

MISCELLANEA
POSTTOTALITARIANA
WRATISLAVIENSIA
9/2021



Lilla Focens

*Linie Kostenko z wdzięcznością za nieprzeciętny wkład
w intelektualne roziskrzanie wyobraźni i niestrudzone
budzenie niepokoju czytelnich sumień od ponad
sześciu dekad.*

KOMITET HONOROWY / HONORARY COMMITTEE

Victor Kolesnyk (Uniwersytet im. T. Szewczenki w Kijowie, Ukraina), Lubomír Machala (Uniwersytet Palackiego, Olomuniec, Czechy), Włodzimierz Mokry (Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska), Marko Pavlyshyn (Monash University, Melbourne, Australia), Serhii Plokhii (Harvard University, Cambridge, MA, USA)

RADA PROGRAMOWA / PROGRAM COMMITTEE

Bogusław Bakula (Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Polska), Tamara Hundorova (NANU w Kijowie, Ukraina), Ihor Ilyushin (Kijowski Uniwersytet Slawistyczny, Ukraina), Natalya Yakovenko (Uniwersytet im. T. Szewczenki w Kijowie, Ukraina), Michal Vašečka (Uniwersytet Masaryka w Brnie, Czechy), Larysa Masenko (Akademia Kijowsko-Mohylańska, Kijów, Ukraina), Grzegorz Motyka (PAN, Warszawa, Polska), Magdalena Koch (Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Polska), Myroslav Shkandrij (University of Manitoba, Edmonton, Kanada), George Tarkhan-Mouravi (Institute for Policy Studies, Tbilisi, Gruzja)

KOMITET REDAKCYJNY / EDITORIAL BOARD

Petr Bílek (Uniwersytet Karola w Pradze, Czechy), Vitaly A. Chernetsky (The University of Kansas, Lawrence, KS, USA), Aleksandra Hrycak (Reed College, Portland, OR, USA), Grzegorz Hryciuk (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Juraj Marušiak (Słowacka Akademia Nauk, Bratysława, Słowacja), Jewgienj Paszczenko (Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja), Yaroslav Polishchuk (Uniwersytet im. B. Hrinchenki, Kijów, Ukraina), Oleksandr Pronkevych (Uniwersytet im. P. Mohyły w Mikołajowie, Ukraina), Anna Skotnicka (Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska), Alla Tatarenko (Uniwersytet im. I. Franki we Lwowie, Ukraina), Natalia Teres (Uniwersytet im. T. Szewczenki w Kijowie, Ukraina)

REDAKTORZY JĘZYKOWI / LANGUAGE EDITOR

Dorota Drużyłowska, Jędrzej Olejniczak, Iryna Procyk

REDAKTOR NACZELNA / EDITOR-IN-CHIEF

Agnieszka Matusiak

ZESPÓŁ REDAKCYJNY / EDITORIAL STAFF

Małgorzata Abassy (Uniwersytet Jagielloński, Polska), Vladyslav Hrynevich (Narodowa Akademia Nauk Ukrainy, Kijów, Ukraina), Dorota Kołodziejczyk (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Larysa Leszczenko (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Libor Martinek (Uniwersytet Śląski w Opawie, Czechy / Uniwersytet Wrocławski, Polska), Tomasz Nakoneczny (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska), Iryna Starovoyt (Ukraiński Katolicki Uniwersytet we Lwowie, Ukraina), Jakub Walczak (Uniwersytet Wrocławski, Polska), Michał Wawrzonek (Akademia Ignatianum w Krakowie, Polska)

SEKRETARZE / EDITORIAL ASSISTANTS

Aniela Radecka (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Wersją pierwotną czasopisma jest wersja drukowana / The printed version of this journal is primary to the online version

Adres Redakcji
Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia
Centrum Transkulturowych Studiów Posttotalitarnych
Wydział Filologiczny Uniwersytetu Wrocławskiego
ul. Poczтовая 9, pok. 311
53-313 Wrocław, Polska
e-mail: cts@uwr.edu.pl

MISCELLANEA
POSTTOTALITARIANA
WRATISLAVIENSIA
9/2021

Dusza szybuje w poświacie epok...
Душа летить у посвіті епох...

Tom ofiarowany Linie Kostenko
Збірник на пошану Ліни Костенко

Pod redakcją
Agnieszki Matusiak i Lyudmyły Tarnashynskiej

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Ilustracja na okładce oraz wewnątrz tomu: Serhii Marchenko

Czasopismo ukazało się w wyniku współpracy wydawniczej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego i Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o.

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o.
Wrocław 2022

ISSN 2353-8546 (MPWr)

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o.
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15

Miscellanea Posttotalitana Wratislaviensia 9, 2021
© for this edition by CNS

Spis treści

LINA KOSTENKO / ЛІНА КОСТЕНКО

Душа летить у посвіті епох... Wybrane wiersze 11

Zamiast wstępu

AGNIESZKA MATUSIAK

Poetycka alchemia Liny Kostenko 31

Pokolenie i tożsamość

SIMONE ATTILIO BELEZZA

Взяти інтерв'ю у „легенди”: Ліна Костенко та колективна пам'ять шістдесятництва . . 47

ALESSANDRO ACHILLI

Between poetology and nation building: complex identities in Ukrainian underground poetry of the 1960s–1980s 55

Wobec języka poetyckiego

SVITLANA YERMOLENKO, GALYNA SIUTA / СВІТЛАНА ЄРМОЛЕНКО, ГАЛИНА СЮТА

Філософія поетичної мови Ліни Костенко 67

OXANA PACHLOVSKA / ОКСАНА ПАХЛ'ОВСЬКА

Indywidualność, wolność, czas: „język europejski” versus „język sowiecki” (i „postsowiecki”) w poezji Liny Kostenko, przeł. Aniela Radecka i Mateusz Świetlicki 81

LYUDMYLA TARNASHYNSKA / ЛЮДМИЛА ТАРНАШИНСЬКА

Риторика мовчання як стратегія виклику 103

Wyznaczniki świata poetyckiego

MYKOŁA ILNYTSKYI / МИКОЛА ІЛЬНИЦЬКИЙ

Доля як архетип і як вибір 125

ANNA HORNIAK-SZUMIŁOWICZ

„Митцю не треба нагород, його судьба нагородила”. Мотив долі в ліриці Ліни Костенко . 137

ALBERT NOWACKI

Poeta wobec systemu. Duchowy świat poezji Liny Kostenko 153

RADOMYR MOKRYK

The beginning: The poetry of Lina Kostenko during the Thaw 165

IVAN DZJUBA / ІВАН ДЗЮБА

„Душа в мені розгойдана як дзвін!": романи у віршах Ліни Костенко як драматична історія народу 175

VOLODYMYR PANCHENKO / ВОЛОДИМИР ПАНЧЕНКО

Ліна Костенко: вітер з Італії 187

MARKO PAVLYSHYN / МАРКО ПАВЛИШИН

Про зелень птиць, про виникнення контрканону та про один вірш Ліни Костенко 195

W kręgu prozy**KATARZYNA JAKUBOWSKA-KRAWCZYK**

Szaleństwem jest marzyć o społeczeństwie szczęśliwym... *Записки українського самашедшого* Liny Kostenko i *W roku 2000. (Z przeszłości 2000–1887)* Edwarda Bellamy'ego 207

Dyskurs filmowy**LARYSA BRIUKHOVETSKA / ЛАРИСА БРЮХОВЕЦЬКА**

Lina Kostenko jako scenarzystka *Sprawdźcie swoje zegarki — kto powróci, pokocha do końca*. Scenariusz i film, przeł. Mateusz Świątlicki 219

YURI I. SHEVCHUK / ЮРІЙ ШЕВЧУК

Kінематографічне вилюдження як різновид культурного імперіялізму 235

Varia**VALENTYNA SOVOL / ВАЛЕНТИНА СОБОЛЬ**

Про сповідь, написану серцем 249

Postówie**BOGUSŁAW BAKUŁA**

Literatura, tożsamość i historia. Szkic o twórczości Liny Kostenko 259

Post Scriptum**BOGUSŁAW BAKUŁA**

Najmniej znany wybór przekładów Liny Kostenko z 1990 roku 275

Aneks

Bibliografia przekładów dzieł Liny Kostenko 281

Noty o Autorach 293

Contents

LINA KOSTENKO / ЛІНА КОСТЕНКО	
Душа летить у посвіті епох... Selected poems	11
Instead of an introduction	
AGNIESZKA MATUSIAK	
Lina Kostenko's poetic alchemy	31
Generation and identity	
SIMONE ATTILIO BELEZZA	
Interviewing a legend: Lina Kostenko and the collective memory of the <i>shistdesiantytstvo</i>	47
ALESSANDRO ACHILLI	
Between poetology and nation building: complex identities in Ukrainian underground poetry of the 1960s–1980s	55
Poetic language	
SVITLANA YERMOLENKO, GALYNA SIUTA / СВІТЛАНА ЕРМОЛЕНКО, ГАЛИНА СЮТА	
Philosophy of Lina Kostenko's poetic language	67
OXANA PACHLOVSKA / ОКСАНА ПАХЛ'ОВСЬКА	
Individuality, freedom, time: "European" vs. "Soviet" (and "post-Soviet") language in Lina Kostenko's poetry	81
LYUDMYLA TARNASHYNSKA / ЛЮДМИЛА ТАРНАШИНСЬКА	
Rhetoric of silence as a call strategy	103
Determinants of the poetic world	
MYKOLA ILNYTSKYI / МИКОЛА ІЛЬНИЦЬКИЙ	
Fate as an archetype and as a choice	125
ANNA HORNIATKO-SZUMIŁOWICZ	
„Artist needs no gratification for his very fate is a reward”: Motif of fate in the works of Lina Kostenko	137
ALBERT NOWACKI	
A poet against the system: The spiritual world of Lina Kostenko's poetry	153

RADOMYR MOKRYK

The beginning: The poetry of Lina Kostenko during the Thaw 165

IVAN DZJUBA / ІВАН ДЗЮБА

“Dusha v meni rozhoydana yak dzvin!” Verse novels by Lina Kostenko as a dramatic history of the people 175

VOLODYMYR PANCHENKO / ВОЛОДИМИР ПАНЧЕНКО

Lina Kostenko: wind from Italy 187

MARKO PAVLYSHYN / МАРКО ПАВЛИШИН

The greenness of birds, the emergence of a countercanon and a poem by Lina Kostenko 195

In the world of prose**KATARZYNA JAKUBOWSKA-KRAWCZYK**

It is crazy to dream of a happy society... Lina Kostenko's *Zapysky ukrainskoho samashedshoho* and Edward Bellamy's *Looking Backward: 2000–1887* 207

Cinematic discourse**LARYSA BRIUKHOVETSKA / ЛАРИСА БРЮХОВЕЦЬКА**

Lina Kostenko as a screenwriter *Check Your Watches — Who Return, Will Love to the End:* (Screenplay and film) 219

YURI I. SHEVCHUK / ЮРІЙ ШЕВЧУК

Cinematic Depopulation as a Variety of Cultural Imperialism 235

Varia**VALENTYNA SOVOL / ВАЛЕНТИНА СОБОЛЬ**

Confession written by the heart 249

Afterword**BOGUSŁAW BAKUŁA**

Literature, identity and history: A sketch on the work of Lina Kostenko 259

Postscript**BOGUSŁAW BAKUŁA**

The least known selection of Lina Kostenko's translations from 1990 275

Appendix

Bibliography of translations of Lina Kostenko's works 281

Notes on Authors 293

LINA KOSTENKO / ЛІНА КОСТЕНКО

Душа летить у посвіті епох...

