації ще від початку зародження їхньої творчості. 1961 року виходить друком стаття М. Рильського «Батьки і діти», в якому констатовано прихід у літературу когорти молодих талановитих письменників, передусім І. Драча, М. Вінграновського, В. Коротича. Із певною пересторогою сприймають появу

цих імен у літературі вже названий А. Малишко і П. Тичина, були й такі, хто ставився до них відверто вороже.

Ліна Костенко, як і Максим Рильський, орієнтується на класичні канони, оновлюючи їх і наповнюючи новим художнім змістом. Не випадково після творів на замовлення Рильський саме в 50-ті роки відродиться, а поетичні збірки «Троянди й виноград» (1957), «Далекі небосхили» (1959), «Голосіївська осінь» (1959), «В затінку жайворонка» (1961) будуть звучати в унісон із збірками Костенко «Проміння землі» (1957), «Вітрила» (1958), «Мандрівки серця» (1961), «Зоряний інтеграл» (1963).

Виразні настроєві перегуки помітні між блискучими зразками «осінньої» пейзажної лірики у творчості М. Рильського («Запахла осінь в'ялим тютюном», «Осінь-маляр із палітрою пишною», «Яблука допіли...») і «Осінніми карнавалами» Ліни Костенко. Ліна Костенко інтерпретує осінній верленівський настрій. Це, наприклад, суголосна «Осінньому дню» французька поезія «**Осінній день, осінній день, осінній!**» українки, чи «Так тихо серце плаче» – поезії «**Пробачте осінь, я вас не впускаю...**». У творчості поетеси орієнтація на кращі здобутки світової літератури є так само очевидною, як і у поезії «неокласика». Визначальною рисою, яка об'єднує поетичні світи не лише Максима Рильського та Ліни Костенко, а й інших шістдесятників, є інтелектуалізм, тяжіння до світового культурництва. Поезії М. Рильського, як і Ліни Костенко, властиве творче переосмислення вже відомих «книжних» образів, виразний культурологічний струмінь.

Пейзажно-інтимна лірика Ліни Костенко за своїм змістовим та настроєвим компонентами найближча до поезій Максима Рильського. В одному зі своїх кращих «мемуарних» віршах, «**Пейзаж із пам'яті**», Ліна Костенко прямо вказує на творчість Максима Рильського як потужне джерело власної поезії. Сцена зустрічі двох героїв – «дурного дівчатка» і

старого поета – здобуває символічне звучання, перетворюючись на зустріч двох епох, літературну наступність, яка є закономірною:

Ледь-ледь торкаю слово аквареллю –
 Прив'ялий ранок, тиша, парапет.
 З кленового туманного тунелю
 Виходить Рильський, майже силует [129, с.16].

Взагалі, літературні «батьки» є постійними героями поезії Ліни Костенко. Це і найпомітніші постаті людської культури, які стають взірцем для поетеси в роки гонінь («**І натовпом розтерзана Гіпатія...**»), і її старші сучасники. Так, а автобіографічній замальовці «**Підмосковний етюд**» знані письменники згадуються в підкреслено побутовому ключі, хоча водночас у творі увиразнено масштабність тих особистостей, з якими доля так чи інакше зводила молоду поетесу:

Там Пастернак, а там живе Чуковський,
 а там живе Довженко, там Хікмет.
 Все так реально, а мороз – чукотський,
 а ми на 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.

...Ще нас в житті чекало що завгодно.
 Стояли сосни в білих кімоно.
 І це було так просто і природно –
 що у Довженка світиться вікно [77, с.106].

Масштабне оновлення української літератури у 1950-ті р. розглядається М. Наєнком як процес, що охоплює і материкову Україну, і діаспору. Передусім осередком такого оновлення на теренах зарубіжжя

стає «Нью-йоркська група» (Богдан Бойчук, Богдан Рубчак, Юрій Тарнавський, Емма Андієвська, Віра Вовк, Патриція Килина та ін.). Дослідник акцентує складність культурної ситуації, в якій формується неповторне творче обличчя цієї мистецької групи. Західний контекст, у якому творять «нью-йоркці», у 1950-ті р. є вже, фактично, постмодерністським, і молоді автори закономірно намагаються творити в цьому ключі. Однак, попри усталені уявлення про постмодернізм як виключно транснаціональне, космополітичне мистецтво, його основа є у випадку кожної національної літератури глибоко своєрідною і визначається передусім тими світоглядними домінантами і типом світосприйняття, який характерний певному народові. Віддаленість від материкової України і принципова неможливість долучитися до питомих джерел національної культури «з відстані Нью-Йорка» зумовлює характер творчості митців цієї літературної когорти: «їм бракувало генетичного духу українства, і тому вони демонстрували у своїй творчості не національний *постмодернізм*, а *післямодернізм*, як і їхні материкові побратими, що перебували в ідеологічному чаду соцреалізму» [112, с.1008].

Однак глибинне прагнення художнього оновлення – це те, що, безумовно, споріднює творчість молодих митців 1950-х – 1960-х років у діаспорі й материковій Україні. Щоправда, стратегії такого оновлення представники «Нью-Йоркської групи» і материкового шістдесятництва бачили по-різному. Якщо перші орієнтовані на розрив із попередньою літературною традицією, то другі, навпаки, звертаються до вершинних здобутків і питомих джерел національного письменства. У першому випадку прагнення розриву мотивоване західним, постмодерністським за своїм характером, контекстом, сутність якого полягає в глибинному розчаруванні у раціоналістичному знанні, критикою «буржуазного» світогляду, що включає всі усталені системи знань, увиразнення ігрового підходу до культурних надбань. Шістдесятникам, яким випало творити в

межах соцреалізму, йдеться не про відштовхування від літературних «батьків», а про творче засвоєння їх уроків, віднайдення глибоко національного обличчя сучасної їм літератури, художнє переосмислення вершинних здобутків українського письменства. Серед основних джерел творчості материкових шістдесятників – «фольклор, художня енергія романтизму Т. Шевченка, неоромантизму І. Франка й Лесі Українки, високого модернізму О. Довженка й Ю. Яновського, формотворчі досягнення модерної, а почасти й постмодерної світової класики» [112, 1011]. Важливим чинником формування творчої самосвідомості шістдесятників є також відчуття глибокої спорідненості з митцями «Розстріляного відродження», останні представники якого (О. Довженко, Остап Вишня) належали до старших сучасників молодих митців. Загальновідомим є погляд на саме явище українського літературного шістдесятництва як реалізацію творчого потенціалу письменників 20-х – 30-х років ХХ століття, неповторні творчі голоси яких не змогли уповні розкритися внаслідок фізичного знищення або ж були спотворені репресивним впливом тоталітарної системи.

Незважаючи на все розмаїття й самотність індивідуально-авторських стилів шістдесятників, у їх творчості можна виділити певні світоглядні й художні константи, які дозволяють говорити про поколіннєву єдність. До таких констант належить передусім виразно національна основа художнього світу, що протистоїть знеособленню й популярній у середині ХХ ст. на теренах Радянського Союзу теорії «розчинення» питомих культур і мов у єдиній спільноті радянського суспільства і загальнозрозумілій мові (відголосок цієї теорії, яку авторка сприймає досить критично, звучить у поемі Ліни Костенко «Зоряний інтеграл» з однойменної розсипаної збірки; пізніше, перевидаючи фрагмент поеми у «Вибраному» 1989 року, поетеса ще більше загострить і увиразнить проблематику свого твору, який устиг увібрати гіркоту періоду вимушеного мовчання).

Світоглядну основу літературного шістдесятництва становить також виразне протистояння ідеології й заангажованості соцреалістичного канону, який нівелював неповторні індивідуальні прояви людської особистості. Як уже зазначалося, увага до «маленької людини» з її буденними болями й радощами стає провідною у творчості Ліни Костенко і Василя Симоненка. Ціла низка творів згаданих авторів («Кривда», «Злодій», «Баба Орися» В. Симоненка; «Заповітна груша», «Бахур», «Канарейка» Ліни Костенко) наближається до жанру ліричного «образка», в якому побутова деталь, психологічні характеристики, порушені морально-етичні проблеми посідають центральне місце. Так, згаданий вірш В. Симоненка «Кривда» має підзаголовок «Новела». Програмного вираження ця ідея цінності окремого людського життя здобуває в поемі Ліни Костенко «Зоряний інтеграл», де історія представлена як сума людських долі:

Дракон – Атлант – телефон – калина –
 віра – вірус – мільярди – нулі...
 Життя оперує безконечно малими.
 Ми всі поодинці також малі.

Але з усмішки,
 з потиску рук,
 з брехні, убитої наповал,
 історія – найскладніша з наук –
 обчислює ЗОРЯНИЙ ІНТЕГРАЛ.

Із найдрібніших зоряних крихт!
 Вища математика віку:
 З СУМИ БЕЗКОНЕЧНО МАЛИХ
 ВИНИКАЄ БЕЗКОНЕЧНО ВЕЛИКЕ [77, с.157].

«Нова поезія... намагається відкрити людину, справжню живу людину, з її почуваннями, втіхами і турботами, з охотою жити. Це, здається, проблема нового гуманізму, що його можемо спостерігати і на Україні, і в інших придувлених тоталітаризмом країнах, де політичний терор створив задушливу атмосферу, в якій зовсім зів'яло дерево поезії» [149, с. 30], – зауважує Остап Тарнавський і, до речі, інтерпретує лірику Ліни Костенко (як і інших шістдесятників) у контексті нового гуманізму – повороту від абстрактної людини до конкретної. Концепція історії, яку пропонує у своїй творчості Ліна Костенко, засвідчує якраз глибоко особистісний підхід до трактування духовного поступу людства, рушіями якого виступають уже не безликі маси, як у ідеологічно заангажованих творах соцреалізму, а яскраві постаті митців, мислителів, політичних діячів. Саме такий підхід дозволяє поетесі запропонувати глибокий філософський погляд на роль митця як «біографа народу», порушити питання про його відповідальність і провідну роль в історичному поступі. Яскравою ілюстрацією цієї тези є вірш **«Іма Сумак»**, присвячений постаті легендарної співачки зниклого племені інків. Перуанська та американська естрадна й оперна співачка та акторка із племені інків здобула світове визнання завдяки своєму унікальному голосу з діапазоном у 5 октав, могла співати двома голосами. У творі прочитується концепція мистецтва як національного опору й історії що «помстилось голосом співця», як вищої справедливості. Ті самі інтенції звучать у цілій низці творів поетеси – **«Коли украли “Даму з горностаєм”»**, **«Віяло мадам Полетики»** та ін.

Нарешті, до суттєвих рис літературного шістдесятництва, поруч із його національною основою та гуманістичним пафосом, М. Наєнко зараховує також тенденцію до ліризації художнього викладу. Шістдесятники глибоко усвідомлюють хибність будь-яких інших стратегій (документальність, політичний пафос) розвитку письменства. М. Наєнко розглядає цю показову рису шістдесятництва у широкому культурологічному контексті, мотивуючи тяжіння до ліричної стихії тими

глобальними процесами, які відбуваються у світі після завершення Другої світової війни: розпад світових імперій; перемога над рештками фашизму в Італії та Японії; демократизація політичного життя в країнах Західної Європи. Саме цими суспільно-політичними тенденціями, які знаходять відображення в духовному житті людства, на думку дослідника, пояснюється унікальне явище італійського неореалізму-неоромантизму 40-х – 50-х років ХХ століття, жвавий інтерес до інтелектуальної прози А. Камю, Е. Хемінгуея, Е.-М. Ремарка. На українських теренах по-новому звучать творчі голоси О. Довженка і Ю. Яновського, романтичний пафос яких викликає особливу читацьку прихильність. «Фактично це був новий етап відлуння високого *модернізму* і, незалежно від того, чи знали б про нього материкові шістдесятники, вони прийшли б у літературу саме на хвилі ліризму, бо сформувалися для цього відповідні умови: розхитування колоніалізму й тоталітаризму, розвиток (конкретно – в Україні) пробудженої ще Ольжичем-Телігою національної (як загальногуманістичної) свідомості» [112, с.1013]. При цьому, як зауважує М. Наєнко, художнє оновлення літератури, яке привносять своєю творчістю шістдесятники, відбувається в межах соцреалізму, однак мистецтво Ренесансу так само розвивається в історичному контексті міжродових інтриг, середньовічної теології й далеко не «світлих» суспільних практик, що, однак, не применшує цінності митців Відродження.

Творчість покоління шістдесятників, звісно, не обмежувалася одним десятиліттям. Кожен із представників цієї самобутньої когорти, дебютувавши наприкінці 1950-х або у 1960-ті роки, надалі обирає власний життєвий і творчий шлях, переживаючи самобутню тематичну й стилістичну еволюцію. Проте, очевидно, саме середина 1950-х р. ознаменувалася появою сприятливих соціально-політичних умов для формування тих творчих голосів, які згодом суттєво змінять обличчя української літератури. У 1953 році після смерті Сталіна розпочинається

період так званої «хрущовської відлиги». Розвінчання злочинів сталінського режиму; повернення (бодай часткове) в літературний обіг імен репресованих письменників, загальні процеси демократизації в країні – все це сприяло активнішій творчій роботі, поживленню діалогу українського письменства зі світовою літературою, появою нових тем, розширенню й ускладненню художньої проблематики.

Із відзнакою закінчивши Московський літературний інститут ім. Максима Горького, Ліна Костенко повертається до Києва. Мрія пов'язати своє творче життя з Україною прочитується в низці творів дебютної збірки молодого поетеси «Проміння землі» (1957):

Заведіть мене, дороги,
у моє кохане місто.
А щоб ви не заблудились,
дам прикмету дорогу:
Там хлоп'ята босоногі
Продають лілеї білі,
Продають важку, брунатну
Придніпровську кугу.

Названа збірка була дипломною роботою Ліни Костенко у Московському літературному інституті. Рецензент, Всеволод Іванов, дав високу оцінку першій книжці молодого поетеси: «Це дуже талановитий поет з великим майбутнім. Вірші Ліни Костенко вражають своєю задушевністю, теплотою і дивовижною щирістю, тією високою щирістю, яка розкриває душу людини без копирсання, надрильності, цинізму» [158, с.122].

О. Башкирова у своїй дисертації, присвяченій віршуванню Ліни Костенко, зауважує, що вже перша поетична збірка Ліни Костенко засвідчила її спорідненість із творчістю когорти молодих поетів, які дебютували дещо пізніше й увійшли в літературу під назвою «шістдесятників», однак виявила й ті риси, які дозволяють говорити про неповторний авторський ідіостиль навіть зрілої поетеси. Це природні

інтонації, багата образність (уже в першій книжці особливе смислове навантаження виявляють образи ріки і лісу) та два полярні способи поетичного викладу – яскрава лірична замальовка, з одного боку, і афоризм – з іншого [25, с.11].

Безумовно, творчість Ліни Костенко, свіжа, емоційна, сповнена сміливих інтелектуальних пошуків, знаходить численні перегуки в доробку таких молодих поетів з Київського університету як М. Сом, Т. Коломієць, О. Лупій, а згодом В. Симоненко, Б. Олійник, І. Драч. Якщо творчість М. Вінграновського та І. Драча привертала увагу своєю асоціативно-метафоричною образністю, то Ліна Костенко більшою мірою орієнтована на класичну традицію (за спостереженнями О. Башкирової, навіть у перших її збірках, для яких властиве сміливе експериментаторство з поетичною формою, домінує саме класичний струмінь). Дослідниця від збірки до збірки простежує творчу еволюцію молодої поетеси. Так, уже друга книжка Ліни Костенко засвідчує тематичне збагачення творчості. У «Вітрилах» (1958) з'являються перші яскраві зразки культурологічних творів, які пізніше стануть візитною карткою поетеси: **«Лідія Койдула на чужині»** і **«В Париж прибуває поїзд...»**. Постаті письменників – видатної естонської поетеси і Віктора Гюго – дозволяють створити особливий інтертекстуальний наратив, що дає можливість глибоко осмислити проблему митця і його ролі в історії й суспільстві, яка незабаром стане провідною у творчості Ліни Костенко. Другою важливою рисою творчої еволюції поетеси стає ускладнення образності (наскрізна метафора «земля – жінка» у вірші **«Ніч»**). Крім того, Ліна Костенко звертається до ліро-епосу (поетичні казки **«Дума про три камені»** і **«Казка про Мару»**). О. Башкирова акцентує на спорідненості творчого шляху Ліни Костенко з еволюцією, яку проходить художнє мислення Лесі Українки, – масштабність погляду на світ зумовлює освоєння шістдесятницею великих ліро-епічних форм, подібно до того як її велика посередниця здобувається

на перегляд світової історії під новим кутом зору у формі свого поетичного театру.

Однак, незважаючи на успішний дебют, вже з початку 60-х років на адресу Ліни Костенко, як і інших її літературних ровесників, починають звучати звинувачення у «формалізмі», надмірній екзальтованості, схильності до містицизму. Верстка збірки «Зоряний інтеграл» (1962), яка засвідчує подальше творче зростання поетеси, була розсипана так і не побачила світу (пізніше ряд творів цієї книжки був опублікований у підсумковій книзі «Вибране» 1989 року).

У 1965 році й потім у 1972, 1980 роках Україною котилася хвиля арештів, розпочалася жорстока боротьба комуністичного режиму з інтелігентами-гуманістами, яких проголошували «буржуазними націоналістами». Але навіть у жахливих умовах «виправно-трудових», а насправді – концентраційних таборів і поселень з'явилися твори неперевершеної художньо-естетичної вартості, а шістдесятники стали носіями культурно-історичної основи нації. Сама ж Ліна Костенко неодноразово їздила до Львова, щоб морально підтримати під час судових процесів своїх однодумців (І. Світличного, П. Заливаха, М. Гориня). Її внесли у «чорний список», але арештувати боялися, бо на той час слово поетки вже любили і знали далеко за межами України.

На початку 70-х Ліна Костенко вела вперту боротьбу за видання збірки «Княжа гора», яку так і не надрукували. Шість років перед виходом поневірятиметься по різних видавництвах роман у віршах «Маруся Чурай» (1979). Одночасно упорядковуватиме Ліна Костенко збірку «Над берегами вічної ріки» (1977). Шістнадцятирічне мовчання поетки, незважаючи на це, стало періодом наполегливих творчих шукань, копіткої праці над словом, подальшого творчого зростання.

Тріумфальне повернення Ліни Костенко до читача у 1977 році описує В. Брюховецький у своєму біографічному нарисі, присвяченому життєвому і творчому шляху поетеси. Так, біограф Ліни Костенко зауважує, що

ажіотаж, який викликала у читачів поява в книгарнях нової поетичної книги авторки, «Над берегами вічної ріки», засвідчила те, що суспільство чекало на повернення поетеси.

Наступна збірка, «Сад нетанучих скульптур» (1987), збагачує українську літературу новими темами й мотивами, серед яких особлива роль належить промовистим картинами вимирання самотнього світу українського села, подальшому освоєнню інонаціонального культурного матеріалу (**«Віяло мадам Полетики», драматична поема «Сад нетанучих скульптур»**).

У 1989 році з'являється збірка «Вибране» Ліни Костенко, яка стає своєрідним підсумком творчості поетеси упродовж кількох десятиліть, але містить і нові твори, зокрема цикли поетичних мініатюр «Летючі катрени» та «Інкрустації». Навіть побіжне зіставлення книжок 1977 – 1989 років з першими поетичними збірками Ліни Костенко дає можливість побачити, як зростає роль інтертексту упродовж творчого шляху авторки. Від яскравих психологічних замальовок, імітації фольклорних форм, рефлексій над проблемами сучасної їй дійсності поетеса поступово приходять до все масштабніших культурологічних та історіософських узагальнень, особливу роль у яких відіграють «чужі» тексти, що можуть бути потрактовані широко, оскільки включають не тільки літературні твори, а й пам'ятки матеріальної культури, живопис, скульптуру тощо.

Отже, одну з особливостей світосприйняття мистецького покоління шістдесятників становить прагнення до активної творчої взаємодії зі світовою культурою, що проявляється в інтелектуальній насиченості художнього письма, відчутті спадкоємності кращих традицій українського модернізму, орієнтації на естетичну складову художньої творчості. На відміну від представників Нью-Йоркської групи, материкові шістдесятники ґрунтують свою творчість на національній основі, таким чином, інтертекст як актуальна художня стратегія покликаний утвердити самотність української культури в колі інших світових культур.

Висновки до I розділу

Інтертекстуальність становить специфічний вимір існування сучасної літератури, оскільки функціонування художнього твору розгортається в системі культури, де «все вже було кимось сказане». У гуманітарній науці ХХ – початку ХХІ можна виділити два провідні підходи до поняття інтертекстуальності – широкий, співвідносний з постструктуралістськими теоріями (Ю. Крістева, Р. Барт та ін.) і вузький (Ж. Женнет, Н. Фатеева та ін.). Перший підхід виявляє якнайтісніші зв'язки з теорією діалогізму М.Бахтіна, згідно з якою настанова на встановлення діалогічних стосунків закладена в самій основі людської культури. Ця теорія базується на уявленні про висловлювання як одиницю мовного спілкування, що завжди характеризується тільки частковою завершеністю, а отже, потребує певної відповіді. Ідеї М. Бахтіна, переосмислені в постструктуралістському ключі Ю. Крістевою, знаходять втілення в постулаті про тотальну текстуалізацію людської свідомості й культури. Отже, згідно з першим підходом, поле інтертекстуальних зв'язків включає всі можливі відсилки до певних культурних фактів. Відповідно до другого (вузького) підходу, про інтертекстуальні зв'язки доцільно говорити тільки там, де текст містить безпосередньо виражені посилання на інші тексти. Однією з найбільш авторитетних класифікацій випадків інтертекстуальності залишається концепція Ж. Женнета, хоча відомі й інші підходи до узагальнень міжтекстових зв'язків. У своєму дослідженні ми прагнемо сполучити найбільш продуктивні аспекти обох підходів, оскільки жодна класифікація інтертекстуальних відношень не є вичерпною.

Творчість поетів-шістдесятників характеризується особливими діалогічними зв'язками, які талановита когорта встановлює з попередньою культурною традицією, не тільки національною, а й світовою. Доволі дискусійним є саме поняття шістдесятництва, точніше, його хронологічних та стильових меж. Так, до шістдесятників зараховують поетів старшого покоління, які в період кінця 50-х – початку 60-х років ХХ

ст. переживають нове творче піднесення (М. Рильський, О. Гончар) або ж митців, які хронологічно належать до наступної творчої генерації, однак близькі до шістдесятників за певними світоглядними інтенціями, інтелектуалізмом художнього мислення (В. Стус). Межі шістдесятництва доцільно окреслювати, виходячи з провідних художніх настанов та принципів письма, властивих цьому надзвичайно різноманітному літературному поколінню (М. Наєнко). До таких мистецьких особливостей належить глибоко національний характер художнього мислення, гуманістичний пафос (увага до простої людини, цінність якої обстоюється на протиположному характерному для соцреалізму уславленню маси, колективних інтересів); домінування саме естетичного чинника у творенні художньої картини дійсності. Очевидно, що ці риси зближують материкових шістдесятників з митцями діаспори, зокрема представниками «Нью-Йоркської групи», хоча вони й творять у принципово різному соціокультурному контексті. Якщо «нью-йоркці» провадять свої творчі пошуки в контексті західного постмодернізму, то діяльність шістдесятників розгортається в полі соцреалізму. Однак поезія і проза цих авторів знаменують вихід за межі соцреалізму, розхитування його канонів, у тому числі й за рахунок уведення українського слова до простору світової культури. При цьому особливе значення має спадкоємність національних культурних традицій. Літературний доробок шістдесятників у багатьох випадках може бути потрактований як реалізація творчого потенціалу митців «розстріляного відродження» з властивим для них тяжінням до художнього експерименту, інтелектуалізму, естетизації художньої картини світу.

Поезія Ліни Костенко уповні виявляє ці особливості світосприйняття та принципи творчості. Увага до буденних проявів життя, які піднімаються до людинознавчих узагальнень, стихія історизму та інтелектуалізму, властиві її ліриці та ліро-епосу, здобувають естетичну реалізацію завдяки введенню інтертексту, який стає специфічним способом осягнення досвіду

людства. «Чужі» тести набирають нової інтерпретації, широкого трактування у творчості Ліни Костенко, адже не обмежуються лише літературними творами, а й іншими видами мистецтва і є яскравими імітаціями фольклорних форм, психологічних замальовок, розкритих тем минулого, сьогодення та майбутнього.

РОЗДІЛ 2. ДЖЕРЕЛА, СЕМАНТИКА ТА ФУНКЦІ ІНТЕРТЕКСТУ В ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО

2.1. Джерела та семантичні параметри використання інтертексту в поезії Ліни Костенко

Основною прикметою інтертекстуальних зв'язків, що виникають у творчості Ліни Костенко, є прагнення увести українську культуру в широкий світовий контекст і водночас – продемонструвати світові її національну самобутність. Для художнього мислення поетеси характерне поєднання приватного і загальнолюдського, тісний зв'язок історичної і родової пам'яті (промовистий образ із раннього вірша «Заведіть мене, дороги...»: «Навіть плаваючі квіти мають корінь у землі»). Варто ще раз наголосити на характерних особливостях поезії Ліни Костенко як явища післямодернізму (М. Наєнко): інтертекстуальності як конститутивній ознаці поетичного мислення; особливій увазі до окультуреного, писемного слова, сприйняття історії передусім крізь призму матеріальної і духовної культури.

Історіософське за своєю суттю художнє мислення Ліни Костенко зумовлює вільне оперування історичними аналогіями, які дозволяють глибше пізнати приховані причини тих складних і суперечливих процесів, які відбуваються в сучасній авторці дійсності; колосальна обізнаність в історії світової літератури дає можливість вести проникливий емоційний діалог з митцями минулого, психологічно точно репрезентувати проблему митця і суспільства, митця і влади.

Безумовно, традиція поетичної ревізії світової історії розпочата задовго до Ліни Костенко. Варто згадати хоча б блискучу збірку сонетів Ж.-М. де Ередіа «Трофеї», де у витонченій поетичній формі представлено вселюдську історію від прадавніх часів до доби Відродження. На українських теренах поетична ревізія історії здійснювалася у творчості

Тараса Шевченка, Лесі Українки, представників «Празької школи», старшого сучасника Ліни Костенко М. Рильського, як і київських неокласиків загалом. Творчий досвід цих видатних авторів так чи інакше прочитується в літературному доробку Ліни Костенко, широта історичних візій якої, справді, відзначається енциклопедичністю.

Досить помітним є прагнення авторки реконструювати навіть дуже віддалені в часі події. У низці своїх творів вона звертається до прадавніх часів («Предок», «Рана ведмедя»), відповідно, досить актуальним у її поетичних текстах є праслов'янський образний пласт, який вільно поєднується з міфологічними образами античного походження («Люблю чернігівську дорогу», «Я кину все. Я вірю в кілометри», «Акварелі дитинства», «Сувид»). Лірична героїня постає як жінка-інтелектуалка, здатна до глибоких почуттів, навіть пристрасті, що набуває витончених форм, виявляє найрізноманітніші нюанси й відтінки саме внаслідок занурення в культурний досвід людства, можливості відшукати аналогії власних переживань у безлічі культурних моделей. Варто наголосити на ще одній особливості індивідуально-авторського стилю письменниці – часто досить помітній двоплановості поетичного викладу, коли складне плетиво алюзій, розсипаних по тексту, дозволяє висвітлити в буденному прояви вічності. Саме за таким принципом побудовано вірш «Люблю чернігівську дорогу». У ньому побутові замальовки послідовно зіставлені з образністю праслов'янського походження та постатями античної міфології, що створює особливий ефект проминання часу і зв'язку сучасності з історією (провідна інтенція усієї творчості Ліни Костенко).

У поезії Ліни Костенко ключові міфологічні образи яскраво втілюють протиставлення та одночасне злиття слов'янської та давньогрецької міфології, історії і міфології загалом. Могутність одного з найважливіших слов'янських богів поетка вшановує молитвами «високих ясенів». Кому, як не цим високим деревам просити «помилування» у володаря вітрів, який може не лише викликати, а й утамувати бурю. Його

атрибути: лук і стріли. Сам князь Володимир, визнаючи силу цього бога, поставив йому ідола у Києві. Не виключено, що Стрибог був також богом війни, руйнівником, що нищив дари Дажбога. Корінь стр- мають слова, які позначають швидкість: *стріла, струмінь, стріляти, стрімкий, стрімголов, стрічати*. Головні храми Стрибогу були на морських островах, поблизу витоків рік, де часто зупинялись торгові кораблі (наприклад, на острові Березань поблизу витoku Дніпра). До нього перед виходом у відкрите море підходили кораблі русів та купці приносили Стрибогу багаті дари. За переказами, Стрибог народився на початку часів із подиху бога Рода. Разом зі Сварогом та Сварожичами переміг Чорного Змія. Він допомагав Перунові в його боротьбі зі Скіпером-звірем, а Хорсу – в боротьбі з Місяцем.

Як продовження осінньої тематики врожайності, Ліна Костенко звертається до ще одного міфологічного образу, уже з античної традиції. Так, вона порівнює просту українську сільську бабусю з дуже шанованою в давньогрецькому пантеоні богинею Деметрою, дочкою Кроноса і Реї, сестрою громовержця Зевса, богинею родючості, хліборобства та шлюбу. «Без її благодотворної сили ніщо не зростає ні в тінистих лісах, ні на луках, ні на буйних ланах» [93, с.43]. Постаць Деметри з'являється і у вірші **«Я кину все. Я вірю в кілометри»** [83, с.30]. Зауважимо, що, вдаючись до міфологічних образів, Ліна Костенко дуже рідко використовує їх як текстуальну оздобу – найчастіше ці алюзії покликані розгорнути складний асоціативний ряд. У процитованому вірші образи жіночих божеств – Деметри, Берегині – за приписом асоціації відсилають читача до архетипного образу матері (матері-землі). Так, в ряді інших творів Ліни Костенко образи баби і матері акцентовані як духовні й фізичні витoki особистості (**«Мені снилась бабуся...»** з циклу **«Інкрустації»**; **«Старесенька, іде по тій дорозі...»**). Відповідно, образи богині плодючості та богині-хранительки роду у згаданому вірші втілюють ідею необхідності зв'язку з рідною землею, родовою та національною історією.

Промовистою є лексема «матінка», що характеризує Деметру за традиційним фольклорним зверненням («**Я кину все. Я вірю в кілометри**»). Ліна Костенко імпліцитно поєднує семантику еллінського образу (вічно «плодородна Гея, мати Земля») і образу жінки як годувальниці, дарувальниці та продовжувачки роду.

Про Ліну Костенко неодноразово говорили як про майстриню прихованого тексту. Цитований вірш «**Люблю чернігівську дорогу**», як і поетична замальовка «**В маєтку гетьмана Івана Сулими**», є якраз блискучим прикладом художнього висловлювання, що характеризується смисловою двошаровістю, містить приховані смисли, які можуть бути зчитані уважним реципієнтом. У своїй творчості авторка послідовно протиставляє гармонійне світосприйняття «природної людини» фрагментованому, підпорядкованому технізації життю сучасника («**Ластівки тікають із Європи**», «**Мені відкрилась істина печальна**», «**Ще назва є, а річки вже немає**»); наголошує на необхідності цілісного світосприйняття.

