

Розмови літа з вереснем (Акомпаньемент до читання)

Розгортую книжку Ліни Костенко на титульний сторінці. Що значить оцей визивний заголовок "Сад нетанучих скульптур"? Яке дивне поєднання понять! Чи це, може, якийсь гоголівський оксюморон, гоголівський сумнів у властивості чи навіть тривкості матеріялу ("Гм! Ця рушниця залізна? А чому вона залізна?")? В якому матеріялі різьблені ці скульптури? І що іх мало б розтопити? Вода? Сонце? Час?

Посередні натяки на значення цього таємничого заголовка знайдено в драматичній поемі "Сніг у Флоренції", що включена в книжку; обговорення цієї поеми не буде тут моїм предметом, бо маю намір оглянути ліричні вірші збірки. Тільки згадаю, що в поемі йдеться про "сад скульптур", що його заведено на замовлення Льоренцо де Медічі. Без необхідного піклування, сад незабаром занепав. Згадується там теж і про цинічну примху бездарного сина Льоренцо, тирана Піero де Медічі, який наказав Мікельанджельо Буонаротті виліпiti скульптуру зі снігу. Поетеса висновує, що скульптури творені на забагтиранів — чи будуть вони снігові, а чи мармурові — приречені на розставання.

Нагадує нам поетеса теж про ще один, неначе ненаочний, сад — сад пісень Григорія Сковороди. В одному із найсильніших віршів у книжці, вона запитує:

Минає день, минає день, минає день!
А де ж мій сад божествених пісень? (9)

Час пливе — він дарує, забирає, відмовляє. І, отже, доводиться вперто підкresлювати, що мої скульптури все таки вже нетанучі, навіть коли сад божествених скульптур ішле не закінчений. Адже здавалось би, що саме сади скульптур словесних загрожені розставанням куди крутіше, ніж навіть статуй снігові. Але чи воно справді так? Чи ця загроза — не примарне страховання терору? Хто хоч трохи знає історію української літератури — та й, зрештою, літератури світової — не матиме особливих труднощів злагнути позірно загадковий заголовок цієї книжки. Прикметник "нетанучих" в своєму тавтологічному ствердженні неначе сумнівається, але саме в своєму сумніві остаточно стверджує: словесні скульптури насправді куди триваліші, ніж навіть мармурові.

Тепер зупинюся на заголовку циклу ліричних віршів, що їх я маю тут розглядати. Це ж бо справді своєрідний, цілком відкритий і неформальний цикл, зв'язаний темами й мотивами. І знову наче б то химерно-парадоксально: "Невидимі причали". На що здалися такі причали, що їх моряк не може бачити? Анрі Бергзон, виходячи з Геракліта, говорив про плин життя, тобто про плин часу, що з цього вічного й безконечного струменя неначе виринають уламки островів (або, може, уламки скульптур, бо ж *takі* скульптури не можуть недвижно-недвізначно лежати на дні часу); ці уламки спрямовують наше існування, допомагають нам устояти, осягнути власну постійність, стійкість. Вони — оці невимовні істини — є безумовно "невидимими причалами" Ліни Костенко. Інколи вони втілені в моменти історії людства, історії народу. Але найчастіше в поетеси вони зливаються з моментами стійкості в особистому житті — зокрема зі спогадами про дитинство, а теж і про молодість, кохання, страждання, про першу пісню. І справді, понад усе, за такий острів служить *власна* пісня.

Заголовок книжки й заголовок циклу сходяться: слід бо дуже пильнувати, щоб струмені часу не розтрясли, не згладили отих невидимих причалів — отих скульптур, що за ніяку ціну, за ніякі монети світу, не сміють розтанути. Адже ці скульптури теж невидимі, а ці причали — також не танучі.

Перечитую перший вірш:

І засміялась провесінь: — Пора! —
за Чорним Шляхом, за Великим Лугом —
дивлюсь: мій прадід і пра-пра, пра-пра —
усі ідуть за часом, як за плугом.

За ланом лан, за ланом лан і лан,
за Чорним Шляхом, за Великим Лугом,
вони уже в тумані — як туман —
усі вже йдуть за часом, як за плугом.

Яка важка у вічності хода! —
за Чорним Шляхом, за Великим Лугом.
Така свавільна, вільна, молода —
невже і я іду вже, як за плугом?!

І що зорю? Який засію лан?
За Чорним Шляхом, за Великим Лугом.
Невже і я в тумані — як туман —
і я вже йду за часом, як за плугом?.. (7)

Я цей текст матиму за компас. Окрім, може, Шевченкових "новорічних" віршів та заспівів Райнера Марії Рільке (до речі, спорідненість Ліни Костенко з цими двома, дуже один від одного відмінними, поетами

явна і куди глибша) — я не пригадую, щоб вступний вірш так ядерно зібрав у собі проміння наступних текстів, як це бачимо тут.

"І засміялась провесінь". З крові й кости неоромантик, Ліна Костенко аж ніяк не цурається "традиційних образів". Покладаючися на досконалій поетичний слух, вона не сумнівається, що поетичний контекст оновить такий образ — в цьому випадку, не тільки контекст, але й звук, бо ж у цьому рядку дзвінкі звуки неначе самі сміються. Вона звертається до образу-тогоса, який втілює глибинний архетип посвоячення порогів людського життя з порами року. Вихідна точка в часі ліричної геройні — пізнє літо. Це воно веде розмови з минулим — з весною, і з майбутнім — з вереснем та, врешті, з неминучою зимою. Провесінь розмовляє з праосінню.