Wybrane wiersze

* * *

Вечірнє сонце, дякую за день!
Вечірнє сонце, дякую за втому.
За тих лісів просвітлений Едем
і за волошку в житі золотому.
За твій світанок, і за твій зеніт,
і за мої обпечені зеніти.
За те, що завтра хоче зеленіть,
за те, що вчора встигло оддзвеніти.
За небо в небі, за дитячий сміх.
За те, що можу, і за те, що мушу.
Вечірнє сонце, дякую за всіх,
котрі нічим не осквернили душу.
За те, що завтра жде своїх натхнень.
Що десь у світі кров ще не пролито.
Вечірнє сонце, дякую за день,
за цю потребу слова, як молитви.

* * *

Буває мить якогось потрясіння:
побачиш світ, як вперше у житті.
Звичайна хмара, сіра і осіння,
пропише раптом барви золоті.

Стоїш, як стогін, під склепінням казки.
 Душа прозріє всесвітом очей.
 Кричить гілля. З облич спадають маски.
 Зі всього світить суть усіх речей.

І до віків блаженка приналежність
 переростає в саяво голубе.
 Прямим проломом пам'яті в безмежність
 уже аж звідти згадуєш себе.

22

Два чорні лебеді
 календарного білого моря
 випливають із ночі і знову кудись у ніч
 лебедин і лебідка
 лебедин і лебідка
 чорні лебеді часу з лебединої пісні сторіч
 потім впливуть знову
 з багряної дельти світанку
 віковічні абсурди кричать в пелюшках «кува!»
 22-го березня 22-го вересня
 22-го жовтня
 22 22 22

чорні лебеді часу з якого вони Дунаю
 де ночують вони і які вони зорі клюють
 я нічого не знаю нічого нічого не знаю
 буду я чи не буду через місяць вони припливуть
 о які незворушні над морями вселюдської крові
 випливають із ночі і знову кудись у ніч
 а як глянути зблизька —
 дзьоби у них пурпурові
 чорні лебеді часу з лебединої пісні сторіч

* * *

Прóстору
 простору
 простору
 і щоб ніяких травм
 і чогось такого простого

як проростання трав
і чогось такого дивного
як музика
без блазенств
І слова
хоча б єдиного
що має безсмертний сенс

* * *

Марную день на пошуки незримої
німої суті в сутінках понять.
Шалене слово загнуждавши римою,
влітаю в ніч. Слова мене п'янять.
Я — алкоголік страченої суті,
її Сізіф, алхімік і мурах.
Мої слова, у чоботи не взуті,
спливають кров'ю на її тернах.
Вони горять і валяться, як вежі.
А потім їх обмацують сліпці.
І що ж, так наче й не було пожежі
і тільки жменька попелу в руці.

* * *

Душа моя, знайдібіда!
Знайди біду, не вернешся.
Яку біду надибала?
Стоїш і не одвернешся.

Душа моя обпалена,
і як ти ще жива?
Шукаєш, мов копалини, —
слова, слова, слова!

Оголеними нервами
угадуєш словам
нестачу мікрівольта
і зайвий міліграм.

Душа з очима снайпера
в трагічній німоті,

здається, все вже знайдено.
І знову — ні, не ті!

У легкості вітрила,
у попелі згорань
ти знаєш слово-брилу
і слово-філігрань.

Ти дома — тільки в невідомості.
Ще кожен вірш, як перше «ма».
І десь над гранями свідомості
є те, чого іще нема.

* * *

Ті журавлі, і їх прощальні сурми...
Тих відлітань сюїта голуба...
Натягне дощ свої осінні струни,
торкне ті струни пальчиком верба.

Сумна арфістко — рученьки вербові! —
по самі плечі вкутана в туман.
Зіграй мені мелодію любові,
ту, без котрої холодно словам.

Зіграй мені осінній плач калини.
Зіграй усе, що я тебе прошу.
Я не скрипковий ключ, а журавлиний
тобі над полем в небі напишу.

* * *

Виходжу в сад, він чорний і худий,
йому вже ані яблучко не сниться.
Шовковий шум танечної ходи
йому на згадку залишає осінь.

В цьому саду я вироста, і він
мене впізнав, хоч довго придивлявся.
В круговороті нефатальних змін
він був старий і ще раз обновлявся.

І він спитав: — Чого ж ти не прийшла
у іншу пору, в час мого цвітіння?

А я сказала: — Ти мені один
о цій порі, об іншій і довіку.

І я прийшла не струшувать ренклюд
і не робить з плодів твоїх набутку.
Чужі приходять в час твоїх щедрот,
а я прийшла у час твого смутку.

Оце і є усі мої права.
Уже й зникало сонце за горами —
сад шепотів пошерхлими губами
якісь прощальні золоті слова.

* * *

Затінок, сутінок, день золотий.
Плачуть і моляться білі троянди.
Може, це я, або хто, або ти
ось там сидить у куточку веранди.
 Може, він плаче, а може, він жде —
 кроки почулись, чи скрипнула хвіртка.
 Може, він встане, чолом припаде,
 там, на веранді, чолом до одвірка.
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.
 Може, це вже через тисячу літ —
 я і не я вже, розбуджена в генах,
 тут на землі я шукаю хоч слід
 роду мого у плачах і легендах!
Голос криниці, чого ж ти замовк?
Руки шовковиць, чого ж ви залякли?
Вікна забиті, і висить замок —
ржава сережка над кігтикком клямки.
 Білий причілок оббила сльота.
 Хто там квилить у цій хаті ночами?
 Може, живе там сама самота,
 соває пустку у піч рогачами.

Може, це біль наш, а може, вина,
може, бальзам на занедбані душі —
спогад криниці і спогад вікна,
спогад стежини і дикої груші...

* * *

Це не чудо, це чад, мені страшно такого кохання.
Чорна магія ночі, скажи мені голосом рік —
ця тривога, ця ніжність,
незатмарений рай без вигнання,
заворожене щастя, — чи буває таке навік?

Що з осяянь своїх ми щодня непомітно втрачаєм?
Як сахається розум! Втомилась душа від шулік.
Заклинаю тебе, будь навіки мені незвичайним!
Чорна магія ночі, скажи мені голосом рік.

* * *

І день, і ніч, і мить, і вічність,
і тиша, і дев'ятий вал —
твоїх очей магічна ніжність
і губ розплавлений метал.

В ніч високосного притулку —
коли йде обертом земля —
ти до плеча мене притулиш
безсмертним рухом скрипаля.

І знову пролог

Маю день, маю мить,
маю вічність собі на остачу.
Мала щастя своє, проміняла його на біду.
Голубими дощами
сто раз над тобою заплачу.
Гіацинтовым сонцем
сто раз над тобою зйду.

Ми з тобою такі безборонні одне перед одним.
Ця любов була схожа
на таїнство перших причасть.
Кожен ранок був ніччю.
Кожна ніч була передоднем.
Кожен день був жагучим чуттям передщасть.

А тепер... Що тепер? Моє серце навіки стерпне.
На пожежах печалі я пам'ять свою обпалю.
Якби ти знав, як солодко, нестерпно,
і як спочатку я тебе люблю!

* * *

Місто, премісто, прамісто мое!
Стійбище людське з асфальту й бетону.
Як там не буде, а все-таки є
той силует у вікні золотому!

Ось я проходжу, і ось я пройду.
Може, й навік, але справа не в тому —
тільки б не танув, як тінь на льоду,
той силует у вікні золотому!

Скільки душа прориває тенет!
З моря і суші — додому, додому!
Там, де у мене є той силует,
той силует у вікні золотому!

* * *

На цяму монастирської кринички
схилила осінь грона горобин.
Сюди колись приходили чернички,
блакитну воду брали із глибин.

Мені приснились їхні силуети.
Сама печаль, і профіль — як зима.
Чудний народ — художники й поети,
усе їм сниться те, чого нема.

Усе їм сниться те, чого й не буде.
І кожен з них і мудрий, і дитя.
По срібній линві тої амплітуди
проходять дивні видива буття.

І цілий світ, і ось така дрібничка —
димок туману в пригорщах долин,
і кухлик той, і та в яру криничка,
і обважнілі грона горобин...

* * *

Далеко там в полях за вітряками
за смутком за туманом за роками —

За смутком за туманом за роками —

Немає там ні станцій ані пошт —

Стоїть мати моя при дорозі
заплітає у коси дощ

* * *

У анти-світі,
там, де анти-я
на все дивлюся іншими очима,
мені моя малесенька Земля
всього лише у Космосі мачина.

Кассіопея просіває зорі.

Альдебаран п'є зорі із Ковша.

І над Землею хмари непрозорі
розсунуть хоче крилами душа.

* * *

Моя пам'ять плаче над снігами,
де стоять берези і хрести.

У зимові срібні амальгами
біле сонце хоче прорости.

Я живу, бо ще мені живеться.
Бо живу, дав Бог мені снаги.
Із твого невидимого серця
кров калини капле у сніги.

* * *

Як сірничок, припалений від сонця,
день спалахнув, обвуглився, погас.

Верба — мов чорний покруч ікебани.

Минає день. Ну от ми й піднялись
ще на одну щабличку страждання.

* * *

На старих фотографіях всі молоді.
За роками людина сама себе кличе.
У зіницях печалі, як в чорній воді,
відбиваються люди, дерева, обличчя.

І стонадцятий сніг ті поля притрусив,
і уже прилетять не ті самі лелеки.
Біля каси такий незворушний касир,
зафіксовану мить вибиває, мов чеки.

Білі, білі обличчя у чорній воді,
неповторні обличчя навік зостаються.
На старих фотографіях всі молоді.
На старих фотографіях мертві сміються.

* * *

Дорогий мій, сонячний, озвися!
Може, й справді, краще так, — мовчи.
Золотої пам'яті узвишшя,
звідки видно вже лиш силует.

Який печальний в пам'яті естамп!

Мої слова од болю недоріки.

А ти десь там, а ти десь там, десь там —
як обр'їй, мружиш сонячні повіки.

* * *

Ми поранені люди, ми дуже поранені люди.

Але хто наші вбивці? — не цей, не цей і не ця.

Їх нема, вони є, і все це ще тільки прелюди.

Ті, що нас убивали, змінили вираз лиця.

Древо мислі вродило — цитати, цитати, цитати.

Як втомилась душа у суспільній своїй німоті!

Хто віддасть нам життя?

А немає ж у кого спитати.

Ті, що нас убивали, іще раз уже не ті.

* * *

На березі Прип'яті спить сатана,
прикинувся, клятий, сухою вербою.

На березі Прип'яті — березі — на —
ріки, що колись була голубою.

Стоїть йому атомна чорна свіча.
Лежать йому села в біді і розрусі.
Уп'явся в пісок пазурями корча,
свистить йому вітер в дуплястому вусі.

Він скрізь по хатах понаписував мат.
Ікони покрав. Загубив респіратор.
Тепер захотілось йому подрімать.
Оце його царство. Він тут імператор.

Той чорний реактор — і пекло, і трон.
Він спить на піску, підібгавши коліна.
І сниться йому в ореолі ворон
вже вся Україна, вже вся Україна...

* * *

Коли ганяли голку патефони
у затишку тодішніх рукоділь,
я змалку чула «Корневільські дзвони»,
хоча й не знала, де той Корневіль.

А потім, потім... Потім, як усі ми,
почула раптом дзвони Хіросіми.

А потім дзвін Чорнобиля. І зону.
І серце дзвону в попелі руїн.
І Фукусіму, де вже й не до дзвону.