Саме на традиції та звичаї, пов'язані із українськими святами праслов'янського походження, натякає Ліна Костенко в поезіях «**Акварелі дитинства**» («В Дніпрі купається Купава») [83, с.82], «**Три принцеси**» («Які ж були вони вродливі, три Лади-Либеді тоді») [83, с.92], «**Незнятий кадр незіграної ролі**» («...русалки виглядають із річок») [83, с.214], «**Летять на землю груші, мов з рогатки**» («...немов малі русалоньки, дівчатка гойдаються в зеленому гіллі») [82, с.213]. Образи двох перших пов'язані із днем Купали (згодом суміщеного з християнським святом Різдва Іоанна Предтечі 24 червня – Іван Купала), під час якого головну ритуальну священну роль виконують вогонь і вода як засоби очищення, а Лада – богиня життя, весни, родючості, народження, символізує світову любов, що є основою життя на землі, у двох останніх бачимо ті ж самі образи русалок. Звідси і вислів Ліни Костенко «*великодні русальні*» у поезії «**Ожиново-пташиний ліс**» [84, с.138]. Люди були переконані, що і мавки,

і русалки у ці післявеликодні дні виходять з води та гуляють лісами та полями. А захистом від них були обереги – часник або трава полину. Звичай прикрашати на Трійцю будинки гілками липи, духмяних трав – це захист від нечистої сили, який переданий нашими предками з покоління в покоління.

У віршах **«Люблю чернігівську дорогу»** та **«Я кину все, я вірю в кілометри»** авторка апелює до пантеїстичних уявлень, обоження природи, залишки якого так чи інакше спостерігаються в культурах багатьох народів, у тому числі й українського. Риси пантеїзму загалом характерні для світосприйняття авторки. Найяскравіше вони проявляються в особливій символізації образу дерева, який належить до художніх констант творчості поетеси (**«Мене ізмалку люблять всі дерева»**, **«Несе Полісся в кошиках гриби»**, **«Осінь дикунська»**).

Водночас образ саду виявляє у творчості Ліни Костенко конотації, явно пов'язані із християнською культурною традицією, передусім філософською системою Григорія Сковороди. Образ саду має символічний характер і здобуває різні значення, залежно від авторських інтенцій. Сад постає і метафорою світу, і сакральною територією, пов'язаною з внутрішнім життям людини (традиція, що виразно простежується у творчості Тараса Шевченка). Так, у вірші **«Виходжу в сад. Він чорний і худий»** лірична героїня усвідомлює власний зв'язок із деревами саду, в якому виросла (**«Чужі приходять в час твоєї щедрот, а я прийшла у час твого смутку»** [83, с.186]). Отже, поетеса послуговується образністю різних культурних систем як своєю «абеткою», що дозволяє їй уповні вжитися в контекст певної епохи. Світосприйняття Ліни Костенко можна охарактеризувати як культурологічне (а не, скажімо, релігійне), відповідно, постаті міфічних героїв, елементи пантеїстичного світогляду, язичницького міфу чи біблійні сюжети є тими образними матрицями, які слугують поетесі для втілення філософських роздумів над долею митця, уроками історії тощо.

Особливого значення набуває у творчості Ліни Костенко дискурс античності. Антична культура виступає мірилом не тільки естетичних, але й моральних вартостей. Тут варто пригадати міркування Н. Шумило та інших дослідників про єдність етичного і естетичного, загалом властиву українській ментальній свідомості. Принагідно зауважимо, що, за спостереженнями тієї ж таки Н. Шумило, саме ця особливість спричинила виникнення на українських теренах своєрідного варіанту модерністської естетичної системи, принципово відмінної від західної (міркування про модернізм по відношенню до художньої своєрідності творчості шістдесятників є цілком правомірними, якщо врахувати потужний вплив письменників-модерністів на становлення шістдесятництва як феномену). Так, «філософія життя» Ф. Ніцше, визначальна для західного модернізму, взаємодіє з «філософією серця», властивою питомому національному світогляду, відповідно, естетика, вільна від моралі, не є цінністю для українських митців. На цих позиціях стоїть і Ліна Костенко, ототожнюючи античну культуру з втіленнями передусім високих духовних цінностей. Варто пригадати її верлібр «Мені завжди здавалося, що у Греції...», художня структура якого побудована за принципом паралелізму – образи античної міфології постійно зіставляються з гіркими реаліями сьогодення:

Мені завжди здавалося, що у Греції
навіть статуї теплі.

А сьогодні передавали, що у Греції випав сніг.

Муза історії Кліо, мабуть, відморозила душу.

Бідна священні бики бога Геліоса,

де ж їм тепер пастися –

на ракетній базі?! [77, с.30]

Справді, «висока» проблематика творів потребує «високої» поетики, якій і слугує використання античного інтертексту. Адже крізь товщину тисячоліть до нас дійшли лише освячені часом і схвалені поколіннями інтелектуалів «шедеври з-поміж шедеврів», що стали невичерпним

джерелом образів, сюжетів і тем для літератури та культури всього світу. Звісно, це стосується Європи як колиски греко-римської цивілізації і, зокрема, України (згадаймо хоча б «Енеїду» Івана Котляревського як початок нової української літератури). Тож зовсім не випадково у віршованому романі Ліни Костенко «**Маруся Чурай**» один із персонажів (учений дяк), спостерігаючи страждання України, апелює саме до доби античності:

...Коли я в бурсі пізнавав науки,
Афіни й Рим пройшли крізь мої руки.
От був народ! Що римляни, що греки.
На всі віки нащадкам запасли.
А ми... А ми! Хоч би які лелеки
Гомера нам в колиску принесли.

Усі віки ми чуєм брязкіт зброї,
Були боги в нас і були герої,
Який нас ворог тільки не терзав!
Але говорять: «Як руїни Трої».
Про Київ так ніхто ще не сказав... [81, с.154-155].

Ця глибоко символічна паралель: «Київ = Троя», а Рим («вічне місто» та наймогутніша в античному світі держава: «*Roma caput Mundi*») = «Нова (воскресла) Троя» = «Новий (воскреслий) Київ», – є традиційною в українській державницькій літературі ще від часів Котляревського. Більше того, автор української «Енеїди», власне, й обрав Вергіліїв сюжет передовсім через наявну там імпліцитно (по-масонськи приховану) ідею реваншу: греки, *«спаливши Трою, / Зробили з неї скирту гною»*, але: Рим («Нова Троя»), за ту поразку – хай і через століття – грекам таки помстився. У підтексті прочитується: так само й Україна колись візьме реванш у Московії за руйнацію Запорізької Січі й Гетьманщини (Української держави). Вже згадані «пражани» активно уводять до своєї

творчості античний дискурс (образ «степової Еллади» в поезії Є. Маланюка). Ідея української державності в поезії представників «Празької школи» закономірно співвідноситься з античною естетикою. Тут варто зауважити, що саме антична естетика, проголошена взірцевою в суворо регламентованій художній системі класицизму, традиційно асоціюється з регулярними, суворими, теоретично обґрунтованими формами. Відповідно, класицизм як стиль, що сповідує раціоналістичні, регулярні форми в мистецтві, спираючись на античні зразки, асоціюється з ідеєю сильної держави. Отже, такі художні інтенції, що засвідчують високу творчу культуру, внутрішню дисципліну митця, «аристократизм духу», досить часто апелюють до доби античності, збагаченої творчими здобутками більш пізніх її рецепцій та інтерпретацій – ренесансних і класицистичних.

Згодом шістдесятники теж продовжують цей літературний дискурс. У творах Ліни Костенко помітне продовження традиції використання античного інтертексту для вирішення історіософсько-державотворчих проблем. Варто зауважити, що Ліна Костенко, на відміну від тих, хто зайняв позиції емігрантства та «залишенців», пішла шляхом «внутрішньої еміграції». За такої ситуації поет, навіть мешкаючи в СРСР і працюючи в умовах радянської цензури, не корився партійній догмі, писав «не ті» вірші, яких вимагала тоталітарна ідеологічна машина. Для Ліни Костенко її «внутрішня еміграція» була ходінням по лезу бритви. Вона всім ладом своєї творчості не вписувалася в контекст панівної комуністичної ідеології, руйнуючи міф про «щасливу Радянську Україну».

Варто зауважити, що навіть на тлі інтенсивного запозичення античних образів і сюжетів, наявних у багатьох творах Ліни Костенко, чи не найбільшим символічним потенціалом вирізняється образ Прометей. Художні інтерпретації цього образу, як відомо, мають у світовій літературі надзвичайно багату традицію. Відомо декілька варіантів міфу про Прометей. Так, за одним із міфів, Прометей – хитрун, крадій, авантюрист:

він навчив людей, як під час жертвоприношення обдурити Зевса, давши йому велику купу кісток, жил, кишок, сала з жертвовної тварини, а собі залишивши “некрасиву” і малу за обсягом решту – м’ясо. У відповідь розгніваний Зевс позбавив людей можливості поласувати піджареним і/або звареним м’ясом, не давши їм вогню. І Прометей викрав на Олімпі вогонь, сховавши його в порожню очеретину, за що й був покараний. У знаменитій трагедії Есхіла «Прометей прикутий» архаїчний сюжет здобуває смислові конотації, які є визначальними для подальшої мистецької рецепції образу титана – у європейській культурі Прометей стає уособленням безкорисливої жертвності, подвигу в ім’я людства. Смислові конотації богоборства, альтруїстичного діяння задля справедливості й щастя людей були закладені вже у самому тексті трагедії, який послуговується іншим, на відміну від пікарескного, героїчним, трактуванням постаті Прометея у міфологічній традиції. За іншою версією міфу, Прометей був єдиним зпоміж титанів, який колись допоміг Зевсові, своєму двоюрідному братові, у боротьбі за владу. І ось тепер свого колишнього благодійника володар Олімпу наказав прикувати до скелі. Варто зауважити, що це не характерний для Есхіла поворот, бо в інших його творах образ Олімпійця виведено з шанобливою повагою. І саме таке змалювання несправедливого й невдячного владаря посилює антидеспотичний пафос трагедії.

У трагедії Есхіла Прометей не скорився, а мужньо зносив муки і не благав Зевса про помилування, а лише скаржився на несправедливість і пояснював свій вчинок хоромі океанід, не приховуючи того, що усвідомлює ганебність свого становища: *«Не думайте, що то з сваволі й гордоців / Мовчу я, – в грудях серце розривається, / Коли погляну на оцю ганьбу свою!..»*. Недаремно ж «Прометей» означає *«той, хто бачить наперед, мудрець, віщун, провидець»*. За одним із міфів, Прометей від трьох богинь Долі – Мойр, знав навіть те, чого не знав сам владика богів Зевс. До постаті тираноборця, людини-героя, яка за жодних обставин не зрікається свого, Ліна Костенко звертається у відомій поезії:

Вітри гули віолончеллю, писали пальми акварель.
 Я вчора бачила ту скелю, де був прикутий Прометей.
 В країні древньої Колхиди, де п'ється радісне вино.
 А я ж вважала, що це – міфи. А я ж вважала, це – давно!
 В країні гордій і гористій ця скеля сива, як Софокл.
 Її показують туристам, туристи дивляться в бінокль.
 Тут берегів амфітеатри, і море міниться од барв.
 О Прометею! Варто?! – Варто! –
 так він сказав мені з-за хмар [83, с.111].

Образ Прометея змальовано як символ борця за щастя людства і асоціюється завжди з вогнем, нескореністю, самопожертвою, іноді навіть цілого народу («...А десь народ іспанський конав, як Прометей» [77, с.114] (**«Іспанка Карменсіта»**)). Образ Прометея явно чи імпліцитно представлено у багатьох творах Ліни Костенко. У цитованому вірші «Вітри гули віолончеллю» постать титана з'являється як антитеза до «міщанського кодла» споживачів, які пасивно сприймають високі надбання людської культури, мислячи категоріями товару, побутових вигод. У творі «Великі поети не вміють писати віршів» митці уподібнюються до титана-тираноборця: їхню, як і Прометееву, печінку клював орел і «сумнів сни випасав». Через образ вільного птаха, частинки природи, Ліна Костенко в поезії «Над Везувієм сніг» докоряє людству, яке примітивно використало *«Прометейв вогонь»* для обігріву житла, а не на високі цілі просвіти.

Принагідно зауважимо, що антична культура імпліцитно виводиться як протиставлення суспільству споживання і у творі поетеси **«Пансіонат “Форель”»**, героїня якого, колишня ув'язнена табору смерті в Дахау, разюче відрізняється від «дебелих дебілів» і «гіпопотамно-гіпотонічних» пацієнток лікувального закладу:

А ця спокійна, монументальна.
 Такій, мабуть, пасувала б тога.

Тугі завитки смоляного волосся –
як барельєф асирійського бога [77, с.400-401].

У вірші «Пансіонат “Форель”», який за своєю структурою і змістовим наповненням наближується до новели, фінальна деталь («штампований номер» на руці героїні) слугує утвердженню істинних цінностей – не матеріальних вигод, а людського щастя, стійкості, «спокійної совісті».

Отже, Ліна Костенко звертається до образу Прометея, як і загалом до культурного дискурсу античності, актуалізуючи проблему історичної пам'яті, необхідності глибокого засвоєння уроків минулого, гармонійного співіснування з усім сущим (твори на екологічну тематику). Масштабність екологічної проблематики підсилюється й увиразнюється шляхом уведення до образної структури твору міфологічних постатей: *«Як важко бути Антеєм на асфальті!»* («Малина, м'ята, дим і димарі»); *«...з морської піни вийшла на піски коров'яча остання Афродіта»* («Прощай, морська корово...») [84, с.182]; *«муза історії Кліо, мабуть, одморозила душу»* («Мені завжди здавалось, що у Греції...») [84, с.111].

Образ Антея, давньогрецького велетня, сина бога моря Посейдона та богині землі Геї, Ліна Костенко згадує і в поезії **«Ми прилетіли вранці у Європу»**. Він є символом наснаги й сили, що їх дає людині зв'язок з рідною землею, з рідним народом: *«Шматка землі немає під ногами, / в яку б ще міг упертися Антей»* [77, с.102].

Часом античний дискурс не стільки стає антитезою до сучасності з її численними соціальними та екологічними проблемами, скільки утворює особливе культурне середовище, парадигму, в якій розгортаються історіософські та морально-етичні рефлексії ліричної героїні: *«З часів прапрадіда Гомера...»* [77, с. 147] («Міс істина»), *«Мене ізмалку люблять всі дерева, і розуміє бузиновий Пан...»*, *«Мене водив під руку Аристотель»* [83, с.395] («Хтось є в мені, і я питаю: «Хто?»), *«на Олімпі лютує Юнона»*; *«Пегас, як фугас, пролетів і погас, зачепивши крилом Посейдона»* [83, с.255] («По сей день Посейдон посідає свій трон»), *«Фуркне з*

купідонів потеруха» [77, с.145] (**«Альтернатива барикад»**), «березовий Ікар» [83, с.314] (**«Заворожили ворони світанок»**), «в кам'яному вусі Діоніса гомоніли люди і віки» [83, с.172] (**«День світився, як свята Цецилія»**), «Сізіф куриє свою гіркущу люльку» [77, с.42] (**«Стояла груша, зеленів лісочок»**).

В основі прийому очуднення й, до яких вдається у своїй творчості Ліна Костенко, часто лежать образи античного походження: «купання в річці Геракліта» [83, с.297] (**«Марнували літечко, марнували...»**), «напою Пегаса із чорнильниці» (**«...Німе кіно – оця моя стіна»**) «...ставить на Пегаса» (**«Дума про шлях»**), «Сидить на бочці скіфський Діоген» (**«Скіфська одісея»**), нитка Аріадни [77, с.32] (**«Пастораль ХХ сторіччя»**), «всі скрині всіх Пандор» [77, с.114] (**«Іспанка Карменсіта»**), «мої важкі, мої щодення брили / старий Сізіф тим часом постеріг» [77, с.42] (**«Стояла груша, зеленів лісочок»**).

Такі інтертекстуальні зв'язки можуть бути означені як «точкові цитати» (за визначенням Н. Ніколіної): вони завжди звернені до культурної пам'яті читача і репрезентують довколишній світ як простір культурних значень і кодів, внаслідок чого ліричне почуття виступає не стихійним, а гуманізованим, таким, що знаходить свої образні, тематичні, настроєві відповідники в реаліях та історичних фактах навіть найвіддаленіших епох. Однією з провідних художніх інтенцій творчості Ліни Костенко є утвердження істинних гуманістичних цінностей через естетичну рецепцію відомих історичних подій, міфологічних та легендарних колізій. Так, ідея жертвності духовного лідера, митця, проводиря народу знаходить в її ліриці та ліро-епосі ряд образних відповідників.

Для позначення важливої риси Прометея – його любові до людей – Есхіл вигадав нове слово – «філантроп» ('той, хто любить людей'), яке зараз є загальноживаним. Жертвність Прометея, його альтруїзм, здатність безкорисливо дбати про слабших як одвічні гуманістичні цінності здобувають низку відповідників і в інших образних та

дискурсивних матрицях творчості Ліни Костенко, передусім євангельській історії та лицарському кодексі честі.

Доля Прометея нагадує долю Ісуса Христа: обидва постраждали не за себе, а за людство (титан на Олімпі викрав божественний вогонь для людей, а Син Божий взяв на себе всі гріхи людства); обидва були жорстоко покарані – розп'яті: перший – на скелі Кавказу, другий – на хресті Голгофи. Під час покарання влада (відповідно Зевс і Понтій Пілат) показала всю свою несправедливу жорстоку силу, і, зрештою, обидва виявилися переможцями: Прометея звільнив Геракл, а Христос воскрес. Можливо, саме тому К. Маркс, який читав Есхіла в оригіналі, назвав Прометея *«найблагоднішим святим і мучеником»*, щоправда не в церковному, а *«у філософському календарі»*.

Євангельська історія творчо інтерпретована в низці віршів Ліни Костенко (**«Ісус Христос розп'ятий був не раз»**, **«Брейгель. Шлях на Голгофу»**, **«Перш ніж півень запіє»**). Постать Ісуса Христа з'являється вже в її збірці *«Зоряний інтеграл»*, потрактована в багатьох відношеннях з позиції матеріалістичного світогляду, в чому, зрештою, немає нічого дивного: раніше вже неодноразово акцентувалося розгортання творчості шістдесятників у межах соцреалізму, рамки якого вони прагнуть подолати, засвоюючи, творчо переосмислюючи й продовжуючи кращі традиції та здобутки національного і світового мистецтва. Ставлячи собі запитання *«Хто він, мій бог, моя висока віра?»*, молода поетеса звертається до різних релігійних традицій, згадуючи і *«страдника Ісуса»*. Відповідно, її трактування цього образу далеке від одновимірно-атеїстичного, характерного для *«агіток»* радянського періоду. Цікавий приклад переосмислення вічного образу воскреслого бога знаходимо в ранній казковій поемі *«Мандрівки серця»*. Суспільно-політичний підтекст цієї постаті очевидний і може бути цілком пояснений тим історичним контекстом, у якому постає твір молоді авторки, – злочини представників Ку-клукс-клану проти темношкірого населення Землі. Однак нас цікавить,

у першу чергу, сам спосіб репрезентації загальновідомих політичних фактів через архетипний образ, який здобуває конкретно-історичне трактування залежно від художніх інтенцій алегоричної казки:

Котра й підкорена – невпокорена.

Добре, мабуть, на душі наболіло:

негри бога малюють чорним,

негри чорта малюють білим.

Чуєш? – хтось у муках конає.

Чуєш? – в душі наростає тривога.

– Хто розпинає?

Кого розпинає?

– БІЛИЙ ДИЯВОЛ – ЧОРНОГО БОГА!

...Проріз очей в балахоні білому.

Білий диявол сміється:

– Стогне ще?

Факел тримає в руках – недотлілу,

чадну головешку пекельного вогнища.

...І Чорний Бог простогнав:

– Нічого,

для всіх квіток ще настануть весни.

Як і належить кожному богу,

ТРИЧІ РОЗП'ЯТИЙ –

Я ВОСКРЕСНУ! [80, с.94-95]

Міф, що виступає прообразом усіх знань про світ, супроводжує людську культуру на всіх етапах її розвитку. Навіть втрачаючи свою цілісність та універсальність, він продовжує відігравати важливу роль у формуванні художнього світу літературного твору. Окремі його уламки,

міфологеми, органічно входячи у нове смислове оточення, стають компонентами нового, індивідуально-авторського, міфу. Ці особливості вповні властиві творчості Ліни Костенко як поетеси, що виходить за межі соцреалістичної матриці, ведучи діалог зі світовою (як класичною, так і сучасною їй) культурою. Її поезія, як і творчий доробок будь-якого визначного митця слова, поєднує, з одного боку, індивідуальне світобачення, а з іншого – «комплекси народного світогляду, що складають більш чи менш розрослі, уподібнені й неподібні саги того образного світу, які немало впливали на творення ментальності народу» [36, с.3].

У творах Ліни Костенко неодноразово натрапляємо на середньовічні ремінісценції, зокрема художнє переосмислення мотивів куртуазної любові та лицарського кодексу честі (**«Пісенька менестреля»**, **«Майже переклад з провансальської»**, **«Апологія лицарства»**). Названі мотиви також постають у творчості Ліни Костенко культурно освоєними, зберігаючи сліди попередніх художніх інтерпретацій. Очевидно, слід зауважити, що художня матриця лицарської любові, яка, зокрема, виключала плотські стосунки, покладена в основу **«Віршів про Прекрасну Даму»** Олександра Блока (Майкл М. Найдан у своїй статті **«Інші поети у творчості Ліни Костенко»** акцентує на особливій любові української поетеси до творчості цього представника Срібного віку) [114, с.155].

Куртуазна любов традиційно є втіленням високих почуттів. Відповідно, постать лицаря, трактована у європейській літературі досить широко, виступає уособленням не тільки чоловічих чеснот, а й шанобливого схиляння перед жінкою. «Таке ставлення, – наголошує Юрій Ковбасенко, – переросло згодом у справжній культ – культ Чарівної Дами» [75]. Бертран де Борн, один із найвідоміших середньовічних поетів, так змальовує цей образ у своїй сирвенті (строфічна пісня трубадурів XII-XV ст. на громадянські та політичні мотиви) **«Люблю травневий світлий час...»**:

До серця лицар той мені,

Що, першим кинувшись у бій,
Летить безстрашно на коні,
Запалює загін весь свій
Відвагою п'янкою... (Переклад М. Терещенка) [76].

Ліна Костенко обсервує світоглядні константи лицарської доби з інших гендерних позицій – сучасної жінки, яка перебирає на себе нові соціальні ролі: «О, заспівайте дівчині романс – Жінки втомились бути не прекрасними» [77, с.76] (**«Пелюстки старовинного романсу»**). На це вказують численні риторичні запитання: «Кому я кину квітку, прекрасну, як зорю?» [77, с.79], «Чи й справді необхідно, щоб жінка була мужня?», «Де лицар мій, молитва де моя?!» [77, с.80] (**«Апологія лицарства»**). Програмного звучання проблема «сильної жінки», до якої послідовно звертається у своїй творчості Ліна Костенко, здобуває у вірші **«Я, що прийшла в цей світ не для корид»**, яку завершує рядок: «Ці види спорту вже тепер жіночі». Інтимна лірика Ліни Костенко утверджує передусім духовний зв'язок між закоханими, що цілком відповідає почуттю лицарської любові, як воно постає у творах середньовічних поетів, передусім Джауфре Рюделя, зокрема його лицарській поезії «Мені під час травневих днів...»:

Я щастя у житті зустрів
В моїм коханні віддалік (Переклад М. Терещенка) [76].

Явні перегуки з творами цих митців звучать у вірші Ліни Костенко **«Майже переклад з провансальської»**:

Я лицар і поет, не схожий на ханигу.
Я не служу чужому королю.
У відблиску меча читаю древню книгу
І даму серця здалеку люблю [77, с.204].

У згаданому творі атрибути середньовічного лицарства (образний ряд, який містить відповідні константи: меч, «древня книга») слугують уже іншій художній меті – в цьому випадку маємо зразок характерного для

Ліни Костенко імпліцитного тексту. «Майже переклад з провансальської» є зразком громадянської лірики, що за принципом асоціації відсилає обізнаного читача до сучасних йому реалій:

А наш король, а ми його васали,
а чорт візьми, я теж його васал.
Усі йому вже оди написали,
лиш я йому ще оди не писав.
...І хоч на світі сторони чотири,
я тут живу, бо я цей край люблю.
І не боюсь донощика в трактирі,
бо все кажу у вічі королю! [77, с.204].

Дослідники творчості Ліни Костенко неодноразово наголошували на особливій ролі, яку відіграв історіософський дискурс Лесі Українки у формуванні поетичного світу нашої авторки. Тема лицарства була широко розроблена у ліриці, ліро-епосі та поетичній драматургії Лесі Українки («Роберт Брюс – король шотландський», «Давня казка», «Осінь казка»). При цьому новаторство найяскравішої представниці українського «неоромантизму» полягає в тому, що вона приміряє на себе саме маскуліну модель цієї культурної системи – лицарські звичаї і лицарський чин. Так, дослідники неодноразово акцентували на творенні фемінного варіанту лицарської доблесті в драматичній поемі Лесі Українки «Бояриня», героїня якої гине, не витримавши ганебного животіння в Московії. В умовах хатнього рабства, продиктованого «домостроем», українка зберігає не тільки національну гідність, а й активну соціальну та політичну позицію. Причиною смерті жінки стає не тільки туга за рідною землею, а й почуття вини перед нею. Інститут козацтва як відповідник західноєвропейського лицарства стає втіленням патріотизму, активної громадянської позиції, великодушності і бойового братерства у творах українського модернізму та неомодернізму, постає ця історична паралель і в поезії шістдесятників. У вірші Ліни Костенко «**Моя**

любове, я перед тобою» лірична героїня посідає активну позицію, співвідносну з героїчним чином предків:

Не дай мені заплутатись в дрібницях,
не розмінйай на спотички доріг,
бо кості перевернуться в гробницях
гірких і гордих прадідів моїх.
І в них було кохання, як у мене,
і від любові тьмарився їм світ.
І їх жінки хапали за стремена,
та що поробиш – тільки до воріт [77, с.315].

Така світоглядна позиція українських письменниць, яка має значну історичну тяглість і утворює тривалу літературну традицію, неодноразово осмислювалася дослідниками. Т. Коляда зауважує: «Художнє слово Костенко піднімає на вищий щабель усю українську поезію: її давно визнана, традиційна сердечна щедрість, багатство емоційних відтінків почали – з часів Лесі Українки – заповнюватись енергією мислі. І дуже знаменно, що доля обрала для цієї мети саме жіночу музу, немовби ще раз підтвердивши думку про те, що український менталітет найяскравіше втілюється у жінках» [76, с.59].

Алюзія на творчість Лесі Українки, передусім – її лицарський дискурс, помітна у вірші «Десь, колись, в якомусь царстві» (зачин «Давньої казки»: «Десь, колись, в якійсь країні, Де захочете, там буде»). Зміст вірша – смерть лицарства і царство комарів, яке приходить йому на зміну – відповідає пародійному модусу рецепції творчості великої попередниці.

Тема лицарського почуття до жінки є провідною у віршах «**Апологія лицарства**», «**Тінь королеви Ядвіги**»; імпліцитно простежується вона у таких творах, як «**Пелюстки старовинного романсу**», «**Чи справді необхідно, щоб жінка була мужня?**», «**Балада моїх ночей**». «Алюзійний нарратив» (О. Башкирова) творчості Ліни Костенко характеризується

«багатошаровістю»: до складних асоціативних зв'язків залучається не тільки конкретне культурне явище, а і його інтерпретації, що дозволяють окреслити певний дискурс, традицію рецепції літературного образу, мотиву, теми. Цю тезу добре ілюструє твір «**Балада моїх ночей**», який засвідчує принципову культурну освоєність і легкість розгортання асоціативного ряду, що його алюзія викликає в пам'яті. В «Баладі моїх ночей» з'являється постать Дон Кіхота, благородного дивака, самотнього у своїх пориваннях. Водночас у контексті творчості Ліни Костенко з її мотивами інтелектуального стоїцизму й лицарської шляхетності в цьому образі вияскравлюється його героїчна першооснова (варто згадати, що великий твір Сервантеса був написаний як пародія на лицарський роман). Разом з тим, не є несподіваним у згаданому творі козацький мотив: поетеса бачить свого героя «у полі, між козацькими могилами» [77, с.176]. Дон Кіхот, попри удавано-гумористичну тональність вірша, постає як романтичний герой, протиставлений «юрмі» (як уже зазначалося, ця антитеза є наскрізною для творчості Ліни Костенко): *«Ідуть великі юрми. Ти думав – люди, глянув – барани!»* [77, с.176]; *«...не зв'яжуйся з отарою – вона тебе затопче в пилюгу!»* [77, с.176].

У романтичному ключі розгортається протиставлення митця / національного героя і натовпу в низці творів, присвячених історичним персоналіям Середньовіччя і доби Відродження: Жанні д'Арк, Данте, Мікеланджело Буонаротті («**Руан**», «**Під вечір виходить на вулицю він**», «**Настане день, коли собі скажу**»). У вірші «Руан» Ліна Костенко вдається до прийому автокоментаря, який часом застосовує у своїх історіософських творах. Паратекстуальне явище – стисла вказівка на історичні події, які художньо інтерпретовані у творі, так само як заголовок і епіграф, акцентують увагу читача на провідній інтенції: «Жанну д'Арк спалили в Руані. *«Мені шкода тебе, Руане!»* – це останні її слова» [77, с.255]. У контексті поетичної творчості Ліни Костенко передсмертні слова

національної героїні Франції суголосні хресній молитві Месії, який прощає своїх катів:

...А світ чадить. А світ уже не білий.
А ти така, хоч прикладай до ран.
Голубко Жанно, дух незлобівий, –
«Руан, Руан! Шкода тебе, Руан!» [77, с.255].

Образ юрми моделюється через уведення полілогу. Зауважимо принагідно, що таке привнесення елементів драматизації віршової структури характерне для низки творів Ліни Костенко («**Діалог у Паризькому салоні**», «**Пінг-понг**») – цей прийом дозволяє відтворити особливу психологічну напругу, увиразнити підтекст, певні знакові змісти, які залишаються безпосередньо не артикульованими. Уведенню додаткових підтекстів сприяє й омонімічна рима, вжита в останньому катрені твору:

Прощайте, люди. Кланяйтесь *горилам*.
Згорю, одмучусь і воскресну я.
Та тільки буде пахнути *горілим*,
Руан, Руан, твоє, Руан, ім'я! [77, с.255].

Мотив смерті й воскресіння, наскрізний для творчості Ліни Костенко, постає й тут, вступаючи у складні зв'язки автоінтертекстуальності з біблійним дискурсом, темою митця і суспільства: «*Це небезпечно – генія цькувати – Він у безсмерті страшно вам воздасть*» («**Віяло мадам Полетики**»).