В таких розмовах час не тільки перегукується сам зі собою, але збігається в одну точку, в точку сучасності — вічної сучасності природи. Розуміємо, що геройня намагається себе зберегти: такі ж бо моменти-острівці заперечують, хай і тимчасово, невблаганий плин часу одного життя. Я ще така "свавільна, вільна, молода", на хвилину потішає ліричну геройню молодість-провесінь, обіцяючи повернутися, обіцяючи вічність. Але: "Невже і я іду вже [за часом], як за плугом?!". Знак питання й знак оклику виражают крайнє здивування. А ось у слові "невже" неначе зривається сліпо-пристрасний протест: "не вже!", "ще не вже!". I повторяється: "Невже і я в тумані — як туман". I врешті, останній рядок вірша: "I я вже йду за часом, як за плугом?". "Невже?", питає здивована свідомість. "Не вже", просить. Але "вже!", відповідає невблаганий час.

I справді, людський час невблаганий. Невблаганно трагічна ця річка Геракліта, що в ній не можна ступити двічі:

Марнували літечко, марнували.

А тепер осінні вже карнавали.

Душа задивиться в туман і марить обрисами літа.

Чи, може, це приснилось нам
купання в річці Геракліта? (19)

Коли осінь жаданно-заздрісно озирається на провесінь і літо — аж ніяк не втішаючися своїми звабливо-золотими, зрадливо-манливими карнавалами — то водночас вона тривожно позирає на майбутню зимову дорогу, на стежку, "по якій вже тільки сніг іде" (30). Час природи, отже, стає людським часом; циклічний календар неначе випростовується в трагічній персоніфікації. Час покищо не спасає.

Спогад про весну дитинства стає своєрідно пасторальною mrією. В нього вплутується-вплітається уява, а іноді казка та міт. Навіть сам текст у таких пасажах оказковується. На поверхні він гаптований посиланнями на справжні казки — про Івасика-Телесика, про курочку

рябу, що *мабуть* несе золоті яєчка, тощо. Та деколи, на глибшому рівні, поетеса сама творить якісь мініяюрні міти, казки, а чи оказковані моменти, майстерно втілюючи в них живий дитячий світогляд. Такий світогляд сам у собі прекрасно поєднує дійсність із безпосередніми враженнями від дитячих книжок і оказковує мову дитячо-поетичною грою словами, раптово (по-хлебніковськи?) свіжими асоціаціями слів. І так, по Дніпрі плавають піроги, дороги повзуть по його берегах, як крокодилі, і на берегах маєстатично спочивають левоподібні шелюги. А ось "за терпінням є Трипілля", а за Черніговим живе якийсь чорний Черніг, який народився таки в цей момент, вискачує зі звуків слова "Чернігів" у свій човен:

Черніг страшний, він дуже чорний.
Як звечоріє на Дніпрі,
Черніг сідає в чорний човен
і ставить чорні ятері. (24)

Але — і це для поетеси, як і для Шевченка, прикметно — спогад дитинства згуста заслоняється хмарою "тверезої" сучасності, так неначе дозволяти собі на розкіш занадто тривалого чи занадто далекого відходу стає якимось неморальним вчинком.

Коли мусить помирати спогад, тоді оказкований текст неначе помирає разом із ним, неначе своєрідно самоліквідується. Ось рядок, що вже саме його озвучення дзвенить безжурною грою: "Затінок, сутінок, день золотий". Але наступний рядок одержує вже цілком інакше — все ще грайливе, але тепер уже досвідчено-пародійне — забарвлення: "Плачуть і моляться білі троянди". Старосвітськість цього рядка, його своєрідна "олесівськість", перестає дивувати, коли ми усвідомлюємо, що вже сама його текстуальності виявляється спогадом — спогадом отих веранд, що на них колись (задовго до дитинства самої ліричної геройні) таку "олесівську" поезію читали й брали до серця. Але раптом перший рядок, дитячо-грайливий, разом із другим, дівочо-романсовим, жорстоко перекреслені пером зовсім іншої, дозріло-трагічної, глибокотонної поезії:

Де ж ви, ті люди, що в хаті жили?
Світку мій білий, яке тут роздолля!
Смуток нащадків — як танець бджоли,
танець бджоли до безсмертного поля. (8)

Плач білих троянд у мріях панночки стає зойком жінки ("Світку мій білий!"), що в ньому слово "роздолля" — роз-доля — заперечує вигідну веранду і маленькі романтичні трагедії, що на ній відбувалися. А грайливо-оказковане озвучення першого рядка впливає в глибинно-таємничий, темний, альтовий спів про міт бджіл Прозерпіни.

Таке чергування вже цілком наявне у вірші "Пелюстки старовинного

романсу” (21). Перші рядки справді звучать як слова якогось сентиментального романсу, навіть із акомпаньементом ономатопеї ”плакав-плекав”:

Той клавесин і плакав, і плекав
чужу печаль. Свічки горіли кволо.

І раптом цей милий псевдопатос брутально підтятій карикатурою — карою минулого за те, що воно минуле, що воно минуло, що стало ”чужим”:

Старий співак співав, як пелікан,
проціджуючи музику крізь воло.

Але в паралельній лінії розвитку, мовна фактура романсу все таки рятується, хоча все ще з іронічними обертонами:

Він був старий і плакав не про нас.
Той голос був як з іншої акустики.

Сухо іронічне ”з іншої акустики”, яке має ще рішучіше відчуяжити минулі переживання від наших власних, нарешті саме підтятія ностальгійною сентиментальністю, яка проте тепер уже захищена автентично поетичним почуттям:

Але губив під люстрами романс
прекрасних слів одквітлі вже пелюстки.

I, вкінці, по-справжньому пережита туга, ”без гриму і гримас”, прощає минулому те, що воно минуле і навіть на момент намагається, хоч як безуспішно, воскресити його. Минуле втомилось — воно втомилося бути не прекрасним. А ось наше власне сучасне прекрасним взагалі ніколи не було:

Старий співав без гриму і гримас.
Були слова палкими й не сучасними.
О, заспівайте дівчині романс!
Жінки втомились бути не прекрасними.