Який він буде, наш наступний дзвін?!

* * *

Сидить диявол десь на Гіндукуші.
Вивчає звідти всяку Божу твар.
Питає: — Гей, почім сьогодні душі?
Чому такий неякісний товар?

У передгір'ї зріють винограда.
Колиску моря вітер колихнув.
— Во врем'я оно, о, во врем'я оно! —
сказав диявол і чомусь зітхнув.

* * *

Тиран, полководець, державний корсар —
ім'я твоє грізне — Тиглатпаласар!

Тигряче, гаряче, як тигель, як жар —
ти ґрати, ти ґроти, Тиглатпаласар!

Ти грім, ти гробниця, ти гори, ти град,
ти гордість, ти море, ти Тигр і Євфрат!

Ти цар вавилонський, полин і полон!

Диви, розвалився і цей Вавилон.

* * *

Над Везувієм сніг. Над фіордами спека.
І мене вже немає дві тисячі літ.
Із Червоної книги вилітає лелека,
щоб зробити над землею прощальний обліт.

Облети, моя птахо, те царство вугляне,
що вжило неналежно Прометеїв вогонь.
Ні однісінський сад з-під долоні не гляне,
бо немає вже в саду зелених долонь.

День нахмуриться ніччю. Переглянутьсь зорі.
Озирнеться комета. Заплачуть дощі,
що Земля вже пустельна, і ріки вже хворі,
і немає ж куди повернутись душі.

* * *

Хочеться чуда і трішки вина.
Дні пролітають, як сірі перони.
Чорний букет надвечір'я — ворони —
місту підносить струнка далина.
Що ж, я свій вік одробила сповна.
Що ж, я свій вік одробила по-людськи.
Дні облітають, як чорні пелюстки.
Хочеться чуда і трішки вина.

Доки ж ці пута, пора і звільнить.
Де ж ви, мої золоті пасторалі?
Літо літає і осінь дзвенить.
Розпач накручує чорні спіралі.
Де ж мого слова хоч би хоч луна?
Знову пішла Україна по колу.

Знову і знову, ще раз у ніколи?!
Хочеться чуда і трішки вина.

* * *

Життя іде, і все без коректур.
І час летить, не стищує галопу.
Давно нема маркізи Помпадур,
і ми живем уже після потопу.

Не знаю я, що буде після нас,
в які природа убереться шати.
Єдиний, хто не втомлюється, — час.
А ми живі, нам треба поспішати.

Зробити щось, лишити по собі,
а ми, нічого, — пройдемо, як тіні,
щоб тільки неба очі голубі
цю землю завжди бачили в цвітінні.

Щоб ці ліси не вимерли, як тур,
щоб ці слова не вичахли, як руди.
Життя іде, і все без коректур,
і як напишеш, так уже і буде.

Але не бійся прикрого рядка.
Прозрінь не бійся, бо вони як ліки.
Не бійся правди, хоч яка гірка,
не бійся смутків, хоч вони як ріки.

Людині бійся душу ошукать,
бо в цьому схибиш — то уже навіки.

* * *

Ісус Христос розп'ятий був не раз.
Там, на Голгофі, це було уперше.
Умер од смерті, може, — від образ,
і за життям не пожалів, умерши.
А потім розп'яли на полотні,
у мarmorі, у гіпсі і в граніті.
А потім розп'яли його в мені,

і розп'яли на цілім білім світі.
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.
Куди піду? Куди тепер піду?
Де на землі Земля Обітована?
Казарми в Гефсиманському саду,
і всі народи — як розкрита рана...

* * *

Ти знов прийшла, моя печальна музо.
Не бійся, я не покладаю рук.
Пливе над світом осінь, як медуза,
і мокре листя падає на брук.
А ти прийшла в легесеньких сандаликах,
твій плащик ледь прип'ятий на плечі.
О, як ти йшла в таку негоду, здалеку,
така одна-однісінька вночі!
Ти де була, у Всесвіті чив Спарті?
Яким вікам світилася вві млі?
І по якій несповідимій карті
знаходиш ти поетів на землі?
Ти їм диктуєш долю, а не вірші.
Твоє чоло шляхетне і ясне.
Поети ж є і кращі, й щасливіші.
Спасибі, що ти вибрала мене.

* * *

Хто я?
Стеблинка гравітаційного поля.
Клаптик інших галактик
залетів у мою свідомість.
Вогник земного дому
прихистив мою космічну бездомність.

* * *

Сніги метуть. У вікнах біле мрево.
Антени ловлять клаптики новин.
На білий вальс запрошую дерева,
на білий вальс вітрів і хуртовин.

Хай буде сніг, і музика, і вечір.
Хай серце серцю сплачує борги.
О, покладіть гілки мені на плечі,
з мого життя пострушуйте сніги!

Я вас люблю за те, що ви дерева.
Що ви прийшли до мене, що ви тут.
Зима стоїть, скляна і перкалева.
Метуть сніги. Сніги метуть, метуть...

* * *

Ще плечі сосен в срібних еполетах,
ще брузументи ворон їм клює.
А там десь, може, на чужих планетах
весна дібровам листя роздає.

Сніги ідуть сумні і нетутешні,
ідуть і йдуть із неба врізночас —
мов пелюстки космічної черешні
холодний всесвіт струшує на нас.

Десь там галактик зоряна танечність.
А де початки, де її кінці?
Ідуть сніги... Плюс мінус безконечність...
Сніжинка тане в мене на щоці.

* * *

Хтось є в мені, і я питаю: — Хто ти?
— Не знаю, — каже. — Може, хто в роду.
Мене водив під руку Арістотель
в якомусь дуже дивному саду.

Згасало сонце у вечірніх лузах.
Десь в Римі правив Тит або Нерон.
А я тоді жила у Сіракузах,
писала вірші золотим пером.

Я скрізь своя, і я ніде не дома.
Душа летить у посвіті епох.
І де цей шлях почався, — невідомо.
І де урветься, знає тільки Бог.

* * *

Мое життя — в скарбницю горя внесок.
Заплачено сповна — за все, за все, за все.
Душа — як храм з очима древніх фресок.
Все бачить. Все мовчить. Все далі понесе.

* * *

Юдоль плачу, земля моя, планета,
блакитна зірка в часу на плаву,
мій білий світ, міцні твої тенета, —
страждаю, мучусь, гину, а живу!
Страждаю, мучусь, і живу, і гину,
благословляю біль твоїх тенет.
Цю грудочку тепла — у Всесвіті — людину!
І Всесвіт цей — акваріум планет.

* * *

Чорний сон віків не збудеться
що мене
а що й забудеться
що засне
а що й розбудиться
Чорний сон віків не збудеться

* * *

Машини, шини, стрес, експрес,
кермо, гальмо, впритул, з-за рогу!
Стоїть Мадонна Перехресть,
благословляючи дорогу.

Таксі, автобуси, авто,
і мотоцикли, і кибитки.
Всі всім на світі є ніхто —
ні хто куди, ні хто нізвідки.

Маршрути горя і безчесть.
Світ на століття постарішав.
Стоїть Мадонна Перехресть,
чи вже Мадонна Бездоріжжя!

І мчать, і мчать, числа їм несть.
Дорога дальня й невідома.
Стоїть Мадонна Перехресть,
благословляюча Мадонна.

* * *

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

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

Час пролітає з реактивним свистом.
Жонглює будень святістю і свинством.

А я лечу, лечу, лечу, лечу!
— Григорій Савич! — тихо шепочу.

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

Он бачиш, хто сидить в тому саду?
Невже я з ним розмову заведу?

Невже я з'їм те яблуко-гібрид,
що навіть дух його мені набрид?!

...Прикипили ноги до постаменту, хліб у торбі
закам'янів. — Біда, — каже Григорій Савич. —
Він мене таки спіймав, цей світ, добре хоч,
що на тому світі. Нічого, якось відштовхнуся
від постаменту, та й підемо.

...От ми йдемо. Йдемо удвох із ним.
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.

Ніхто не сміє зупинити нас.
...Тим часом ми проходимо крізь час.

Він твердо ставить кам'яну стопу.
Йдемо крізь ніч, крізь бурю у степу.
Крізь дощ і сніг, дебати і дебюти.
Ми є тому, що нас не може бути.

* * *

Послухаю цей дощ. Підкрався і шумить.
Бляшаний звук води, веселих крапель кроки.
Ще мить, ще мить, ще тільки мить і мить,
і раптом озирнусь, а це вже роки й роки!

А це уже віки. Ніхто уже й не зна,
в туманностях душі чи, може, Андромеди —
я в мантиях дощу, прозора, як скляна,
приходжу до живих, і згадую про мертвих.

Цілую всі ліси. Спасибі скрипалю.
Він добре вам зіграв колись мою присутність.
Я дерево, я сніг, я все, що я люблю.
І, може, це і є моя найвища сутність.

Zamiast wstępu / Instead of an introduction

AGNIESZKA MATUSIAK

Uniwersytet Wrocławski (Polska)

ORCID: 0000-0003-0329-1379

Poetycka alchemia Liny Kostenko*

У легкості вітрила
у попелі згорань
ти знаєш слово-брилу
і слово-філігрань

Lina Kostenko, *Душа моя, знайдибіда!*

Ja znam swój naród. Klnę jego wady.
Ale o niego błagam Pana naszego!

Lina Kostenko, *Beresteczko*¹

Poeta, chce tego czy nie chce — taka już jego dola
— jest i futurologiem, i demografem, i socjologiem.
To diagnostyk społeczeństwa. Wszystko, co robi,
czyni z myślą o kulturze swego narodu.

Lina Kostenko, *Geniusz w warunkach zablokowanej kultury*²

Lina Kostenko's poetic alchemy. The presented text is an attempt to define the key poetic coordinates of the works of Lina Kostenko — the most outstanding representative of the Ukrainian generation of the 1960s.

* Tekst stanowi rozbudowaną wersję przedmowy «Я лицар і поет...» *Ліні Костенко з нагоди 90-ого дня народження / "Ich bin ein Ritter, Dichter..." Lina Kostenko zum 90. Geburtstag*, zamieszczonej w niemiecko-ukraiński tomiku poetyckim Liny Kostenko «І знову пролог / Und wieder ein Prolog», przeł. i zeb. Алоїз Вольдан, przedm. А. Матусяк, posłowie Алла Паславська, Львів 2020, s. 5–32.

¹ Л. Костенко, *Берестечко*, Київ 1999, s. 124 (przeł. — А.М.).

² Л. Костенко, *Геній в умовах заблокованої культури*, «Літературна Україна» 1991, <https://1lib.pl/book/3231609/e23927?regionChanged=&redirect=242857165> (przeł. — А.М.).

Keywords: Lina Kostenko, Ukrainian contemporary poetry, Ukrainian generation of the 1960s, Ukrainian literature of the XX–XXI centuries

Lina Kostenko (ur. w 1930 roku) należy do najjaśniejszych postaci na firmamencie współczesnej literatury ukraińskiej. Pozycję tę dzierży niezmiennie od ponad pół wieku. Niewątpliwie słuszność ma Bogusław Bakuła, wnikliwy polski badacz dorobku Liny Kostenko, że pisarka pozycję tę zyskała

nie z powodu radykalnych eksperymentów twórczych ani nie z powodu osiągniętej pozycji politycznej czy prowokującego stylu bycia [...], lecz dzięki silnej osobowości, pryncypialnej postawie wobec oportunizmu cechującego większość tzw. pisarzy radzieckich i umiejętność milczenia w czasach, kiedy miało ono wartość odmowy wobec pokus łatwego życia za cenę ustępstw ideowych. Jest także powszechnie uznawana za wybitną poetkę dzięki umiejętności zsyntetyzowania w swej twórczości najlepszych cech poezji ukraińskiej i odrzucenia słabszych³.