Звернення до світової культурної традиції становить важливу характеристику поетичного мислення Ліни Костенко. Вибудовування численних художніх паралелей зі світовою історією та мистецтвом дозволяє поетесі утвердити унікальність духовних надбань українства в колі інших світових культур. Варто зауважити, що діалогічний характер художнього мислення авторки, розрахований на уважного реципієнта-співтворця, виявляється не тільки на рівні алюзій, цитат, а й тих явищ, що

були окреслені Ж. Женеттом як архітекстуальність. Уводячи це поняття, дослідник має на увазі передусім жанрову приналежність поетичних творів, адже жанр є носієм літературної пам'яті й водночас чи не найбільш показово демонструє динаміку змін, які переживає письменство на тому чи іншому етапі.

Варто зупинитися на такій грані художнього доробку Ліни Костенко, як сонетна творчість. Сонет не належить до поширених строфічних форм у поетеси, на відміну, скажімо, від такого віртуозного творця сонетів, як Д. Павличко. Власне, сам факт звернення до цієї поетичної форми свідчить про приналежність авторки до певного культурного контексту (варто пригадати, якого значення надавали сонету київські «неокласики», до духовних спадкоємців яких, передусім через творчість М.Рилського, належить Ліна Костенко). Звертаючись до сонетної форми в одному з ранніх віршів, «**Ріка заховалась під кригу**», Ліна Костенко надалі майже не апробує цю найпопулярнішу серед канонічних строф у своїй поезії. Однак хрестоматійним став твір під назвою «**Світлий сонет**». За будовою цей твір є «англійським» («шекспірівським») сонетом, що складається з трьох катренів (чотиривіршів) з неоднаковими римами та прикінцевого дистиху (двовірша). Нормативність сонета поширюється на змістовий план, який визначається трьома чинниками: тезою, антитезою, синтезом. Теза розвивається в першому катрені, антитеза – в другому, синтез – у двох терцетах (йдеться про італійсько-французький сонет). Проте повністю ця вимога дотримується лише зрідка. Тому у «Світлому сонеті» вона виявляє себе довільно:

Вірш зразу ж розпочинається тезою:

Як пощастило дівчинці в сімнадцять,

В сімнадцять гарних, неповторних літ! [83, с.341].

І завершується перша строфа антитезою:

Вона ридає, але все як слід [83, 341].

Підкреслена лексична й синтаксична простота вірша у поєднанні з вишуканою строфічною формою поглиблює підтекст, який уважний читач розгортає самотужки. Оновлення жанру сонета відбувається за рахунок особливостей індивідуально-авторської манери авторки, що полягає в афористичності художнього вислову і водночас – тяжінні до символічного малюнку, який несе в собі глибокий підтекст («Ріка заховалась під кригу...»), підкреслено говірних інтонаціях, орієнтованих на живе мовлення («Світлий сонет») [25, с.27].

Раніше вже йшлося про дискурс української класики, передусім творчості Тараса Шевченка та Лесі Українки, в поезії Ліни Костенко. Звернення до лірики, ліро-епосу, як і загалом до біографії Тараса Шевченка, є цілком закономірним з огляду на масштабність постаті великого українського поета й той особливий соціокультурний контекст, у якому випало творити самій Ліні Костенко (п'ятнадцятирічне мовчання, цензурні утиски, несправедлива критика). В одному з програмних віршів своєї творчості, «...**І натовпом розтерзана Гіпатія...**», Ліна Костенко художньо втілює своє кредо в осмисленні долі видатних митців: осягнення їх життєвого шляху як шляху передусім людського, сповненого особистісних болів і сумнівів. Про глибоко емоційну, людинознавчу рецепцію творчої біографії Шевченка свідчить характер нарації, який обрано поетесою у вірші «**Княжа гора**». У творі виклад ведеться від першої особи, від імені самого Шевченка, отже, вірш становить приклад рольової лірики (за визначенням А. Ткаченка). Поетеса широко вживає еліптичні конструкції, окличні речення, просторіччя, що наближує звучання її вірша до говірних і речитативних інтонацій поезії самого Кобзаря. Лейтмотивом звучить у поезії «**Княжа гора**» Ліни Костенко любов до Києва, його оспівування та звеличення («*І так же тут любо! Дніпро під самим порогом*»). Образ Дніпра у творі збагачується не тільки алюзійними відсилками до лірики та ліро-епосу Тараса Шевченка, а й вступає у складні зв'язки автоінтертексту – образ ріки є наскрізним для

творчості самої Ліни Костенко. У Тараса Шевченка бачимо Дніпро як символ України, те, до чого лине серце на засланні: *«Ой Дніпре мій, Дніпре, широкий та дужий!»*, *«Буду віршувати,/ Нудить світом, сподіватись / У гості в неволю/ Из-за Дніпра широкого / Тебе, моя доле!»*. Дніпро – це місце, яке хоче увіковічнити поет навіть після смерті: *«Як умру, то поховайте мене на могилі, / Серед степу широкого, / На Вкраїні милій, / Щоб лани широкополі, / І Дніпро, і кручі / Було видно, було чути, / Як реве ревучий»* [171, с.335]; *«Нема на світі України, / Немає другого Дніпра»* [171, с.316]. Річка в художньому світі поетеси підноситься до рівня символу, стаючи носієм історичної пам'яті (**«Мені відкрилась істина печальна», «Балада про ріку», «Сосновий ліс перебирає струни»**). Актуальні проблеми суспільства, болі, які тривожать душу поетеси, суголосні стану ліричного героя, Тараса Шевченка: *«Земля ж моя рідна! / Нема на тобі притулку. / Поети твої – і ті вже тобі чужі»*. Попри те, головний смисл поезії – це глибоке переконання митця у власній потребності своєму народу, що звучить в останньому рядку вірша:

Будь прокляті всі, хто відняв у мене вітчизну!

Але у вітчизни ніхто не одніме мене [77, с.238].

Уявний діалог ліричної героїні із великим українцями минулого покладено в основу таких творів Ліни Костенко, як **«Кобзарю, знаєш...»** і **«Ой ні, ще рано думати про все...»**. І в першому, і в другому творі часова дистанція між ліричною героїнею і її співрозмовником увиразнюється за допомогою образу статуї – «гранітного Тараса» і «кам'яного» Григорія Сковороди. Варто зауважити, що в названих творах Ліна Костенко вдається до показового для її творчості мотиву оживлої статуї, який широко досліджується О. Башкировою в зіставленні з творами світової літератури [25, с.20-25].

Прагнення поетеси представити долі великих як життєвий шлях людей, а не канонізований життєпис, підкреслено антиномією монументальної величі скульптурного зображення і підкреслено «живого»

мовлення. Вірш «Кобзарю, знаєш...» відкривається розповіддю ліричної героїні про нелегку епоху, *«оцей двадцятий невгомонний вік»*. Віршовий «зачин» імпліцитно звернений до прологу Шевченкових «Гайдамаків», які також відкриваються роздумами про плинність часу:

Все йде, все минає – і краю немає,
 Куди ж воно ділось? Відкіля взялось?
 І дурень, і мудрий нічого не знає.
 Живе... умирає... одно зацвіло,
 А друге зав'яло, навіки зав'яло... [170, с.100].

На противагу медитативному трискладовику Тараса Шевченка, Ліна Костенко вживає динамічний п'ятистопний ямб – універсальний розмір другої половини ХХ ст., за спостереженнями Наталії Костенко [88, с. 47]:

Кобзарю,
 знаєш,
 нелегка епоха –
 оцей двадцятий невгомонний вік.
 Завихрень – безліч.
 Тиші – анітрохи.
 А струсам різним утрачаєш лік [77, с.100].

Ідеться про необхідність винайдення нової художньої мови, яка відповідала б вимогам нового часу. У риторичних питаннях до Кобзаря звучить глибоке усвідомлення місії митця: *«...ми, співці краси земної»*. Ліна Костенко тонко вловлює характерні поетичні інтонації, які звучать у великому посланні Тараса Шевченка «І мертвим, і живим...»:

Не дуріте самі себе,
 Учітесь, читайте,
 І чужому навчайтесь,
 Й свого не цурайтесь [170, с.320].

Подібні вольові імперативні конструкції поетеса вкладає у уста Кобзаря, який відповідає ліричній героїні:

- А ви гартуйте ваші голоси!
 Не пустослів'ям, пишним та барвистим,
 не скаргами,
 не белькотом надій,
 не криком,
 не переспівом на місці,
 а заспівом в дорозі нелегкій [83, с.113].

Кінцівка твору становить афоризм, характерний, нарівні з творенням поетичних замальовок, потужним візуальним ефектом, для поезії Ліни Костенко:

Бо пам'ятайте,
 Що на цій планеті,
 Відколи сотворив її пан Бог,
 Ще не було епохи для поетів,
 Але були поети для епох! [83, с.113].

На особливу увагу заслуговує цикл Ліни Костенко «**Давидові псалми**» – одна з численних літературних інтерпретацій поетичних творів легендарного царя Давида, які належать до корпусу канонічних текстів християнської традиції. Переспіви псалмів становлять важливу частину поетичної спадщини Тараса Шевченка, отже, йдеться про творче продовження нашою авторкою літературної традиції, яка зберігає свою актуальність і наприкінці ХХ ст. Формально зберігаючи структуру і образний ряд канонічних псалмів, Ліна Костенко наповнює їх новим змістом, що, очевидно, вповні може бути досягнутий тільки в загальному контексті творчості поетеси. Саме з цією метою авторка включає цикл «Давидові псалми» до розділу своєї підсумкової збірки «Вибране» (1989) «**Альтернатива барикад**», який об'єднав громадянську лірику, створену переважно в період мовчання. У циклі провідною є тема важкого вибору

«мужа блаженного», людини, яка обстоює власну громадянську позицію серед спокус і загроз облудного соціуму: *«Єдиний Боже! Все обсіли хами. / Веди мене шляхетними шляхами. / І не віддай цим людям на поталу, – / Вони вже іншу віру напитали. / Одплач в мені, одплач і одболи, – вони ж моїми друзями були!»* [83, с.236].

Варто зауважити, що у творчості Ліни Костенко є низка імпліцитних алюзій на твори Тараса Шевченка. Промовистим у цьому відношенні є вірш «Доля», який має таку саму назву, як і твір із знаменитого шевченківського триптиху «Доля», «Муза», «Слава». Обидва твори містять своєрідну поетичну максиму. У Тараса Шевченка це прикінцеве звернення до Долі: «Ми просто йшли. У нас нема Зерна неправди за собою». Ліна Костенко структурує свій твір за улюбленим принципом – розбудовуючи певний сюжет (купівля людьми доль) і завершуючи художню структуру висновком-афоризмом:

Я вибрала Долю собі сама.
І що зі мною не станеться –
у мене жодних претензій нема
до Долі – моєї обраниці [77, с.35].

Певний смисловий «жмуток», за визначенням Н. Фатєєвої, що зумовлює розгортання численних асоціацій, моделює Ліна Костенко і в короткому вірші «Кобзар співав в пустелі Косаралу». Пряма вказівка на факти з біографії Тараса Шевченка збагачується тут і непрямомою відсилкою до мотиву поета-в'язня, наскрізного для творчості багатьох українських письменників (Григорій Грабович, Іван Франко, Леся Українка та ін.). У згаданій поемі Лесі Українки «Давня казка» звучать такі рядки:

І мого прудкого слова
Не затримає темниця.
Полетить воно по світу,
Наче тая вільна птиця.
У Ліни Костенко читаємо:

А пісня наростала на засланні.

А пісня грати розбивала вщент.

Правдивій пісні передзвін кайданів –

то тільки звичний акомпанемент [77, с. 239].

Наскрізь алюзійним є вірш Ліни Костенко «Заворожи мені, волхве!..», який містить натяки на «Тараса Бульбу» Миколи Гоголя, прямі відсилки до біографій представників «розстріляного відродження». Однак основне смислове тло становить усе-таки творчість Тараса Шевченка: Ліна Костенко протиставляє діяльність сучасних популяризаторів творчості Кобзаря його страдницькому життєвому шляху. Спектр художніх засобів, до яких вдається при цьому поетеса, надзвичайно широкий: іронія, алюзії на фольклорні та літературні твори, псевдоетимологізація, просторіччя:

«Заворожи мені, волхве!

Заворожи мені, волхве...»

Сидить по мавпі на зорях, на місяцях.

Респектабельні пілігрими

в комфортабельних «Волгах»

«ходять» по шевченківських місцях.

Вербують верби у монографії.

Вивчають біо- і гео-графію.

Полюють в полі на три тополі... [77, с. 163].

За допомогою алюзій-цитат і прямих вказівок на письменницькі долі Ліна Костенко у невеликому вірші вибудовує цілу панораму історії української літератури, творці якої були ув'язнені, фізично знищені, змушені були писати чужою мовою або ламати творчі голоси:

«Чуєш, батьку?

Чую, синку!..»

Пропадали ж люди ні за гріш.

Передсмертно лаявся Косинка.

Божеволів у тюрмі Куліш [77, с. 163-164].

Алюзії на шевченківські твори відіграють особливу роль у художній структурі «поліфонічної поеми» «Зоряний інтеграл». Принагідно варто зауважити, що поема не була видана повністю – у збірці «Вибране» побачили світ фрагменти ліро-епічного твору, який за роки «мовчання» був суттєво змінений: Ліна Костенко радикально переглядає ряд смислових акцентів, не включаючи до підсумкової збірки більшу частину поеми. Поетеса апелює до таких констант творчості Шевченка, як «слово» і «мати». Традиційне ототожнення України з материнською постаттю здобуває тут оновлених смислових конотацій. Ліна Костенко вибудовує масштабну метафору «мати-мова», яка є наскрізною для п'ятої частини поеми, що її авторка досить прискіпливо відбирає з-поміж інших для публікації у «Вибраному»:

Я скоро буду виходити на вулиці Києва

з траурною пов'язкою на рукаві –

умирає мати поезії мого народу!

Все називається Україною –

універмаг, ресторан, фабрика.

...І тільки мова чужа у власному домі.

У шовінізму кігті підсвідомі [77, с. 155-156].

Одним із потужних джерел інтертексту віршів Ліни Костенко є твори Павла Тичини, одного з найяскравіших українських поетів ХХ століття. Одразу зауважимо, що вплив автора «Сонячних кларнетів» на творчість поетеси відбувався як на контактено-генетичному, так і на типологічному рівнях. Постать Тичини, як і М. Рильського, настільки масштабна, що художній досвід видатного символіста, його унікальне світовідчуття не могло не позначитися на творчому мисленні нашої авторки.

Наприклад, знаковим для Тичини є вірш «О панно Інно...», де яскраво втілена поетика символізму: підкреслена мелодійність, котра досягається інтенсивним звукописом (домінуванням звуку «О»), музичність поезії (знамените Верленове «Найперше МУЗИКА у слові...»). Абсолютно цими

ж художніми параметрами характеризується й відомий вірш Ліни Костенко **«Осінній день, осінній день, осінній...»**.

Крім того, твір Павла Тичини має сповідальні нотки, неповні речення, повтори. У ліричного героя часто перехоплює дух від невизначеності, відчуття якогось невимовного жалю за зробленим чи пережитим колись. *«О панно Інно, панно Інно! // Я – сам. Вікно. Сніги... // Сестру я Вашу так любив – // Дитинно, злотоцінно»*.

Типологічні збіги наявні також у використанні поетами елементів античної і слов'янської міфології, хоча художні інтенції, які лежать в основі алюзій на міфологічні образи, у цих авторів відмінні – пантеїстичний світогляд, відчуття всеєдиного ладу – у Павла Тичини («Не Зевс, не Пан...»), поема Прометей»), глибоко історіософське та культурологічне світосприйняття – у Ліни Костенко (*«По сей день Посейдон посідає свій трон, // У правиці тримає тризуба»* [83, с.255]).

Історіософічність характерна для світовідчуття обох авторів, хоча здобуває вона в них різне художнє втілення – для творчості символіста Тичини первинним є відчуття розгортання людської історії як реалізація певних глобальних, вселенських процесів (варто пригадати, що основою символістського світогляду є сприйняття фізичної реальності як «відблиску» реальності вищої, духовної). Для поетичної історіософії Ліни Костенко більшою мірою характерне раціональне начало, що проявляє себе в осмисленні уроків історії, віднайденні аналогій подій сучасності у минулому. Однак, незважаючи на глибинну відмінність художньої картини світу двох митців, творче засвоєння поетичних уроків П. Тичини очевидне в літературному доробку Ліни Костенко, зокрема, в її поемі «Зоряний інтеграл». Твір має авторське визначення: «поліфонічна поема», тобто в основу її покладено музичний принцип, як це часто бачимо у творах П. Тичини. Не можна не пригадати могутньої симфонії П. Тичини «Золотий гомін», у якій поет відображував «гомін» віків та поколінь від Київської Русі до національно-визвольної революції 1917 – 1918 рр., і не тільки за

принципом асоціативності мислення та сприйняття, а й за допомогою оригінального звукопису. Свою знакову поему «Сковорода» П. Тичина означає як «симфонія». Художня структура згаданої поеми Ліни Костенко також базується на музичному явищі поліфонії, «заснованому на одночасному гармонійному поєднанні та розвитку рівноправних самостійних мелодійних ліній» [95, с.561].

Подібний характер освоєння обома авторами фольклорної традиції, зокрема, їх звернення до художніх ресурсів української думи («Дума про трьох вітрів» П. Тичини та **«Дума про братів неазовських»** Ліни Костенко).

Щирістю ліричних інтонацій та глибиною почуття відзначається патріотична лірика обох авторів. Рання творчість П. Тичини, на відміну від кон'юнктурних збірок радянського періоду («Чуття єдиної родини» та «Партія веде»), являє чистоту й пристрасність ліричних інтонацій, відвертість звертань до рідної землі: «Не сумуйте, смерті той не знає, // Хто за Україну помирає!» («Війна»); «Не знаю і сам я, за що так люблю // Безщасною тую Україну мою?» («Не знаю і сам я, за що так люблю»); «Не чіпайте моєї України!» («Ах не смійтеся ви наді мною»).

Патріотична лірика П. Тичини значною мірою реалізується через потужний християнський дискурс; символістські візії автора часто розгортаються в культурному просторі християнської культури («Під Великодню ніч»). Традиційне для національної літератури ототожнення України з материнською постаттю також здобуває у нього виразно християнське звучання («Скорбна Мати»). Художні інтерпретації образу Діви Марії, які постають у творчості шістдесятників, незважаючи на їх індивідуально-авторську оригінальність (варто згадати «Чорнобильську Мадонну» Івана Драча – поему, «поліфонізм» якої також свідчить про засвоєння художнього досвіду П. Тичини), становлять прояви великої літературної традиції, важливою ланкою якої є «Скорбна Мати» видатного символіста. Для Ліни Костенко образ Діви Марії, як і всі євангельські

образи, є передусім втіленням певної культурної традиції, він завжди постає художньо освоєним («Рафаелівська Мадонна у вічі дивиться вікам»), проте водночас Мадонна втілює вічність, непроминальні духовні цінності. Так, у **«Мадонні перехресть»** Ліна Костенко вдається до характерного для її творчості протиставлення цих вічних цінностей метушні, шаленому темпу сучасності (**«Машини, шини, стрес, експрес»**). Ця художня інтенція, як це часто буває у творчості поетеси, реалізується як імпліцитний текст, через творення пейзажної замальовки. Подібну художню структуру, де основний зміст винесено в підтексті твору, маємо у вірші **«В маєтку гетьмана Івана Сулими»**.

Символами духовних цінностей, поруч із образом Мадонни, в обох авторів виступають образи храму та книги. Образ храму втілює духовну основу людського буття, в той час як книга виступає метафорою людської культури, світу, який втілений у слові, осмислений попередніми поколіннями людей. У раннього Тичини: «Як ніч розкриє книгу – я радо йду в свій храм». Цим рядкам суголосні костенківські: «Читаю ніч, немовби чорну книгу», коли «Мені сниться мій храм...».

Знаковою для творчості обох авторів є постать Григорія Сковороди. Упродовж своєї творчої біографії Павло Тичина неодноразово звертається до життя і філософії видатного українського мислителя (вірш «Давид Гурамішвілі читає Григорію Сковороді "Витязя в тигровій шкурі"» та симфонія «Сковорода»). Основою поетичної інтерпретації життєвого шляху Сковороди стають пошуки внутрішньої гармонії, душевного прозріння: «Тут Сковорода підвіся: – Слова твої ж ярі! // Щастя я в душі шукаю – не в плотському чарі». У Ліни Костенко постать Сковороди виступає мірилом істинності життєвих цінностей (**«Ой ні, ще рано думати про все...»**). Поетеса звертається до автора знаменитої сентенції «Світ мене ловив, але не спіймав», перефразовуючи її: «Світ мене ловить, ловить, доганя». Більш розгорнуте трактування постать Сковороди здобуває в романі у віршах «Маруся Чурай»: мандрівний дяк залишає

героїню, оскільки боїться прикипіти до неї серцем. Зауважимо, що постать мандрівного філософа, як і митця-відлюдника («**Ван-Гог**», «**Настане день, коли собі скажу...**», «**Діалог у паризькому Салоні**»), знакова для творчості Ліни Костенко. Уже у ранній поемі-казці «Мандрівки серця» поетеса звертається до проблеми вибору між шляхом пізнання і сімейним затишком. У розділі «Розпусна удовиця», який пізніше був включений поетесою до її «Вибраного», художньо апробовано епізод, який пізніше втілиться в «Марусі Чурай»: Мандрівник відсторонюється від самотньої жінки, про яку, незважаючи на її шляхетність, іде недобрий поголос у селі, оскільки боїться піддатися її чарам і не виконати своєї життєвої місії («*E-e-e, поки не пізно, треба прощатись, / А то тут можна навіки зостатись*»). Ця проблема є ключовою і у вірші «**Любов Нансена**», ліричний герой якого змушений обирати між коханням жінки і мрією свого життя – відкриттям Північного Полюсу. Таким чином, постать Григорія Сковороди становить один з інваріантів проблеми долі мислителя / митця / героя в суспільстві, вибору, відповідальності й самореалізації.

Очевидно, відголоски поетичних експериментів П. Тичини можна знайти і у циклі Ліни Костенко «**Летючі катрени**», класична будова яких піддається «розхитуванню» з метою відтворення швидкоплинності сучасного життя і прагнення встигнути втілити життєво важливі істини у влучних афоризмах. Низку стилістичних і змістових перегуків з творами класиків можна знайти і в інших поетичних текстах Ліни Костенко, зокрема, інтенції сосюрівського «**Любіть Україну!**» звучать у костенківському «**Любіть травинку, і травинку / і сонце завтрашнього дня**» («**Вже почалось, мабуть, майбутнє**»).

Не випадково у рецензії на книжку «Княжа гора» Ліни Костенко, яка у лиховісні 1970-1972 роки так і не вийшла друком, Леонід Первомайський писав, що враження від віршів Ліни Костенко він може порівняти «хіба що з тим потрясінням, яке пережив понад сорок років тому, вперше відкривши для себе Павла Тичину...» [150, с.30]. І далі: «Ліна... впишеться в першу

шеренгу поетів, зайнявши в ній достойне місце поруч з Тичиною, Сосюрою, Рильським і Малишком. Ото когорта! Але не губиться, а вирізняється в тому блискучому ряду незвичною свіжістю та небувалою талановитістю. І її визнають усі Метри, Маестро, Патріархи і прискіпливі критики...» [136, с. 382-383]. І не в останню чергу таким високим рівнем поетичної техніки Ліна Костенко завдячує майстерному використанню інтертексту, зокрема, із творчого дискурсу Павла Тичини.

Як уже було зазначено, у творчості Ліни Костенко особливе місце належить особистісному діалогу з видатними постатями минулого. Для цього поетеса широко використовує форму рольової лірики, віршованої історичної реконструкції тощо. Ці особливості характеризують уже перші поетичні книжки Ліни Костенко (**«В Париж прибуває поїзд»**, **«Лідія Койдула на чужині»**), однак особливо потужним такий діалог стає в період п'ятнадцятирічного мовчання, адже саме тоді рефлексії над долями видатних попередників допомагають поетесі осмислити власну творчу долю, відшукати правильні орієнтири. У віршах, які пізніше складуть збірки **«Над берегами вічної ріки»** (1977) і **«Неповторність»** (1980), інтертекстуальність перетворюється на провідний фактор моделювання художнього світу. Поетеса звертається до життєвого і творчого шляху Мікеланджело Буанарроті (**«Настане день, коли собі скажу...»**), Данте Аліг'єрі (**«Під вечір виходить на вулицю він...»**), Михайла Лермонтова (**«Під горою Машук, на снігу, із простреленим серцем...»**), Олександра Блока (**«Учора в дощ зайшов до мене Блок»**), Артюра Рембо (**«Хлопчик прийшов із Шарлевілю»**), Ван-Гога (**«Ван-Гог»**), Дега (**«Діалог у паризькому Салоні»**), Кнута Гамсуна (**«Високий норвежець. Фіорди чистого розуму»**) та ін. Провідними інтенціями в осмисленні доль видатних митців є психологізація епохальних постатей, особливі розмовні, навіть побутові інтонації, послідовне зіставлення власного життєвого кредо з відповідними ситуаціями в житті великих попередників. Так, у вірші **«Під горою Машук...»** авторка вдається до алюзій на життєвий

шлях М. Лермонтова і Тараса Шевченка, передусім його цикл «У казематі»:

Під горою Машук, на снігу, із простреленим серцем,
в казематі, будь ласка, я приймаю долю таку.

Все це – доля поета.

Все це – гідне і справжнє, і все це
не вбиває поетів. Лиш дає їм усмішку гірку [77, с.196].

Особливу функцію говірні інтонації, характерні для віршування Ліни Костенко, виконують у творі «Хлопчик прийшов із Шарлевілю», присвяченому Артюру Рембо. Ліна Костенко бере на себе функцію адвоката юного поета, вдаючись до підкреслено розмовних інтонацій:

Він нестерпний? Дами і добродії!

Етику порушив? Етикет?

Не доводьте дійсність до пародії,

вам нічого, але ж він поет! [77, с.228]

Життєва драма поета розгортається в емоційному діалозі ліричної героїні, яка захищає Рембо. Для творення особливого драматичного ефекту у вірші використано фігуру обрамлення: перший рядок – «Хлопчик прийшов із Шарлевілю» – і останній – «Мученик вернувся в Шарлевіль».

Інтертекстуальні зв'язки у творах Ліни Костенко, як правило, відзначаються особливою складністю – прямі вказівки на постаті митців чи конкретні твори доповнюються і збагачуються відсилками до інших творів, які формують відповідний історичний і образний контекст. Так, короткий вірш «Учора в дощ зайшов до мене Блок» містить алюзії і на вірш Олександра Блока «Осенний вечер был», і на картини Врубеля, очевидно, його живописний цикл, присвячений лермонтівському демону («І ніч у зламах врубелівських крил / стояла довго в нього за плечима...»).

Отже, джерела інтертекстуальності у творчості Ліни Костенко надзвичайно різноманітні: історичні події; релігійні традиції (передусім християнська), які трактуються в культурологічному ключі; твори світової

літератури, що представляють найрізноманітніші культурні епохи, світове й українське письменство.

2.2. Провідні художньо-естетичні функції інтертексту

в поезії Ліни Костенко

Як показує зіставлення й аналіз різних теоретичних концепцій інтертекстуальності, продуктивним у дослідженні цього явища є інтегративний і комплексний підхід, що дозволяє поєднати різні точки зору на проблему «чужого тексту» у формуванні оригінального художнього ряду авторського твору. Стаючи на позицію тих науковців, які трактують інтертекстуальність широко (Р. Барт, Ю. Крістева та ін.), ототожнюючи весь простір людської культури з текстом, можна виявити надзвичайно широкий спектр відголосків різнорідних культурних явищ у творчості Ліни Костенко, включаючи не тільки літературу, а й живопис, архітектуру, музику. Така позиція передбачає трактування творів матеріальної культури як текстів, створених за допомогою вторинних моделювальних систем. Таким чином, прийом екфразису, до якого в багатьох випадках вдається Ліна Костенко («Брейгель. Падіння Ікара», «Брейгель. Шлях на Голгофу», «Коли украли “Даму з горностаєм”») стає провідним у встановленні зв'язків між текстами культури. Водночас, враховуючи головний аргумент критиків широкого підходу до трактування інтертекстуальності, згідно з яким останній містить у собі небезпеку повного розчинення твору як об'єкта літературознавчого дослідження у загальнокультурному просторі, прагнемо до текстуального обґрунтування діалогічних зв'язків між творами Ліни Костенко й літературними, мистецькими, історичними фактами, тих художніх прийомів, які забезпечують безпосереднє читацьке сприйняття цих зв'язків.

Алюзії на відомі літературні та мистецькі твори дозволяють виразити провідну філософську настанову творчості Ліни Костенко –

утвердження цінності окремого людського життя, прагнення зберегти кожна мить існування:

Благословенна кожна мить життя

На цих всесвітніх косовицях смерті [77, с.7].

Уведення до структури твору промовистої алюзії дозволяє вписати яскраву візуальну картину, яка увічніює особистісну або національну пам'ять, до широкого історичного контексту. Так, у автобіографічних віршах «Слайди» і «Три принцеси» близькі ліричної героїні уподібнюються до літературних персонажів або героїв малярських творів: «І прадід мій ходив, як привид Ельсінора» («Слайди»); «Кузини мамині, три грації, жили від нас через город» («Три принцеси»). Відсилки до творів Шекспіра та відомих картин доби Відродження забезпечує художню реалізацію особливого історіософського світосприйняття Ліни Костенко.

Друга найважливіша художня функція інтертекстуальності, яку спостерігаємо у творчості Ліни Костенко, – це встановлення діалогічних зв'язків зі світовою культурою, підпорядковане художній меті осягнення головних закономірностей творчого шляху, тих морально-етичних проблем, з якими стикається на ньому митець – речник свого народу. Художня реалізація у поетичних текстах Ліни Костенко цих провідних інтенцій характеризується досить великим розмаїттям, про що докладніше буде сказано далі.

Крім констатації того універсального значення, яке набуває інтертекст у формуванні неповторної картини світу Ліни Костенко (увічнення окремих миттєвостей людського буття як проявів Історії; поетичне формулювання загальних закономірностей стосунків митця і влади, долі поета в історії народу), слід звернутися до основних функцій інтертекстуальності, що характеризують її як особливу форму мистецької комунікації і принцип творення нових художніх змістів. Дослідники виділяють кілька таких функцій:

- 1) експресивну;
- 2) апелятивну;
- 3) поетичну;
- 4) референтивну;
- 5) метатекстову [175, с.160].

Експресивна функція інтертексту чи не найбільшою мірою корелює з авторським самовираженням, даючи змогу скласти уявлення про вподобання, коло читання, традицію, до якої належить автор. У випадку Ліни Костенко таке поле цитувань, алюзій, відсилок до інших текстів надзвичайно широке, що дозволяє зробити висновок про культурологічний характер художнього мислення поетеси як центральну ознаку її творчості. Водночас характер цитації та алюзійного наративу (О. Башкирова) у ліриці та ліро-епосі Ліни Костенко дає можливість окреслити коло тих авторів, з позицією яких найбільш послідовно співвідносить свою життєву філософію поетеса. Для Ліни Костенко такими авторами є Григорій Сковорода, Тарас Шевченко, Леся Українка, Олександр Пушкін. Звернення до цих постатей зумовлює найрізноманітніші жанрові модифікації віршів поетеси: рольова («Астральний зойк») й транспозитивна («Ой ні, ще рано думати про все...») лірика, вірш-діалог («Кобзарю, знаєш...»), пародія («Мимовільний перифраз», «Деся, колись, в якомусь царстві...»).