В уже загаданому вірші ”Затінок, сутінок”, спогад, розмитий осінньою сучасністю, обертається з казки в пустку, і тоді осінь ще дошкульніше щемить:

Білий причілок оббила сльота.
Хто там квилить у цій хаті ночами?
Може, живе там сама самота,
соває пустку у піч рогачами. (8)

”Сама самота” — якесь жахливе уособлення знеособлення, та ще її підкреслене тавтологією; порожня черепашка, засушена оболонка аб-

стракту, замість колись повнокровної господині. Втративши свій ті-лесний зміст, навіть сам спомин фальшиво персоніфікується: він бо також стає трухлим коконом колишньої людини. Ось ця мінусова персоніфікація-деперсоніфікація, яка починається образом слоти й снігу, де мало б бути тепло:

Дощу і снігу наковтався комин,
і тин упав, навіщо городить?
Живе в тій хаті сивий-сивий спомин,
улітку він під грушевою сидить. (30)

"Сама самота", "сивий спомин" — самотня, сива старість у наш немилосердний час — особливо переконливо зображена в віршах "Українське альфresco" і "На спиляному осокорі". В першому сама сутність оказкованого спомину — недійсного дитинства — поставлена під сумнів самотою:

Над шляхом, при долині, біля старого граба,
де біла-біла хатка стоїть на самоті,
живе там дід та баба, і курочка в них ряба,
вона, *мабуть*, несе ім яєчка золоті. (27; підкреслення моє)

Подібний тихий розпач (гостро розпачливий саме через спокійний тон) зустрічаємо в тонко послуханому верлібрі "На спиляному осокорі", що його тут варто навести повністю:

Ішов дід з містечка, через гору, у свій присілок,
з трьома буханками хліба ішов у Маковщину.
Найкоротша стежка туди — про звінтар.

Сів дід на спиляному осокорі, думас.

Запалив цигарку — що це ж йому вісімдесят год.
Закашлявся — а зимою буде слизъко.
Натрусив попелу на коліна — уже й осокір спиляли.

Оніно його хата, а тут охітніше.

Бо у хаті ж анікогісінько,
а тут і жінка, й сусіди. (29)

Знову паралеля між часом природи й часом людського життя — між природною й людською зимою — знівечена самою ж таки людиною.

Неухильна загроза зими це її кришталевість, шліфованість, різьбленність, закінченість. В ній бо справді нічого не тане — але не в ім'я життя. Людина у власній зимі також уже майже закінчена: її життя незабаром буде добудоване, визначене, завершене. Вона сама скоро стане різблена, шліфована, як кам'яний пам'ятник. Перед нею вже мало залишилося простору для лету, мало м'якої погоди для розви-

вання змін. Про неї вже завтра можна буде сказати: ця людина така то.

Здалека перегукуючися з Робертом Фростом та Шевченком, поетеса пише:

Ой ні, ще рано думати про все.
Багато справ ще у моєї долі.
Коли мене снігами занесе,
тоді вже часу матиму доволі. (9)

Владно викликає нашу увагу перший рядок: ще рано підсумовувати переживання, вчинки, та в струменях часу будувати їм пам'ятники з білого, а чи з чорного, мармуру. Ще є часу до волі — для розвитку, для рішень. Хоч моя доля вирішує, скільки ще справ можна буде вирішити (бо ж це, і тільки це, справа призначення) — ці справи, окрім останньої, вирішуватиму я. *Ще*, а не *вже*, час іти за плугом часу наперед визначеними борознами. Невже є вже? Невже я вже? Не вже вже? Не вже!

Історична постать, звісно, завжди закінчена; тому вона є історична. В уже згаданому вірші про зустріч ліричної героїні зі Сковородою, який починається щойно наведеною строфою, Григорій Сковорода дослівно (чи, точніше, послівно) перевтілений у камінь свого пам'ятника. Цікаво, до речі, що опис цього пам'ятника переданий не віршем, а прозою, раптом виступаючи з формального контексту, як мертвий виступає із потоку життя. "Прикипіли ноги до постаменту, хліб у торбі закам'янів" (9). І знову чуєм оте тихо тривожне "невже": не зважаючи на відданість думкам Сковороди, лірична героїня неохоче вступає в розмову з цією кам'яною закінченістю, з цією зимовою приреченістю, бо ж у її долі ще багато справ:

Невже я з ним розмову заведу?
Невже я з їм те яблуко-гіbrid,
що навіть дух його мені набрид?! (9)

Що це за загадкове яблуко-гіbrid, що це за небезпечна спокуса? Відомий брак зацікавлення національним у писаннях філософа? Його нечиста мова? Звичайно, не те тривожить ліричну героїню. Вже швидше, вона турбується, подібними, але куди загрозливішими, "гібридами" в своєму власному оточенні. Не може турбувати її теж "гібрид" посей-бічного й потойбічного в думці філософа, бо ж сама поетеса іноді виявляє подібні наближування. Для мене найголовніше тут те, що Сковорода уже камінний, що його ноги вже прикипіли до постаменту, хоч його вічно жива думка *завжди* летить, і хоч лірична героїня *ще* летить. Невже доведеться їй самій тим часом вступити в смугу безчасовості, в зону зими філософа, тимчасово пройтися з ним тим часом?

...Тим часом ми проходим серед нив.

.....
...Тим часом ми проходимо крізь час. (10)

І справді, філософ з ліричною героїнею проходять крізь наш час — крізь наші "дебати і дебюти" — як крізь тендітне павутиння.