Przyznam się, że choć w zupełności popieram przytoczony tu pogląd, to jednak mam nieodparte wrażenie, że nie jest to charakterystyka wystarczająca, ponieważ — podobnie jak wiele jej pokrewnych autorstwa innych badaczy — nie oddaje ona w pełni istoty fenomenu pisarstwa autorki *Beresteczka*; istoty, której fenomen po prostu nie daje się matematycznie wyliczyć, albowiem jego natura jest alchemiczna.

Dorobek pisarski Liny Kostenko tworzy bogatą i różnorodną, ale zharmonizowaną całość. Jest ona autorką licznych tomików poetyckich, dwóch powieści wierszem, powieści epickiej *Записки українського самашедшого* [Notatki ukraińskiego neurastenika], scenariuszy filmowych, a także tłumaczeń poezji europejskiej, w tym tak cenionej przez nią polskiej poetki okresu międzywojennego Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej⁴. Jest też Kostenko laureatką wielu prestiżowych nagród literackich, krajowych i zagranicznych, między innymi Nagrody Ołeny Telihi, Nagrody Antonowiczów oraz Petrarki. Natomiast za swe zasługi dla ukraińskiego społeczeństwa i kultury poetka została odznaczona Orderem Prezydenta Ukrainy oraz Kniazia Jarosława Mądrego V stopnia. Pisarka jest także honorowym profesorem Akademii Kijowsko-Mohylańskiej i doktorem *honoris causa* Uniwersytetu im. Iwana Franki we Lwowie. Jej teksty były tłumaczone między innymi na polski, białoruski, rosyjski, estoński, słowacki, angielski, niemiecki, holenderski, francuski, włoski.

Lina Kostenko debiutowała pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku, wydając w 1957 roku zbiorek wierszy *Проміння землі*. Po nim przyszły dwa kolejne: *Вітрила* (1958) i *Мандрівки серця* (1961). W roku 1963 próbowała jeszcze opublikować zbiór *Зоряний інтеграл*, jednak na skutek działań cenzury, będących odwetem za działalność opozycyjną poetki przeciwko represjom reżimu władzy sowieckiej wobec

³ B. Bakuła, *Skrzydło Dedala*, Poznań 1999, s. 129.

⁴ Więcej o stosunku Liny Kostenko do polskiej literatury zob. <https://novapolskha.pl/article/lina-kostenko-use-bulo-v-polskii-istorii-ne-bulo-ruyini-dukhu/>. Na gruncie polskim obszerniej pisał o tym Florian Nieuważny w artykule *Polska w życiu i twórczości Liny Kostenko*, „Acta Polono-Ruthenica” 1997, nr 12, s. 435–466.

niepokornych ukraińskich twórców, teksty składające się nań zostały rozproszone. Podobny los spotkał tomik *Княжа гора*, który autorka starała się wydać w 1972 roku. W rezultacie do 1977 roku pisarka w oficjalnym obiegu literackim zamilkła, tworząc jedynie do przysłowiowej szuflady. O towarzyszących jej wówczas nastrojach może świadczyć liryk *Я пішла як на дно*:

Я пішла як на дно. Наді мною свинцеві води.
 Тихі привиди верб обмивають стежку з колін.
 Захлинулась і впала, як розгойданий сполох свободи,
 як з німої дзвіниці обрізаний ворогом дзвін.
 Я вгрузаю в пісок. Може, десь там, в часах потонних,
 хтось, колись, пригадає і тихо мене позве.
 Дивні риби, і хмари, і тіні биків бетонних —
 все пливе наді мною..., усе наді мною пливе...
 Мені сниться мій храм. Мені сняться золочені бані.
 У високому небі обгорілої віри хрести.
 Мені холодно тут. Та, принаймні, — ніякої твані.
 Глибина, вона що ж? — потойбічна сестра висоти.
 Забуваю свій голос. І вчуся тихо конати.
 Крижаніє ріка. Вже немає ні хвилі, ні хмар...
 Так зате хоч одне: перетлілі мої канати
 В не мої Великодні не спіає жоден дзвонар

W związku z tym wielu badaczy dorobku Kostenko uważa, że wydana w 1977 roku książka *Над берегами вічної ріки* to jej ponowny debiut, który już na dobre utwierdził jej mistrzowski kunszt poetycki, wynosząc tym samym twórczynię zarówno na ukraiński parnas literacki, jak i zapewniając jej poczesne miejsce wśród najznakomitszych pisarek środkowo-wschodnioeuropejskich. Od tego momentu rozpoczyna się też okres intensywnego publikowania, jakby nadrabiania straconego czasu minionych dekad. Wówczas ukazują się tak ważne jej dzieła, jak powieść historyczna *Маруся Czuraj* (1979), za którą twórczyni otrzymała Nagrodę Literacką im. Tarasa Szewczenki, tomik *Неповоротність* (1980), *Сад нетанучих скульптур* (1987) czy *Вибране* (1989), w jakim wyraźnie wyczuwalny jest już duch nadchodzącego schyłku imperium sowieckiego oraz towarzyszących mu ważkich zmian w całej Europie Środkowej i Wschodniej. Spod pióra Liny Kostenko wyszły też jedne z najbardziej przejmujących tekstów poświęconych tragedii awarii elektrowni jądrowej w Czarnobylu, który dla poetki, jak sama wielokrotnie mówiła, stał się miejscem, gdzie „umarła Ukraina”. Czarnobylskie motywy są najjaskrawiej widoczne w tomikach poetyckich *Річка Геракліта*, *Мадонна перехесть*, w powieści *Записки українського самашедшого* oraz książce *Зона відчуження*, napisanej z okazji dziesiątej rocznicy tragedii. Wydarzenie to stało się także podstawą scenariusza filmu *Чорнобиль. Тризна*, wyreżyserowanego przez Rołana Sergijenkę. Czarnobyl stał się też jednym z głównych obszarów działalności społecznej twórczyni, która brała aktywny udział w czarnobylskich ekspedycjach na rzecz ochrony pamiątek kultury pozostających w strefie wybuchu.

Lata dziewięćdziesiąte XX wieku, jak też i nowe stulecie obfitują w kolejne publikacje, w tym: tomik *Інкрустації* (1994), historyczną powieść wierszem *Берестечко* (1999), zbiorki poezji *Гіацинтове сонце* (2010) oraz *Триста поезій. Вибрані вірші* (2012). Paralelnie z twórczością poetycką pisarka aktywnie udziela się społecznie, hasłem zaś przewodnim jej działalności są Ukraina i Ukraińcy. Kostenko jednak nie idealizuje swego narodu, wręcz przeciwnie: jest surową moralistką, która odważnie piętnuje narodowe słabości i przywary, a czyni to nie z myślą o czczej krytyce, lecz z zamiarem skłonienia swych rodaków do (auto)krytycznej refleksji, autopoźnania, mającego na celu rekreację silnej ukraińskości (osłabionej wielowiekową kolonialną zależnością od obcych państw: Rzeczypospolitej, Austro-Węgier, Rosji i ZSRR). Myśl ta wyjątkowo dobitnie wybrzmiała w opublikowanym 1999 roku poemacie epickim *Beresteczko*, w którym główny bohater Bohdan Chmielnicki wygłasza następujące autooskarżenie:

Чого ти ждеш? Якої в Бога ласки?
 В твоїх радугах проростає мох.
 Оце і все. Одна така поразка
 закреслює стонадцять перемог.
 Ось ніч, і та зорею в очі цвікне.
 Чумацький шлях заремигає — злазь.
 Хто допоможе, дурню макоцвітній, —
 Московський цар чи трансільванський князь?!
 Ногайські орди? Вуса караїма?
 Султан Мехмет? Кордони з кияхів?
 Лежить твоя зглузована Україна,
 Схрестивши руки всіх своїх шляхів.
 І що тепер? Що вдіять, що почати?
 Ні булави, ні війська, ні печаті.
 Моя вина, МІЙ гріх перед людьми.
 Усе ж було за нас.
 Чому ж програли ми?!

W imię wspomnianego narodowego autopoźnania Lina Kostenko pisze też utwór *Записки українського самашедшого* [Notatki ukraińskiego neurastenika], który poświęca jednemu z najistotniejszych i najbardziej bójących oraz najbardziej wstydlivych, a więc skrupulatnie przemilczanych w dyskursie publicznym i kulturowym, problemów całego okresu ukraińskiej niezależności: formowanie się post-totalitarnych ukraińskich narodowych elit (politycznych, intelektualnych). Zapewne dlatego, gdy w 2011 roku powieść się ukazała, wywołała lawinę kontrowersyjnych dyskusji⁵, które niestety nie pociągnęły za sobą powstania utrzymanych w podobnym tonie dzieł ani na gruncie literackim, ani na żadnym innym (filmowym czy publicystycznym). Autorka, uderzając w apokaliptyczny ton, bezpardonowo obnaża duchową i intelektualną miałość oraz polityczno-kulturową dezorientację ukraińskich elit po 1991 roku. W jednym z licznych w powieści samokrytycznych, głę-

⁵ Zob. Є. Кононенко, *Текст без контексту*, «Критика» 2011, cz. 3–4, s. 29–32.

boko refleksyjnych egzystencjalnie dialogów przyjaciół głównego bohatera głośno zastanawia się „czy to władza sowiecka uczyniła nas takimi, czy też ta była możliwa właśnie dlatego, że to my tacy jesteśmy”⁶. Kostenko jest też bezlitosna dla wewnętrznego (auto)kolonializmu ukraińskiego społeczeństwa, który zrodził syndrom niepamiętania o patologicznej sowieckiej przeszłości, której nierozliczenie po 1991 roku zaowocowało zatrzymaniem na Ukrainie formotwórczych procesów dekolonialnej samoświadomości narodowej oraz zablokowaniem prodemokratycznych procesów transformacyjnych:

Rzeczywistość, w jakiej żyjemy, jest patologiczna [zauważa protagonista — A.M.]. Patologiczna była też i ta, w której żyliśmy. Co ciekawe, ludzie zarówno do tej, jak i do tamtej, przywykli. Najgorsze jednak w naszym narodzie jest to, że do wszystkiego się przyzwyczajają. Ot, przywykł, pogodził się i żadna zmiana nie jest mu potrzebna, nie chce. Faktycznie nasz naród zmian nie lubi i nigdy nie jest na nie gotowy⁷.

W przekonaniu pisarki narodowi ukraińskiemu nie wystarczyło woli wyjścia z autokolonizującej roli ofiary, usprawiedliwiającej nieudane działania, rozgrzeszającej z marazmu. Dlatego też pokrywa on szczelną zasłoną niepamiętania i milczenia niewygodne kwestie historycznych autozaniechań i autoprzewinień wobec siebie samego, mniej lub bardziej świadomie omijając te miejsca historycznej i kulturowej pamięci, które świadczyłyby o jego byciu pomocnikiem imperialno-totalitarnego hegemonu, a po wielokroć i samym oprawcą.