Апелятивна функція інтертексту передбачає звернення до певного адресата, обізнаного читача, здатного розпізнати «чужий текст» у структурі оригінального твору й правильно «зчитати» авторські установки, якими зумовлене використання цитації, алюзії, відомого літературного образу тощо. З. Батринчук зауважує, що «апелятивну функцію важко відокремити від фактичної (контактоустановлюючої): вони зливаються в одну опізнавальну функцію встановлення між автором і адресатом відношень «свій / чужий»: обмін інтертекстами при спілкуванні та визначення здатності комунікантів їх адекватно розпізнати

дозволяє встановити спільність їх семіотичної (а, можливо, і культурної) пам'яті або навіть ідеологічних і політичних позицій та вподобань» [18, с.16].

Інтертекстуальні зв'язки в поезії Ліни Костенко, як уже було сказано, слугують утвердженню вічних істин, що визначають творчу долю митця, характер його стосунків із владою, роль у житті народу, проте водночас чимало поетичних текстів авторки позначені особливостями епохи, в яку їй випало творити. Відповідно, поетеса апелює до сучасника, який є свідком тих політичних катаклізмів, які розгортаються у світі. Так, у вірші **«Райська елегія»**, що становить блискучий зразок поетичного інакомовлення, Ліна Костенко оперує сучасними їй поняттями, які постають своєрідним сигналом для читача, закликом розпізнати промовистий підтекст. Той самий художній принцип покладено в основу твору **«Мимовільний парафраз»**, який докладніше буде проаналізовано далі. Апеляції до твору-попередника (а саме за такою схемою будується образний і художньо-мовний ряд названого вірша), як зауважує З.Батринчук, «можуть стилістично «возвеличувати» текст, в якому вони присутні, або, навпаки, погіршувати його конотацію» [18, с.16]. Саме невідповідність пародійного «суржикомовного» тексту Ліни Костенко високому ладу пушкінських рядків створює необхідний художній ефект, який є очевидним для читача, знайомого з соціокультурними реаліями Радянського Союзу.

Названі принципи розбудови художнього тексту через інтертекст співвідносні з референтивною функцією інтертекстуальності, сутність якої полягає в «активізації тієї інформації, що міститься в [...] «зовнішньому» тексті (претексті). [...] Ступінь активізації варіюється в широких межах: від простого нагадування про те, що на цю тему висловлювався той чи інший автор, до розгляду всього, що зберігається в пам'яті про концепції попереднього тексту, форми його вираження, стилістики, аргументації, емоції при його сприйнятті і т.ін.» [18, с.16].

Однією з характерних особливостей творчості Ліни Костенко є те, що, звертаючись до певного культурного (передусім літературного) факту, вона прагне бодай окремими штрихами увести культурно-історичний контекст, у якому постали твори того чи іншого автора. Так, вірш **«Гілочка печалі на могилу Пастернака»** пересипана згадками про сучасників поета та прізвищами видатних художників, із творами яких перегукується природа, що оточує поета-самітника:

А тиша! – Нестеров, Саврасов.

Ні трас, ні диму, ні машин.

Перелилася на терасу

молочна піна черемшин [77, с.244].

У згаданому вірші образний ряд, що імітує ідіостиль та ритміку Пастернака («Паркан тут щільний, наче почерк, Коли паперу вже в обріз»), у поєднанні з наскрізною інтертекстуальністю створює особливу атмосферу епохи, занурює обізнаного читача в конкретний історико-культурний контекст. Ця художня особливість притаманна і таким творам, як **«Алея тиші»** та **«Учора в дощ зайшов до мене Блок»**.

Поетична функція інтертексту, як зауважує З. Батринчук [18, с.244], коментуючи класифікацію А. Ястребова, має ігровий характер, оскільки передбачає захопливий процес розпізнавання фрагментів чужих текстів. Очевидно, закономірно співвіднести цю функцію з особливостями постмодерністського письма, для якого константа гри, як і принцип інтертекстуальності, мають фундаментальне значення. Тут варто зауважити, що інтертекст у Ліни Костенко має принципово іншу природу, корелюючи передусім зі здобутками зрілого модернізму, спрямованого, на відміну від постмодернізму, на творення нових світоглядних ієрархій, конструктивних шляхів художньої рефлексії. Таким чином, ігрові виміри інтертекстуальних зв'язків здобувають у творчості поетеси вторинне значення. Однак у поетичному доробку авторки не поодинокі випадки, коли ігровий принцип накопичення відсилок до різноманітних

культурних традицій та мистецьких явищ витворює особливу емоційну атмосферу. За таким принципом побудовано вірш **«Екзотика»**, образний ряд якого включає відсилки до архітектурних стилів, творчості імпресіоністів, полінезійської міфології, первісних вірувань тощо.

Нарешті, метатекстова функція полягає у додаткових можливостях, які дає читачеві текст, який містить відсилки до претексту. Читача може сприйняти цитату або алюзія як органічну частину нового тексту або ж звернутися до тексту-попередника, визнаючи таким чином вторинність молодшого тексту. Очевидно, що тільки добра обізнаність читача з творами Григорія Сковороди й Тараса Шевченка здатна допомогти вповні осягнути художній зміст таких віршів Ліни Костенко, як **«Ой ні, ще рано думати про все...»** та **«Заворожи мені, волхве»**.

Окремої уваги заслуговує безпосередньо-текстуальне втілення окреслених функцій інтертексту у творчості поетеси. Під цим кутом зору як прояви інтертексту, відповідно до узагальнюючої класифікації Н. Ніколіної, варто розглядати заголовки, які відсилають до іншого твору; цитати (з атрибуцією або без атрибуції); алюзії; ремінісценції; епіграфи; «переказ чужого тексту, включений до нового твору»; пародіювання; «“точкові цитати” – імена літературних персонажів інших творів або міфологічних персонажів, включені в текст»; «“оголення” жанрового зв’язку досліджуваного тексту з текстом-попередником» [117, с.225].

Такий паратекстуальний (за визначенням Ж. Женнета) елемент художнього твору, як заголовок, у творчості Ліни Костенко досить часто стає основним носієм інтертекстуальності. Якравим виявом такого типу інтертекстуальних зв’язків є назва поеми **«Скіфська одісея»**. Апелюючи до епохального античного твору напівміфічного поета Гомера, Ліна Костенко прагне збудувати мости над історичним проваллям. Її інтерпретація грецького міфу оригінальна, а тон розповіді – комічний. У поемі подано детальні описи поховання скіфського царя, купальських звичаїв, вірувань у божества, що витворює праслов’янську, а не

давньогрецьку атмосферу. Засоби комізму (застосування просторіччя, особливий художній ефект, утворений його поєднанням із науковою лексикою), своєрідно продовжує традиції української сміхової культури, започатковані «Енеїдою» І.Котляревського:

Коли ж вона внесла у друшляку
Лунарний символ – ліплені вареники,
То греки також прийняли цей культ
І стали вже навек його зволеники [85, с.107].

Заголовок програмує читацьке сприйняття, саме таку функцію виконує назва вірша «**Мимовільний парафраз**». Як і у випадку поезії «**Заворожи мені, волхве...**», де відправною точкою для гірких іронічних рефлексій стає перший рядок шевченківського твору, цей вірш Ліна Костенко починає цитатою зі знаменитого вірша Олександра Пушкіна. Вказівка на характер переосмислення пушкінського твору («парафраз») задає певний напрям читацької інтерпретації тексту. Ліна Костенко вкладає у свій твір зміст, прямо протилежний пушкінському: якщо російський класик звертається до поета із закликом не зважати на земну славу і мирські вигоди («Поэт! Не дорожи любовью народной. / Восторженных похвал пройдет минутный шум; / Услышишь суд глупца и смех толпы холодной, / Но ты останься тверд, спокоен и угрюм»), то українська поетеса іронічно окреслює проблему народної любові до письменника й офіційного визнання в умовах соцреалістичної кон'юнктури, жертвою якої стала і вона сама, і чимало її талановитих сучасників. Іронічний характер художніх інтенцій поетеси, підтекст, який відіграє основну смислову функцію у вірші, втілюється за допомогою введення суржику, що різко контрастує з піднесеним стилем Пушкіна:

Поет, не дорожи любовью народной,
бо не народ дає тобі чини.
Кому потрібен дар твій благородний?
На всякий случай оду сочини.

Пиши про честь і совість, а при етом

вмочи своє перо у каламуть.

Ну, словом, так. Поет, не будь поетом.

Тобі за ето ордена дадуть [77, с.160].

Функцію певної регламентації читацького сприйняття виконують заголовки таких віршів, як **«Акварелі дитинства»**, **«Підмосковний етюд»**. Варто зауважити, що жанрові визначення літературних творів, узяті з царини малярства, графіки, музики тощо, є прикметною ознакою доби модернізму. Відповідно, такі авторські жанрові самовизначення містять вказівку на характер моделювання художньої картини дійсності у творі. Наприклад, жанр акварелі передбачає особливу увагу до зорових образів і кольористики. Таким чином, Ліна Костенко імпліцитно декларує свою приналежність до певної літературної традиції, що продовжує творчі шукання великих попередників і старших сучасників. До цього ж типу паратекстуальних явищ належать заголовки творів **«Слайди»** та **«Незнятий кадр незіграної ролі»**. Вірші, художня структура яких побудована за принципом перетворення спогаду на статичну візуальну картину (акварель, етюд, фотографію), близькі до жанру транспозитивної лірики (за визначенням І. Качуровського), в основі якого лежить прийом екфразису, тобто, знову ж таки, дозволяють говорити про світову культуру як текст, що може бути перекладений мовою різних мистецтв. Інтертекстуальні зв'язки виступають провідним смислотворчим засобом у вірші **«Біль єдиної зброї»**. Інтерпретаційні механізми, закладені в цьому творі, діють за тим самим принципом, що і в згаданих поетичних текстах: епіграф (цитата з Лесі Українки: «Слово, моя ти єдина зброя, / Ми не повинні загинуть обое») програмує особливу роль інтертекстуальних відсилок до творчості великої попередниці Ліни Костенко. Центральний художній образ – мова – здобуває ряд метафоричних відповідників: слова – жита; візерунок на рукаві сорочки – життєве кредо (червоне і чорне); нарешті, сама назва твору є відсилкою до цитованого вірша Лесі

Українки, де слово порівнюється зі зброєю. Вірш містить виразні біблійні алюзії (натяк на сон фараона, який розгадує Йосиф):

А хтось по ній прокопував рови.
 Топтав, ганьбив нам поле найдорожче.
 І сниться сон: пасуться корови –
 сім тучних, але більше тощих [77, с.161].

Однак основну роль у творі відіграє все-таки пряма відсилка до знаменитої метафори Лесі Українки. Пряма вказівка на постать великої письменниці міститься і в останній строфі твору:

Мій предковичний,
 мій умитий росами,
 космічний,
 вічний,
 зоряний, барвінковий...
 Коли ти навіть звався – Малоросія,
 твоя поетеса була Українкою! [77, с.162].

Раніше вже неодноразово акцентувалося на особливій ролі цитат у поетичних творах Ліни Костенко, передусім тих, які містять рефлексії над долею митця у суспільстві, стосунками поета і влади. Цитати (фрагменти чужого тексту) і ремінісценції (цитати без лапок) становлять фундаментальну особливість художнього мислення Ліни Костенко. Це дозволяє говорити про поетесу як про авторку, яка акумулювала й творчо переосмислила досвід великих попередників (у контексті національної культури це передусім митці «розстріляного відродження», київські «неокласики», з-поміж яких особливо варто виділити Максима Рильського), а також стала предтечею нових явищ в українській літературі. Цитати з атрибуцією й без атрибуції завжди розраховані на співтворчість читача. Вірші Ліни Костенко найчастіше адресовані обізнаному реципієнту, який здатен розшифрувати приховані змісти, закодовані в тексті за допомогою цитат, у тому числі й «точкових» (за

визначенням Н. Ніколіної). Такі цитати (згадки про міфічних, літературних героїв, назви конкретних творів) передбачають дію асоціацій, які розгортаються внаслідок виникнення спільного значенневого поля між авторським текстом і «текстом», який формує досвід читача. Так, у зразках екологічної лірики («**Ми прилетіли вранці у Європу**», «**Прощай, морська корово...**») згадки про міфічних персонажів апелюють до читацьких знань у царині міфології (Антей, син богині землі Геї, який здобував силу, тільки торкаючись землі ногами; «коров'яча остання Афродіта» – натяк на епізод народження богині кохання з морської піни). У поезії «**Стояла груша, зеленів лісочок**» Ліна Костенко вводить до пейзажної замальовки постать Сізіфа, в якій увиразнено побутові риси: «*Старий Сізіф курив гір кушу люльку. / Йому хотілось бути молодим*». Метафора «мої тяжкі, мої щоденні брили» містить у собі прийом «очуднення» відомого фразеологічного виразу «Сізіфова праця» і також розрахований на творчу співпрацю ерудованого читача. У вірші «**Коли украли “Даму з горностаєм”**» згадується ім'я Прокруста – розбійника з циклу міфів про Сізіфа, який жорстоко вбивав подорожніх. У художньому контексті твору ця власна назва перетворюється на синонім вандала, особи, яка втратила людську подобу. У вірші «**Не буває музики Сальєрі**» відправною точкою для розгортання ліричних рефлексій над долею митця, який занапастив свій дар через власну підлість, стає сюжет відомої трагедії Олександра Пушкіна «Моцарт і Сальєрі», в центрі якого – легенда про отруєння геніального композитора другом-закдрісником. Як і у випадку згаданого вірша «Коли украли “Даму з горностаєм”», ім'я перетворюється на узагальнене означення митця, який відступає від високих принципів своєї творчої долі. Згадану функцію текстуалізації дійсності, як і введення особистих спогадів у контекст уселюдської культури, виконує заголовок вірша «**Іспанка Карменсіта**». Маленька героїня твору характеризується як

знаменитий персонаж Проспера Меріме («Любила танцювати, на те вона й Кармен»).

На особливу увагу заслуговує пародійний вимір поезії Ліни Костенко. Пародійність зазвичай увиразнює іронію як основний структурний принцип творення художнього цілого того чи іншого поетичного тексту. Звертаючись до потворних реалій сучасної їй суспільної дійсності, поетеса часто вдається до підкреслено «зниженої» інтерпретації класичних творів (**«Десь, колись, в якомусь царстві», «Мимовільний парафраз»**).

Із-поміж найбільш поширених проявів інтертекстуальності Н. Ніколіна виділяє «переказ чужого тексту, включений до нового твору» [77, с.162]. Значний масив творів Ліни Костенко, присвячених біблійній тематиці, відповідає цьому визначенню (**«Був Ірод і була Іродіада», «Перш ніж півень запіє», «Райська елегія», «Балада про здоровий цинізм»**). При цьому поетеса вдається до підкреслено «побутового», просторічного викладу вічних сюжетів:

Так цар звелів, і так сказала ненька.

Так говорив і той кошлатий жрець.

Вона й пішла, раденька, що дурненька,
у той страшний розгнуданий танець [77, с.363].

Особлива організація лексичного рівня **«Райської елегії»** (поєднання просторіччя, побутової лексики і публіцистичних штамів), як і у випадку **«Скіфської одиссеї»**, відсилає читача до багатих традицій української сміхової культури. Помітний тут вплив «Енеїди» І. Котляревського, принципів творчості Остапа Вишні, який в багатьох своїх «усмішках» пародіює науково-популярні та публіцистичні жанри, широко використовує можливості професійної лексики («Моя автобіографія», «Зенітка»):

Бог трясє кулаками:

та що ж це настало за врем'я!

Кинеш оком з небес, а запертні плоди оніно!
 Єва сушить узвар, Єва робить із них варення,
 засипає у бутлі, і вже шумує вино!

... А вона йому каже:

– На те ж воно, Господи, й літо,
 щоб плоди достигали. І що ж ти створив за світ?
 Ще ж немає ні людства, ні преси, ні головлітів,
 а цензура вже є, і є заборонений плід! [77, с.170].

У цьому випадку художня інтерпретація біблійного сюжету про вигнання з раю виявляє виразні ознаки інакомовлення. Уведення до художньої тканини вірша таких лексем, як «преса», «головліти», «цензура», вказують на сучасний авторці суспільний контекст, без знання якого, очевидно, неможливе розуміння значного масиву творів Ліни Костенко. Тут варто зауважити, що такий підхід до трактування вічних сюжетів перетворюється на езопову мову, яка властива й «Енеїді» І. Котляревського: античний сюжет про мандрі Енея й заснування Риму в національному контексті здобуває риси промовистої алегорії – історичні катаклізми, які переживає Україна після знищення Запорізької Січі, і відновлення української державності.

«Оголення» жанрового зв'язку з текстом-попередником також належить до дієвих стратегій індивідуально-авторської інтерпретації відомих сюжетів та жанрових канонів. Як зауважує Н. Фатєєва, архітекстуальність (жанровий зв'язок творів) стає помітною тоді, коли спостерігається не слідування усталеним уявленням про певний літературний жанр, а відхилення від них. Саме такий характер інтертекстуальності притаманний вже згадуваним творам **«Скіфська одісея»**, **«Пастораль ХХ століття»**, **«Райська елегія»**. Вказуючи на певні жанрові ознаки, що здобули сувору регламентацію в теорії літератури (епічна поема, пастораль, елегія), Ліна Костенко водночас

акцентує увагу на тих видозмінах, які зазнають названі жанри в її творчості. Так, елегія, вірш, що традиційно визначається сумовитою емоційною тональністю, у «Райській елегії» Ліни Костенко здобуває принципово нові риси – гумор, сатира та іронія стають провідними принципами творення його образного ряду, а підтекст відсилає аж ніяк не до медитативних роздумів. Про жанрову трансформацію, яка відбувається у «Пасторалі ХХ століття» та «Скіфській одиссеї», ішлося вище. У кожному з цих випадків вказівка на жанрову приналежність творів певним чином програмує читацьке сприйняття, зосереджує увагу реципієнта на тих жанрових модифікаціях, які формують основний зміст вірша чи поеми.

Варто зупинитися на кількох суттєвих рисах індивідуально-авторського стилю Ліни Костенко, які мають безпосереднє відношення до інтертекстуальних зв'язків її творчості, належачи, однак, до сфери підтексту й не здобуваючи безпосередньо-текстуального втілення.

Раніше вже згадувалися твори Ліни Костенко, в яких постає образ Григорія Сковороди. Постать філософа якнайкраще відповідає провідним інтенціям творчості Ліни Костенко – вірність своєму покликанню і призначенню, стійкість перед численними спокусами, духовний аристократизм. У романі «Маруся Чурай» зустрічаємо вказівки на постать Григорія Сковороди як прототип мандрівного дяка-супутника героїні. Однак славетний мислитель з'являється в поезії Ліни Костенко не тільки в конкретно-історичному вияві. Реальна постать Григорія Сковороди стає підґрунтям для творення цілої галереї образів, що втілюють певні філософські інтенції поетеси. У цьому випадку йдеться про образ мислителя-відлюдника, філософа-аутсайдера, властивий українській літературі. У національному письменстві ХХ ст. ця постать з'являється в численних варіантах – від козопаса Івана з роману Валерія Шевчука «Дім на горі» до героїв-маргіналів прози останніх десятиліть. У кожному з цих випадків основою творення образу персонажа стає «сковородинський»

тип. Очевидно, що всі ці випадки відповідають широкому трактуванню інтертекстуальності, на якому наголошує Н. Ніколіна, що включає образи-архетипи, певні культурні коди й відповідні образні вирішення та сюжетні схеми. Постать мудреця-дивака належить до провідних у творчості Ліни Костенко (**«Ходить дивний чоловік по лісу», «У селі одному на Поділлі»**). У вірші «Ходить дивний чоловік по лісу» питання, поставлене ліричною героїнею філософу, звучить як явний натяк на Діогена, що ходив у день з ліхтарем і на питання «Чого шукаєш?» відповідав: «Шукаю людину». Алюзії на відомі сентенції античного і українського філософів («Шукаю людину» і «Пізнай себе») поглиблюють зміст поетичної мініатюри, надаючи їй рис імпліцитного тексту, характерного для творчого мислення Ліни Костенко, і водночас – на промовисту метафору, що відображує саму сутність життя, у якому перевагу над матеріальним віддано духовному (образ порожнього кошика як втілення свідомої відмови від суєти й матеріальних набутків):

Ходить дивний чоловік по лісу.

Дивиться, дивиться, шарудить

у осінньому листі.

Розгортає траву, копирсає паморозь моху.

– Що ви, – кажу, шукаєте?

Каже: – Себе. –

У всіх повні кошики грибів.

А в нього порожній [84, с.60].

Мотив пошуку, як і постать дивака, з'являється і у творі **«У селі одному на Поділлі»**, герой якого, дід Карпенко, вперто шукає у степу захований скарб. Як і у згаданому вірші, тут маємо протиставлення романтичного героя, який вірить у диво, обивателям («І дурний в очах

всього народу – / Вже вкотре! – йде додому дід»). До цього самого типу персонажа належить і Дурний Чоловік з раннього ліро-епічного твору авторки, «Казки про Мару»: мудрець, якого обивателі прозвали «дурним», залишає світ людей, щоб оселитися в лісі. Цей образ співвідноситься у творі з Мудрою Бабою, у якій неважко впізнати риси фольклорної Яги.

Філософія кордоцентризму, притаманна українському національному світогляду, своєрідно трансформується у творчості Ліни Костенко. Так, саме світоглядна концепція кордоцентризму домінує у творі авторки «Мандрівки серця», поемі, яка наділена ознаками фольклорної казки, але характеризується також глибоко філософським змістом і численними алюзіями на сучасні авторці суспільні катаклізми (злочини представників оновленого Ку-клукс-клану проти чорношкірого населення Землі; відголоски сталінського режиму). Цікаві спостереження на основі зіставлення тексту поеми Ліни Костенко з уже згаданим віршем Д. Павличка «Коли помер кривавий Торквемада» здійснює В. Брюховецький. Дослідник звертає увагу на художню інтенцію, спільну для сонету і поеми. Павличко змальовує удаване горе народу з приводу звістки про смерть Торквемади (*«Не посміхались навіть крадькома. / Напевне, дуже добре пам'ятали, / Що здох тиран, але стоїть тюрма»*). У творі Ліни Костенко слуги Василіска, який втілює світове зло, після перемоги Мандрівника над чудовиськом кидають його до в'язниці. Художні інтенції обох авторів – показ глибинних виразок системи, які не зникають навіть після загибелі тирана, – реалізуються в алегоричній формі. Символ серця, який виступає центральним у філософії Григорія Сковороди і Панфіла Юркевича, у Ліни Костенко також трактується як осередок духовного життя людини, запорука творчої діяльності в ім'я вселюдського блага. Причиною, з якої Мандрівник вирушає в путь, стає необхідність заповнити його величезне серце. По дорозі герой зустрічає персонажів, які є алегоричними постатями (Вічна Мати, Чорний Бог, Розпусна Удовиця), що відсилає до естетики доби бароко з її увагою до алегорії та інших форм

інакомовлення. Таким чином, традиційні константи української літератури («філософія серця», бароковий та романтичний дискурси) осучаснюються у творчості поетеси й виявляють свій величезний потенціал, який не зникає і через століття.

На особливу увагу заслуговує проблема інтертекстуальних зв'язків творчості Ліни Костенко з фольклором. Провідними джерелами інтертекстуальності в поезії Ліни Костенко виступають світова література й історія, відповідно, фольклору належить значно скромніше місце, однак народна творчість також формує потужний дискурс у ліриці та ліро-епосі поетеси. Про це свідчить неодноразове звернення до фольклорних жанрів думи («**Дума про три камені**», «**Дума про братів не азовських**»), пісні («**Ой да на Івана, ой да на Купала...**», «**Голуба дистанція**»), казки («**Казка про Мару**», «**Казочка про трьох велетнів**», «**Калинова сопілка**»). Як відзначає О. Башкирова, імітація фольклорних зразків, передусім казки, більшою мірою характеризує ранню творчість поетеси, в першу чергу ліро-епос («**Казка про Мару**», «**Мандрівки серця**»). «**Казка про Мару**», яка була видана у збірці «Вітрила» (1958), «за своїм ідейно-філософським наповненням навряд чи може бути поставлена в один ряд з пізнішими ліро-епічними творами Ліни Костенко («**Снігом у Флоренції**», «**Думою про братів неазовських**» та ін.), адже морально-етичний конфлікт розв'язується у «казковому» ключі, хоча має далеко не простий характер. Твір засвідчив високу версифікаційну вправність молодій поетеси – характер народної казки вдало відтворено шляхом поєднання класичних розмірів, літературної і фольклорної тоніки, отож за формальними (як і за змістовими ознаками) «**Казка про Мару**» відповідає своєму жанровому визначенню. [...] Однак поетеса не намагається копіювати фольклорні зразки і не обмежується простими стилізаціями: вона надзвичайно вдумливо здійснює відбір формальних засобів, які дозволяють поєднати традиційну манеру оповіді і здобутки сучасної авторці версифікації. Саме в казковому ліро-епосі, представленому

складними сюжетними структурами, відточується пластичність і емоційна вмотивованість поетичної мови» [26, с.90].

Водночас «Казка про Мару» стає лабораторією, в якій набуває оформлення характерна говірна інтонація, яка, за спостереженнями О. Башкирової, домінує в поезії Ліни Костенко. Поетеса вільно вводить до поетичного висловлювання просторіччя, яке дозволяє їй психологізувати, наблизити до сучасного читача постаті минулого, надати своєму віршу неповторної емоційності. Як уже було показано на прикладі твору «Мандрівки серця», казкові колізії слугують авторці для рефлексій над актуальними проблемами (важкий досвід Другої світової війни, злочини тоталітарної системи, громадянський обов'язок).

Використання народнопісенних розмірів («**Чоловіче мій, запрягай коня**», «**Ой да на Івана, ой да на Купала...**»), як і пародіювання відомих фольклорних творів («Голуба дистанція»), майже завжди підпорядковується особливій художній меті – підсилення смислів, винесених у підтекст, надання твору видимої смислової легкості. Так, тема вимирання українського села, як і його традицій, втілена у фольклорному десятикладнику у вірші «Чоловіче мій...». Специфічні зменшено-пестливі форми у поєднанні з фольклорними образами дозволяють увиразнити проблему «коріння», яка болить ліричній героїні:

Чоловіче мій, запрягай коня.
 Це не кінь, а змій – миготить стерня.
 Доберемось за три години
 За стонадцять верст до родиньки.
 ...Ой ти роде мій, мій ріднесенький,
 Хоч би вийшов хто хоч однесенький.
 Роботящий мій з діда-прадіда,
 Двір занедбаний – Боже праведний! [77, с.56].

Часом фольклорні мотиви, як і факти світової історії чи відомі літературні сюжети, стають матрицею для втілення провідних

світоглядних інтенцій поетеси. Яскравим прикладом такого застосування фольклорних сюжетів може слугувати вірш **«Калинова сопілка»**: лірична героїня ототожнюється з «дідовою донькою», яка гине від рук заздрисної сестри. Як пророцтво звучать її слова наприкінці твору: *«Минуть віки – калинова сопілка / Про все розкаже голосом моїм»*.

Отже, численні приклади інтертексту у творчості Ліни Костенко виявляють досить широке коло художніх функцій, які покладаються на них поетесою. Це жанрові трансформації, на які вказують назви творів, алегоричні рефлексії над проблемами сучасного авторці світу, втілені у вічних сюжетах, «точкові алюзії», розраховані на творчу співпрацю обізнаного читача і самостійне розгортання ним відповідного асоціативного ряду.

Висновки до II розділу

Основними джерелами інтертексту у творчості Ліни Костенко є: антична культура; релігійні, передусім християнська, традиції; національна література та біографії видатних українських письменників; світова література й, ширше, культура.

Античність у творчості української поетеси зберігає ореол культурного взірця. Таке трактування античності містить смислові нашарування класицистичних концепцій мистецтва, творчості київських «неокласиків», що, у свою чергу, взоруються на поетичний доробок класицистів і французьких «парнасців». Антична традиція у вигляді алюзій та «точкових цитат» (Н. Ніколіна), як правило, протиставляється сучасності в історіософській та екологічній ліриці Ліни Костенко (**«Мені завжди здавалося, що у Греції»**, **«Вітри гули віолончеллю»**, **«Прощай, морська короно»**).

Християнська релігійна традиція осмислюється Ліною Костенко у культурологічному ключі. Мотив воскреслого бога є наскрізним у

творчості поетеси, набуваючи різних образних втілень – від алегоричного зображення чорношкірого населення Землі в образі Чорного Бога в ранній поемі «Мандрівки серця» до транспозитивної лірики, де традиція художніх зображень Ісуса Христа осмислюється з гуманістичних позицій («Ісус Христос розп'ятий був не раз», «Брейгель. Шлях на Голгофу»). Вдаючись до біблійних сюжетів, Ліна Костенко широко вводить просторіччя, побутові деталі, підкреслюючи таким чином актуальність вічного сюжету в сучасному соціокультурному контексті («Був Ірод, і була Іродіада», «Перш ніж півень запіє»).

Звернення до творчості й життєвого шляху Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Лесі Українки також стає засобом осмислення власного життя і творчості, тих фундаментальних проблем, з якими стикається кожний талановитий митець. При цьому Ліна Костенко використовує надзвичайно широкий арсенал інтертекстуальних засобів – цитати («Заворожи мені, волхве»), рольову лірику («Княжа гора»), алюзії («Кобзар співав в пустелі Косаралу), пародію («Десь-не-десь, в якомусь царстві»). Ці художні прийоми виступають досить дієвими і в осмисленні світової літературної традиції. Алюзія («Під горою Машук...»), пародія («Мимовільний парафраз»), стилізація («Майже переклад з провансальської») формують дискурс світової літератури у творчості авторки. Особливого значення в ліриці та ліро-епосі Ліни Костенко набуває тема лицарства і куртуазної любові як засоби увиразнення провідних світоглядних інтенцій поетеси – духовного аристократизму в умовах нівеляції моральних цінностей. При цьому лицарський дискурс виявляє багаторівневість попередніх художніх інтерпретацій – в текстах Ліни Костенко постійно прочитуються відсилки до творчості Лесі Українки.

Поезія авторки демонструє значне розмаїття випадків інтертекстуальності: алюзії; ремінісценції; цитати; паратекстуальні явища (заголовки, епіграфи); пародіювання; переказ змісту «чужого» тексту;

трансформація жанрових канонів з метою увиразнення актуального змісту твору. Ці прояви художньої діалогічності мають безпосереднє текстуальне втілення, однак у творчості Ліни Костенко чимало більш складних випадків інтертекстуальності, які зумовлюють значне розширення уявлення про поле міжтекстової взаємодії. До таких випадків належить, зокрема, розробка архетипних образів української культури, зокрема, постаті мандрівного філософа, яка апелює не тільки до персоналій Григорія Сковороди («Маруся Чурай») чи Діогена («Ходить дивний чоловік по лісу»), а й втілює певні основоположні риси національної ментальності, є впізнаваною в різних художніх контекстах.