Але наш час аж ніяк не знищений *тим* часом: Ліна Костенко ніколи не впадає в містичну. Адже це час життя ліричної героїні, її повнокровність, її відкритість, її політ, її слова приводять назад у життя камінну закінченість Сковороди. Вона ж бо про нього думає й говорити, і якби не було її (чи таких, як вона), Сковорода помер би остаточно, зовсім поринувши в забуття. Як Орфей, поетеса виводить філософа з його зими. І ось камінь теж починає говорити, і то живою, ідіоматичною мовою: "— Біда, — каже Григорій Савич. — Він мене спіймав, цей світ, добре хоч, що на тому світі. Нічого, якось відштовхнуся від постаменту, та й підемо" (9). Сковорода, отже, неначе заперечує рядки з іншого вірша, про куди менш симпатичну покійницю, Ідалію Полетику, які з непомильною іронією твердять про закінченість зими:

Куди ж тепер їй дітися?
Безсмертя річ безвихідна. (40)

Провесінь сміється щороку, щороку повертається зима. Сковорода прокидається зі свого кам'яного сну і йде з ліричною героїнею. Та й сама вона, в вірші-заспіві, йтиме за плугом часу через вічність. Щобільше, вона в декількох віршах циклу сподівається повернутися з потойбічного в посейбічне не тільки шляхом своєї поезії, але теж безпосереднішим шляхом перевтілювання — як частина роду, а частіше, як частина природи:

Може, це вже через тисячу літ —
я і не я вже, розбуджена в генах. (8)

Слухаючи кроки дощу, лірична героїня уявляє себе зодягненою в нього — уявляє себе частиною його — бо ж дощ вічний і теж часто повертається, зв'язуючи весну й осінь:

Я в мантіях дощу, прозора, як скляна,
приходжу до живих, і згадую про мертвих. (48)

А коли вона дверима спогаду входить із світлиці сучасного в покій минулого, вона справді таки входить у нього майже фізично, своєрідною метафоричною транссубстанцією. Спогадом відвідуючи хату, де святкувалося її дитинство, вона прилітає в мамин город якоюсь комахою — прилітає в образах, які знову щільно прилягають до дитячого, казкового сприймання світу:

Я там теж пролітаю, я теж пролітаю там.
Опускаюсь на землю,

на сизий глобус капусти.
На самісінський полюс, де ходе жук, як пінгвін. (25)

В безнастанних повтореннях (згодом побачимо, що повторення це прикметна риса форми цих поезій), в безнастанних колах з'єднується час природи й час ліричної героїні — з'єднується не тільки провесінню, але теж і праосінню. Ось вона відвідує старий осінній сад, що в ньому вона виростала, і співчуває йому:

В круговороті нефатальних змін
він був старий і ще раз обновлявся. (15)

Тут лірична героїня знову намагається включитися в циклічний час природи, пробує знову заокруглити випрямлений час людського життя. Та проте у слові "нефатальний" звучить слово "фатальний". І хоч лірична героїня намагається заперечити лінеарний час циклічним, хоч кожного року приходить весна, то все таки буває тільки одна весна на життя — одна весна, одне літо, одна зима — бо ж людина дісталася фатальний спадок свідомості власної закінченості, спадок історії. Час, особливо в нашу "модерну" сучасність, летить, і лірична героїня летить разом із ним:

Час пролітає з реактивним свистом.

.....
А я лечу, лечу, лечу, лечу... (9)

В протилежність до швидкого руху часу в житті індивіда, вічність ступає твердим, повільним кроком: "Яка важка у вічності хода". Але все таки, наперекір філософам і наперекір зимі, вічність по-своєму динамічна, по-історичному динамічна: повільний рух історії у віддалі минулого це провідна тема вірша-заспіву. На безкрай ниві століть лірична героїня вже не летить — свавільна, вільна, молода — а йде *повільною* хodoю, за часом, як за плугом. А коли вона летить до саду божествених пісень Сковороди, то з ним вона вже йде *повільним* кроком, укрок з його камінною хodoю:

Він твердо ставить кам'яну стопу.
Йдемо крізь ніч, крізь бурю у степу. (10)

Їх хода тим часом, отже вона повільна — по-вільна, післявільна, коли воля вже втрачає силу й деактивізується. Але це воля жінки збудила камінність Сковороди, і вже власною воскреслою волею він відштовхується від постаменту. Безвільність минулого активізується волею живих: літопис стає історією. Вічність метафізична, а чи вічність природи, стає вічністю історичною.

З одного боку, час природи закодований в лінеарному, біографічному часі, себто у свідомості смерти. Але, з другого боку, в житті індивіда закодована вічність історії. Вічність у Ліни Костенко іноді має

метафізичне, а іноді історичне значення, і ці два значення зустрічаються в перспективі — минуле повільно вступає в потойбіччя. По-романтичному, поетеса протиставить час природи історичному часові, хоч вони теж десь мусять зустрітися: або в безпосередній близькості індивіда, або ж у найвіддаленішій з історичних перспектив, куди вже напливає міт, який завжди рухається вічними колами природи.

Знову по-романтичному, в Ліні Костенко природа часто протиставляється суспільству, хоч також і ці структури, як їх способи часу, десь мусять зустрітися. Природа співчуває ходінню ліричної героїні зі Сковородою по межі часу, по межі посейбіччя й потойбіччя. Тільки суспільство відмовляється розуміти таку подорож, і навіть оглядається на адміністративні заходи:

Шепоче ліс: — Жива із кам'яним!
— Диви, дива! — дивується трава. —
Він кам'яний, а з ним іде жива!

І тільки люди зморщили чоло:
— Не може бути, щоб таке було.

Та їх давно вже хтось би зупинив!
... Тим часом ми проходим серед нив. (10)

Будень "жонглює ... святістю і свинством" (9). Сама святість, у такому зловісному словесному оточенні (зокрема тому, що "святість" і "свинство" пов'язані алітерацією) — стає фарисейством, злою вірою, можливо навіть гіршим гріхом, ніж одвертість свинства.