Lina Kostenko to bez wątpienia mistrzyni myślenia, której niestereotypowa twórczość od samego zarania inspirowała współczesnych do uważnego krytycznego spojrzenia w przeszłość, skłaniając jednocześnie do konstruktywnego zastanowienia się nad terażniejszością w imię lepszej przyszłości. Aby przywrócić Ukraińcom pamięć o ich genealogii narodowo-kulturowej, twórczyni niestrudzenie, niczym Don Kichot (*Балада моїх ночей*), poszukuje mocnych i ożywczych w swym potencjale duchowych źródeł ukraińskości, którymi w jej przekonaniu są słowiańska mitologia, historia, zwłaszcza ta mówiona — częstokroć idąca w poprzek oficjalnych dyskursów — zachowana w dawnych przekazach, dumach, legendach, starych zapomnianych księgach, pamięci kulturowej. Dlatego kluczową figurą jej twórczości, jednym z wielu, acz jak sądzę najistotniejszym, jej poetyckich *alter ego* staje się Marusia Czura z poematu o tej samej nazwie (wyd. 1979) — na poły legendarna pieśniarka, która opowiadała historię swego ludu ujętą w pieśń („Ця дівчина не просто так, Маруся. Це — голос наш. Це — пісня. Це — душа”). Tym samym dawała ona wyraz przekonaniu, że słowo poetyckie jako nośnik odwiecznych prawd kreuje zasadniczą prze-

⁶ Л. Костенко, *Записки українського самашедшого*, Київ 2011, s. 239 (przeł. — A.M.).

⁷ *Ibidem*, s. 54.

strzeń istnienia = trwania w ciągłości duchowości narodu; przestrzeń wyjątkowo cenną szczególnie wówczas, gdy okazuje się ona jedynym możliwym obszarem wolności, gdyż wszystkie inne zostały zdławione przez totalną przemoc władzy. Aczkolwiek Lina Kostenko swym słowem poetyckim wyraźnie zaznacza, że aby duchowość narodu mogła rozkwiąć, proces ów musi odbywać się w przestrzeni wolnej kultury, umożliwiającej swobodny proces wymiany myśli, wzajemne wewnątrz- i międzygeneracyjne inspirowanie się, kreatywne przetwarzanie, swoiste wz/u-bogacanie się, dziedzictwem poprzednich pokoleń, będące katalizatorem autorozwoju.

I to właśnie antyepigonizm: duchowy, mentalny, ideowy oraz formalny staje się naczelnym *credo* poetki, nieustającej od początku swej drogi twórczej w doskonaleniu swego indywidualnego stylu, którego niezbywalnymi wartościami są: błyskotliwa lakoniczność, jasność myśli, umiejętność przenikliwej realistycznej obserwacji, ironia, (prze)milczenie, niepowtarzalność, a zwłaszcza inteligentnie wyartykułowana idea, której jądrem jest pamięć (wspólnotowa i indywidualna) jako naczelną budulec tworzenia historii — zarówno narodowej, jak i jednostkowej, albowiem w jej przekonaniu wielka historia realizuje się w małym losie jednostki (*Люблю легенди нашої родини; Веселий привид прабаби; Храми; Затинок, сутінок, день золотий*), której życie zgodnie z duchem humanizmu ma wartość najwyższą:

Юдоль плачу, земля моя, планета,
блакитна зірка в часу на плаву,
мій білий світ, міцні твої тенета, —
страждаю, мучусь, гину, а живу!

Страждаю, мучусь, і живу, і гину,
благословляю біль своїх тенет.
Цю грудочку тепла — у Всесвіті — людину!
І Всесвіт цей — акваріум планет.

Trzeba pamiętać, że Lina Kostenko to także niezrównana mistrzyni liryki intymnej, której istotowy sens trafnie spuentował Wołodymyr Panczenko, określając ją jako „symfonię uczucia”, na którą składają się: „Światło. Zniewolenie. Szaleństwo. Choroba. Sen. Oczarowanie. [...] To samo wyrzeczenie i rozpacz, pociecha i smutek, bezradność i siła, to porażka rozumu i bezgraniczność tkliwości, sprowokowanej współbrzmieniem dwóch dusz, które wyruszają ku sobie na spotkanie”⁸. Miłość dla Kostenkowego podmiotu lirycznego jest najmocniejszym przedziwem, dzięki któremu jednostka nie tylko utrzymuje związek z drugim człowiekiem, jak na przykład w liryku *Напитись голосу твого*:

⁸ В. Панченко, *Поетія Ліни Костенко*, Кіровоград 1997, s. 27.

Напитись голосу твого,
 Того закоханого струму,
 Тієї радості і суму,
 Чаклунства дивного того.
 Завмерти, слухати, не дихать,
 Зненацька думку перервать.
 Тієї паузі безвихідь
 Красивим жартом рятувать.
 Слова натягувать, як луки,
 Щоб вчасно збити на льоту
 Нерозшифрованої муки
 Невідворотну німоту.
 Триматись вільно й незалежно,
 Перемовчати: хто кого.
 І так беззахисно й безмежно
 Чекати голосу твого

lecz także z naturą, światem, kosmosem, jak choćby w wierszu *Kochają mnie bez mała wszystkie drzewa* (Мене ізмалку люблять всі дерева):

Мене ізмалку люблять всі дерева,
 і розуміє бузиновий Пан,
 чому верба, від крапель кришталева,
 мені сказала: «Здрастуй!» крізь туман.
 Чому ліси чекають мене знову,
 на щит піднявши сонце і зорю.
 Я їх люблю. Я знаю їхню мову
 Я з ними теж мовчанням говорю

To właśnie w liryce intymnej, sformułowanej w wysoce zrygoryzowanej ekspresji, najbardziej uwidacznia się głęboko egzystencjalny rys sztuki poetyckiej autorki *Książęcej góry*, usiłującej pomóc (podobnie jak czynili to starożytni filozofowie, na przykład tak bliski jej Heraklit) w zrozumieniu i stawieniu czoła paradoksalności bytu, w tym najpierw w rozwikłaniu zagadki ludzkiego losu, który rozpięty między dwoma biegunami: życiem i śmiercią, nieustannie zmusza jednostkę do godzenia miłości z nienawiścią, radości ze smutkiem, rozkoszy z bólem, harmonii z dysonansem, początku z końcem, by ten znów mógł stać się początkiem, uniwersalności ze szczególnością, historii z codziennością, pamiętania z zapominaniem, przemijalności z wiecznością itp., o czym poetka tak wymownie przekonuje w liryku *I znowu prolog*:

Маю день, маю мить,
 маю вічність собі на остачу.
 Мала щастя своє, проміняла його на біду.
 Голубими дощами
 сто раз над тобою заплачу.
 Гіацинтовим сонцем
 сто раз над тобою зйду.

Ми з тобою такі безборонні одне перед одним.
 Ця любов була схожа
 на таїнство перших причасть.
 Кожен ранок був ніччю.
 Кожна ніч була передоднем.
 Кожен день був жагучим чуттям передщасть.

А тепер... Що тепер? Моє серце навіки стерпне.
 На пожежах печалі я пам'ять свою обпалю.
 Якби ти знав, як солодко, нестерпно,
 і як спочатку я тебе люблю!

Dla twórczości Liny Kostenko szczególnie istotny jest egzystencjalny spłot przemijalności i wieczności, albowiem odzwierciedla on konsekwentnie kulturowaną przez poetkę w całym jej piśmarstwie dialektykę jednoścї czasu, w którym to, co wieczne, wyrasta z tego, co chwilowe:

Вже почалось, мабуть, майбутнє.
 Оце, либонь, вже почалось...
 Не забувайте незабутнє,
 воно вже інеєм взялось!
 І не знецінюйте коштовне,
 не загубіться у юрбі.
 Не проміняйте неповторне
 на сто ерзаців у собі!
 Минають фронди і жіронди,
 минає славне і гучне.
 Шукайте посмішку Джоконди,
 вона ніколи не мине.
 Любіть травинку, і тваринку,
 і сонце завтрашнього дня,
 вечірню в попелі жаринку,
 шляхетну інохідь коня.
 Згадайте в поспіху вагона,
 в невідворотності зникань,
 як рафаелівська Мадонна
 у вічі дивиться вікам!
 В епоху спорту і синтетики
 людей велика ряснота.
 Нехай тендітні пальці етики
 торкнуть вам серце і вуста.

W ramy tej symbiotycznej opozycji pisarka wpisuje trzy węzłowe zagadnienia tworzące fundament ideowy jej twórczości: historyzm, mitografizm i intertekstualność. To przede wszystkim one motywują Kostenkowe bogactwo tematów i obrazów wywodzących się z Biblii, antycznej i słowiańskiej mitologii, folkloru, rodzimej oraz obcej historii i kultury, jak też z narodowej oraz światowej klasyki literackiej różnych

epok (starożytności, renesansu, baroku, romantyzmu, oświecenia), dzięki którym jej poezja zyskuje wymiar głęboko uniwersalny⁹.

Przytoczone wyróżniki świadczą też o hartowaniu się światopoglądu Liny Kostenko w kręgu pokolenia twórców lat sześćdziesiątych XX wieku, które znamionowało konsekwentne dobitne akcentowanie przynależności kultury i literatury ukraińskiej do europejskiej tradycji. Owo dążenie było gestem oporu wobec inercyjności ówczesnej kultury ukraińskiej, zdominowanej przez socrealizm, oraz wobec reżimu sowieckiego, który z myślą o zniewoleniu totalnym starał się swym internacjonalizująco-homogenizującym ostrzem odciąć (wykorzenić) Ukraińców od ich tradycji kulturowej i dziedzictwa kręgu cywilizacyjnego, w jakim krystalizowała się ukraińska tożsamość narodowo-społeczna. To właśnie twórcy pokolenia lat sześćdziesiątych XX wieku, których kwiatem pisarsko-publicystycznym obok Liny Kostenko byli między innymi Mychajłyna Kociubynska, Iwan Dziuba, Iwan Dracz, Dmytro Pawłyczko, Jewhen Swerstiuk, Iwan Switłyczny, Wasyl Hołoborodźko, Wasyl Symonenko, Wasyl Stus, Ihor Kałyneć, na fali odwilży chruszczowowskiej po śmierci Stalina utorowali drogę do zabronionej przez sowiecką cenzurę wiedzy o historii ojczyźnianej kultury, wydarzeniach, postaciach, tematach, które „zmartwychwstając” na kartach ich utworów, sprzyjały odrodzeniu się ukraińskiej duchowości. Jednak wpisywanie geniuszu poetyckiego Liny Kostenko tylko w ten jeden nurt generacyjny prowadzi do recepcyjnego zubożenia jej pisarstwa. Poetka w zasadzie od chwili debiutu wykraczała poza jakiegokolwiek schematy, zarówno pod względem poziomu i rozległości erudycyjnej refleksji filozoficznej, jak i głębi artystycznego przeżycia oraz wirtuozerii formy poetyckiej. Nie wyklucza to jednak, że dyskurs ideowy sześćdziesiątnictwa, hołdujący prymatowi duchowego rycerstwa, jest twórczym podglebieniem Kostenkowego artyzmu na wszystkich etapach jego rozwoju. Dobrze to widać zwłaszcza w płaszczyźnie moralno-etycznej poezji autorki *Scytyjskiej odysei*, stawiającej w swych tekstach podmiot literacki w niełatwej konfrontacji z dylematami czasu, w jakim przyszło mu żyć. Reprezentatywnym przykładem może być wiersz *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.

І хоч у мене приятелі щирі,
але я знаю, що таке любов,
і не хвалюся друзям у трактирі,
як я заліз до неї у альков!

А наш король, а ми його васали,
а чорт візьми, я теж його васал.

⁹ Zob. B. Bakula, *op. cit.*

Усі йому вже оди написали,
лиш я йому ще оди не писав.

І хоч живу я з королем не в мирі,
бо не люблю присвячувати од,
я друзям не підморгую в трактирі —
мовляв, який король наш ідіот!