Інтертекст у ліриці та ліро-епосі авторки виявляє значне функціональне розмаїття, виконуючи експресивну роль (уважний аналіз індивідуально-авторських інтрепретацій «чужого тексту», зокрема творчості Григорія Сковороди й Тараса Шевченка, дозволяє зробити висновки про глибоко особистісне ставлення поетеси до цих постатей, особливе значення їх шляху для філософських саморефлексій нашої сучасниці); апелятивну функцію (індивідуально-авторський характер інтерпретації доль видатних митців, зокрема психологізація та підкреслено побутове змалювання їх життя, дозволяють налагодити безпеосередній діалог з читачем, залучити його до творчої співпраці). Поетична функція інтертексту, яка найбільшою мірою виявляється в ігрових принципах організації художнього тексту, в ліриці та ліро-епосі Ліни Костенко виступає не самоціллю, а радше засобом творення відповідної емоційної тональності, кодування важливих філософських змістів («Екзотика»). Референтивна функція, що полягає у безпосередніх вказівках на претекст, від простої згадки про нього до реконструкції пов'язаних з ним інтерпретацій, настроєвих обертонів, культурних традицій, у Ліни Костенко реалізується як творення відповідного культурного контексту, яке передбачає творчу співпрацю читача, добре обізнаного у літературі, мистецтві, історії («Гілочка печалі на могилу Пастернака», «Учора в дощ

зайшов до мене Блок»). Ця читацька обізнаність є обов'язковою умовою повноцінної реалізації метатекстової функції інтертекстуальності: значний пласт поетичних текстів Ліни Костенко розрахований на рецепцію їх художнього змісту крізь призму творчості великих попередників («Ой ні, ще рано думати про все», «Заворожи мені, волхве»).

РОЗДІЛ 3. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ ОПРИЯВЛЕННЯ ІСТОРІОСОФСЬКИХ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ МОТИВІВ ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО

3.1. Історіософські аспекти творчості Ліни Костенко

Історіософія Ліни Костенко має у своїй основі поняття культури як сукупності матеріальних і духовних пам'яток, що увічнюють досвід людства, найвищі злети людського духу. Людина включена в потік історії передусім як культурна особистість, завдяки своїй здатності творити мистецькі артефакти («Камінні риби») і виступати їх вдумливим та чуйним реципієнтом («Глядач»). Саме тому можна сказати, що історіософія Ліни Костенко рівною мірою є культурфілософією. Промовистим є автокоментар поетеси, який наводить Майкл М. Найдан у своїй статті «Інші поети у творчості Ліни Костенко» [113]. У приватній розмові з дослідником авторка проводить паралель між своєю поемою «Скіфська одісея» і знаменитим твором Олександра Блока «Скіфи». Українська поетеса зауважує, що основним для неї було утвердити значення культури як начала, що «гуманізувало життя». Саме тому мандрівний грек, герой її твору, здобувається на порозуміння з носіями скіфської культури (Ліна Костенко пропонує читачеві емоційну реконструкцію імовірних подій доби античності). Саме культурне начало як особливий організуючий фактор життя древніх і запорука їх широких соціальних та політичних зв'язків протиставляється ірраціональності скіфів у поемі Блока, що відповідала духові символізму з його увагою до проявів «вищого буття» в долях народів. Разом з тим, раціоналістичність і культуроцентризм української поетеси відповідає провідним естетичним настановам шістдесятництва: орієнтації на гуманістичні цінності й інтелектуалізм, що оновлює художній канон соцреалізму.

Проте, незважаючи на широту історичних алюзій та паралелей, представлених у творчості Ліни Костенко, її лірика та ліро-епос

залишаються глибоко національними за своєю суттю. Немає жодного великого твору літератури чи мистецтва, який би не був пов'язаним з історичним духом народу. Не випадково І. П. Ільїн виділяє інтертекстуальність як «спосіб, яким текст прочитує історію і вписується в неї» [65, с.217].

Р. Мариняк виділяє кілька провідних ознак історіософії Ліни Костенко, акцентуючи увагу на таких, як динамічний лінійний характер формування історіософських поглядів авторки (вони не були сталими від початку, однак характеризувалися послідовністю і безперервністю лінії становлення). Дослідниця зауважує глибоко національний і разом з тим – загальнолюдський характер історіософського мислення поетеси: «Парадигма морально-етичних цінностей, які формують обличчя даної історіософії, позначена рисами загальнолюдського, універсального етосу, хоча такі національні ментальні риси, як антеїзм, екзистенціальність і кордоцентризм [...] є домінуючими» [105, с.18].

Історичні асоціації, широта філософських роздумів окреслюють важливий для поезії 60-70-их років спосіб вираження, протиставлення культурної традиції руйнівним процесам нівеляції людської особистості, її індивідуальної історії й національної пам'яті. Проте й лірика «пізньої» Ліни Костенко є глибоко історіософською і водночас – злободенною. Виходячи за межі світоглядних матриць шістдесятництва, поетеса виявляє особливий спосіб осягнення дійсності, для якого характерне особистісне переживання тих суспільних, політичних, екологічних катаклізмів, які відбуваються в сучасному авторці світі. Найбільш промовистим у цьому відношенні є цикл «Летючі катрени», сконденсована й лаконічна форма творів якого дозволяє максимально містко втілити історіософські інтенції поетеси, визначальне для її творчості відчуття включеності долі окремої людини у світову історію:

Ми – атомні заложники прогресу

Вже в нас нема ні лісу

ні небес

Так і живем

од стресу і до стресу

Абетку смерті маємо – АЕС [77, 260].

Від збірки до збірки поглиблюється мотив пошуку своїх коренів, витоків роду («Пращур», «Веселий привид прабаби», «Люблю легенди нашої родини»). Цей тематичний пласт лірики Ліни Костенко цілком відповідає провідній світоглядній настанові, сформульованій нею ще в «Зоряному інтегралі»: одиницею історії є життя окремої людини, і тільки увага до цього життя може стати запорукою повноцінного існування народу.

Історіософські візії Ліни Костенко часто епічні, сюжетні, в основі їх здебільшого трагічна подія або доля якоїсь історичної особи. У спробі осмислити історію України Ліна Костенко насамперед бере до уваги Київську Русь («Одклекотили гуси і лебеді», «Блискоче ніч перлиною Растреллі», «Мені відкрилась істина печальна») і століття до її виникнення («Скіфська одісея», «Скіфська баба», «Акварелі дитинства», «Страшні корчі вербових ікебан», «Ти половець, ти правнук печеніга», «Древлянський триптих», «Цей ліс живий. У нього добрі очі»). Побачити незнаний скіфський світ очима людини ХХ століття і спонукати задуматися – це вдало втілено у поемі-баладі «Скіфська одісея». Поетеса робить спробу через ремінісценції з міфології та історії стародавнього світу, легенди та перекази, описи скіфських звичаїв, наукові джерела провести паралель між грецьким та скіфським світоглядами на тлі однієї історичної епохи. Та якщо давньогрецька, давньоримська, індійська чи китайська історії відкриті для пізнання, то наша – потонула: «Але чому на землях цих, де Київ, іще до літописних лихоліть, так наче нам хто чорну дірку виїв у історичній пам'яті століть?» [77, с.427]. Відповідно, особливої гостроти набуває проблема історичної пам'яті, що трактується авторкою як запорука успішного засвоєння складних уроків минулого і життєздатності

народу в теперішньому і майбутньому. Назва твору «Скіфська одісея», що становить яскравий вияв інтертекстуальності, вже сама по собі вказує на включеність праслов'янської культури до широкого світового контексту. Раніше вже йшлося про особливу роль паратекстуальних явищ, до яких належать, зокрема, й заголовки, в розкритті основного художнього змісту творів. Означення поетичної оповіді про мандрівку давнього грека до Скіфії як «одісеї» втілює думку про велич скіфської культури, що створила художні зразки, які жодною мірою не поступаються античним. У такий спосіб авторка актуалізує проблему історичної пам'яті, брак якої спричинює те відчуття духовного безбатченства, що становить складну проблему і в житті сучасного українства.

Поетичний геній Ліни Костенко охоплює найважливіші етапи національної історії («І тільки злість буває геніальна», «В маєтку гетьмана Івана Сулими», «У селі одному на Поділлі», «Стара церковця в Лемешах»). Однак звернення до інонаціональної історії завжди передбачає аналогії, які уважний читача може провести між долями навіть дуже віддалених народів і українською історією («Тінь королеви Ядвіги», «Іма Сумак», «Місто Ур», «Притча про ріку», «Тиран, полководець, державний корсар», «Кінь Калігули», «По цьому Дніпру пливли човни з Візантії», «Цавет танем!», «Плем'я Тода»). Зауважимо, що історична алюзія в українській літературі має досить тривалу традицію. Варто згадати такі хрестоматійні зразки, як «Ісаія. Глава 35» Тараса Шевченка чи «Мойсей» Івана Франка. Історія в поетичному світі Ліни Костенко постає як потужне націєтворче начало, яке не завжди явно входить у сьогодення: «Батурин, Батурин, Батурин! – / лунає мені навздогін» [77, с.22] («Я хочу на озеро Світязь»), «Та тільки буде пахнути горілим, Руан, Руан, твоє, Руан, ім'я!» («Руан»), «Су-ви-де! – ...ви де?» [77, с.49] («Сувид»), «Тінь Святослава майне під зірками» [77, с.181] («Син білявого дня і чорнявої ночі»). Переважно такі поезії наповнені історизмами та архаїзмами («Вночі налетять татари, ударять вас ятаганом») («Вечір дуже

турецький...»), «І всі ви – яничари» (**«Ти половець, ти правнук печеніга»**), «...не місяць в небі сходить – турецький ягатан» [77, с.23] (**«Цавен танем!»**), «...ще не було ні анта, ні венеда» [77, с.350] (**«Рана ведмедя»**), «...ім'я твоє грізне – Тиградпаласар» [83, с.145] (**«Тиран, полководець, державний корсар»**), «татари сплять, сьогодні в них байрам» [77, с.376] (**«Чадра Марусі Богуславки»**), «Останній жрець печального народу» [83, с.136] (**«Плем'я Тода»**), «Але ж була у нього жона Ольга!» [77, с.414] (**«Древлянський триптих»**), хоча навіть у пейзажній, інтимній чи філософській ліриці поетеси вони теж наявні («Все роздала, червінці й дукачі» [77, с.334] (**«Осінь убога»**), «Було тут всіх – і половця, і грека» [83, с.67] (**«Люблю твій степ і подих твого степу»**), «А вже опришком, так і поготів...» [84, с.224] (**«На Верховині, гей, на Верховині»**), «Сміялись в спину скіфи і етруски» [83, с.126] (**«Чекаю дня, коли собі скажу...»**), «Зникаєм, як етруски і ацтеки» [84, с.154] (**«Страшні корчі вербових ікебан»**), «Жорстокий клетіт бою / і дзвін мечів до третьої весни» [83, с.49] (**«Моя любове! Я перед тобою»**)).

Грунтовна обізнаність із минулим не лише дає Ліні Костенко легко використати той чи інший сюжет, а й оригінально провести паралелі між минулим та сучасним. Так, лірична героїня поезії «Обступи мене, ліс, як в легенді про князя Хетага» хоче втекти від неспокою та фальші і просить, як і колись, втікаючи, князь Хетаг, ліс захистити її. У поезії **«Цариця Астинь»** передано той випадок, коли жінка, яка повинна виконати волю будь-кого, відмовила грізному цареві Ксерксу у появі перед його гостями:

– Велінь царя не визнаю.

Бо, через євнухів передані,

втрачають царственість свою! [83, с.147].

Ліна Костенко завжди прагнула до пошуку правди про історичне минуле, тому й знайшла свій оригінальний спосіб – інтерпретацію давніх подій. Саме так найкраще пізнається історія, усвідомлюється зв'язок історичних епох, прослідковується першопричина проблем сучасності.

Історичну правду про похід Ігоря за даниною до древлян, його вбивство, помста княгині Ольги за свого чоловіка, народження сина Малуші (дочки древлянського князя) розкрито у вірші «Древлянський триптих» [77, с.411]. Спостерігається інтерпретація слов'янської міфології, що стає підсилюючим ефектом у сприйнятті подій того часу і, водночас, антитезою гамірному непривітному сучасному суспільству. Історія виступає напівміфічним лісовим божеством: «У древлянському лісі на пні сиділа Історія» [77, с.416]. Експозиція твору наповнена змалюванням краси древлянського Полісся. Саме тут лірична героїня – «щаслива», «і ні про що не думає» [77, с.412]. Це чудове місце для проведення історичних паралелей. Іронічно згадано в поезії покарання князя Ігоря («Де ж ті дерева, що роздерли князя Ігоря?» [77, с. 413]) за те, що він пішов «у вільну древлянську землю» збирати данину. Підкреслено побутовими деталями насичено картину пожежі древлянського поселення, влаштованої княгинею Ольгою. Такий погляд на історичну минувшину не тільки наближає її до реципієнта, вносить елемент приватності, безпосереднього переживання давніх подій, а й дозволяє увиразнити суто людський, особистісний зміст історії.

Іншою особливістю історіософської лірики та ліро-епосу Ліни Костенко є художній паралелізм, що дозволяє зіставити події минулого із сьогоденням, вивести загальні закономірності розвитку людства упродовж століть. У «Древлянському триптиху» прийом паралелізму здобуває безпосереднє текстуальне втілення. Два часові плани – відпочинок ліричної героїні в лісі й події віддаленого минулого – зіставляються, а художня константа пам'яті становить те начало, яке єднає їх, витворюючи складну систему асоціацій, у якій реалії сучасності перетворюються на відсилки до напівлегендарних історичних колізій (дерева, «які роздерли князя Ігоря»; протипожежний реманент, що за принципом асоціацій викликає реконструкцію пожежі міста древлян). У низці творів Ліни Костенко зіставлення історичних подій із сучасністю є імпліцитним,

зазвичай оформлюючись як коротка прикінцева заувага-ремарка, що дозволяє дистанціюватися від історичних подій і дати їм моральну оцінку (**«Кінь Калігули», «Ображений Торквемада», «І вийшов Колумб...»**). Так, у вірші «Кінь Калігули» Ліна Костенко зображує промовистий епізод з давньоримської історії: Калігула, тимчасово залишаючи Рим, призначає своїм намісником коня, і римляни радо вітають тварину як свого імператора. Зображуючи натопт, який вшановує коня, Ліна Костенко майстерно вибудовує наскрізну метафору «людина – тварина», уподібнюючи римлян до коней за допомогою промовистих лексем, розсипаних по тексті:

І що цікаво, не вели до стайні.

Ішли в той бруд, як бджоли в резеду.

Вони були на диво одностайні,
вони любили віжки і вузду! [77, с.362].

Завершується вірш авторською ремаркою-коментарем:

Він був розумний вбивця, той Калігула.

Він знав, кому поставити коня [77, с.362].

Мікроаналіз названого твору дозволяє виявити приховані змісти, які значно розширюють можливості рецепції вірша. Ліна Костенко вдається до іронічної інтелектуальної гри, залучаючи до смислового поля цієї історичної замальовки фразу, яка перегукується з відомим крилатим висловом літературного походження «Коні не винні!» (назва твору М. Коцюбинського). Уживання цього афоризму усталилося як містке вираження свідомого небажання бачити справжнього винуватця певної події. Підтекст цитованого вірша цілком відповідає цьому значенню:

Коли ж тиран не вдержався на троні

й на повен зріст простягся у труні,

вони кричали: «Коні незаконні!

А де той кінь? Вся справа у коні!» [77, с.362].

Отже, прийом паралелізму (зіставлення героїчних подій минулого із сучасним станом речей) загалом характерний для історіософського мислення Ліни Костенко, хоча таке зіставлення найчастіше не є явним. Іноді авторка увиразнює історіософський контекст шляхом поєднання в одному творі двох провідних рис свого поетичного висловлювання – яскравої візуальної картини, орієнтованої на активну творчу співпрацю уяви читача, і влучного афористичного вислову, який несе в собі певну моральну настанову (**«Горислава-Рогніда»**). Інколи стислий автокоментар наприкінці твору розкриває прихований зміст безсторонньо змальованої картини з минулого (**«Кінь Калігули», «І вийшов Колумб»**). В останньому з названих творів тільки побіжна (начебто) авторська ремарка (**«поки що вільні діти»**) вказує на трагічний контекст національної історії індіанців після європейського вторгнення). Історія в художній концепції Ліни Костенко ніколи не виступає застиглим утворенням – вона органічно входить у сьогодення, і події сучасності є також формою її розгортання. Так, тупіт кінських копит у Сулимівці, що була колись гетьманським маєтком, пробуджує голос віків і нагадує читачам, що **«підлітки на конях»** [83, с.110] – нащадки українських козаків (**«В маєтку гетьмана Івана Сулими...»**).

Історіософські мотиви є наскрізними в поезії Ліни Костенко, становлячи фундаментальний принцип художнього мислення авторки: їх втілення реалізується на різних рівнях поетичного тексту, від макрообразів до звукопису. Так, у вірші **«Лютіж»** авторка витворює ефект пристрасного поклику, адресованого молодому Свенельдичу. Оригінальний звукопис дозволяє створити враження «відлуння», яке долинає з сивої давнини. Варто зауважити, що саме фонічний рівень тексту та псевдоетимологізація досить часто стають особливим засобами розкриття психологічного, власне людського підґрунтя тих чи інших історичних подій, виявлення прихованих механізмів, що визначають долю народів (**«Тигратпаласар»**).

Психологізація історичних постатей, прагнення розкрити глибокі особистісні мотиви їхніх вчинків (**«Чадра Марусі Богуславки», «Любов Нансена», «Ображений Торквемада»**) – це характерні особливості історіософської концепції Ліни Костенко, у якій знаходить втілення провідна риса її творчості – увага до людини, її неповторності, її окремої долі.

Ще одну історичну трагедію і не найкращу із рис характерів князів Давида Волинського та Святополка II розкрито в поезії **«Князь Василько»**. Саме вони, зрадницьки захопивши Василька Ростиславовича із Галицької землі, наказали виколоти йому очі. Навіть біблійна ремінісценція «творящий добро блажен» не виправдовує ні рішення князів, ні тих, хто виконує їхній наказ. Найстрашнішим виявляється не гріх підступних князів, а байдужість, затурканість катів – конюхів та вівчара. Темна сіра маса, яка навіть не усвідомлює свого гріха, говорячи: *«А причому тут ми? // Ми – лиш свідки кривавого діла»* [77, с.378] – це набагато страшніше явище української історії та сьогодення.

Володимир із поезії **«Горислава-Рогніда»**, онук Ольги, вбивши батька-князя та братів, робить своєю коханкою Рогніду, але ненадовго. Жінку, яка набридла, відсилають до монастиря. Авторка співчуває бранці. Це видно із рядків: *«Ой Боже ж мій, як він же тебе кинув... навіщо ж він привіз тебе у Київ, із Полоцька, із попелу привіз?!»* [77, с.379]. Характерні для поетеси розмовні звороти (*«Княгинечка, Рогніда, Горислава... // Ото не треба ворога любить!»* [77, с.379]) інтимізують поетичне висловлювання, розкривають суто людську, приватну, складову подій віддаленого минулого.

Звернення до ключових проблем творчості Ліни Костенко – митця і юрби (**«Діалог в паризькому Салоні», «Ван-Гог», «Гюго в старому маяку»**); морального вибору в умовах поневолення (**«Чадра Марусі Богуславки», «Горислава-Рогніда»**) – витворює ряд історичних паралелей і дозволяє говорити про явище автоінтертексту у творчості

поетеси. Яскравим прикладом виникнення таких автоінтертекстуальних зв'язків є твори **«Стара церковця в Лемешах»** і **«Графиня Розумовська»**, між якими – понад два десятиліття. Цей поетичний диптих присвячено Розумовській Наталії Дем'янівні, жінці простого козака, згодом графині, статс-дамі та свекрусі російської імператриці Єлизавети Петрівни, матері останнього гетьмана України Кирила Розумовського. «Стара церковця в Лемешах» становить історичну ретроспекцію – спогади Наталі Розумовської, які вона втілює у слова, звертаючись до свого покійного чоловіка, козака Грицька. Жінка оповідає про свою щасливу долю, яка зробила її сина можновладцем, а їй дозволила стати графинею. Другий вірш також є прикладом рольової лірики: Наталя не витримує задумливої атмосфери царського палацу і повертається на батьківщину: «Ну, все. Бувай. Скажи Єлизаветі, – графиня повернулась в Лемеші» [79, с.81].

Вживання терміну «автоінтертекст» доцільне і з огляду на те, що Ліна Костенко витворює у своїй поезії культурфілософський дискурс «героя і натовпу» (Р. Мариняк). Звернення до видатних постатей минулого, які представляють різні історичні епохи, втілюють одну й ту саму етичну колізію: «“Герої” творів поетеси зазвичай зневажені натовпом, не визнані, звинувачені в абстрактних провинах. [...] Однак важливим є те, що персонажі творів авторки здатні долати в собі образу на натовп, пам'ятаючи про необхідність служити народові, який так наполегливо їх ображає, зневажає, ігнорує тощо. Це не самоприниження чи мазохізм, це здатність мислити масштабно, вміння бачити дійсність з позицій майбутнього результату власної діяльності» [105, с.17].

Широка панорама вселюдської історії, яку витворює у своїй поезії Ліна Костенко, тільки сприяє виявленню глибоко національного змісту лірики та ліро-епосу авторки. Меті філософського осмислення національної історії в контексті історії світової підпорядковане художнє осмислення визначних постатей української минувшини і моделювання

гіпотетичних, історично ймовірних образів, ґрунтованих на значній обізнаності поетеси з культурною спадщиною рідного народу. Це й Маруся Богуславка, яка ні на хвилину не покидає віру в те, щоб знайти ключі і звільнити українських козаків (**«Чадра Марусі Богуславки»**), це й змучені чумаки із «Чумацького возу», які змушені долати нелегку дорогу в Крим, це й Байда у поезії **«Пливли ми ввечері лиманом...»**, котрий іронічно радить: «Що, доспівалися, нащадки? // Зіпніться перше з мілини» [77, с.65], це й «мій прадід, і пра-пра, пра-пра...», які «ідуть за часом, як за плугом» [77, с. 4] – Чорним шляхом, дорогою із України до Криму, що «за Великим Лугом» – колискою справжнього козацтва (**«І засміялась провесінь: – Пора!»**), це й Іван Іскра, який мчить за дозволом до самого Хмельницького, щоб той відмінив страту його коханої Марусі (**«Маруся Чурай»**), це славні і гідні поваги патріоти Павлюк, старий Томиленко та Сахно Черняк (**«Дума про братів неазовських»**). Останній твір, драматична поема, – своєрідна сучасна інтерпретація відомого народного фольклорного твору – «Думи про втечу трьох братів з города Азова, з турецької неволі». І знову, головна проблема – це зрада своїх своїми: «... А прийдеться до діла – / рятує шкуру, видає своїх. / ...Нас видали свої. / Легким хотіли коштом відкупиться» [85, с.181].

Проблема історичної пам'яті, актуалізована в **«Думі про братів неазовських»**, увиразнюється шляхом певного дистанціювання від подій української минувшини, яке здійснюється через уведення образів літописця, який фіксує ці події, і програмістів, що через віки здобувають інформацію про героїчний вчинок Сахна. Люди майбутнього вражені таким вчинком молодого героя. Паралель між відомою українською думою і вчинком Сахна, конститутивна для всієї художньої структури твору, увиразнює думку про ненадійність і довільність дії «фільтрів історичної пам'яті» (У. Еко): про трагедію молодшого брата із народної думи співають вже багато століть, а Сахно лишився поза історією:

Негайно злазь! Кажу тобі, негайно!

Ну, хай вже ми. А ти куди, а ти?!

Ніхто про тебе й словом не згадає,

Ані в піснях про тебе заридає! [85, с.202], – люто кричить Павлюк.

Насправді у вчинку Черняка закодований головний мотив твору: «Це навіть не подвиг, це швидше відноситься до категорії подвижництва. Момент жертвності», як у Прометея. Є щось тут і від безкорисливості Дон Кіхота. Вчинки цього персонажа, відданість ідеї, готовність у будь-який момент до подвигу не приносять ніякої користі, а героїзм його, як часто спостерігаємо, смішний і наївний. Та головна місія Сахна – це зберегти і передати спадок генетичних рис нації, які унеможливають духовне виродження народу, тримають людину на рівні морально досконалої особистості. Ця традиція характерна і для козаків-воїнів, які на Запорізькій Січі давали клятву побратимства. Через образи програмістів, які з'являються в кінці твору, поетеса ніби дає сучасному читачеві можливість задуматися про долю загальнолюдських цінностей.

Осмишуючи події минулого, Ліна Костенко стає на різні наративні позиції – очевидця, співчутливого спостерігача; інколи вдається до рольової лірики, ведучи виклад від першої особи (**«Чадра Марусі Богуславки»**, **«Ображений Торквемада»**, **«Астральний зойк»**), однак орієнтованість на сучасне і майбутнє, хай зазвичай імпліцитна, притаманна всім її історичним творам. А оскільки ще Арістотель зауважував, що «поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію» [1, с.54], то варто звертатися саме через неї до минулого. Тим більше, що «поети – це біографи народу» [77, с.268]. Проте, чи це страшні події 37-го року (**«Старий годинникар»**), чи щасливі переддні війни (**«На конвертики хат...»**), чи жахи Другої світової війни, чи лише сумні згадки про них і важка пам'ять, із якою повинно жити майбутнє покоління (**«Громадяни 41-го року»**, **«Рани святого Якуба»**, **«Була – як попіл, вітрами розвіяна»**, **«Ввірвалась орда шалена»**, **«Смолоскипи»** (зб. **«Мандрівки серця»**), **«Снопи»**, **«Пастораль ХХ століття»**, **«Смертельний падеграс»**,

«Фото у далекий вирій», «Мій перший вірш написаний в окопі», «У Корчуватому, під Києвом», «Львівські голуби», «Я виросла у Київській Венеції», «Веселий привид прабаби»), чи це опис наслідків Чорнобильської, чи інших екологічних катастроф («Осінь піротехніка – тумани», «Усе змінилось. Люди і часи», «Учора все було зелене», «Чорнобиль-2», «Чорні верби над ставом», «Страшні корчі вербових ікебан», «Ще назва є, а річки вже немає», «Ластівки тікають із Європи», «Прощай, морська корово...», «Ліс теж змінився», «Одкам'янійте, статуї античні», «Страшний калейдоскоп...», «Карташинський лиман», «Дощі», «Хутір Вишневий», чи поразка під Берестечком («Берестечко») – у Ліни Костенко це завжди попередження, застереження, пророцтво. І цей тривожний погляд уперед часто має апокаліптичні нотки. Дуже болить поетку інертність сучасників, які не поспішають виборювати волю: *«Вікам посивіли вже скроні, а все про волю не чувать. / Порозпрягали хлопці коні та й полягали спочивать»* [77, с.201].

Проте «Ліна Костенко бере з історії не минуще, а вічне» [78, с.186]. В її творах, особливо тих, які присвячені дуже віддаленому минулому, особливого значення набуває не стільки історична, скільки художня правда, підґрунтям якої стає надзвичайно широка ерудиція, глибоко аналітичний і разом з тим – людинознавчий підхід до змалювання епохальних подій. Тож у її творах документальні свідчення поєднані з символами і міфами, які формують неповторну індивідуально-авторську картину світу, що характеризується розкутістю філософського мислення, виникненням численних асоціативних зв'язків. «Авторка наповнює історичні джерела живим змістом, творчою фантазією, охоплюючи часовий простір від скіфів через часи Київської Русі аж до днів сьогоднішніх. Саме крізь призму такого історичного простору вона дивиться на події нашого часу, виявляючи гострий інтерес до Чорнобильської трагедії» [123, с.59]. Та які б ноти сучасності не звучали між рядками, у поезії Ліни Костенко ми бачимо історичне минуле України,

яке, «будучи неписаним і переданим здебільшого у легендах, залишається майже невідомим широкому колу людей до сьогоднішнього дня. Завдяки творчості української поетки проливається нове світло на історичне минуле нашої держави у загальноєвропейському контексті, відбувається відкрита «боротьба» з «етичною апатією суспільства» [123, с. 44], пробуджується нова європейська думка і розуміння того, що справді діалог, взаємозв'язок історії та культури – вічний, а історія та культура в інтертекстуальній стратегії Ліни Костенко – оригінальні і неповторні.

Окремий змістовий пласт поетичної творчості Ліни Костенко становлять твори, присвячені подіям Другої світової війни, що торкнулися життя самої поетеси (**«Мій перший вірш написаний в окопі», «Смертельний па-де-грас», «Фото у далекий вирій»**). Війна постає своєрідним вододілом у біографії самої ліричної героїні (**«Я виростала в київській Венеції...»**). Конститутивною ознакою всіх віршів, присвячених цій темі, стає протиставлення дитячої свідомості, в якій живуть казки, яка відкрита для доброти, всенародному лихові (**«Колись давно, в сумних біженських мандрах...»**). І водночас саме цей період стає початком усвідомлення власної причетності до великої долі народу. У названому вірші доброта селян, які приймають втікачів до своїх осель, що має підкреслено побутове вираження, трактується як риса ментальна. Цей пласт історіософської лірики Ліни Костенко, як і її творчість загалом, підпорядкований провідним художнім принципам – творення яскравих епізодів, які здобувають глибоко філософське звучання завдяки увиразненню їх гуманістичного значення й складному асоціативному мисленню, що закликає читача до активної співпраці. «Це здебільшого окремі епізоди з довоєнного або воєнних років, що висвітлені потужним прожектором ... з усього пережитого й відчутого колись» [58, с.43]. Тому всі твори, присвячені Другій світовій війні, історично правдиві, щирі, деякою мірою навіть сповідальні, бо сама авторка відчуває особисту

причетність до історії свого народу, до важливості глибокого дослідження минулого.

Безумовно, на окрему увагу заслуговують великі зразки ліро-епосу Ліни Костенко – романи у віршах. Як уже було зазначено, звернення авторки до ліро-епічних форм продиктоване всією логікою її художнього мислення, в чому проявляється спорідненість творчих голосів шістдесятниці і її великої попередниці – Лесі Українки. «До її творчої особистості добре пасують слова про «чи не єдиного мужчину на всю соборну Україну», сказані колись Іваном Франком про молоду Лесю Українку» [33, с.198]. Разом з тим, як зауважує дослідниця творчості Ліни Костенко О. Башкирова, епічність художнього мислення поетеси є виявом загальних тенденцій, які активно заявляють про себе в середині 50-х – на початку 60-х – певне взаємопроникнення поезії і прози. Цю особливість підтверджує, зокрема, поява великої кількості поем, написаних у цей період [25, с.198].

Звертаючись у своїй ранній творчості до жанру поеми-казки, в основу віршової структури якої було покладено поліметрію та імітацію фольклорного говірного вірша («**Дума про три камені**», «**Казка про Мару**», «**Мандрівки серця**»), Ліна Костенко зрештою приходить до розлогих ліро-епічних форм. Панорамний погляду на історичну долю українського народу, широта поетичних рефлексій уповні могли бути реалізовані тільки в структурі роману у віршах.