Хоч індивідуальність ліричної героїні інтенсивна, то вона все таки знає, що мусить включитися в спільній знаменник колективу — адже вона не може вічно залишатися насамоті зі своїми спогадами, з природою, зі словами. Таке включення не завжди щасливе: іноді воно кінчається втручанням Іншого в інтимний світ:

Може це я, або хто, або ти
ось там сидить у куточку веранди. (8)

Особові займенники "я — ти" (лірична героїня і хто? інтимний приятель? читач? один і другий разом?) розірвані словами "або хто", і цей розрив підкреслений звукописом та повторенням слова "або". Замість синтаксичного чергування "або я, або ти, або хто", яке було б нормальнішим, тут бачимо дослівне втручання когось невідомого у зв'язок двох, яке брутально ставить під знак питання автономність мою й твою. Цей "або хто" лякає, загрожуючи внутрішньому, майже герметичному, існуванню. Ці "або хто" морщать чола, коли бачать ліричну героїню з кам'яним Сковородою; парафразуючи відому крилату фразу філософа, вона нарікає:

А поки що — ні просвітку, ні дня.
Світ мене ловить, ловить ... доганя! (9)

Тут просвіток протиставиться світові (як провесінь протиставиться праосені), але про світок — "Світку мій білий, яке тут роздолля!" (8) — треба говорити, треба безнастанно говорити, бо ж цей "білий світок" сам протиставиться світові. Немає "ні просвітку, ні дня", бо ж дні світу — чорні. Вони не з того "білого світу", що освячений потойбіччям:

Цей білий світ — березова кора,
по чорних днях побілена десь звідтам. (20)

Але білий світ приходить *по чорних днях*: адже білий світ — це тло й основа для світу чорних буднів; він просвічується *за* ними, граючи світлом *по* їх чорноті.

Та слід повторити, що все таки лірична героїня, разом із її поетесою, мусить бути віддана, хоча їй як неохоче, цьому Іншому: вона ж бо мислить себе терновою гілкою свого народу (52). Зі своїми ровесниками, та їй зі сотнями молодших словесників, Ліна Костенко шукає і свій народ, і душу людства в сучасному, а через сучасне — в історичній пам'яті. І навпаки. Історія бо контролює й вивірює духовні вартості сучасного суспільства, щось так, як спогад допитує-дописує сучасні дні індивіда:

Історія стоїть біля дороги
та й дивиться, хто їде по соші. (37)

Вячеслав Брюховецький слушно твердить, що "минуле для поетеси — це не ідея, яку треба освятити розп'яттям, минуле — це те, без чого немислимє сьогодні цілої нації. Не самодостатнє ствердження за нього, а утвердження" (*Прапор*, 10, 1988, 171).

"І засміялась провесінь: Пора!". Цей рядок можна прочитати як образ нинішнього пробудження народу. Та проте, таке пробудження мусить статися на канві історичній, так як крізь світ чорних днів просвічує білий світ, або як крізь сучасні турботи індивіда просвічує його дитинство: в ньому ж бо беруть участь не тільки сучасники, але й "пра-пра, пра-пра". А як же тут, в цьому новому оточенні, бути ліричній героїні з її неозорим "я"? Звертаюся до вчителя поетеси: її "я" включається в збір народу так, як Шевченкове куди титанічніше "я" включалося в структури його власного світу. Вона ж бо "така свавільна, вільна, молода", як нова провесінь народу. І теж, як ліричний герой Шевченка, вона постійно перевіряє себе досвідом минулого: "І я вже йду за часом, як за плугом", бо ж "усі вже йдуть за часом, як за плугом". Вона, врешті, розуміє, що народ своєрідно "добудовує" її, як людину. Цикл ліричних віршів у книжці закінчується сухим, невідкличним афоризмом:

Коли в людини є народ,
тоді вона уже людина. (53)

Але хоча "я" ліричної героїні включається в колектив народу, воно не зливається з ним. Це застереження, до речі, граничне: тільки раз чи двічі зустрічаємо в цих віршах займенник "ми" в громадському значенні, який так часто трапляється в Шевченка. Дуже цікаво, що в перших двох строфах вірша-заспіву переважає множина ("вони", "усі"), а в наступних двох — однинне, одиничне "я". До того, у першій групі панує самопевне ствердження, коли в другій — "я" постійно перебуває під тривожним знаком питання. Теж важливо, що в першій групі слово "дивлюсь" інтонаційно підкреслене: в цьому моєму прочитанні, спостерігання, свідчення — це покищо єдина функція індивіда. Але, як би там не було, перша пара строф стоїть віч-на-віч із другою та викликає її: тривога перед закінченістю одного життя зимовою порою тепер стає турботою відповідальності перед народом та історією. І ця відповідальність завжди мусить бути двосторонньою.

Від ранніх до найновіших творів бачимо, що Ліна Костенко не обмежується українською історією, хоч і слід погодитися з думкою Володимира Базилевського, що вона "з тих поетів, які здатні крізь уселяльське бачити національне, а крізь національне прозирати вселюдське" (*Літературна Україна*, 37, 1987, 2). (Зайво й згадувати, що тут у неї є могутні попередники, особливо Шевченко та Ле ся Українка.) Отже, вона завжди — більш чи менш посередньо — має на оці історію *свого* народу. А це, безумовно, особлива історія. Не тільки сучасне народу, але й його минуле, постійно перебувають на межі заглади, постійно потребують усяких, у нормальних умовах неймовірних, "реабілітацій", постійно вимагають усяких задиханих виправдань, постійно бояться, що час повернеться не в лагідних колах природи, а іржавою машиною віджилої народовбивчої реакції. В згадуваному тут вірші про Сковороду, таке ходіння на межі вже не посейбічного й потойбічного в духовному досвіді індивіда, а розквіту й заглади народу — така постійно нестійка периферійність народу — підкреслені екзистенціально парадоксальним, неначе заперечним, але насправді очайдушно ствердним реченням. Його очайдушність ще більш посиlena синтаксичною небезпекою заперечення, що спричинена викресленням необхідного "не" ("нас не може [не] бути"). Отже, на міщанські сумніви "Не може бути, щоб таке було" — щоб жива жінка йшла з кам'яною статусю, щоб великий Сковорода був частиною української культури — поетеса відповідає: "Ми є тому, що нас не може бути" (10). Хто це — ми? Сковорода й лірична героїня, а чи народ? Українського минулого, як і українського сучасного, "немає, не було й бути не може", але ми є тому, що я йду зі Сковородою, тому, що за двісті років якийсь молодий українець ітиме зі мною. Особисті тривоги індивіда за плин

часу в його власному житті збігаються з турботами про плин часу колективу, про плин історії, про історичну вічність.