Мене куплять і спродувать не раджу,
моя душа не ходить на базар.
А не клянусь, тому що я не зраджу,
і вже не раз це в битвах доказав.

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!

Platformą, na której jednostce przychodzi się mierzyć z wyzwaniem swej epoki, pisarka czyni kulturę, uważając ją, jak sama wielokrotnie to podkreślała w swych wypowiedziach, za pierwotny czynnik „humanizujący życie”. To podejście zbliża Kostenko do jej znakomitej poprzedniczki Łesi Ukrainki, tworzącej na przełomie XIX i XX wieku. To właśnie jej postać, jak i jej twórczość jakże wyprzedzająca swój czas, jest kluczem do zrozumienia roli i znaczenia, jakie Lina Kostenko przypisuje kobiecie, rozumianej przez nią jako siła sprawcza budująca i podtrzymująca przy życiu naród i tworzoną przez niego kulturę. Z dialogicznej fascynacji neoromantyczną spuścizną autorki *Kasandry* wywodzi się też krąg problemowy poezji Kostenko, wyznaczany przez autorefleksyjną potrzebę znalezienia odpowiedzi na pytanie o relacje twórcy i władzy oraz artysty i społeczeństwa. Dlatego też w dorobku Liny Kostenko tak wiele utworów poświęconych nietuzinkowym osobowościom z kręgu literatury, kultury, sztuki, których losy stają się kanwą do podjęcia ważkich kwestii moralno-etycznych (to wspomniany już Don Kichot, ale także Faust, Syzyf, Prometeusz). Z tą myślą poetka sięga po obrazy archetypowe, będące nośnikiem narodowej mentalności, spośród których na pierwszy plan wysuwa się figura starca/mędrca, myśliciela, przybierającego w wielu przypadkach (zarówno *explicite*, jak i *implicite*) postać osiemnastowiecznego wędrownego filozofa i poety Hryhorija Skoworody (*Ой ні, ще рано думати про все...*, *Маруся Чурай*) czy kobziarza, odsyłającego do Tarasa Szewczenki jako duchowego ojca kultury ukraińskiej (*Кобзарю, знаєш...*, *Заворожи мені, волхве, Кобзар співав в пустелі Косаралу* i in.).

W dorobku Liny Kostenko ważne miejsce zajmuje również eseistyka, która stała się dla poetki idealną formą kulturowego artywizmu, pozwalającego jej na wchodzenie w intelektualnie zaangażowaną polemikę (łączącą optykę filozofii kultury, krytyki

i literatury) z wyraźnym zaznaczeniem własnego stanowiska, mocno umocowanego w rozległych horyzontach humanistycznych. Głównym przesłaniem eseistycznej twórczości Kostenko staje się próba przekonania swych rodaków o prymarnej roli kultury w kształtowaniu narodu; roli nie mniej ważnej niż działania polityczne czy ekonomiczno-gospodarcze, które po odzyskaniu przez Ukrainę niepodległości w 1991 roku opanowały wyobraźnię architektów ukraińskiej transformacji systemowej, jak też całego społeczeństwa w ogóle. Zdaniem Kostenko po stuleciach imperialno-totalitarnego zniewolenia, które blokowało tożsamościowotwórcze wzrastanie narodu ukraińskiego, rekreacja ukraińskości w wymiarze duchowym, mentalnym i moralnym (odbudowa „ukraińskiego genotypu tożsamościowego”) powinna stać się pierwszoplanowym priorytetem zarówno w działaniach wewnątrz krajowych, jak i zagranicznych. W tekście, który pierwotnie był wygłoszony 1 września 1999 roku jako wykład inauguracyjny na Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, zatytułowanym *Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала* [Humanistyczna aura narodu albo Defekt głównego zwierciadła] twórczyni bez pardonowo obnażyła tragiczny brak przemyślanej strategii rozwojowej pierwszego transformacyjnego dziesięciolecia, co skutkowało potężnym autoidentyfikacyjnym i samouświadamiającym kryzysem ukraińskiego społeczeństwa oraz bezpowrotnym zaprzepaszczeniem szansy na godne/atrakcyjne (otwarte na świat i dla świata) uplasowanie Ukrainy na nowo wykreślonej po rozpadzie ZSRR mentalnej mapie Europy. Jednocześnie, niczym Łesina Kasandra, Kostenko wskazała na liczne fatalne zagrożenia, które owo zaniechanie może zrodzić w przyszłości, z kolejnym (neo)imperialnym uzależnieniem od Rosji na czele, ponownie wypychającym Ukrainę poza centrum europejskiego oddziaływania i zainteresowania.

W 2003 roku, niejako w przededniu pomarańczowej rewolucji, Lina Kostenko wzmacnia ostrze swej krytyki wobec ciągłego nieangażowania w ogóle przez państwo potencjału kulturowego na rzecz budowania postzależnościowej ukraińskiej idei narodowej, która zamiast dzielić, spajałaby Ukraińców. Pisarka daje temu wyraz w tekście zatytułowanym *Україна як жертва і чинник глобалізації катастроф* [Ukraina jako ofiara i czynnik globalizacji katastrof], w którym pisze następująco:

Mamy dwunasty rok niepodległości, a obraz Ukrainy w świecie wciąż się pogarsza, z wszelkimi formami ukrytych uprzedzeń, które jako takie zdają się nieobecne w ludzkich umysłach, ale mimo wszystko wciąż jest wyczuwalna niechęć do Ukraińców jako narodu obdarzonego całym spektrum antypatycznych cech. Niemoc, prostactwo, ba, nawet piętno kolaboracji i antysemityzmu. Wystarczy, by co pewien czas pojawił się jakiś film, w którym te rysy zostaną zaakcentowane, a kolejna porcja nieprzychylności wobec Ukraińców natychmiast gotowa. Sytuacji nie polepszają takie atrakcje, jak bracia Kłyczko czy piłkarz Szewczenko. Chodzi o to, co najważniejsze: o holistyczny, niezdeformowany obraz Ukrainy w świecie, obraz, który stałby się prawdziwą kulturą dominantą znoszącą wady i patologie, które są przecież także obecne w wielu innych krajach. Ale nie ma jeszcze takiego obrazu. W tym czasie, kiedy zajmowaliśmy się samobiczowaniem lub melorecytacjami na temat odrodzenia, na Ukrainie zaszły poważne zmiany, a jej notowania na świecie spadły do najniższego poziomu¹⁰.

¹⁰ Л. Костенко, *Україна як жертва і чинник глобалізації катастроф*, [w:] *Дві Русі*, за загаль, ред. Л. Івшиної, Київ 2005, s. 459.

W tym samym eseju poetka odniosła się także do sfery komunikacji społecznej¹¹. Szczególną uwagę poświęciła jednemu z jej „nienormalnych przejawów”, to jest surżykowi, postrzeganemu przez nią nie tyle w kategorii nieposzanowania ojczystego języka, ile jako kolejny objaw małosyjskiej choroby narodowej Ukraińców, której „nie wyleczą żadne pigułki, żadne nagrody finansowe państwowych konkursów, żaden balsam patetyczności świąt narodowych. [...] Tę chorobę może wyleczyć — zdaniem twórczyni — tylko terapia szokowa”¹².

Jak dalece prorocze były to słowa, dotkliwie przekonały o tym społeczeństwo ukraińskie tragiczne wydarzenia z przełomu 2013/2014 roku, będące w niemałej mierze konsekwencją lekceważenia diagnoz rodzimych intelektualistów, którzy w swej błyskotliwej wrażliwości wyczuwają niebezpieczeństwo znacznie wcześniej, postrzegają znacznie więcej i o wiele wyraźniej niż politycy, aspirujący do sprawowania rządu dusz narodu. Lecz jak wiadomo, najtrudniej być prorokiem we własnym kraju. I jak zaznacza Kostenko w swym eseju *Геній в умовах заблокованої культури* [Geniusz w warunkach zablokowanej kultury], poświęconemu fenomenowi Łesia Ukrainki jako symbolowi najprzedniejszej ukraińskiej myśli intelektualnej, jest to swoiste ukraińskie fatum, które skutkuje nieistnieniem komunikacji między społeczeństwem a jego elitami. „Łesia Ukrainka — jak konstatuje Kostenko — całe życie zwracała się do swego narodu, pragnąc mu wytłumaczyć jego samego. Ale mało kto ją rozumiał”¹³.

Twórczość Liny Kostenko, choć operująca jasnym, komunikatywnym językiem, „prostym” na poziomie zdania, składni, obrazu, to w istocie lektura nieprosta: podobnie jak w wypadku jej znakomitej poprzedniczki z początku XX wieku, wymagająca od odbiorcy niemałej kultury literackiej. Ale na tego, komu uda się rozszyfrować jej zintelektualizowany pisarski kosmos, ezopowy język, wyrafinowany kunszt poetyckich aluzji, wysublimowanych podtekstów, nieoczywistych paraleli, czeka rozkosz satysfakcji, rodzącej się w obliczu obcowania z najprzedniejszej miary sztuką, w której znać natchnione brzmienie liry Orfeusza.

Tom oddawany do rąk polskiego czytelnika zapełnia poważną lukę badawczą na firmamencie polskiej ukrainistyki. Należy żywić nadzieję, że zaprezentowane w nim wielonurtowe konteksty badawcze staną się inspirującą zachętą do podjęcia dalszej

¹¹ Ten aspekt Kostenko podjęła w jeszcze dwóch innych późniejszych esejach: *Равненіє на трибуну* (2011) i *Ніч державності* (2012). Zob. <https://life.pravda.com.ua/columns/2011/08/19/84032/>; <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/nich-derzhavnosti> (dostęp: 30.11.2020). Więcej zob. O. Пахльовська, «Підривна література». Ліна Костенко, <http://incognita.day.kyiv.ua/pidrivna-literatura-lina-kostenko.html> (dostęp: 25.11.2020).

¹² Л. Костенко, *Україна як жертва і чинник...*, s. 464.

¹³ Л. Костенко, *Геній в умовах заблокованої культури*.

wnikliwej krytycznej refleksji nad szerokim spektrum problemów, cechujących bogaty dorobek autorki *Marusi Czuraj*.

Pragnę wyrazić serdeczne podziękowania współredaktorce tomu, Profesor Ludmile Tarnaszynskiej — twórczyni i koordynatorce Centrum Studiów nad Dorobkiem Pokolenia Lat Sześćdziesiątych w Instytucie Literatury im. Tarasa Szewczenki Narodowej Akademii Nauk w Kijowie — za kreatywną i owocną współpracę w powstawaniu niniejszej publikacji.

Szczególna zaś wdzięczność należy się Profesor Oksanie Pachlowskiej z Uniwersytetu La Sapienza w Rzymie, która była „dobrym duchem” podjętej przez Redaktorki inicjatywy.

Bibliografia

- Bakuła, Bogusław. 1999. *Skrzydło Dedala*. Poznań: Wydawnictwo WiS.
- Nieuważny, Florian. 1997. „Polska w życiu i twórczości Liny Kostenko”, *Acta Polono-Ruthenica*, 12: 435–466.
- Кононенко, Євгенія. 2011. «Текст без контексту». *Критика*, 3–4: 29–32.
- Костенко, Ліна. 1991. «Геній в умовах заблокованої культури». *Літературна Україна*, <https://lib.pl/book/3231609/e23927?regionChanged=&redirect=242857165>.
- Костенко, Ліна. 1999. *Берестечко*. Київ: Укр. письменник.
- Костенко, Ліна. *Ніч державності*, <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/nich-derzhavnosti>.
- Костенко, Ліна. *Равненіє на трибуну*, <https://life.pravda.com.ua/columns/2011/08/19/84032/>.
- Костенко, Ліна. 2005. «Україна як жертва і чинник глобалізації катастроф». W: *Дві Пусі*. Red. Л. Івшиної. Київ: ЗАТ “Українська прес-група”.
- Костенко, Ліна. 2011. *Записки українського самашедшого*. Київ: Видавництво Івана Малковича «А-ба-ба-га-ла-ма-га».
- Панченко, Володимир. 1997. *Поезія Ліни Костенко*, Кіровоград. [б.в.].
- Похльовська, Оксана. «Підrivна література». Ліна Костенко, <http://incognita.day.kyiv.ua/pidrivna-literatura-lina-kostenko.html>.