Два масштабні ліро-епічні полотна – «**Маруся Чурай**» і «**Берестечко**» – становлять багатопланову панораму української історії, події якої не тільки осмислюються з державотворчої та культурфілософської позицій, а й виявляють свою принципову зорієнтованість на українську сучасність, психологізуються й набувають глибоко особистісного потрактування. Фактично, Ліна Костенко майстерно реконструює свідомість великих українців – легендарної

піснетворки, саме існування якої вважається гіпотетичним, і видатного політичного діяча, гетьмана України Богдана Хмельницького.

Формою викладу в романі «Берестечко» стає оповідь головного героя, самого Хмельницького, про трагічні події періоду визвольної війни, пересипані численними екскурсами в українську історію та історію інших народів. Ліна Костенко вдається до поліметрії як такого формального засобу, що дозволяє відтворити вільний перебіг думок та асоціацій, надає динамізму художній структурі, відтворює вільний плин думки героя.

Уже з перших сторінок твору Ліни Костенко перед читачем розкривається внутрішня драма гетьмана Богдана Хмельницького, який зазнав страшної поразки під Берестечком. «Ми чуємо самого Хмельницького – тоді, коли він вирвався з полону зрадника-хана, якого кинувся був наздоганяти, і опинився в розпачливому становищі, наодинці зі своїми тяжкими думками» [78, с.198].

Віджив літа. Вже сиві мої скроні.

Всього в житті траплялося мені.

Був у тюрмі. В турецькому полоні.

Але в такій безвиході ще ні [78, с.24].

Найстрашніше, що у цій безвиході він – один («Один в біді... Один – як на воді» [78, с.10]). Згодом ця самотність зливається із темрявою, смутком, що інтерпретується через образи згарища, диму («Та й знов нікого, знову я один» [78, с.129]).

Поразці Хмельницького передують усі походи гетьмана на Польщу і випадок, який пов'язаний із чигиринським підстаростою Чаплинським. За відсутності Хмельницького він напав на родинний хутір Суботів, пограбував його, побив до смерті наймолодшого сина і забрав дружину. Хмельницький, не добившись правди в суді, вирішує сам розквитатися з кривдником. Повстання, яке очолив Хмельницький, згодом переросло в справжню козацько-польську війну. Перемоги Хмельницького приголомшили поляків і водночас втілили надії українського народу на

звільнення від споконвічних гнобителів. Поразка під Берестечком як наслідок стратегічної помилки, зради Іслам-Гірея, стає переломним моментом не тільки у війні, а й у свідомості головного героя. Зауважимо, що художній час у творі, на відміну від аналогічного параметру художнього світу роману «Маруся Чурай», цілковито підпорядковується перебігу думок Хмельницького, а отже, дозволяє вводити до художньої структури твору розлогі рефлексії над минулим і можливим майбутнім України, поєднувати дійсність і фантастичні візії. Україна постає у творі як простір взаємодії різних культур, ментальностей, політичних прагнень, внаслідок чого особливо гостро постає проблема вибору: «Розп'ято нас між Заходом і Сходом» [78, с.97]. Глибокій емоційності викладу якнайкраще відповідає імітація розмовного мовлення, введення просторіччя, до якого вдається Ліна Костенко: «Хіба ж я гетьман? Всипище глупот. / Так дався оморочити оманам!» [78, с.10]. Тут і довіра до Іслам-Гірея та спроба наздогнати його, та найголовніше – пригніченість через зраду Гелени. Сам герой доходить гіркого висновку, що причини поразки все-таки в ньому самому: «Як смів комусь команду довіряти, а сам подався хану навздогін?!» [78, с.17].

«По-перше, будучи козацьким вождем і «підданцем короля» в одній особі, він так і не звільнився від своєї роздвоєності, від сумнівів і вагань (реальному Хмельницькому ця внутрішня колізія також була добре знайома)...

По-друге... По-друге – Гелена. Ліна Костенко приділила цій гетьманській love story чимало авторської уваги...» [121, с.212].

Особливе значення у творенні художнього світу роману у віршах належить інтертекстуальності, що виступає водночас і як засіб характеристики героя (численні відсилки до відомих історичних фактів, міфологічних персонажів), і як фундаментальний принцип творення індивідуально-авторської концепції національної історії. Епічна широта змальовуваних подій підкреслюється постійними зверненнями до

паралелей зі світової культури та історії. Варто відзначити розмаїття проявів інтертекстуальності у «Берестечку». Це і безпосереднє звернення до претекстів, наприклад, давньогрецьких міфів, й імпліцитні відсилки до «старших» творів, які дозволяють авторці долучитися до великої культурної традиції. Історія кохання Богдана Хмельницького до Гелени, нерозривно пов'язана зі змістовою константою чоловічого суперництва і збройного протистояння (плюндрування хутора Хмельницького шляхтичем Чаплинським, викрадення дружини – події, які стали поштовхом до виступу гетьмана проти Польщі) осмислюються в ключі рефлексій і проведення промовистих паралелей із античною літературою, зокрема «Іліадою» Гомера: «...колись одна така Гелена і до війни троянців довела» [78, с.59]; «Все нас руйнують, як ахейці Трою» [78, с.141]. Наскрізний образ коня, до якого Тиміш прив'язує Гелену, щоб помститися за батьків сором, і який мчить крізь розпачливі марення Богдана Хмельницького, виступає непрямою відсилкою до байронівського «Мазепи», де одним з найяскравіших образів є кінь, що летить, несучи на собі прив'язаного до спини юнака.

Душу Хмельницького розривають ревності, уражений шляхетський гонор. Проте у монологів Хмельницького знаходимо й каяття перед Геленою, яку швидко за зраду покарав син Хмельницького Тиміш, і докір синові за жорстокість: «... я ж хіба наказував, щоб аж так, на смерть?» [78, с.74]. Ніжність і жорстокість борються в душі Хмельницького. І якщо спочатку він ще захищає Гелену від чужих вироків: «Я кохав не одну. А щасливий був тільки з нею. Не чіпайте її. Вона мені в хмарах пливе...» [78, с.69], то згодом буде винесено вирок «блудниці вавилонській» – забути, стерти з пам'яті. Хоча то буде згодом і не остаточно, бо не переставатиме вишіптувати «Гелену під брамою в петлі» [78, с.131]. Епічна розлогість образів роману, як і масштаби особистої трагедії Богдана Хмельницького, підкреслена інтертекстуальними зв'язками, які Ліна Костенко вибудовує між своїм твором і великими текстами-попередниками – античною

(паралелі з «Іліадою» Гомера) та біблійною (порівняння Гелени з «блудницею вавилонською») традиціями.

Масштабність художнього мислення поетеси, що знаходить втілення в розлогій романній формі, підкреслюється й низкою провідних мотивів, деякі з яких здобувають виразно алюзійний характер. Так, наскрізним мотивом твору виступає дорога. М. Бахтін зауважує, що саме мотив дороги є конститутивним для романної форми, організуючи її [19]. Справді, цей структурний принцип відсилає уважного читача до творів родоначальника європейського історичного роману Вальтера Скотта і Пантелеймона Куліша, який творчо переосмислив і прищепив скоттівську модель на українському ґрунті («Чорна рада»). Мандрівка героїв Україною у згаданому творі П. Куліша водночас стає і провідним принципом організації сюжетної канви, і засобом розкриття характерів персонажів, і формує той особливий кут зору, під яким висвітлюється у творі панорама українського суспільства періоду Руїни.

Закритий простір, представлений образом замку («... сиджу у старій фортеці і долю свою кляню!» [78, с.34], «Тут мій покій, де темно як в тюрмі, // Де я ходжу, і стіни мене глушать [78, с.43]», «Це тінь віків – фортеця над ярами» [78, с.123]), протиставляється у творі відкритому простору стражденної України, якою мандрують герої. Зауважимо, що масштабна панорама недолі українського народу постає, закодована у назвах містечок і сіл. Таким чином у романі своєрідно втілюється сакральне значення слова як носія історичної пам'яті народу. Образ Б. Хмельницького у творі трактується в ключі відомого мотиву знедоленого короля (короля-вигнанця, короля-в'язня), що розвинутий у багатьох творах світової літератури, передусім шекспірівському «Королі Лірі»:

Чорний, худий, у брудній сорочці,
Ось ваш гетьман, лляні Сорочинці.
Зеро, нуль, чоловік без шани,

Ось ваш гетьман, Ромни й Вільшани [78].

Гетьманові немає прихистку й у Чигирині та Суботові: «У Чигирин чого? У Суботів – не можна. / Там кожна річ у хаті Геленою кричить» [78, с.153]. Згодом, нову жінку, гетьманшу, Хмельницький теж накаже везти в Чигирин, а не в Суботів, бо «там ВОНА. Там тінь її. Там згадка найпоганша» (про Гелену) [78, с.181]. Тінь минулого, зрада, причина помсти, а згодом страшний наслідок – державна поразка.

За допомогою інтертекстуальних зв'язків український світ у творчості Ліни Костенко послідовно вписується у широкий світовий контекст. Часом навіть побутові замальовки, завжди наповнені глибоким історіософським смислом, містять алюзії на епохальні твори світової літератури, як, наприклад, у вірші «Слайди»: «І прадід мій ходив, як привид Ельсінора» [77, с.68]. Шекспірівські ремінісценції дозволяють надати долі одного з багатьох представників українського народу особливого епічного звучання. Така імпліцитна авторська настанова «працює» на художню реалізацію провідної думки усієї творчості Ліни Костенко: окрема людська доля є так само цінною і неповторною, як біографії видатних історичних діячів, епічних героїв тощо. Символічними в цьому відношенні є постаті батьків ліричного героя ранньої поеми «Зоряний інтеграл», які уподібнюються до античних статуй – атланта, що тримає на собі світ, і каріатиди, яка тримає на собі оселю.

В образі Богдана Хмельницького з роману у віршах «Берестечко» складно поєдналися глибоко особистісне й загальнолюдське, душевні порухи, продиктовані державницьким мисленням, і особистісні переживання: «Ой, вишепчи мені не старості, не болісті. Пекельні мої спогади – гориш, як у вогні. Ти вишепчи мені мій біль з моєї совісті І вишепчи Гелену під брамою в петлі»; «Є боротьба за долю України. Все інше — то велике мискоборство» [78, с.18]; «Отак живу. Молюсь за Україну. Вона не чує. Але я молюсь» [78, с.137].

Підхід Ліни Костенко до зображення постаті гетьмана є новаторським, хоча до появи цього твору в українській літературі існувала тривала традиція художньої рецепції постаті великого історичного діяча (ліро-епос Тараса Шевченка, цикл історичних романів М. Старицького, автобіографічний роман «Я, Богдан» П. Загребельного та ін.). Ліна Костенко звертається тільки до одного епізоду з життя Богдана Хмельницького, проте, підпорядковуючи романну структуру художнім вимогам часу (ущільнення хронотопу, асоціативність, поліметрія як засіб відтворення душевних порухів героя), вона представляє розгорнуту панораму історичної долі України й разом з тим витворює образ глибоко емоційний. Богданові Хмельницькому властиві й сумніви, і болісні особистісні переживання, і хвилини слабкості. Історичний роман у віршах «Берестечко» – це монолог-сповідь гетьмана як пересічної людини і полководця, який глибоко переживає найважчий час свого життя – поразку під Берестечком. Варто зауважити, що численні мотиви роману, зокрема мотив самотності, ізольованості від соціуму й активного життя, стають явищами автоінтертексту, перегукуючись із такими творами Ліни Костенко, як «Обступи мене, ліс...», «Я пішла, як на дно...»: «*Руїна сам. Живу серед руїн. / А товариство – відьма і священик*» [78, с.133]; «*Як Марк Аврелій, римський імператор, // писав свої «Думки на самоті»*» [78, с.139]. Бути самотньому – це краще, ніж служити, бо ж : «*Гублю себе, коли служу рабам!*» [78, с. 120].

Однак все ближче до фіналу роману дужчає рішучість Богдана розпочати усе заново, він долає поразку сам у собі:

Не допускай такої мислі,
Що Бог покаже нам неласку.
Життя людського строки стислі –
Немає часу на поразку [78].

Мотив, втілений у цих рядках, знаходить інтертекстуальний відповідник у відомому зразку філософської лірики Ліни Костенко,

присвячений проблемі духовного відновлення після кризи: *«Найвище уміння – почати спочатку / життя, розуміння, дорогу, себе» («Ще вчора була я висока, як вежа»)* [77, с.59].

Явний структурний перегук із трилогією М. Старицького «Богдан Хмельницький» прочитується в системі образів-персонажів роману у віршах «Берестечко». Якщо облудність великої політики, з якою пов'язане життя Хмельницького, підступна зрада союзника-хана і, зрештою, болюча поразка асоційовані з образом зрадниці Гелени, то духовне відродження гетьмана символізує інший жіночий образ – Ганна Золотаренко, яка ще рік тому, у Києві, коли Хмельницький в'їжджав у Брану Золоту, не віддаючи майбутнього, молилася за всіх: *«А ти й не знав, що серед того люду / Стоїть одна, що молиться за всіх»* [78, с.165].

Духовне безбатченство видається Ліні Костенко найбільшою бідою сучасної людини, саме тому її лірична героїня шукає хоч якусь *«до віків блаженку приналежність»* [84, с.25], бо знає, що *«душа належить людству і епохам»* [84, с.47]. Сучасність майже завжди протиставляється у творах поетеси героїчним подіям минулого, проте водночас вона завжди утворює паралель до тих випробувань, які випадали на долю великих попередників – митців. Лірична героїня заявляє: *«Ну, що ж, епохо, їж мене, висотуй!»* [77, с.209] (*«І тільки злість буває геніальна»*). У поезії Ліни Костенко постає широка панорама історичного буття різних народів: етрусків (давніх племен, що населяли в 1-ому тисячолітті до н.е. північний захід Апеннінського півострова) (*«Страшні корчі вербових ікебан»*); половців та греків (*«Люблю твій степ і подих твого степу»* [84, с.164]; древлян, боги яких *«у пнях живуть»* (*«Чорнобиль-2»*) [84, с.115]; скіфів (*«Малює степ мені твоє обличчя»* [83, с.347]); татар. Розвінчання великодержавного міфу північного сусіда посідає особливе місце у поетичній творчості Ліни Костенко. Поетеса звертається до тих епізодів російської історії, які виступають промовистими ілюстраціями людиноненависницької політики царату. Так, у *«Баладі про парик*

Єкатери́ни» авторка вдається до одного з найулюбленіших своїх прийомів – екфразису, змальовуючи портрет імператриці: «Щось од Венери, трохи від Паллади, / од Лорелеї і од феї снів». Як це часто буває у творчості Ліни Костенко, промовиста деталь набуває в художній структурі вірша роль символу (цю особливість також можна витлумачити як проникнення в поезію епічного, чи радше новелістичного, мислення): гнівні очі Пугачова, які проступають крізь намальований парик, втілюють неминучий суд історії над жорстокою царицею. Поезія **«Любов Потьомкіна»** імітує брутальне просторіччя, що розкриває сутність фаворита-коханця Єкатери́ни, який «міняв усмішки і пари́ки» [77, с.381].

В одному із своїх виступів Ліна Костенко говорила, що національна свідомість формується через осягнення національних трагедій, яких наш народ пережив багато. У численних творах на історичну тематику легенда межує з історичною вірогідністю, а за допомогою алюзій авторка майстерно акцентує увагу на сучасних проблемах. Саме ці художні принципи знаходять втілення ще в одному великому ліро-епічному творі поетеси, **«Маруся Чурай»**. Безкомпромісність художнього мислення поетеси (варто згадати її промовистий вірш «Біль єдиної зброї», де акцентовано саме чіткість життєвої позиції, характерну для українського менталітету: «червоно-чорне кредо рукава») зумовлює чітку поляризацію героїв твору. Водночас сюжетні колізії багато в чому зумовлені тривалою літературною традицією, пов'язаною з постаттю легендарної піснетворки (низка народних пісень, приписуваних Марусі Чурай; повість Ольги Кобилянської «В неділю рано зілля копала»). Варто звернути увагу, що алюзії і на фольклорні твори, і на згадану повість вмонтовані в художню структуру роману у віршах («У неділю рано зілля копала, А у понеділок переполоскала. Порятуй від болю, смертонько ласкава»). Ліна Костенко, як гідна продовжувачка традицій, теж змальовує трагедію зрадженого кохання, яка визріває з нерівності душ Марусі й Гриця. Мотив зради, що виконує важливу роль у творі, має не лише особисте, а й історичне

підґрунтя. Уперше ми спостерігаємо це на суді, коли посланець із Січі каже: «Що ж це виходить? Зрадити в житті державу – злочин, а людину – можна?!». Проблема зради є ключовою і в гетьманському універсалі: «Вчинивши зло, вона не є злочинна, бо тільки зрада є тому причина» [81, с.133]. Грицевій роздвоєності, яка стала причиною зради, протиставлена чітка життєва позиція Івана Іскри. Ніщо не зупинило його перед тим, щоб врятувати Марусю. Для нього кохана і держава – понад усе.

Фольклорні пісні, фрагменти яких уводяться до тексту роману, стають відправною точкою для розгортання масштабних картин українського життя періоду визвольної боротьби під проводом Богдана Хмельницького. Так, розділ «Полтавський полк виходить на зорі» є розгорнутою алюзією на народну пісню «За світ встали козаченьки». Алюзія належить до тих провідних прийомів, що дозволяють авторці витворити низку епізодів, у яких художня правда поєднується з історичною. До таких належить епізод спільної мандрівки Марусі з дяком, у якому вгадуються риси Григорія Сковороди. У розділі «Проща» поетеса вдається до парафрази (видозмінена сентенція Сковороди «Світ ловив мене, та не спіймав»); уявна пісня Марусі про повернення козака Байди на землю, де тепер його катують уже не турки, а онук, Байда-Вишневецький). Варто зауважити, що саме дяк слугує тією ключовою постаттю, яка вводить інтертекстуальність як особливий пласт взаємодії культурних традицій, що в термінології постмодернізму можуть бути позначені як тексти. Саме образ книги належить до центральних у творі. Роман відкривається розділом «Якби знайшлась неопалима книга». Дяк, розповівши дівчині про великих літописців античності, звертається до Марусі із риторичним питанням: «А хто напише або написав велику книгу нашого народу?». Відповідно, слово, втілене в літописі чи народній пісні, постає основним носієм історичної пам'яті, втрата якої веде до виродження людей, носіїв національного менталітету, в боягузливих «домариків», до яких належить Гриць, зрадливий коханий Марусі.

Сакральність Слова – одна з найпомітніших змістових домінант у творчості Ліни Костенко – в художній структурі роману у віршах реалізується як зіставлення двох великих традицій духовної культури – фольклорної і пісенної. Вже перший розділ – «Якби знайшлась неопалима книга» – вказує на те, що твір є поетичною реконструкцією подій минулого. Прозова преамбула до основних подій роману визначає дві провідні лінії осмислення національної історії, яким відповідають образи пісні і книги. Раніше вже було сказано про особливу роль пісенного інтертексту: рядки з відомих пісень стають відправною точкою для розгортання масштабних історичних картин, реконструкції подій минулого. Інтертекстуальні відсилки, які відповідають книжній традиції, увиразнюють домінанту культурної пам'яті, що дозволяє вписати українську історію у широкий світовий контекст. Не випадково вже перші рядки роману вводять біблійний образ «неопалимої купини», за асоціацією з яким і судова полтавська книга, де записана справа Марусі Чурай, іменується «неопалимою», підносячись до вічного символу Книги, що втілює загальнолюдські духовні традиції. Біблійний інтертекст імпліцитно прочитується і в інших частинах роману. Так, в епізоді страшної розправи з Чураєм і його бойовими побратимами помітна відсилка до відомого біблійного сюжету про вбивство Іоанна Хрестителя: кружляння віхоли уподібнюється до танцю Саломеї; образ голови вбитого героя, насадженої на палю, утворює паралель до відомого зображення відсіченої голови Предтечі. У творчості Ліни Костенко цей епізод може бути по трактований як випадок автоінтертексту (вірш «**Був Ірод і була Іродіада**»). Епізод страти Марусиноного батька є промовистим з огляду на те, що в тексті роману поруч з'являються дві його інтерпретації – одна здійснена в ключі фольклорної, друга – книжної традиції (алюзія на біблійний сюжет і пісня кобзаря «Орлику Чураю»). Найбільш повно дві ці традиції втілено в образах мандрівного дяка і Марусі Чурай, які здійснюють мандрівку Україною. Обидва герої усвідомлюють необхідність увічнення великих

подій минулого і сьогодення у слові, але якщо дяк говорить про необхідність написати «велику книгу нашого народу», то Маруся після тривалого мовчання, спричиненого подвійною особистою трагедією (втрата коханого і матері), знову творить пісню («Слова самі на голос навернулись»).

Принцип творення концепції національної історії, провідний у романі «Маруся Чурай», якнайповніше втілює особливості історіософії Ліни Костенко, окреслені у дисертації Р. Мариняк. Дослідниця виходить з розуміння історіософії як «феномену, що стоїть на межі історичної науки (історіографії) та філософії історії (епістемології) і що має спільний з історіографією об'єкт знання (історичну реальність), спільний з епістемологією об'єкт дослідження (другорядні, вторинні тексти, наприклад, легенди, перекази) й оригінальний предмет знання (закономірності, тенденції, загальні схеми і структури)» [105]. У романі «Маруся Чурай» глибоке знання історичного матеріалу, яке дозволяє поетесі переконливо реконструювати психологію представників українського суспільства XVII ст., змалювати видатні постаті минулого (Богдан Хмельницький, Іван Іскра) потужно взаємодіє із зануреністю в стихію народної пісні, думи, легенди, які виступають носіями національного духу і національної пам'яті, дозволяють відновити ті сторінки національної історії, яких не зберегли писемні джерела. Інтертекстуальні зв'язки, які становлять важливу складову авторської нарації, відповідають цим джерелам творення художнього світу роману: фольклорна і літературна традиції взаємодіють, даючи авторці змогу «оживити» події минулого, увиразнити їх морально-етичний зміст, виявити актуальність уроків історії для сучасного читача.

Отже, історіософія Ліни Костенко має низку виразних рис, які дозволяють говорити про глибоко індивідуальне світосприйняття поетеси: трактування окремої людської долі як одиниці історії, що протистоїть ідеологічній нівеляції особистості, властивій соцреалістичному канону;

психологізація історичних постатей, наближення їх до сучасників через промовисті деталі, виклад від першої особи (рольова лірика); послідовне проведення паралелей між минулим і сучасністю. Ці риси реалізуються в художній структурі творів поетеси завдяки інтертекстуальним зв'язкам, які вводять конкретну подію в широкий контекст світової історії, що завжди постає культурно освоєним.

2.2. Культурологічні проблеми в художній інтерпретації письменниці

Зазвичай інтертекстуальність, посилення на інші тексти є атрибутом автора-інтелектуала, добре знайомого зі скарбами світової літератури та культури. Саме таким автором є українська письменниця Ліна Костенко. Якщо розглядати певну культурну епоху як відрізок часу, то варто зауважити, що вона характеризується конкретними ідейно-філософськими особливостями, з яких постають відповідні художні образи. Про тісний зв'язок історіософії і культурології творчості Ліни Костенко вже йшлося. Первинне значення, що його надає поетеса рівню культурного розвитку держави у забезпеченні її добробуту й світового авторитету свідчать слова письменниці: «Поети задумуються, чому ми майже нічого не знаємо про Київську Русь, з якою рахувався тогочасний світ, чому вона розпалася і як вдалося Візантійській імперії перетворити її на залежну від себе. Держава, котра мала широкі контакти зі світом, котра давала освічених князів королівським домам Європи, котра приймала і посилювала послів, народ, що мав свою Академію, своє військо, свій могутній духовний потенціал – потрапив у тяжку залежність, і культура його зробилася замкнутою в самій собі» [87, с.3].

Національна своєрідність, глибинна своєрідність національних культур забезпечує поліфонізм і багатство культури світової як у загальноісторичному світовому процесі, так і в межах одного творчого шедевру чи надбань митця. І. Франко стверджував: «Кожний чільний

сучасний письменник – чи він слов'янин, чи німець, чи француз, чи скандинавець – являється неначе дерево, що своїм корінням впивається якомога глибше і міцніше в свій рідний національний ґрунт, намагається ввібрати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань» [163, с.503].

Художній твір є діалогічним за своєю природою, він виникає і живе в соціокультурному просторі, його породжують чинники суспільного та історичного розвитку. Ще у філософських розвідках М. Бахтіна розуміння культури інтерпретувалося як «діалог у великому часі культури», спілкування культур. Поняття діалогу використовується, за Бахтіним, дуже широко: діалог визначається основою людської свідомості, загальною суттю гуманітарного мислення. Діалог є всеохоплюючим, а діалогічні стосунки передбачають рівноправність, відсутність дискримінації, незведеність до логічних умовиводів, наявність третього співрозмовника, який відіграє роль певної точки відліку (суд совісті, суд історії, суд Божий), народження істини в декількох свідомостях. «Істина не народжується і не знаходиться в голові окремої людини, – вважав М. Бахтін. – Вона народжується поміж людьми, які спільно шукають істину в процесі їхнього діалогічного спілкування» [24, с.126]. А шукання істини – це є шлях історичний, кінцевим продуктом якого є культура нації, релігія народу.

Кожен аналіз твору в окрему епоху характеризує, по суті, не цілий твір, а сукупність активних центрів, збуджених до життя 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» [143, с.602].

Важливим є і той факт, що діалог повинен відбуватися не лише в межах історії чи культурних надбань однієї держави, а між культурами

загалом. «Адже чужа культура лише в очах іншої культури розкриває себе повніше, глибше. Один смисл розкриває свої глибини, натрапивши і доторкнувшись до іншого смислу... Ми ставимо нові питання чужій культурі, яких вона сама не ставила. Ми шукаємо в ній відповіді на ці запитання, і чужа культура відповідає нам, розкриваючи свої нові грані. За такої діалогічної зустрічі двох культур вони не зливаються і не змішуються, кожна зберігає власну єдність, відкрити цілісність, проте вони взаємно збагачуються» [22, с.353-354].

Концепт культури є наскрізним для творчості Ліни Костенко – від віршованого роману «Маруся Чурай» з його повнокровним утіленням образу пісні як голосу і душі України до численних варіацій теми мотиву митця і його призначення, проте найбільш концентрований художній вияв він здобуває у циклі «Силуети», де концепт «культура» постає не лише як художній код, але і виявляє свій поліфонізм через змалювання постатей конкретних митців, кожен з яких актуалізує у своїй біографії проблему художника і влади, художника і життєвого вибору.

Вже таке паратекстуальне (за Ж. Женнетом) явище, як заголовок, вказує на основний смисловий «нерв» певного твору. Так, «Астральний зойк» у самій своїй назві містить вказівку на вселюдський масштаб творчості Олександра Пушкіна, який стає жертвою злочинної влади. Надалі поетеса весь час задіює протиставлення безмежності, вічності, Космосу і побутових деталей, що характеризують її ліричного героя як життєлюбця й людину, наділену власне людськими індивідуальними рисами:

Я сам не знаю, скільки тут пробув.

Не хочу я ні вічності, ні слави.

В безсмерті холодно. Я хочу в Петербург.

Вдягтися в тіло і напиться кави.

...Я хочу встати вранці, на зорі.

Любити жінку, ждуть листа з Одеси.

Я хочу волі, волі!.. А царі?

Я хочу жити, жити!.. А Дантеси? [77, с.236].

Рефрен твору «В безсмерті холодно» також опосередковано вказує на основну смислову настанову творчості Ліни Костенко – увага до людини, байдуже – селянина, безіменного пращура чи великого поета. Авторка імпліцитно дискутує з традицією «канонізації» великих літературних імен, що нівелює суто людський життєвий шлях митця. Програмним у цьому відношенні є вірш «...І натовпом розтерзана Гіпатія...»:

...І натовпом розтерзана Гіпатія,
і Галілей, осміяний не раз,
якась звичайна людяна симпатія,
а не канони поєднали нас [77, с.256].

Крім того, культура дає ліриці широту та багатство асоціацій, адже текст напряму залежить від тих культурних домінант, які прийняті в суспільстві в конкретно-історичну епоху. І яким би широкомаштабним не був цей текст, його головні ознаки пов'язані з культурою тієї епохи, у якій він народився. Згодом, із плином часу та історичними подіями, він лише все більше і більше накопичує інформації, яка передається з покоління в покоління. Здатність художнього твору накопичувати інформацію, «прирошувати смисл» була відзначена вже М. Бахтіним. Ліна Костенко широко використовує у своїй поезії цю властивість художнього твору. Багата деталізація, якою вона насичує свої культурологічні замальовки, відіграє роль тих смислових «жмутків», які дозволяють уважному читачеві продукувати нові асоціації. Це добре спостерігається у хрестоматійному творі «Осінній день, осінній день, осінній...», де образ «багдадського злодія» запускає асоціативний ряд, що збагачується залежно від рівня обізнаності читача. За тим самим принципом побудовано вірші «Ван-Гог» чи «Діалог в паризькому Салоні».

Провідні тенденції розвитку світової культури, спільні для кожної національної літератури гуманістичні ідеї інтерпретуються за допомогою

образів Прометея, Сізіфа, Дон Кіхота, Фауста – тих міфологічних та літературних постатей, що відіграють роль своєрідних образних кодів, наділених морально-етичним смисловим зарядом. Породжені певними історичними умовами, вони водночас зосереджують у собі важливі риси людського характеру, ситуації і конфлікти, які повторюються за нових суспільних обставин. У художній конкретності цих образів виявляються риси загальнолюдського, увиразнюються фундаментальні принципи буття. В історії кожної національної літератури ці постаті, що здобули значення культурних архетипів, мають свої традиції побутування, риси, пов'язані з історією народу, його матеріальною і духовною культурою. Так, образ Прометея з'являється в поезії **«Великі поети не вміють писати віршів...»**, до образу Дон Кіхота Л.Костенко звертається у **«Баладі моїх ночей»** [77, с.176-177], Сізіф постає у віршах **«Тінь Сізіфа»**, **«Марную день на пошуки незримої...»**. Українським колоритом наділена Джульєтта – вона **«колує піч»** [79, с.39]. Технізація сучасного світу, в якому духовне і творче начало відіграє все меншу роль, розкривається через художню апеляцію до відомих літературних образів: **«Не знає вже казок Шехеразада, Над Рейном не співає Лорелей»** [77, с.7].