Україні загрожує не тільки іржава сокира імперіалістичного тероризму, але теж внутрішнє роздвоєння, явно спричинене цим тероризмом. Це розщеплення драматично втілене в рядку вірша-заспіву, який всевладно панує над текстом, бо ж повторений у кожній зі строф, і тяжиться великими літерами: "За Чорним Шляхом, за Великим Лугом". Чорний Шлях, що вів із Диких Піль аж під Львів — це не тільки Татарський Шлях, як його теж називали, і це не тільки Чорнобиль, але це й шлях наших власних чорних днів. "Чорний сон віків не збудеться" (35), попереджує поетеса. Такі чорні дні морозять провесінь у віршах про мадам Полетику, яка осквернює прізвище українських культурних діячів (40), чи про Наталку Розумиху —матір славетних Олекси й Кирила Розумовських (37). Та все таки, білий світ стойть навіть і за цими глупими ночами. І ось, Чорний Шлях протиставиться Великому Лугові, історичному символові всього того, що в нас "свавільне, вільне, молоде" — всього, що освічене-освячене білим світом. І хоч лірична геройня скоро буде за Чорним Шляхом і Великим Лугом, як за ними вже перебувають "пра-пра, пра-пра", то все таки вони правлять за тло особистої вічності.

Символ туману вперше появляється в вірші-заспіві, а потім повторяється скрізь у циклі (19, 36, 37, тощо). Туман, як дехто твердить, окутує історію взагалі. Хто знає, що насправді сталося в минулому. Чи таке пізнання, нарешті, взагалі доступне? А чи історія — тільки історіографія, тільки корпус текстів, тільки письмо, тільки стиль талановитого історика? Теж і поетесу тривожить загадковість минулого. Але вона куди гостріше тривожиться іншим — що в ідкуму тумані минулого обриси скульптур таки розстануть. В тумані самі звуки "пра-пра, пра-пра" неначе розпливаються, розгублюються. Але ці "пра-пра, пра-пра" все таки діяли: туманності туману протиставиться образ чіткої, різьбленої борозни. Хоч ці прадіди безіменні, вони й у цю хвилину йдуть за часом, як за плугом, вирізьблюючи час.

"За ланом лан, за ланом лан і лан". Це простір часу, простір історії України. Це — культивування простору часом, моделювання, різьблення простору волею, це — перетворювання простору на структурне існування. Це — білі листи паперу, що по них простують борозни рядків. Лірична геройня не вагається включитися в процес такого будування. Єдине питання, що її в цій фазі мого прочитання турбує — чи зможе вона гідно цю плодотворчу ріллю культивувати. І так, осягаємо пошлюблення пари "особа / загал": сходяться неоднакові частоти історії й автобіографії. А тому, що для культивування часопростору української культури цілком слушно вибрано хліборобську метафору, основану на хліборобських мітах — сходяться наче б то протилежні способи часового руху природи й історії, циклічного та

лінеарного часу. Сходиться, нарешті, провесінь із осінню, коли одиниця відновлюється на безконечному лані народу. Раніше я говорив про страх індивіда віч-на-віч із фатальною закінченістю, чи точніше, закінчуваністю, вічності — про страх за його власну відкритість. Хоч те перше прочитання для мене аж ніяк не погашене, то все таки тепер я побачив, що творчий індивід як частина народу — не зважаючи на його певну від-стань від сучасного суспільства — включається в ритми сучасного й минулого свого народу: те, що раніше було загрозою, тепер стає своєрідним порятунком.

В загадковому вірші "Старий годинникар", старосвітський ліричний герой дослівно пливе часом — він же капітан часу. Він теж "лікує" час, управляє часом, контролює оті "термітні циферки", які поволі з'дають усе. І тому його можна вважати, серед іншого, за своєрідне втілення мистецтва, яке по-своєму перемагає загрозу часу:

Над мурашинням циферок термітних
він був — як тінь старого чаклуна. (14)

Протилежності сходяться не тільки в центрах окремих текстів, але теж у центрі поезії як мистецтва: адже поетичне слово з'єднує протилежності в нетанучих метафорах. Та що, можливо, головніше, повнокровне тривання мистецтва — його вічно мінлива летючість — заперечує закостенілість зими. Але Ліна Костенко йде ще далі: в ній поетичне слово, знову по-романтичному, спасає, і отже не тільки дарує радість здобування, але й завдає страждання недосяжності. Повторяю:

Минає день, минає день, минає день!
А де ж мій сад божественних пісень? (9)

Поетеса не тільки турбується тим, що вона ще недостатньо культивує часопростір духовної України (адже ж поетичне слово й доля поета нерозривно зв'язані з історією народу), але вона шукає Слова-Логоса:

І слова
хоча б единого!
що має безсмертний сенс. (32)

Таке слово, безумовно, ніколи не зійде. Відчуваючи, як кожний романтик чи неоромантик, потойбічча мови, Ліна Костенко свідома остаточної недостачі найважливіших значень у мові посейбічній, чи то будуть невисловні почування в інтимних зізнаннях, а чи невимовний гімн білому світові:

Багато слів написано пером.
Несказане лишилось несказаним.
.....
Слова як сонце сходили в мені.
Несказане лишилось несказаним. (12)

Та в суті речі, не зважаючи на потужні впливи потойбіччя на її поетичне мислення, Ліна Костенко прекрасно справляється з досяжним, і, мабуть, навіть вдоволяється тим, що є. Адже метафізика, не кажучи вже про містику — хоч, як бачимо, такі моменти в її творах доволі згуста трапляються — не є *началом* її творчості. Володимир Панченко має рацію, коли підкresлює в дуже добрій статті про цю книжку, що в ній є "...спокій, який іде від 'вищості' розуму над емоціями, філософської розважливості, самозахисної сили іронії" (*Вітчизна*, 8, 1988, 181). До речі, поетеса сама пише про ролю іронії в своєму мисленні в одному з пізніших віршів:

Людей на світі смуток не трима.
Розвію хмару над життям навислу!
Іронія — це близькавка ума,
котра освітить всі глибини смислу.
(*Вітчизна*, 1, 1990, 3)

Кінець-кінцем, Ліна Костенко служить не нетлінним засвітам, а повнокровному білому світові.