Pokolenie i tożsamość / Generation and identity

SIMONE ATTILIO BELLEZZA

Неапольський Університет ім. Фрідріха II (Неаполь, Італія)

ORCID: 0000-0002-9244-7883

Взяти інтерв'ю у „легенди”: Ліна Костенко та колективна пам'ять шістдесятництва

Interviewing a legend: Lina Kostenko and the collective memory of the *shistdesiatnytstvo*. A feeling of discomfort and disappointment towards the collective memory of the *shistdesiatnytstvo* in Ukraine emerged during the interview with Lina Kostenko, as well as with other *shistdesiatnyky*. The public discourse, including many scholarly studies on the topic, usually ignores the ethic and “affective” components which were so important to the members of this movement, whose behavior and universe of values radically differed from the Stalinist Soviet respectability. The function of the *shistdesiatnytstvo* as the detonator of a positive nationalism is thus neglected. Some important stages in the formation of Lina Kostenko's personality are then analyzed: the family upbringing based on the love for Ukrainian and worldwide culture, the traumas of childhood during World War II, the importance of building friendly bonds with other *shistdesiatnyky*, especially with Vasyl' Symonenko.

Keywords: *shistdesiatnyky*, Lina Kostenko, collective memory, human rights, Vasyl' Symonenko.

12 червня 2009 року я зустрівся з Ліною Костенко, щоб взяти у неї інтерв'ю в рамках мого дослідження про шістдесятництво. Ліна Костенко є однією з найбільш репрезентативних фігур цього руху, а також вважається одним із найцікавіших поетичних голосів у всій українській літературі. Як молодий дослідник, який погано розмовляв українською мовою, я переживав про те, як пройде моя зустріч із такою престижною особистістю: я побачив жінку з сильним характером і дуже точними думками, але яка була терплячою до моєї недосконалої української мови і дуже гостинною, яка змусила мене з'їсти хоча б частину пишної вечері, що вона мені приготувала. З самого початку нашої розмови Костенко заявила, що їй дуже незручно в урочистій риторичі,

з якою зазвичай представляють шістдесятництво та її саму: зокрема, вона відкрилася мені, що їй не подобалося, коли нещодавно відомий журналіст називала її „легендою”¹.

Я використав це інтерв'ю в інших публікаціях, щоб реконструювати історію шістдесятництва². У цьому короткому есе я б хотів задуматися про взаємозв'язок між особистою та колективною пам'яттю шістдесятництва та підкреслити, як публічна риторика (включаючи наукові дослідження) щодо шістдесятництва може створити своєрідну експропріацію і, отже, травму пам'яті героїв цих події, навіть якщо вони все ще є живими символами цього руху. Більше того, я хотів би спробувати відновити цю травму, яку я ненавмисно міг нанести, намагаючись відновити принаймні частину особистого та інтимного виміру шістдесятництва так, як у побажаннях Ліни Костенко та інших шістдесятників у якими я брав інтерв'ю.

Хто такі шістдесятники?

На початку нашого інтерв'ю Ліна Костенко запитала мене, які книги та статті я вже прочитав про шістдесятництво та чи відвідував я Музей Шістдесятництва який нещодавно відкрився в Києві. Після деяких коментарів щодо музею, Костенко відверто висловила своє розчарування в тому, хто в Україні навчався і писав про шістдесятництво:

Це всі дуже хороші хлопці [про співробітників музею]. [...] Я заодно подивилася на їхні експонати, розумієте, як багато зібраних речей! Розумієте, шістдесятні роки це такий світ, такий світ, це не є той, та, ті, це є щось інше. [...] У нас зараз, наприклад, рахують хто шістдесятник, хто не шістдесятник, і зараз всі хто жив у шістдесятні роки ... вони списки складають: і той і та — шістдесятник. Зараз в газеті у нас... Літературна..., там один професор написав про шістдесятників труд, а другий професор його оспорив, що це було не так, було так, а той казав так... вони долалися до того, виявляєте, на нашому полі, щоб я собі дозволила опуститися до розмови на цьому рівні, я би попросила на нашому полі щоб ці брудні медведі не билися, бо у нас поле було продуктивне і характерно для нас було, що ми дуже любили одне одного і поважали, і робота в кожного з нас була така цікава для інших, ви розумієте, от, а зараз же нікого нічого не цікавить...

Ліна Костенко дорікала тому, що те, кого вона визначає „професура, яка тоді сиділа в парткоммах”, втратило особистий, інтимний та високо-етичний вимір шістдесятництва, що стосувалося також почуттів, з якими людина діяла. Для неї шістдесятництво було, по суті, компанією друзів і подруг, які любили та шанували одне одного, і саме цей вимір, який я назвав би „афективним”,

¹ Вона попросила мене не називати імені цієї людини, яка досі є важливою громадською та політичною фігурою в Україні.

² S.A. Bellezza, *The Shore of Expectations: A Cultural Study of the Shistdesiatnyky*, Edmonton-Toronto 2019.

бракує в академічних аналізах того періоду: поведінка тих, хто сперечається про шістдесятництво, суперечить високим моральним цінностям, які шістдесятники намагалися підтвердити своїми трудами та діями.

Як ми побачимо пізніше, ця чутливість частково була зумовлена досвідом Другої світової війни, яка сильно вплинула на дитинство цих інтелектуалів, народжених у 1930-х роках. Говорячи про любов свого покоління до культури та навчання, Костенко сказала мені: „Після війни, знаєте, яке було, нам не було що їсти начисто, нам не було що одягти, нам не було що взути, але ми були маленькі, хороші, от, і ми хотіли вчитися”. Таким чином, Костенко описує роки особливого підліткового віку, що характеризувався певною матеріальною бідністю, але був натомість майже повністю спрямований на ідеальну цінність культури. Це ще одна відмітна риса її покоління, яка буде втрачена із переходом радянської економіки до матеріального добробуту: це нічим більше не відрізняється від стилістів та інших молодіжних культур, які, здається, представляють дух нових поколінь після Другої світової війни.

Пізніше Ліна Костенко запитала мене, з якими іншими учасниками руху я вже зустрічався або мав намір зустрітися. Вона була дуже засмучена тим, що я хотів взяти інтерв'ю також у Левка Лук'яненка, який, незважаючи на те, що не був членом руху, особисто знав майже всіх його основних фігур. Здивування Костенко було частково зрозумілим, оскільки Лук'яненко, який у 1960-х роках підійшов до політичних ідей шістдесятників, після незалежності України поступово радикалізував свої ідеї щодо нації, поки не досяг позицій, близьких до ультраправого антисемітизму³. Посилання на Лук'яненка спонукало Костенко спробувати визначити шістдесятництво та пояснити стосунки між центральним ядром групи та рештою українського населення:

Сімоне, як ви розумієте... от... є речі про які я промовчу, так? От... і ви розумієте з яких причин. Є етика, вона має бути абсолютно ніде не похитнута. Значить, ви — історик, ви самі вибираєте, ви робите те, що ви хочете зробити. Єдине, що я вам можу сказати: шістдесятники це явище... ми же говорили про те, що шістдесятники зараз... а далі ще буде гірше, вони будуть ліпити шістдесятників за своєю подобою. Шістдесятник це зовсім інше і на сьогодні шістдесятників залишилось дуже мало, їх і було дуже мало, їх було неймовірно мало, і Василь Стус сказав, що нас маленька щопта, от це, маленька щепоточка. Нас мало й в той же час нас було дуже багато. І це, між іншим, я зрозуміла... і раніше це відчувала, потім зрозуміла в чому там справа, розумієте, ви знаєте нас було дуже мало, якщо взяти масу населення, так? От, але нас дуже підтримували люди, нас любили, до нас стяглися, кожен той вірш, кожне те оповідання, читала та Україна яка була Україною. Тобто ми, розумієте, спрацювали як якийсь детонатор, чи якийсь магніт, який притягнув ту найкращу Україну. От, на Майдані, до речі, теж був психологічний отой феномен, який був шістдесяті, в цьому відношенні був цей феномен. Коли так справжня Україна раптом стягується воедино, і тоді ви бачите дуже гарний народ, дуже гарний народ.

³ P.A. Rudling, *Eugenics and Racial Anthropology in the Ukrainian Radical Nationalist Tradition*, "Science in Context" 2019 (32), № 1, с. 67–91.

Костенко хотіла підкреслити дві характеристики: з одного боку, етичну цілісність, яка була основою міцності групи. З іншого боку, той факт, що справжнім активним ядром руху могла бути лише меншість, крихітна групка людей, яка мала здатність залучити дуже велику аудиторію людей, що була українською нацією. Посилання на Майдан було порівнянням з Помаранчевою Революцією 2004 і 2005 років⁴: для Ліни Костенко ці два моменти схожі, оскільки завдяки дії меншості в нації виник позитивний патріотизм. Незабаром після цього Костенко повернулася до теми етики та прихильності групи як однієї з складових частин шістдесятництва:

Але це врахуйте, що ми не знали, що ми шістдесятники. [...] Ми були молоді, ми були... серед нас були дуже талановиті люди, ми потяглись одне до одного, ми страшно дружили, і зараз деякі дружби залишилися, це не просто дружба, а навіть ціла любов, людська велика! Навіть таке, це не те що теперішні сваряться між собою, я не розумію звідки вони, вони не повинні про нас писати, професура це не повинна про нас писати, бо вона зараз звариться, ми були зовсім інакше: просто пришли молоді дуже цікаві люди, побачили одне одного здалеку, і створилося знаєте що? [...] Тримбач сказав, що в шістдесятих роках було продуктивне поле.

Костенко ставить взаємну повагу та дружбу в центр шістдесятництва, тривалу дружбу, яка, як я особисто бачив, справді зберіглася донині. Сила цього зв'язку пояснюється тим, що це була не проста дружба, а навіть абсолютна любов до людства („людська велика”): саме в цій афективній атмосфері народжується революція цінностей шістдесятництва і відбувається роздум про загальні права людини, що суперечать справжній політичній спадщині шістдесятників для майбутніх поколінь. Спадщина, яка знайде своє перше конкретне вираження в Українській Гельсінській Спілці⁵, що, на мою думку, впливатиме на весь український національний рух, розмиваючи найагресивніші акценти та пов'язуючи його з повагою до прав інших людей, будь то народи чи особи. Для Ліни Костенко саме цього складного виміру, одночасно інтимного і політичного, бракує в публічних реконструкціях шістдесятництва, погіршених тим, що науковці поводяться так, як це було б заборонено в колі дружби шістдесятників. Нарешті, не слід забувати, що шістдесятництво характеризувалось великим продуктивним каталізатором, якого, здається, Костенко не знаходить у сучасній Україні: вона вважає, що молоді покоління художників і письменників були більш схожими на них і що вони могли представляти надію на майбутнє. Визначення „продуктивне поле” приписується Сергію Тримбачу, кіносценаристу і кінознавцю, що народився в 1950 році і тому не може по-праву належати до покоління шістдесятників, але Костенко все ще включає його до кола шістдесятників, до тих, хто розумів і культивував суть цього

⁴ Найкращий аналіз Помаранчевої Революції, на мій погляд, все ще є А. Wilson, *Ukraine's Orange Revolution*, London 2005.