Асоціативні ряди відіграють особливу роль у структурі поетичних метафор Ліни Костенко (**«сонце – найвищий Коран»**, **«городів гарбузова Мекка»**, **«київська Венеція»**). У підрозділі 1.2. цієї роботи йшлося про закономірності розгортання літературного шістдесятництва на материковій Україні і в діаспорі. Якщо материкове шістдесятництво розвивається в межах соцреалізму, збагачуючи і багато в чому розхитуючи цей літературний канон, то творчість **«Нью-Йоркської групи»** тяжіє до вироблення постмодерністської естетики, яка відповідала б тому художньому контексту, в якому випало творити **«нью-йоркцям»**. Світоглядна й стильова відмінність цих двох потужних мистецьких когорт стає очевидною, зокрема, і в характері інтертексту, що постає в їх творчості. Представники української діаспори намагаються творити в

ключі тенденцій, які стають програмними для світогляду постструктуралістів і постмодерністів, зокрема текстуалізації дійсності, розгортання художніх колізій у принципово окультуреному просторі, де вже встигли сказати своє слово інші митці. Для материкових шістдесятників інтертекст є іманентною властивістю художнього мислення, яка дозволяє утвердити цінність національної культури в контексті інших світових культур. Численні історіософські та культурологічні паралелі виявляють самотність і водночас – глобальне вселюдське значення історичного шляху українського народу. Відчутний культурологічний струмінь у творчості київських «неокласиків», а згодом інтелектуальна насиченість поезії і прози шістдесятників становили чи не найбільш показову альтернативу соцреалістичному канону. «Українське національне культурництво», що було потрактоване О. Забужко як «типово український невроз», який переростає у «невроз невизнання», у творчості вітчизняних письменників-інтелектуалів перетворюється на складний, інтелектуально насичений культурний дискурс, який вбирає в себе кращі досягнення людства й забезпечує повнокровне існування української культури в колі інших національних культур. Творчість кращих представників національного письменства ХХ ст. уводить українську культуру до кола культур європейських, озвучуючи всі ті болючі проблеми, які ставали на заваді вільному розвитку українського слова і водночас даючи можливість усвідомити, що саме подолання цих перепон зумовило своєрідність національної духовної спадщини. Саме цим зумовлений пошук історичних аналогій, які становлять смислове підґрунтя великого масиву культурологічних творів Ліни Костенко. Яскравим прикладом художньої реалізації цієї тенденції є вірш **«Пам'яті перших румунських художників»**, де доля митців показана як подолання державних утисків та матеріальних злигоднів:

Ввійшли у мистецтво з громом –

аж досі в душах відлунює.

Спалились, як на жертovníку, –

не ждали собі нагород.

Створили для тебе мистецтво, вишнево губа Румуніє!

Померли теж відповідно – у тюрмах і від сухот [77, с.370].

Глибоке знання історичного контексту, який є різним для різних національних культур на кожному етапі їх розвитку, дозволяє увиразнити загальні закономірності буття таланту і його реалізації в суспільстві. Проблема самотності митця проявляє себе за найрізноманітніших умов: ідеологічного цькування («Гілочка смутку на могилу Пастернака»), провінційної байдужості («Пам'ятник Сошенку»), протистояння владі («Астральний зойк»), нарешті, ізоляції людини від людей у «перенаселеній Європі», «суспільстві споживання», яке дедалі більше втрачає моральні орієнтири («Балада про дим»). Останній із названих творів, присвячений пам'яті австрійської письменниці Інгеборг Бахман, містить цілу низку алюзій, які апелюють до масової культури, біблійних текстів, російської класики (як поезії, так і музики), європейського модернізму:

Він був кошмарний, як з Агати Крісті,

блакитним шлейфом в спальні заповзав.

Він їх будив, він лоскотав їм ніздрі.

- Просніться, люди! – так він їм казав.

...Мікро-Содом, зашторена Гоморра,

просніться, люди, чуєте, біда!

Гули вже сходи маршем Чорномора,

стелився дим, як сива борода.

...Чи Пруст, Марсель, був більше самотній

в слоновій башті, схожий на ладью?!

...І ось вам, люди, жменька мого попелу.

Спасибі за компанію. Адью [77, с.246-247].

Таке складне плетиво алюзій на твори світової культури якнайкраще відтворює постмодерністський ігровий світ, позбавлений моральних настанов і орієнтований на ризому, а не на ієрархичну ціннісну шкалу. «Суспільство споживання», яке виносить моральні цінності за межі власного існування, знаходить втілення в образі «модерної хати», де заживо згорає самотня жінка.

Збудити і поглибити інтерес до духовності, культури, історії як запорука прогресу людини і суспільства – в цьому і полягає плідність активних художніх центрів, навколо яких обертається поезія Ліни Костенко. Нерозривний діалог культури й історії є наскрізною ниткою усіх творів письменниці::

...Десь вибух. Десь вулкан. Руйновище. Загида.

Хтось цілиться. Хтось впав. Хтось просить: «Не стріляй!»

Не знає вже казок Шехеризада.

Над Рейном не співає Лорелляй [77, с.7].

Тут переплелось все: минуле-сучасне-майбутнє із казково-легендарним. Справді, ніби «...*усміхається правда очима легенд і свобода – очима неволі*» [67, с.8] («Відмикаю світанок скрипичним ключем»).

Повертаючись до відомого висловлювання І. Франка, наведеного на початку цього підрозділу, варто зауважити, що колосальна культурна обізнаність ліричної героїні Ліни Костенко завжди «заземлена» на родинну пам'ять, яка забезпечує особистісну, національну, культурну ідентичність людини («Люблю легенди нашої родини», «Веселий привид прабаби», «Храми»). Історія роду й історія народу становить один з лейтмотивів творчості поетеси:

...тут на землі я шукаю хоч слід

Роду мого у плачах і легендах! [77, с.15] («Затінок, сутінок, день золотий»). Звідси й імпресіоністичне за своєю суттю прагнення ліричної героїні увічнити миттєві враження, які, власне, і становлять основу

людської пам'яті: «Оця реальність завтра буде спомином, / А післязавтра – казкою казок» [84, с.150]. Необхідністю увічнити індивідуальну пам'ять, неповторність кожної людської долі продиктована увага Ліни Костенко до чорнобильської теми. Це найбільше відчутно у творах про Чорнобиль, написаних на основі побаченого і пережитого. Ліна Костенко їде до Чорнобильської зони, бере участь у роботі експедиції від Міністерства надзвичайних ситуацій, збирає фольклор цієї місцевості, звичаї поліщуків.

Саме увагою до родинного коріння пояснюється особлива світоглядна парадигма, яку вибудовує Ліна Костенко у своїй творчості:

Душа належить людству і епохам,

Але чого ж їй так потрясли

Ці яблука, що сумно пахнуть льохом,

І руки матері, що яблука внесли? [77, с.27].

Очевидно, таке освоєння вселюдської культури простежується в одному з ранніх віршів поетеси, де постає образ спаленої фашистами сільської бібліотеки: під час пожежі «вогнисто сміявся Шекспір», «гнівno палав» Тарас Шевченко, Леся Українка «здіймала опечені руки до зір». Класики вітчизняної і світової літератури виявляють у цій поетичній замальовці провідні риси свого літературного обличчя. Ліна Костенко втілює світове письменство в окремому реалістичному епізоді, яких багато було під час Другої світової війни. Генетичний зв'язок із національною культурою (сентенція з раннього вірша «**Навіть плаваючі квіти мають корінь у землі**») дозволяє поетесі так вільно почуватися у світовому культурному контексті. Очевидно, і тут простежується особливий письменницький кодекс честі, успадкований Ліною Костенко від її літературного вчителя, Максима Рильського, який в одному із своїх творів втілює красу світу і світової матеріальної культури, зауважуючи, однак, що той, хто байдужий до власного народу і його творчості, не здатен досягнути цю красу.

Особливе українське національне ядро закладене в тих поезіях, де авторка ділиться глибокими роздумами про моральні основи буття сучасної людини і місце митця у світі й культурі. Лірична героїня Ліни Костенко виголошує кредо Шевченка «Караюсь, мучусь, але не каюсь...» [170] у рядках «...страждаю, мучусь, гину, а живу...» (**«Юдоль плачу, земля, моя, планета»**) [84, с.275]. Вірш **«Климена»** продовжує тривалу літературну традицію творчого переосмислення великих світових міфів. Так, Тарас Шевченко у своїй поемі «Кавказ» звертається до образу титана Прометея, проводячи асоціативну паралель між цією міфологічною постаттю і нескореним чеченським народом. Образ Прометея постає і в драматичній поемі Лесі Українки «У катакомбах» («Я честь віддам титану Прометею, що не робив своїх людей рабами»). У вірші «Климена» Ліна Костенко, по суті, продовжує традицію фемінного перепрочитання міфологічної історії, започатковану в українській літературі Лесею Українкою. Такий підхід до осмислення великого міфологічного наративу засвідчив свою життєздатність в українській літературі, втілюючись передусім у творчості Ліни Костенко. Постать дружини Прометея, яка живе, відчуваючи на собі постійний осуд оточення і йде додому «чучикати свого Девкаліона», художньо розкриває тему проводиря народу, поета, мислителя і міщанства, яка звучить і в інших творах Ліни Костенко (**«Вітри гули віолончеллю»**, **«Коректна ода ворогам»**, **«Брейгель. Падіння Ікара»**, **«Діалог в паризькому Салоні»**). Климена постійно чує позаду себе образливі слова: «Це та, що в неї чоловік на скелі Прикутий. Щось украв, здається». Відчутний перегук з «Написом на руїнах» Лесі Українки у **«Притчі про ріку»** Ліни Костенко. Цар Кір покарав за непослух річку Діалу, наказавши засипати її піском і переміняти їй річище. Та минули століття, і все стало на свої місця: «Царя немає. Є ріка Діала. / Немає Кіра. А Діала є» [83, с.144]. До постаті Кассандри, свого часу інтерпретованої Лесею Українкою, звертається Ліна Костенко і в поезії «Будь щедрою, хай плаче твоє листя»: «Кассандра плаче на руїнах

Трої. В руїнах Трої гріється змія». Підкреслена синтаксична простота цього віршового фіналу приховує глибокий зміст: образ Кассандри за принципом асоціації розгортає думку про недовіру народу до своїх пророків (у контексті творчості Ліни Костенко ця тема може бути потрактована і як тема визнання, що запізно приходить до геніїв: «**Ван-Гог**», «**Пам'яті перших румунських художників**»). Образ змії традиційно асоційований із підступністю. Тема поета і влади, представлена в низці творів Ліни Костенко, досить часто виводить на перший план антагоністів митця («**Не буває музики Сальєрі**», «**Віяло мадам Полетики**»). По суті, протиставлення генія і душителів його таланту або ж тупих споживачів має романтичну природу. Романтизм як один із найбільш впливових в історії української літератури стилів визначає характер цього протиставлення: митець найчастіше постає у творах поетеси як романтичний герой, який виділяється зі свого оточення, є самотнім внаслідок нерозуміння. І в цій особливості чітко простежується національна своєрідність творчості поетеси, сформована низкою важливих світоглядних домінант, властивих ментальності українця, серед яких Р. Мариняк називає «персоналістські, кордоцентричні складові, релігійно-етичні, естетичні особливості національного світовідчуття і світогляду» [106, с.17]. Дослідниця зауважує, що національна своєрідність художнього мислення Ліни Костенко визначає особливості індивідуально-авторського трактування вже згаданої проблеми «героя і натовпу». Р. Мариняк порівнює костенківську концепцію цієї проблеми з тією, яка належить Ортезі-і-Гассету. Згідно з цією концепцією, натовп висуває «героя» з власного середовища, щоб зробити його виразником своїх інтересів. У Ліни Костенко, на противагу цій тезі, що утвердилася у світовій гуманітарній науці ХХ ст., герої «перебувають поза часовими тенденціями в опозиції герой-натовп і завжди є елітою певного суспільства, лицарями з непересічними цінностями, високим розумінням понять честь, обов'язок тощо» [105, с.17]. Саме тому інтертекстуальні зв'язки з претекстами, які

пронизують ліричні та ліро-епічні твори Ліни Костенко, мають для її героїні значення духовної опори, дозволяють долучитися до одвічної «долі поета» («**Під горою Машук...**»). Таким чином, художня трактовка проблеми героя і натовпу зберігає у творчості Ліни Костенко романтичний характер, пов'язаний з класичною та модерністською літературною традицією. Варто наголосити на тому, що такий погляд на означену проблему зумовлений національною своєрідністю світосприйняття авторки (потужна романтична традиція в історії української літератури; утвердження типу героя-борця, який долає межу між реальним та ідеальним світом, у неоромантичній концепції світу). Не випадково у вірші «Будь щедрою, хай плаче твоє листя» «наволоч тілиста» протиставляється ліричній героїні, яка уподібнюється до дерева, що народжує все нові й нові плоди.

Беручи за епіграф слова Лесі Українки «Слово, моя ти єдина зброе, / Ми не повинні загинуть обоє», Ліна Костенко у поезії «**Біль єдиної зброї**» наголошує на ще одному, чи не найвагомішому культурному чиннику нації, – мові. Бо ж «вона як хліб» [83, с.161], у ній щоденна потреба. Мова, слова – «безсмертні», «Їх куля не бере». У поезії «**Цвет танем!**» Ліна Костенко проводить ще одну промовисту паралель – цього разу з історії вірменського народу, представниці якого, жінки, що вціліли після страшної битви, намагаються вберегти для дітей рідну писемність, виводячи просто на піску літери абетки: «Щоб мову свою рідну їх діти не забули, / їм літери виводять вірменки на піску» [83, с.142-143]. Образний ряд поеми «**Зоряний інтеграл**» багато в чому повторює художній код творчості Тараса Шевченка, оперуючи тими самими константами: мова, дім, мати: «І тільки мова чужа у власному домі» [77, с.156]. Важливим є й той факт, що саме через Слово можна зберегти генетичну пам'ять. Слово повідомляє про нашу культуру іншим народам, світові загалом. Про ключовий характер проблеми збереження мови народу свідчать численні випадки автоінтертексту у творчості Ліни Костенко. Поетеса постійно

наголошує на провідній думці своєї творчості: історичні події, навіть епохальні, великі й трагічні, не втілені у слові, приречені на забуття. Саме тому такої ваги набуває в її історіософських творах константа писемного слова і книги. Варто пригадати слова мандрівного дяка з роману у віршах «Маруся Чурай»:

Хто знає, що тут відбулося?

Хто розказав це людям до пуття?

Неназване туманом пойнялося.

Непізнане пішло у небуття [81, с.155].

Світосприйняття Ліни Костенко, безумовно, не можна ототожнювати зі згаданою постмодерністською тенденцією текстуалізації дійсності, однак ідея слова як сакральної сутності, що визначає буття людини й народу, мовного характеру особистісної й національної свідомості є наскрізною для творчості авторки. Ця настанова яскраво проявляє себе в низці творів Ліни Костенко, де авторка вдається до прийому псевдоетимологізації («Тигратпаласар»). Топоніми й гідроніми, щедро розсипані в ліриці та ліро-епосі поетеси, виступають передусім носіями національної пам'яті. Варто пригадати епізод мандрівки Хмельницького Україною, сплюндрованою ворогами, яка відтворена через назви сіл та містечок, що виступають своєрідними історичними кодами. В ряді творів завдяки оригінальному звукопису поетеса витворює ефект відлуння віків, яке долинає до її ліричної героїні: «“Сувиде-е-е! Ви де?” – «Ви де? Ви де?» – відгукується Сувид»; «– Батурин, Батурин, Батурин! – лунає мені навздогін»; «– Я Альта, я Альта, я Альта, – тихесенько плаче ріка». Прийом псевдоетимологізації є конститутивним в автобіографічній замальовці «Акварелі дитинства»: «В Дніпрі купається Купава», «... бо за терпінням є Трипілля, як за Черніговом Черніг».

Як уже було зазначено, важливим джерелом поетичної образності у творчості Ліни Костенко є Біблія та євангельська історія («Райська елегія», «Балада про здоровий цинізм», «Брейгель. Шлях на

Голгофу», «Був Ірод і була Іродіада», «Перш ніж півень запіє»). Як і загалом у творчості поетеси, у назвах поезіях вічні сюжети стають втіленням тих суспільних колізій, які розгортаються в сучасному поетесі світі. Навіть лексичний ряд «Райської елегії» (широке вживання просторіччя та побутових деталей, а також публіцистичних штампів) вказує на те, що біблійний сюжет виступає тільки образною оболонкою для втілення цілком сучасного змісту. Проблема натовпу, який легко піддається впливу, постає у вірші **«Був Ірод і була Іродіада»** («Вона й пішла, раденька, що дурненька, у той страшний розгнuzданий танець», «А що була то голова пророка, то що у тому тямла вона?»). Проблема життєвого вибору і зради втілюється у поетичній інтерпретації відомого біблійного епізоду потрійного зречення апостола Петра (**«Перш ніж півень запіє»**). Р. Мариняк зауважує стосовно християнських мотивів творчості Ліни Костенко: «Парадигма християнських цінностей, православна релігійна традиція з її етосом в історіософській інтерпретації не вказують на віросповідання. Вона, ця парадигма, базована на принципах людяності, які є чинними у будь-якому конфесійному середовищі» [106]. Досить промовистим з цього погляду є вірш «Ісус Христос розп'ятий був не раз...». У ньому, як і у творі **«Заворожи мені, волхве»**, Ліна Костенко звертається до проблеми спекуляції на подвигів Героя:

І тіло з'їли, кров'ю запили.
 Ще рік, чи два, чи десять, чи довіку?
 І продавали образ з-під поли,
 і не дають умерти чоловіку [77, с.366].

На особливу увагу заслуговують твори Ліни Костенко, побудовані за принципом екфразису. Ігор Качуровський визначає цей прийом як «відтворення словесними засобами картин, мистецьких виробів, скульптурних зображень чи будівель» [69, с.283]. Приймаючи широке розуміння інтертекстуальності, в основі якого лежить уявлення про культуру як про текст, можна трактувати ці твори поетеси як

інтертекстуальні прояви. І. Качуровський виділяє поезії такого типу в окремий жанр лірики, означуючи її як транспозитивну. О. Башкірова зауважує: «Якщо орієнтуватися на ознаки «суто транспозитивної» лірики, як її розуміє І. Качуровський, то у творчості Ліни Костенко не так багато поезій, що цілковито відповідають цьому визначенню, однак можна з повним правом говорити про діалог мистецтв як одну з провідних характеристик самобутнього художнього мислення авторки» [27, с.9]. Дослідниця зупиняється на кількох творах Ліни Костенко, передусім таких як **«Брейгель. Падіння Ікара»** і **«Брейгель. Шлях на Голгофу»**. Зіставляючи композицію живописних полотен і поетичних творів Ліни Костенко, вона зауважує, що поетеса досить точно відтворює «перший», «другий» і «третій» живописні плани, увиразнюючи в такий спосіб провідну думку своїх творів: непоміченість подвигу Ікара обивателями і складність психологічних реакцій людей, які стають свідками страти Ісуса Христа. До транспозитивної лірики дослідниця зараховує також такі твори Ліни Костенко, як **«Камінні риби»**, **«Рана ведмедя»**, **«Коли украли «Даму з горностаєм»...»**.

Прикладом транспозитивної лірики, на нашу думку, може слугувати вірш **«Незнятий кадр незіграної ролі»**, який висвітлює маловідомий епізод із життя Івана Миколайчука. Сама назва твору вказує на кінематографічний ефект, який є визначальним для творення образного ряду вірша.

Отже, історіософське мислення Ліни Костенко найчастіше реалізується через утвердження цінності людської культури як начала, що, за висловом самої авторки, «гуманізувало життя». Психологізація історичних постатей, людинознавчі концепції епохальних подій, які художньо реконструюються авторкою, мають у своїй основі глибоку обізнаність з уселюдською культурою. Для художнього мислення поетеси характерна асоціативність, що має на меті творчу співпрацю з обізнаним

читачем, здатним вловити найглибші смисли, закодовані в яскравих художніх деталях, алюзіях тощо.

Висновки до III розділу

Історіософська концепція Ліни Костенко має у своїй основі провідну художню настанову, спільну для творчості всіх шістдесятників, – це увага до «маленької людини», протиставлена соцреалістичним колективістським інтенціям. Вже в ранній поемі «Зоряний інтеграл» поетеса викладає провідну ідею своєї подальшої творчості: велика історія реалізується в окремих людських долях, і саме життя людини є «одиницею» історії. Відтак основними формами роботи з історичним матеріалом стає для неї творення психологічних портретів відомих постатей, увага до побутових деталей, реконструкція епохальних подій з точки зору буття звичайної людини-представника певного історичного періоду. Водночас, долаючи межі стильової та світоглядної матриці шістдесятництва, творчість Ліни Костенко засвідчує розвиток та ускладнення історіософської концепції, про що свідчать, зокрема, апокаліптичні інтонації «Летючих катренів», втілені в афористичну, в багатьох відношеннях експериментальну, форму, яка суттєво відрізняється від стилістичних особливостей ранніх лірики та ліро-епосу. Інтертекстуальність становить важливу ознаку історіософії зрілої Ліни Костенко і дозволяє глибше осягнути фундаментальні закономірності творення художнього світу авторки. Присутність «чужих текстів» у творчості поетеси є ознакою не постмодерністського принципу текстуалізації буття та ігрового підходу до освоєння світової культури, а іманентною особливістю художнього мислення мисткині-інтелектуалки, що дозволяє їй утвердити самобутність національної культури в колі інших культур. Так, роман у віршах «Берестечко» виявляє провідні функції інтертексту як засобу психологічної характеристики героя; художнього модусу втілення епічного мислення, властивого Ліні Костенко; шляху

встановлення діалогічних зв'язків зі світовою культурою та уведення національної історії у вселюдський контекст. Історіософський дискурс роману у віршах «Маруся Чурай» побудовано на зіставленні двох традицій рефлексування національної пам'яті – фольклорної і літературно-писемної. Символами-носіями цих традицій в образній системі твору стають, відповідно, пісня і книга.

Широко використовуючи можливості інтертексту, Ліна Костенко вводить до своїх віршів та поем «сліди» попередніх інтерпретацій того чи іншого історичного факту, літературного твору тощо. Таким чином вона вибудовує особливі діалогічні стосунки з реципієнтом, здатним розпізнати приховані смисли твору. Уроки історії найчастіше осмислюються авторкою крізь призму культури в її найрізноманітніших проявах – від історичної реконструкції звичаїв і вірувань скіфів («Скіфська одісея») до творення складного образного коду, який задіює знання з царини музики, літератури, кінематографу («Балада про дим»).

Ліна Костенко долучається до великої літературної традиції завдяки встановленню інтертекстуальних зв'язків зі знаковими творами національної та світової літератури. Так, у «Скіфській одісеї» основоположне значення для творення неповторної художньої картини світу має художня трансформація фольклорної та літературної традицій сміхової культури (від народних переказів до «Енеїди» І. Котляревського) й полеміка з блоківськими «Скіфами». Очевидним є продовження традицій фемінного переосмислення світової історії, започаткована Лесею Українкою, в низці ліричних та ліро-епічних творів поетеси. Епічний характер художнього мислення, властивий Ліні Костенко, зближує її творчість з поетичною спадщиною великої попередниці. Характерною ознакою історіософії Ліни Костенко є настанова на формування наскрізної світоглядної паралелі, яка виникає між інонаціональним матеріалом й історичною долею України. Ця особливість творчості поетеси дозволяє говорити про неї як про майстра підтексту, для творення якого особливе

значення мають алюзії, непрямі відсилки до претекстів («Кінь Калігули»). Таким чином, події навіть дуже віддалених епох та народів стають частиною національного історіософського дискурсу, спрямованого на осягнення болючих проблем українства.

Провідною для творчості поетеси є проблеми митця і влади, митця і суспільства, що осмислюється в романтичному ключі. Зокрема, романтичний характер має протиставлення митця обивателям, наскрізне для лірики та ліро-епосу авторки. Художньо переосмислений історичний фактаж у контексті творчості Ліни Костенко набуває значення варіантів вічного протистояння генія спокусам суспільства, несправедливій владі, натовпу. Таким чином, зв'язок із питомою літературною традицією, передусім потужний романтичний дискурс, дозволяє говорити про глибоко національний характер творчості Ліни Костенко. Інтертекстуальність у світлі цих тенденцій постає як потужний засіб утвердження самобутності української культури в колі інших світових культур.

ВИСНОВКИ

Інтертекстуальність становить невід'ємну поетологічну характеристику художньої творчості, яка розгортається в системі культури, де явища, дуже віддалені в часовому й стильовому плані, можуть активно впливати на формування нових творчих феноменів, зумовлювати нову рецепцію традиційних сюжетів та жанрових форм. Теорія інтертекстуальності, яка належить до наукових здобутків гуманітарної науки ХХ ст., пропонує різні погляди на це явище, серед яких, однак, можна виділити два найзагальніші підходи до розуміння міжтекстової взаємодії. Перший характеризується широким трактуванням явища інтертекстуальності (Ю. Крістева, Р. Барт та ін.). У цьому випадку весь простір людської культури постає як текст, підкреслюється особлива процесуальність побутування літературного твору, що постає як суцільна цитація, складна система культурних кодів. Такий погляд, генетично пов'язаний з теорією діалогічності М. Бахтіна, переосмисленою Ю. Крістевою, реалізується передусім у постструктуралістському теоретизуванні, співвідносячись із поняттями «смерті автора», карнавалу, імперсональності художнього письма; уявленнями про мовний характер людської свідомості й текстуалізацію культури. Згідно з другим (вужьким) підходом до явища інтертекстуальності (Л. Делленбах, П. Ван дель Хевель, Ж. Женнет та ін.), про міжтекстову взаємодію можна говорити тільки в тому випадку, коли вона здобуває конкретно-текстуальні прояви, тобто є очевидною. Водночас між першим і другим поглядом на інтертекст немає неперехідних меж. Так, Н. Фатеева, пропонуючи докладну класифікацію випадків міжтекстової взаємодії, зауважує, що явище інтертексту виявляє свою «метатропну» природу, тобто, фактично, не може бути обмежене певним художнім прийомом. Відповідно, дослідження інтертексту у творчості Ліни Костенко могло бути продуктивним тільки за умови поєднання двох підходів до вивчення

міжтекстової взаємодії, оскільки явище екфразису, переосмислення вічних сюжетів, яке не завжди реалізується за допомогою вказівки на конкретні постаті, безумовно, можна вважати проявами інтертекстуальності, поруч із такими чітко ідентифікованими прийомами, як алюзія, цитата, пародія.

Характер інтертексту в ліриці та ліро-епосі Ліни Костенко визначається провідними світоглядними настановами літературного шістдесятництва, до якого належить поетеса, хоча її дебютні книжки датовані кінцем 50-х років ХХ ст.: глибоко національним характером творчості, гуманістичним пафосом (увагою до життя й духовного світу окремої людини на відміну від соцреалістичного пафосу колективізму та нівелювання індивідуальності), обстоюванням пріоритету естетичного в індивідуально-авторській картині світу. Хоча творчість шістдесятників розгортається в контексті домінування соцреалістичного канону, художні шукання цих митців долають межі соцреалізму й розхитують його підвалини.

Однак творчість видатної поетеси не обмежується світоглядними та естетичними рамками шістдесятництва. Як і будь-яка масштабна творча постать, Ліна Костенко формує унікальний ідіостиль, у якому дедалі виразнішими стають неповторні авторські інтенції та принципи творення художньої картини світу. Інтертекстуальність є провідною ознакою її художнього мислення, що дозволяє авторці глибше осмислити глобальні морально-етичні, історіософські, культурологічні проблеми українства в колі інших народів та культур.

Варто зазначити, що особливістю індивідуального стилю Ліни Костенко є використання численних алюзій та ремінісценцій, які роблять непомітними переходи «чужого» слова у «своє». «Чуже» органічно входить у костенківський текст, розширюючи культурний, соціально-історичний, побутовий простори поетичного світу.

Алюзій та ремінісценції сприймаються читачем як знайомі факти і явища, як органічна частина їхнього життя та свідомості й наводять на

думку про взаємозв'язаність всього, що є на світі. Діапазон джерел алюзій та ремінісценцій у поетичних творах Ліни Костенко напрочуд широкий. Вона звертається до міфологічних, фольклорних образів і сюжетів, до Біблії, до творів класичної літератури. Варто відзначити наявність у поезіях інтертексту, що походять не тільки з літератури, а й з інших видів мистецтва – музики, живопису, театру та реалізує ідею синтезу мистецтв у стилі Ліни Костенко.

Інтертекстуальна картина поетичного світу Ліни Костенко наповнена також історико-культурними алюзіями та ремінісценціями. Така глибина інтертекстуальних зв'язків у поезіях Ліни Костенко дає їй змогу творити літературні зразки високого рівня. Рецептивні образи виступають генераторами ідей сучасниці. Вони допомагають донести до читача, примусити співпереживати разом із ліричним героєм, підсилюють висловлену ідею. Широта інтертекстуальних включень сягає античного і біблійних світів, національної історії і культури, минулого слов'янської землі, найяскравіших здобутків світової та європейської літератур.

Одним із найбільш промовистих вимірів існування інтертексту у творчості Ліни Костенко є, відповідно, історіософська та культурологічна лірика. Художня концепція «людини в історії» була окреслена авторкою вже в її ранній поемі «Зоряний інтеграл»: окрема людська доля трактується як «одиниця» історії, що відповідає загальній тенденції гуманізації художньої творчості, властивій шістдесятникам. Головними рисами історіософії Ліни Костенко стають психологізація видатних постатей минулого, увага до морально-етичних проблем, з якими вони стикаються на своєму шляху. Філософські рефлексії над історичною долею народу і світу завжди здійснюються крізь призму культурології. Культура проголошується тим началом, яке, за висловом самої Ліни Костенко, «гуманізувало життя». Картини історичного минулого в ліриці та ліро-епосі Ліни Костенко характеризуються увагою по побутових деталей, розмовними інтонаціями, які дозволяють акцентувати увагу на

актуальності тих філософських та морально-етичних проблем, до яких звертається поетеса у своїй творчості. Фактично, авторка продовжує традицію, започатковану її великими попередниками (Тарасом Шевченком, Іваном Франком, Лесею Українкою): історичні колізії, часто з дуже віддалених часів, утворюють паралель до сучасних авторці соціокультурних проблем. Відповідно, читач залучається до творчої співпраці, в якій особливого значення набуває асоціативне мислення, обізнаність з національною і світовою культурною спадщиною. Провідною для творчості Ліни Костенко є настанова на естетичну обсервацію епохальних подій у принципово окультуреному, інтелектуально освоєному світі, де будь-який факт людського життя знаходить низку відповідників у долях видатних постатей, «віддзеркалюється» в історичних фактах попередніх епох, виявляючи глобальні закономірності буття людства. Провідна для творчості поетеси проблема історичної й національної пам'яті послідовно втілюється у двох художніх дискурсах, які виступають найбільш промовистими в романі «Маруся Чурай» – фольклорної і писемної (книжної) традиції. Саме тому історіософська поезія авторки набуває значення художньої реконструкції, продиктованої необхідністю заповнення лакун пам'яті.

Основними джерелами інтертексту у творчості Ліни Костенко є українська і світова історія, антична культура, релігійні (передусім християнська) традиції, світове й вітчизняне письменство, український фольклор. Художня рецепція цих культурних пластів дуже часто позначена нашаруваннями попередніх інтерпретацій, які здобувають у тексті приховану атрибуцію. Так, лицарський дискурс у творчості Ліни Костенко може бути вповні досягнутий тільки в контексті визначення явних і прихованих зв'язків поезії авторки з лірикою та драматургією Лесі Українки. Відведення жінці активної ролі у розбудові національної культури, громадянському житті, новаторське для попереднього зламу століть, коли випало творити Лесі Українці, здобуває своє продовження у

творчості Ліни Костенко. Античний дискурс, який реалізується у поетичних текстах авторки через інтерпретацію відомих міфологічних образів («Вітри гули віолончеллю»), переоповідання міфологічних сюжетів («Климена»), «точкові цитати» («Прощай, морська короно...»), позначене «слідами» попередньої художньої рецепції (мистецтво класицизму, «парнасці», київські «неокласики»), що зумовлює особливий статус античної культури в історіософській концепції Ліни Костенко. Цей культурний пласт виступає зразковим і різко протиставляється потворним явищам сьогодення. Біблійні сюжети осмислюються авторкою у культурологічному ключі. На перший план у них виходять морально-етичні проблеми, суголосні основним питанням, які хвилюють Ліну Костенко: митець і соціум, митець і влада.