Поетеса, отже, прекрасно обходиться тим, що є, використовуючи дане для будування досі небачених структур. Нечасто бо в сучасній українській поезії трапляється, приміром, така послідовна семантизація поетичної форми й навіть окремих формальних засобів, як та, що є всюди в цій книжці. Я тут не маю наміру робити формальну аналізу обговорюваних віршів, але не можу, на кінець, відмовитися від хоча б побіжного перегляду декількох із тих засобів, які вже самі собою втілюють головні тематичні мотиви циклу, що їх я досі згадував.

Напливи часу, кола часу, вічно ритмічні повертання весни, спогаду, минулого — дуже часто формально здійснені майстерно контролюваними повтореннями, які вже самі собою обмежують кількість фразеологічних та синтаксичних одиниць. Поетеса грається цими елементами, міняючи або переставляючи в них окремі слова, і примушує їх повернутися в текст знову й знову, як повертається лірична героїня в своє дитинство, як повертається пора року в дійсний чи духовний краєвид, як повертається провесінь народу.

Повторення в Ліні Костенко бувають двоякі: горизонтальні (синтагматичні) й вертикальні (парадигматичні). Синтагматичні повторення майже завжди контролюють сприймання плину часу. Ось приклад приспішеної дії: "Лечу, лечу, лечу, лечу" (9). І ще приклад, цим разом синтаксично ускладнений переставленнями: "Я там теж пролітаю, я теж пролітаю там" (25). Іноді таке приспішення дії небажане, втілюючи або монотонність, або ж страх перед втіканням часу: "Минає день, минає день, минає день" (9). Порівняймо це з подібним, але куди складнішим, ефектом у Шевченка:

І день — не день, і йде — не йде,
А літа стрілою
Пролітають...

Справді, в обидвох поетів сам засіб говорить про якийсь страх перед часом, якийсь темпоральний "ангст".

Деколи повторення намагаються вловити невиразність почуттів у сіті слів, як ось у наступному складному прикладі:

Хай буде гірко. Спогадом про Вас.
Хай буде світло, спогадом предивним. (20)

Коли поглянемо на повний текст цього вірша, зіставляючи анафорні позиції у вертикальній структурі, то одержимо такі повторення, із парадигматичними відмінами почуттів:

Хай буде легко...
Хай буде вічно...
Хай буде гірко...
Хай буде світло...
Хай буде легко...

До нашої "парадигми" можна додати витончену фонічну варіацію: "Хай не розбудить". "Хай буде легко", символічно, замикає коло тексту. Звертаю також увагу на те, що друга частина щойно наведених рядків ("Спогадом про Вас... спогадом предивним") творить власну мікро-структурку.

Саме такі вертикальні, парадигматичні повторення є для мене тут найважливішими. Інколи вони такі часті й такі системні, що дані твори нагадують постійні форми, або постійні строфі — якісь рондо, ріторнелі, тощо — хоч такими вони насправді не є. В деяких віршах парадигматичні повторення мають більш-менш звичні структурні завдання, як ось повторення четвертого рядка в кожному з катренів поетичного тексту, або навіть звичніше обрамування вірша повторенням першого й останнього рядків, чи первого рядка першої й первого рядка останньої строфи. Та навіть у таких звичних структурних позиціях, повторення також семантизовані, як ось рядок, що повторений на початку і в кінці ліричної мініатюри, і що саме його повторення створює враження високого ліричного напруження:

Біля білої вежі
чорне дерево. Спи. (51)

Образ тут уже сам собою якийсь майже японський, таємничий, але тим не менш гостро нарисований знак. Коли цей рядок невблаганно повторюється в кінці тексту — виникає враження гіпнотичне, майже моторошне, хоч (як видно з контексту) образ має бути заспокійливим. А повторення рефрена "Я вранці голос горлиці люблю" (52), який теж

відкриває й закриває свій текст, а до того появляється двічі в ході тексту, вже виразніше семантизоване: воно підкреслює впертість поета (що символічно зв'язане із навантаженням народною традицією словом), який відмовляється віддати свій світ ворожому оточенню.

Парадигматичні повторення, які вже цілком явно виражають мотиви припливів та відливів часу, служать за формальну й тематичну основу вірша-заспіву, що повністю наведений раніше. "За Чорним Шляхом, за Великим Лугом" повторено в щодругому рядку кожної строфі. Варіанти рядка "Усі ідуть за часом, як за плугом" повторюються в кожному четвертому рядку строф, з тим, що в двох останніх строфах збірний займенник "вони" стає одиничним "я", зі знаком питання. Шостий і п'ятнадцятий рядки створюють другорядний ефект, знову зі зміною збірного на одиничне та певності на непевність:

вони уже в тумані — як туман —
.....
невже і я в тумані — як туман —

На останку вкажу на ще дальший ефект, створений п'ятим і тринадцятим рядками, знову з подібними змінами збірного на одиничне та певності на непевність:

За ланом лан, за ланом лан і лан,
.....
І що зорю? Який засію лан?

Як бачимо, тільки чотири рядки із шіснадцяти не зв'язані повтореннями.

Я так часто згадував цей вірш, що розмова про тематичні функції повторень, які ним керують, була б на цьому місці зовсім зайвою, і я сам ризикував би (певна річ, менш ефективними) повтореннями. Скажу тільки, що повторення роблять із цього тексту своєрідну — суворо ритмічно організовану, але тим не менш відкриту — структуру, яка перебуває в стані постійного руху, в постійних відходах і повертаннях.

І справді, повторення — з їх необхідними обмеженнями кількості фразеологічних та лексичних елементів — це один із центральних засобів звільнювання й відкривання структур у нових творах Ліни Костенко. Ефект цієї своєрідної "неформальності" посиленій ще й іншими чинниками, які діють у парі з повтореннями. В цілому циклі чуємо сильно індивідуалізований голос, що безпосередньо розмовляє або з кимсь, або ж зі самим собою. Щокрок зустрічаемо, наприклад, ідіоматичну, неначе недбало кинену, фразу, яка до того інколи редукована еліпсою: "Дивлюсь: мій прадід і пра-пра, пра-пра". До цього можна додати ризикований застосування "невідповідних" іншомовних ідіоматичних зворотів, як ось своєрідно пастернаківське: "Гроза погримувала грізно, були ми з нею тет-а-тет" (11), або вже таки гранично небезпечне: "Життя — це божевільне раллі" (22). Деколи зустрічаемо

раптові, чи просто карколомні словесні колізії, як ось викликаюче, плякатно-напористе "дебати і дебюти" (10), які взагалі не допускають до навіть принаїдного флірту з закритою, "неокласичною" поетикою. До того, такі словесні зудари неначе з'єднують окремі поняття, але конфліктно, болісно, жбурляючи слово об слово, в противагу куди лагіднішим повторенням.

Враження розв'язності (швидше, ніж "незв'язності") не було б таким сильним, якби воно не йшло в парі — іноді, таки поруч — із високо формальними, явно дисциплінованими, навіть віртуозними моментами, що вони одверто й нагло протиставляються різним поетичальним "свавільним вільностям". Майстерно виплетений звукопис, повні — часто несподівано винахідливі — рими та, що найголовніше, досконалій метрично-ритмічний слух — все це занадто відоме любителям сучасної української поезії, щоб його тут наводити й доводити. Та цікаво ось що: навіть у моменти більш-менш "традиційної" майстерності, поетеса не може відмовитися від гри — деколи гри саме своєю віртуозністю. І так, з одного боку одержуємо розкішно-повну, а до того ще й семантизовану риму "замок — замовк" (8), а з другого, неначе пародію на повні рими: "еполетики — Полетики". Цей останній приклад я взяв із згаданого вгорі сатиричного вірша про Мадам Полетику, що в ньому навіть спосіб римування збагачує тон сатири (40). А ось грайливий пересит звукописом, який (разом із повтореннями) має наслідувати не тільки своєрідно "арабескне" мовлення, а навіть і узори, музику, чи медом насичені ласощі — дарма, що тема тут дуже серйозна, про те, як час краде сам себе:

Осінній день, осінній день, осінній!
О синій день, о синій день, о синій!
Осанна осені, о сум! Осанна.
Невже це осінь, осінь, о! — та сама.
Останні айстри горілиць зайшлися болем.
Ген килим, витканий із птиць, летить над полем.
Багдадський злодій літо вкрав, багдадський злодій.
І плаче коник серед трав — нема мелодій... (17)

Звертаю увагу на ще один, щоправда незначний, момент гри в цьому тексті: останній рядок, на тематичному й навіть формальному рівнях, грайливо заперечений музичністю попереднього тексту.

Поетеса залюбки грається словами, наприклад, уже згадані "дебати і дебюти", чи гротесково-трагічне "Божевільний! ...Боже, я вільний" з раннього вірша "Ван Гог". Про плетунку Ідалію Полетику, яка інтригами цікувала Пушкіна, поетеса дотепно пише:

А так усі розплутують по вузлику, по ниточці,
вже років сто розплутують усе, що ти плела. (40)

До цього ще можна додати незвичайні, квазі-ідіоматичні морфологічно-сintаксичні конструкції ("Було то блискавка, то грім" — 11), семантичну централізацію службових слів чи навіть приставок ("місто, премісто, прамісто моє" — 50) та багато-багато іншого.

Як на мене, то відкритість, романтична антикласичність, іронічне ставлення до форми, гра формою — все це, як таке, саме собою семантизоване. Лірична героїня Ліни Костенко любить літати. Обговорювані тут засоби допомагають їй у цьому. Останнім часом поетеса щораз частіше звертається до свого власного "піджанру", що його вона називає "Летючі катрени". (32-35. Див. теж *Вибране*, Київ, 1989, 259-268 та *Вітчизна*, 1, 1990, 2-4) Ці строфи, включно з їх поліграфічним розкладом рядків, відзначаються особливою легкістю, неформальністю та афористичною, що в деяких із них поетеса цілком навмисне — чи точніше, цілком грайливо — ризикує власним артизмом. Важливе тут те, що вона саме власним пізнім літом щораз частіше звертається до цього способу подорожування, до цього прилітання її відлітання: адже літання — навіть "летючі катрени" та її взагалі "формальна неформальність", а чи "неформальна формальність" гри — заперечують бриласту різьбленість зими й її "безвихідну" монументальність, заперечують зиму не тільки в світогляді, але теж і в поетичних формах, що для поетеси є, мабуть, одне й те саме. Монумент Сковороди говорить із ліричною героїнею ідіоматичною мовою старого селянина, а потім відліплюється від постаменту і починає з нею подорожувати.

Літання теж заперечує повільне застигання народу. Є в цьому щось від великого учителя Ліни Костенко — від його "літаючих" дум, від відкритих структур "Кобзаря" та від завжди відкритих можливостей, відкритого майбутнього, що їх поет пророкував своєму народові.

Справді, дивні ці скульптури Ліни Костенко. Що вони не тануть, і ніколи не розтануть, це вже безсумнівне. Але вони теж уміють літати, таки вже гранично заперечуючи матеріял, що в ньому скульптури вирізьблені.