Особливого значення у творчості Ліни Костенко набуває діалог із найвидатнішими постатями національної культури: Григорієм Сковородою, Тарасом Шевченком, Лесею Українкою. Ці творчі особистості виступають мірилом справжніх і облудних цінностей у житті, особливим морально-етичним еталоном («Кобзарю, знаєш...»). При цьому форми встановлення діалогічних зв'язків з творчою спадщиною видатних українців характеризуються значним розмаїттям, реалізуючись за допомогою алюзій, цитат, пародіювання, знаходячи відображення в постатях персонажів ліро-епічних творів (мандрівний дяк з роману у віршах «Маруся Чурай»). Подібним чином реалізуються інтертекстуальні зв'язки з художньою спадщиною представників світової літератури. Художньою метою уведення інтертексту в цих випадках є досягнення закономірностей творчої долі поета. Не випадково потужний історико-літературний дискурс особливо яскраво заявляє про себе у творчості Ліни Костенко періоду вимушеного мовчання. Інтертекстуальність стає для поетеси засобом саморефлексії й відповіді на ключові питання творчого й громадянського життя митця. Характерною особливістю творів, присвячених долі видатних письменників, як і у випадку з історіософською

поезією, стає активне використання засобів розмовного мовлення, підкреслено говірні інтонації, деталізація, активна розробка жанрового різновиду рольової лірики.

Своєрідної трансформації зазнає у творчості Ліни Костенко фольклор. Якщо перші поетичні збірки поетеси характеризуються досить активним зверненням до народного віршування, передусім у ліро-епосі («Казка про Мару», «Мандрівки серця»), то надалі інтертекстуальні зв'язки з фольклорною творчістю зводяться до окремих стилізацій, роль яких, однак, є значною і завжди мотивується певним художнім завданням. Найчастіше імітація фольклорних віршових розмірів, образного ладу, синтаксичної організації вірша має на меті творення лаконічної віршової структури, що забезпечує глибину підтексту й множинність імовірних прочитань («Ой да на Івана, ой да на Купала», «Чоловіче мій, запрягай коня»). Водночас фольклорна стихія стає основою для гостропроблемних творів, що дозволяють в образній метафоричній формі представити актуальні морально-етичні питання, які художньо досліджує авторка («Калинова сопілка», «Дума про братів неазовських»).

У творчості Ліни Костенко представлені численні різновиди проявів інтертексту: цитування; алюзії; заголовки, які відсилають до твору-попередника чи свідчать про жанрове переосмислення (так звані паратекстуальні явища, за Ж. Женнетом); переоповідання певного сюжету (як правило, відомого твору, казки, легенди чи притчі) в поетичному тексті; приклади архітекстуальності, які найчастіше становлять переосмислення жанрового канону. Особливим типом інтертекстуальних зв'язків характеризується транспозитивна лірика Ліни Костенко (за класифікацією І. Качуровського), в основі якої лежить прийом екфразису. Цей гатунок поетичної творчості авторки як прояв інтертекстуальності вповні може бути досягнутий тільки з позицій широкого трактування явища інтертексту, оскільки ґрунтується на розумінні культури як тексту.

Досить поширеними у творчості поетеси є випадки інтертекстуальності, які яскраво виявляють «метатропу» (Н. Фатєєва) природу цього явища: художнє переосмислення певних архетипних образів, які виступають носіями національної ментальності (образ мандрівного філософа, відлюдника-дивака, який у низці творів реалізується в постаті Григорія Сковороди).

Інтертекстуальність у творчості Ліни Костенко характеризується значним функціональним розмаїттям. Вона дозволяє встановити безпосередній контакт із читачем-сучасником, забезпечити творчу комунікацію на основі спільності культурного коду і знання історичного контексту, в якому розгортаються художні рефлексії поетеси (апелятивна функція). Водночас така спільність художньої мови забезпечується певною сукупністю текстових «знаків», які дозволяють зчитати художні вподобання самої авторки, її морально-етичні світоглядні настанови як їх ментальні відповідники (експресивна функція). Принципи творення художньої картини світу в історіософській та культурологічній ліриці Ліни Костенко значною мірою базовані на референтивній функції інтертекстуальних зв'язків, орієнтованій на розкриття змістів, закодованих у претексті. Звертаючись до певного історичного, культурного чи літературного факту, поетеса прагне увиразнити образну та мовно-художню взаємодію власного тексту з культурними «знаками» конкретної доби чи стилістичними особливостями твору літературного попередника («Гілочка печалі на могилу Пастернака», «Мимовільний парафраз»). Комунікативний характер інтертекстуальних зв'язків лежить в основі творення багатопланового художнього тексту, в якому відсилки до текстів-попередників виступають засобом збагачення смислового спектру костенківського твору («Заворожи мені, волхве...»): обізнаний читач, відштовхуючись від авторської текстової структури, здійснює розпізнавання закодованого в ній «чужого» тексту і стає, таким чином, співтворцем художнього змісту, який виникає на стикові двох

комунікативних позицій – Ліни Костенко і автора-попередника (метатекстова функція).

Отже, інтертекстуальність становить характерну рису художнього мислення Ліни Костенко, орієнтованого на провідні художні здобутки світової культури, утвердження самобутності українського духовного простору в широкому світовому контексті. Інтертекстуальні зв'язки в ліриці та ліро-епосі поетеси стають засобом втілення її історіософської та культурологічної концепції, осмислення творчої долі митця, її закономірностей і уроків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. Москва : Гостлитиздат, 1951. 183 с.
2. Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики в интерпретации художественного текста. СПб. : Образование, 1995. 59 с.
3. Арнольд И. В. Объективность, субъективность и предзятость в интерпретации художественного текста. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. статей. СПб. : СПбГУ, 1999. С. 413-423.
4. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. статей. Под ред. П. Е. Бахуркина. СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1994. С.444.
5. Базилевський В. Поезія як мислення. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у трьох книгах). К. З. К. : В-во «Рось», 1994. С. 182-197.
6. Базилевський В. Математика поезії. Кур'єр Кривбасу. 2001. №135. С.167.
7. Бакула Б. Історія і поезія. Дивослово. №3. 2000. С. 42-45.
8. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика ; Р. Барт ; пер. с фр. М., 1989. 615 с.
9. Барт Р. От произведения к тексту. Избранные работы: Семиотика : Поэтика ; Ролан Барт. М. : Прогресс, 1989. С. 413-424.
10. Барт Р. Смерть автора. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 384-391.
11. Барт Р. Від твору до тексту. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття ; За ред. М. Зубрицької. Львів, 1996. С.488-496.
12. Барт Р. S/Z/ Ролан Барт; [пер. с франц. Г. К. Косикова, В. П. Мурат]. М. : РИК Культура. Ad Marginem, 1994. 303 с.

13. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. Избранные работы: Семиотика: Поэтика ; Р. Барт. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1998. 616 с.
14. Барт Р. Нулевая степень письма. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму ; [пер. с франц. и вступ ст. Г. К. Косикова]. М. : Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 50-96.
15. Барабаш С. Творчість Ліни Костенко в ідейно-художньому контексті літературної доби. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2004. 44 с.
16. Барабаш С. Г. Творчість Ліни Костенко в ідейно-художньому контексті літературної доби : дис. ... д-ра наук : 10.01.01. Кіровоград, 2004. 382 арк.
17. Барабаш С. Поетична історіософія Ліни Костенко: безсмертя духу. Кіровоград, 2003. 96 с.
18. Батринчук З. Поняття інтертекстуальності та підходи до його вивчення. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». Випуск 61. С. 15-17.
19. Бахтін М. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 633 с.
20. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. Работы 1920-х годов. К., 1994.
21. Бахтин М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном творчестве. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Искусство, 1975. 187 с.
22. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979.
23. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 2-е изд., 1986. 445 с.

24. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1979. 168 с.
25. Башкирова О. Версифікація Ліни Костенко: метрика, ритміка, строфіка, фоніка. Дисертація... канд. філол. наук. К. : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2005. 219 с.
26. Башкирова О. Діалог із фольклорною традицією у віршуванні Ліни Костенко. Слово і час. 2004. № 11. С. 90-93.
27. Башкирова О. Траспозитивна лірика Ліни Костенко: деякі аспекти віршостилістики. Літературознавчі студії. Випуск 45. К. : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2015. С. 8-17.
28. Бекон Ф. Эссе «О мести». Сочинения: В 2-х томах. Москва : Мысль, 1971-1972. 568 с.
29. Біблія.
30. Бійчук Г. Концепція гри як принципу організації та інтерпретації художніх текстів. Література. Діти. Час: вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. Вип. 1. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. С. 36-41.
31. Бондарева О. Є. Драматизм міфу і міфологізм драми : монографія. Херсон: Персей. 2000. 188 с.
32. Бороненко А. В. Интертекстуальность в анализе рецепции текстов массовой литературы. Массовая зарубежная литература: инокультурный текст в рецептивном аспекте: Сборник научных трудов. Екатеринбург, Издательский дом «Ажур», 2012. С.21-31.
33. Брюховецький В. Ліна Костенко: Нарис творчості. К. : Дніпро, 1990. С.158-159.
34. Великий тлумачний словник сучасної української мови ; Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. К. : Ірпінь: ВТФ «Перун», 2002. 1440 с.

35. Витрикуш Г. І. Минуле України в творчості Ліни Костенко і Василя Симоненка. Іван Огієнко і сучасна наука та освіта (збірка наукових праць). Кам'янець-Подільський, 2008. 300 с.
36. Войтович В. Українська міфологія. К. : Либідь, 2002. 664 с.
37. Воробйова О. П. Когнітивний аспект зіставної семантики художнього тексту. Проблеми романо-германської філології. Матеріали міжнародної наукової конференції «Міжмовні та міжлітературні контакти: теорія і практика». Ужгород: Закарпаття, 2000. С. 208-211.
38. Воробьева О. П. Текстовые категории и фактор адресата. К. : Вища школа, 1993. 199 с.
39. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник ; За наук. ред. Олександра Галича. Київ: Либідь, 2001. 488 с.
40. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М. : Наука, 1981. 149 с.
41. Гальчук О. В. «...Не минає міт!» : Античний текст у поетичному просторі українського модернізму 1920-1930-х років : монографія. Чернівці: Книги-XXI, 2013. 552 с.
42. Гаспаров Б. М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М. : «Новое литературное обозрение», 1996. 352 с.
43. Головкін Б. М. Кримінологічна генеза корисливих убивств у найдавніших пам'ятках права України-Русі. Філософські обрії. 2004. №12. С. 207-228.
44. Гришаева Л. И. Интертекстуальность как фактор риска в переводческой деятельности. Язык, коммуникация и социальная среда. Вып. 10. Воронеж, 2012. С. 46-68.
45. Гадамер Г.-Г. Истина і метод. Том 1: Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. К. : Юніверс, 2000. 464 с.
46. Гловінський М. Інтертекстуальність. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. ; упоряд.

Б. Бакула ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з польськ. С. Яковенко. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 284-309.

47. Дерріда Ж. Закон достатньої підстави: Університет очима його послідовників. Ідея Університету: Антологія ; Упоряд. : М. Зубрицька, Н. Бабалик, З. Рибчинська; відп. ред. М. Зубрицька. Львів: Літопис, 2002. 304 с.

48. Дерріда Ж. Структура, знак, гра в дискурсі гуманітарних наук. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.: Слово. Знак. Дискурс ; Під ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. 636 с.

49. Дерріда Ж. О граматологии. Пер. с фр. Н. С. Автономовой. М. : Ad Marginem, 2000. С.

50. Дзик Р. А. Концепт інтертекстуальності в інтерпретації французьких постструктуралістів: від Р. Барта до Ж. Жанетта. Філологічні науки. Літературознавство. №13, 2012. С.23-27.

51. Дзюба І. М. З криниці літ: У 3 т. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006-2007. Т. 3: Літературні портрети; Дніпровський меридіан; Зі спогадів, 2007. С. 534-546.

52. Дзюба І. Є поети для епох. К. : Либідь, 2011. 208 с.

53. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів ; У. Еко ; пер з англ. М. Гірняк. Л. : Літопис, 2004. 384 с.

54. Енциклопедія постмодернізму ; за ред. Ч. Е. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.

55. Єременко О. В. Літературний образ у силовому полі синкретизму (на матеріалі української прози другої половини ХІХ – початку ХХ ст.) : монографія. К. : Євшан-зілля, 2008. 320 с.

56. Женетт Ж. Фигуры: работы по поэтике. В 2 т. ; Ж. Женетт; [пер. с фр.]. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.

57. Жовтобрюх М. А. Мова наших пісень і сліз: [Про історичний розвиток української мови. Бесіда з філологом М. А. Жовтобрюхом ; Запис С. Басараб, І. Слісаренко]. Людина і світ. 1989. №8. С.4-6.
58. Жуковська Г. М. Проблема історичної пам'яті у творчості Ліни Костенко: Дис. канд. філол. наук: 10.01.01 ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. К., 2001. 235 арк. Бібліогр.: арк.218-235.
59. Жук Л. Я. Інтертекстуальність текстів прикладів (на матеріалі субмов економіки й психології англійської дидактичної літератури наукового функціонального стилю. Новітня філологія. Журнал. Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2005. №3 (23). 244 с.
60. Жулинський М. Зі словом вітальним – до Ліни Костенко. Слово і час. 2000. №3. С.7-8.
61. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. К. : Академвидав, 2006. 504 с.
62. Зубов А. В., Зубова И. И. Основы искусственного интеллекта для лингвистов: учеб. пособие. М.: Университетская книга ; Логос, 2007. 320 с.
63. Івашина Л., Шаповал Ю. Усе було в польській історії. Не було руїни духу. Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних. Матеріали круглого столу ; Ред.-упоряд. Т. В. Шаповаленко. Харків : Прапор, 2006. 44 с.
64. Ізбенко М. Інтертекстуальний підхід: історія і сучасність. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Житомир, 2006. Вип. 26. С. 108-112.
65. Ільїн І. П. Інтертекстуальність. Сучасне зарубіжне літературознавство: Енциклопедичний довідник. М. : Інтрада, 1996. С. 217.
66. Ильин И. П. Стилистика интертекстуальности: теоретические аспекты. Проблемы современной стилистики: Сб. науч.-аналитич. трудов. М. : 1989.

67. Ильин И. П. Интертекстуальность. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. М. : Интрада, 1996, с. 218.
68. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. М. : INTRADA, 2001.
69. Качуровський І. В. Генерика і архітектоніка. Кн.1. Література європейського Середньовіччя. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2005. 382 с.
70. Клочек Г. Навчальний посібник-хрестоматія ; Ідея, упорядкування, інтерпретація творів Григорія Клочека. Кіровоград: Степова Еллада, 1999. 320 с.
71. Ковалева К. В. Интертекстуальность и аспекты ее изучения. Наукові записки. Серія «Філологічна». Національний університет «Острозька академія», 2013. С. 140-143.
72. Ковбасенко Ю. І. Антична література : навч. посіб. 3-тє вид., випр. та доповн. К. : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2014. 256 с.
73. Ковбасенко Ю. І. Архіпелаг «Павич», острів «Дамаскин». Тема. На допомогу вчителю зарубіжної літератури. 2002. № 4. С. 80-126.
74. Ковбасенко Ю. І. Література постмодернізму: По той бік різних боків. Зарубіжна література в навчальних закладах України. № 5. 2002. С. 2-12.
75. Ковбасенко Ю. І. Письменники про письменництво [Ліна Костенко як інтерпретатор інтертексту : відп. розд.]. Тема. На допомогу вчителю зарубіжної літератури. К., 2000. № 2. 128 с.
76. Коляда Т. Ф. Інтенціональний світ поезії Ліни Костенко. Одеса, 1999. 112 с.
77. Костенко Л. Вибране. К. : Дніпро, 1989. 559 с.

78. Костенко Л. Берестечко: іст. роман ; Ліна Костенко; [авт. післямова І. Дзюба, В. Панченко]; іл. С. Якутовича. К. : Либідь, 2010. 232 с.
79. Костенко Л. Мадонна Перехресть. К. : Либідь, 2012. 112 с.
80. Костенко Л. Мандрівки серця. К. : Радянський письменник, 1961. 110 с.
81. Костенко Л. Маруся Чурай. Історичний роман у віршах. К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2018. 224 с.
82. Костенко Л. Над берегами вічної ріки. К. : Радян. письменник, 1977. 157 с.
83. Костенко Л. Триста поезій. Вибрані вірші. К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. 416 с.
84. Костенко Л. Річка Геракліта [упоряд. та передм. О. Пахльовської; післямова Д. Дроздовського; худож. С. Якутович]. К. : Либідь, 2011. 336 с.
85. Костенко Л. Сад нетанучих скульптур: Вірші, поема-балада, драматичні поеми. К. : Рад. письменник, 1987. 207 с.
86. Костенко Л. Записки українського самашедшого. К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. 416 с.
87. Костенко Л. Геній в умовах заблокованої культури. Урок української. 2000. №2. С.2-15.
88. Костенко Н. Українське віршування ХХ століття. К. : Либідь, 1993. 232с.
89. Корабльова Н. В. Інтертекстуальність літературного твору (на матеріалі роману А Бітова «Пушкінський дім»): Автореф. дис. канд. філол. наук. Донецьк, 1999.
90. Корній Д. Зворотній бік світла : роман ; передм. Г.Пагутяк ; худож. В. Котляр. Харків : Книжковий Клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2012. 320 с.

91. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / [пер. с франц. и вступ ст. Г. К. Косикова]. М. : Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 427-457.
92. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. М. : КомКнига, 2007. 272 с.
93. Кун М.А. Легенди і міфи Стародавньої Греції. 4-е видання. ; Худож. оформл. В.І.Баріби. Т.:АТ «Тарнекс», за участю МП «Мальви», 1993. С.9-11.
94. Куценко Л. Євгеній Маланюк: над рядками поезій Ліни Костенко. Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних. Матеріали круглого столу ; Ред.-упоряд. Т. В. Шаповаленко. Х. : Прапор, 2006. 164 с.
95. Літературознавчий словник-довідник ; За редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К.: ВЦ «Академія», 2006. 752 с.
96. Лотман Ю. Текст у тексті. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. ; ред. М. Зубрицька. Л. : Літопис, 2002.
97. Лотман Ю. М. Символ – ген сюжета. Внутри мислящих миров: Человек – текст – семиосфера – история ; Лотман Ю.М. М. : Языки русской культуры, 1999. С. 115-145.
98. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры. Избр. статьи : в 3-х тт. Таллинн : Изд. «Александра», 1992. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 191-199.
99. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Ленинград, 1972.
100. Лотман Ю. М. Текст у тексті. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Л., 1996. 434 с.
101. Лотман Ю. М. Культура и взрив. Семиосфера. Санкт-Петербург : «Искусство-СПБ», 2000. С.112-146.

102. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении. Избр. статьи : в 3-х тт. ; Лотман Ю. М. Таллин : Изд. «Александра», 1992. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 200-202.
103. Макаров А. Від імені болю. Літературна Україна. 1987. 29 січня. С.14.
104. Манойлова О. Розкриваючи внутрішній світ людини. Особливості творення портрету героя інтимної лірики Ліни Костенко з погляду художньої предметності. Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. №7-8. 2009. С.83-92.
105. Мариняк Р. Історіографія поезії Ліни Костенко: Автореферат дисертації кандидата філологічних наук: 10.01.2001. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна. Харків, 2005. 19 с.
106. Мельник А. Вивчення художніх творів світової літератури у культурологічному аспекті. Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2011. № 6. С. 104-108.
107. Мельников А. Творчество провансальских трубадуров. Жанрово-тематическое и стилевое богатство, идейно-художественные особенности. Зарубіжна література. №6, 2012. С.4.
108. Михина Е. В. Интертекст как одна из форм коммуникации между автором и читателем в художественном дискурсе. Филология. Искусствоведение. Вып. 60. С. 161-163.
109. Мономах В. Поучення. Львів : Фенікс, 2001. 38 с.
110. Мойсеїв І. Шекспір. Гамлет. Самосвідомість. Людиномета світової літератури. Антропологічний і культурологічний виміри. Видання друге, доповнене. Київ, 2011. С. 167-181.
111. Наєнко Михайло. Літературний процес і його імітації. Літературна Україна. №5. 2 лютого 2017 р. С.5.
112. Наєнко М. К. Художня література України. Від міфів до реального модерну. К.: Видавничий центр «Просвіта», 2008. 1063 с.

113. Найдан Майкл М. Інші поети в творчості Ліни Костенко. Сучасність. 1994. № 10. С.151-159.
114. Налимов В. В. Вероятностная модель языка. О соотношении естественных и искусственных языков. М. : Наука, 1979. 303 с.
115. Науменко Н. Интертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту (в новелах І. Франка, О. Кобилянської, М. Яцкова). Слово і час. 2002. №11. С. 20-25.
116. Нечволод Л. І. Сучасний словник іншомовних слів. Харків : ТОРСІНГ ПЛЮС, 2007. С. 525.
117. Николина Н. А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М. : Издательский центр «Академия», 2003. 256 с.
118. Новик И. Б. Введение в информационный мир. М. : Наука, 1991. 228 с.
119. Новиков А.И. Семантика текста и ее формализация. М. : Наука, 1983. 216 с.
120. Орехов В. Предисловие. Русская литература и национальный имидж. Имагологический дискурс в русско-французском литературном диалоге первой половины XIX в. Симферополь, 2006. С.
121. Панченко В. Є. Богдан Хмельницький. Катарсис Дзюба І. Пишеться «Велика книга нашого народу...». Костенко Л. Берестечко: іст. роман ; Ліна Костенко; [авт. післямова І. Дзюба, В. Панченко]; іл. С. Якутовича. К.: Либідь, 2010. С.207-217.
122. Поезія: Ліна Костенко. Олександр Олесь. Василь Симоненко. Василь Стус. 2-ге вид., доп. К. : Наук. думка, 2003. 272 с.
123. Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних: Матеріали круглого столу ; Редактор-упорядник Т. В. Шаповаленко. Х. : Прапор, 2006. 164 с.

124. Пономаренко І. В. Палімпсести Ліни Костенко (Творчість з погляду інтертекстуальності). Актуальні проблеми літературознавства. Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1998. Том 3. С. 61-80.
125. Пономаренко І. В. Художня своєрідність поезії Ліни Костенко (інтертекстуальність і феномен агону) : дис... канд. філол. наук. Інститут літератури імені Тараса Шевченка. 2005. 190 с.
126. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности ; пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : ЛКИ, 2008. 240 с.
127. Рарицький О. Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників). К.: «Смолоскип», 2016. 448 с.
128. Расторгуев С. П. Философия информационной войны. М. : Московский психолого-социальный институт, 2003. 111 с.
129. Рильський М. Вибрані твори. У двох томах. Т.1. К. : Українська енциклопедія, 2005. 605 с.
130. Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. Т. 1. К: Наукова думка, 1986. 535 с.
131. Ромащенко Л. Минуле – урок для сучасності, проекція на майбутнє (Роздуми над новим романом Ліни Костенко «Берестечко»). Українська література в загальноосвітній школі. Вересень-жовтень, 2000. С. 44-51.
132. Самохіна В. О., Дмитренко Ю. А. Інтертекстуальність – символ сучасної філології. Культура народів Причорномор'я. 2006. № 82. Т. 2. С. 134-135.
133. Семенець О. Поетична логіка поразки й перемоги в романі Ліни Костенко «Берестечко». Дивослово. Українська мова й література в навчальних закладах. №11, 2002. С.9-14.
134. Семенюк Г. Осмислюючи «ікси історії» (Історичні мотиви творчості Ліни Костенко). Сучасний погляд на літературу. 2000. Вип. 2 С. 149-154.

135. Сизоненко О. О. Не вбиваймо своїх Пророків! Книга Талантів. К. : Дніпро, 2003. 896 с.
136. Сизоненко О. Зоря і хрест Ліни Костенко. Есе. Дніпро. 2005. №3-4. С.2-6.
137. Симоненко В. Краса без красивостей. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у трьох книгах). К. 3. К. : В-во «Рось», 1994. с. 198-200.
138. Сковорода Г. Пізнай в собі людину. Львів: Світ, 1995. 528 с.
139. Слоневська І. Б. Парадигма «українська-зарубіжна література» крізь призму діалогу культур. Культура народів Причорномор'я. 2004. №54. С. 197-200.
140. Смирнов И. Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Пастернака. 2-е изд. СПб., 1996. 191 с.
141. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман. Слово і час. 2002. №11. С. 76-80.
142. Соловей Елеонора. Українська філософська лірика : Навч. посібник із спецкурсу. К. : Юніверс, 1999. 368 с.
143. 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.
144. Сосюр де Ф. Курс загальної лінгвістики. Пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко. К. : Основи, 1998. 324 с.
145. Ставицька Л. Серцем вистраждане слово. Мовознавство. 1990. №6. С.23-29.
146. Ставицька Л. «О скільки слів, і скільки снів мені наснилося...» Дивослово. 2000. №3. С. 26-30.
147. Степанов Ю. С. «Интертекст», «інтернет», «інтерсуб'єкт»: (до підстави порівняльної концептології). Известия АН. Сер. Літератури і мови. 2001. Т.60, № 1. С.3-11.

148. Суходуб Зиновій. Ліна Костенко: Любов'ю-Пам'яттю Причастя. Львів: Апріорі, 2016. С.148.
149. Тарнавський О. Подорож поза відоме: Шляхами модерної поезії. Мюнхен, 1965. С. 30.
150. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поети кальний аспекти). К. : Смолоскип, 2010. 632 с.
151. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: синергетичний вимір ; Теорія літератури: концепції, інтерпретації: Науковий збірник. Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Каф. теорії літератури, компаративістики і літ. творчості, ред.: Л. Грицик та ін. К. : Логос, 2013. С.149-160.
152. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). К. : «Правда Ярославичів», 1998. 448 с.
153. Ткачук О. М. Наратологічний словник. Т. : Астон, 2002. 173 с.
154. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) ; Поэтика. История литературы. Кино ; Ю.Н. Тынянов ; подг. изд. и комментарии Е. А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. М. : Наука, 1977. С. 198-226.
155. Тынянов Ю. Н. О пародии ; Поэтика. История литературы. Кино ; Тынянов Ю.Н. ; подг. изд. и комментарии Е. А. Тоддеса, А.П. Чудакова,; М.О. Чудаковой. М. : Наука, 1977. С. 284-310.
156. Тынянов Ю. Литературный факт ; Поэтика. История литературы. Кино ; Тынянов Ю. Н. ; подг. изд. и комментарии Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова,; М. О. Чудаковой. М. : Наука, 1977. С.
157. Українські народні думи та історичні пісні: Зб.: для серед. та ст. шк. віку ; Упоряд., приміт. О. М. Таланчук; Передм. Б. П. Кирдана; Худож. К. О. Музика. К. : Веселка, 1990. 239 с.
158. Уроки Всеволода Иванова ; Литературный Киргизстан. 1973. №2. С.123.

159. Фатеев А. В. Визуальное цитирование на фоне литературоведческой теории интертекстуальности. Вестник Челябинского государственного университета, 2012. №36 (290). Филология. Искусствоведение. Вып. 72. С. 58-62.

160. Фатеева Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. Известия АН. Серия литературы и языка. М., 1997. Т.56. №5. С. 12-21.

161. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. С. 301.

162. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. Известия АН. Серия литературы и языка. 1998. Т.57. №5. С. 25-38.

163. Франко І. зібрання творів: У 50-ти тт. Т.27.

164. Фуко М. Що таке автор? Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. ; ред. М. Зубрицька. Л. : Літопис, 2002. С. 598-616.

165. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період: [навч. посіб] ; Р. Б. Харчук. К.: ВЦ «Академія», 2008. 248 с.

166. Хорунжий Ю. Мужі чину: Історичні парсуни. 2-ге вид. К. : Видавництво імені Олени Теліги, 2005. С.332-333.

167. Хализев В. Теория литературы. М. : Высшая школа, 1998. 398 с.

168. Швець Я. Застосування термінів інтертекстуальність та інтертекст у сучасній комунікативній лінгвістиці. Вісник Національного університету «Львівська політехніка». 2010. № 675 : Проблеми української термінології. С. 195-197.

169. Шевельов Ю. З історії незакінченої війни. Вид. 2-е, переробл. ; Упоряд. Оксана Забужко, Лариса Масенко. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2015. 471 с.

170. Шевченко Т. Г. Кобзар. Вперше зі щоденником автора ; упоряд. та комент. С. А. Гальченка ; передм. І. М. Дзюби. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. 960 с.
171. Шекспір В. Трагедії; Сонети: Для ст. шк. віку: Пер. з англ.; Передм. Д. В. Затонського; худож. оформл. А. О. Ливня. К. : Веселка, 1993. 480 с.
172. Шпиталь А. Книга болю з проблиском надії. Слово і час. 2000, №1. С.44-46.
173. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. ; ред. М. Зубрицька. Л. : Літопис, 2002.
174. Яковець А. «Я вибрала ... Долю, а не вірші». Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних. Матеріали круглого столу ; Ред.-упоряд. Т.В. Шаповаленко. Х. : Прапор, 2006.
175. Ястребов А. Л. Измерения культуры. Текст : теория, история, опыт чтения. М. : ЛЕНАНД, 2015. 312 с.
176. Яценко Н. Військова лексика в історичних романах Ліни Костенко. Дивослово. 2000. №3. С. 30-35.
177. Intertextuality: Theories and Practices / Ed. Michael Worton and Judith Still. Manchester; New York: Manchester UP, 1990. -256 p.
178. Influence and Intertextuality in Literary history. Ed. Jay Clayton & Eric Rothstein. Madison: The University of Wisconsin Press, 1991.
179. Intertextuality. Ed. Heinrich F. Plett. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1991.
180. <http://abuss.narod.ru/Biblio/stepanov1.htm> Ю.С. Степанов - Барт.
181. Juvan M. Generic Identity and Intertextuality [Електронний ресурс] ; Comparative Literature and Culture 7.1 (2005). P.1-11. URL: docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol7/iss1/4

182. Genette G. Palimpsesty literatura drugiego stopnia ; Teoria i metodologia badan literackich. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1999. S. 107-154.
183. Culturology. XX c.: Vocabulary. (2007). SPb.: Universitetskaja kniga. 153.
184. <http://abuss.narod.ru/Biblio/stepanov1.htm> Ю.С. Степанов
184. <http://tyzhden.ua/News/40853>
185. Нобелівська премія тікає від України [Електронний ресурс] ; Українське слово. 2010. Режим доступу до ресурсу: року <http://old.dyvensvit.org/articles/457>.
186. Лотман Ю. М. Текст как семиотическая проблема: Статьи по семиотике и топологии культуры [Електронний ресурс] ; Ю.М. Лотман. Режим доступу: [http://www.gumer.info/bibliotek Buks/Culture/Lotm/14.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/14.php).