⁵ Діяльність правозахисного руху в Україні з 1970-х років та його відносини з рухом за національну незалежність ще не вивчені належним чином; для вступу див. *Українська Гельсінська Спілка у спогадах і документах*, упор. О. Шевченко, Київ 2012.

руху. Це дозволяє їй, з одного боку, прояснити еластичні терміни визначення „покоління“, а з іншого — висловити невдоволення цим ярликом, оскільки він обмежує, як можливості особистості, так і довгостроковий обсяг здійснених дій: „Це вважається що покоління, справді це прийшло покоління. Але не може якимось явищем мірятися десятком років, у нас же зараз, що шістдесятники, семидесятники, восьмидесятники, дев'яностники, а вже тепер двохтисячники, це що, десять років пописав і... з корабля чи як? Це дуже малий талант, якщо його вистачає тільки на десять років“. Навіть Іван Дзюба в інтерв'ю, яке я брав у нього наступного дня, висловив невдоволення визначенням шістдесятника, підкресливши, що він був активним як до, так і після 1960-х років, і було помилковим уявляти, що вся його особистість була розкрита в таких коротких часових рамках. Варто зазначити, що дві найбільш важливі та репрезентативні особистості шістдесятництва переживають колективну пам'ять про рух, який вони породили, як тягар: це розглядається як неадекватна реконструкція періоду їхнього життя, в якому вони потрапили в пастку, і яка не дозволяє громадськості зрозуміти їхній подальший розвиток. З цієї причини часто виникає ненависть до тих, хто працює у дослідженні шістдесятництва: ці дослідження сприяють формуванню громадської пам'яті, з якою шістдесятники мають справу щодня. Це відчуття спонукає на іншу реконструкцію шістдесятництва як руху, так і окремих особистостей, що його винайшли.

Інтимне формування поетичної особистості

Однією з мет усної історії є спроба зробити історичні реконструкції, що включають суб'єктивність досліджуваних людей, зменшуючи відстань між розповіддю про великі події та досвідом особистості. Тому я спробую донести тут деякі елементи розмови з Ліною Костенко, які мені здались особливо важливими для розуміння розвитку її особистості як літературної авторки й активістки.

Із більш ніж чотирьох годин інтерв'ю, принаймні дві вона присвятила опису її дитинства: це елемент відмінності від інших членів цього покоління, які більше наполягали на важливості університетських років, або років відразу після університетського навчання, для їхнього формування як інтелектуали та шістдесятники (наприклад як Лесь Танюк або Іван Дзюба)⁶. Вступ до українського культурного всесвіту відбувається для Костенко вже в дитинстві, завдяки рокам проведеним у київській Венеції з її бабусею, яка розмовляла лише українською мовою і читала їй *Кобзар* Тараса Шевченка. Батьки — два представники української інтелігенції; особливо батько, який був директором

⁶ Л. Танюк, *Лінія життя (з щоденників) у двох томах*, т. 1: 1964–1970, Харків 2004, с. 110–160; І. Дзюба, *Спогади і роздуми на фінішній прямій*, Київ 2008, с. 123–171.

київської школи, передав їй любов до культури загалом, наприклад, читаючи її переклади, які він сам зробив із казок братів Грімм. Костенко згадує, як будинок був наповнений книгами написаними різними мовами та картинами її матері, де були відтворені ілюстрації з *Божественної комедії* Данте або класиків італійського Відродження. Костенко зізнається, що в дитинстві вона навіть не знала, хто такі Беатріче чи Мона Ліза, але життя занурене в цю атмосферу спричинило, що в школі та в університеті ці згадки про мистецтво та світову культуру були для неї вже знайомі (*Ці речі не чужі!*).

За щасливою першою частиною дитинства слідувала дуже сумна і важка друга, із-за нападу німецьких нацистів, залишаючись з матір'ю та бабусею в окупованому Києві, Костенко безпосередньо стала свідком жахів війни. Вона, схоже, не хоче згадувати найкривавіші епізоди війни, але вона зізнається, що бачила євреїв, які намагалися врятуватися від переслідувань. Насильство, яке вона пережила, безумовно, стало травмою у свідомості дитини. Тут Костенко ділиться своїми міркуваннями про пам'ять:

Річ в тому, що дитяча пам'ять вона ж яка? Оце ти бачиш і не все розумієш. Проходить п'ять років, а ще коли все пам'ятаєш, тобі відкривається і відкривається і я багато дечого могла зрозуміти і злякатися — по-людськи злякатися, бо були дуже страшні речі — от, постфактум.

З тих небагатьох епізодів війни, які вона мені розповіла, Костенко дуже добре пам'ятає прибуття німців в українську столицю, з боєм та гранатами, і невдалу спробу переправитися через Дніпро разом із Радянськими солдатами. Прихід німців, здається, став переломним моментом: з одного боку, це вперше викликає інстинкт писати вірші, з іншого — ця травма усвідомлення прибуття ворожого іноземця, з яким неможливо спілкуватися.

Ми добігли... навіть до Дніпра не добігли, вже стояли солдати, нікуди далі не пускали. От, ніяк не було на чомуперейжджати. І таким чином нам прийшлося вертатися, як зараз пам'ятаю, значить, хати горять, [...] а мені з дитинства пам'ятається ось це вогонь чогось він такий був, але в формі тополі високої, і нахиленою вбік Дніпра, видно йшов так вітер, так нахилив. А ми сиділи в окопі, німці брали Дніпро 27 днів, принаймні там де ми були. [...] І ми сиділи в такій вкопі, то у мене є такий вірш, мій перший вірш написаний вокопі, це правда. Річ в чому, що ці окопчиківони називалися щілині, і їх отак копали і зверху накривали три наката, а вихід отакій був [...] нас сиділо так кілька чоловік, гухне снаряд, і стіна обсипиться – окопа, а я якоюсь паличкою пишу якийсь віршик, я вже не пам'ятаю який, я пишу на стіні, гухне, і обсипиться, но треба чимсь займатися, як ви думаєте, сидіти день за днем, довго, в земному окопі дитині, хочеться вискочити, а кулі такі свищують, і снаряди, і все горить, а коло нас був погреб а там сиділи люди [...] от, і в цьому погребі сиділо багато людей, от, і теж спогад, значить, раптом — тиша! Абсолютно тиша. Значить закінчилась війна, перед цим був якийсь дуже страшний клекіт, [...] і раптом все затихло, все затихло, і стрілянина затихла, все затихло... от... тиша і раптом... мова, німецька, чужа.

Таким чином Ліна Костенко згадує, коли вперше спробувала писати вірші, а також момент зустрічі з незрозумілою мовою ворога. Травма війни, яку також можна сприймати як травму некоммунікабельності, викликала у Костенко

виразний блок: Ліна почала говорити все менше і менше, поки майже повністю не перестала. Почала розмовляти знову завдяки поверненню до радянської школи та читанню творів Марини Цветаєвої та Бориса Пастернака, що надихнули її писати вірші, з якими вона почала публічно декламувати в університеті, в Літературному Інституті імені Горького в Москві. Роки, проведені в Москві, не розглядаються як період русифікації, а скоріше інтернаціоналізації: в Інституті були студенти, які прибули не тільки з усіх союзних республік, але і з усього соціалістичного світу. Це середовище було натхнене соціалістичним інтернаціоналізмом, за її власними словами: „в Москві оскільки це була гарна дуже така, мені здається, міжнародна родина”. Лише коли вона повернулася в Україну, в Київ, Костенко довелося зіткнутися з русифікацією, але це був і момент, коли вона зустрілася з іншими художниками та письменниками, з якими вона буде оживляти шістдесятництво. У столиці було три місця, що приваблювали молодих нонконформістів-інтелектуалів, які цікавились українською культурою: салон вже не молодого літературознавця Івана Світличного, художня майстерня Алли Горської та Клуб Творчої Молоді, заснований Лесем Танюком. Але деякі з шістдесятників також випадково познайомились і завели друзів за спорідненістю характерів: так було з Ліною Костенко та Василем Симоненко. Опис їхньої першої зустрічі, даний мені під час інтерв'ю, має поетичну аuru, яку варто відтворити майже повністю:

Як на картині Матісса, за разом Пікассо [...], чисто візуально, це було у Спільці письменників України. Я вже чула, що є такий Василь Симоненко, я вже читала його вірші, але я його ніколи ще не бачила. А була якась нарада молодих [...] і після цієї... цього круглого-овального столу я зайшла, там був такий у Спільці письменників буфет, зараз він переродився в кафе Еней, а тоді це був скромний буфет для письменників, де була така стоечка, ця буфетниця, столики круглі накриті білими скатертинами. Столиків було чи три чи чотири, завжди за тими столиками сиділи письменники, щось говорили, про свої справи, але завжди... — і любили часом випити! — ну збираються за столиком і щось таке, там вип'ють, поговорять, а от я зайшла в цей Еней купити мандаринів, чи помаранчеві, бо Оксана ще була маленька, от, я ж не буду сидіти з тими письменниками пити і балакати. Я зайшла купити мандарини, бо мандаринки були дуже хороші як раз, привезли, мені треба додому їхати й у мене буде цілий той... сумка мандаринів. Якупила мандарини, бачу за тим столиком групка, за тим столиком, за цим, а за одним столиком сидить хлопець, здається Симоненко, так я перед тим на нараді я зрозуміла що це він, сидить абсолютно один, а Василь, він... у нього була якась така зовнішність, в якій завжди була якась печаль, чи то він сміявся, чи то він розповідав щось, чи читав вірші, все одно [на] його обличчі [незрозуміле] якась була печаль. І чудесно він не був такий, ви знаєте, міський хлопець такий, що запросто прийшов, з усіма познайомився. Ні, він був якийсь, він був скромний, він був людиною очевидно психологічно складною. Він був сумний, навіть коли він усміхався він був сумний. Я собі купую ті мандарини, дивлюся, а там сидить один хлопець, один, який мені чимось дуже-дуже по-людськи подобається, і я думаю це мабуть Василь Симоненко — ви врахуйте, що він ще ж був зовсім невідомий, і це перше знайомство, от, мало відомий він був, тільки може однокурсникам там чи що в університеті — і, я не знаю, чисто такий який рух мимовільний, непродуманий, я підхожу до нього, мені, він... скатертину біла, завіси такісь темнуваті, сам він такий чорнявий, волосся чорне, в якомусь такому костюмітеж темному, сорочка біла, і мені захотілося фарби, розумієте? Мені захотілося фарби, через що я кажу, чи то Матісс, чи то

я не знаю, чи то Пікассо, мені захотілося щось... Щось мені не хватило, я пішла до нього і такий великий хороший мандарин — а він же яскравий — поклала перед ним і подивилася на нього, і він мені посміхнувся такою усмішкою широкою; зразу заграло. Це все чорне, сіре і біле і раптом по центру мандарин! Мені здалося що він зрозумів що мені не вистачило якоїсь радості, мені не вистачало щоб він всміхнувся, що він чогось сумний там сидів, і це було дуже кумедне знайомство, але воно було таке.

Як видно з цього спогаду, для правильного опису шістдесятництва необхідно включити людський вимір: рух був плодом зустрічі подібних чутливостей, спорідненості характерів та здатності розуміти один одного. Також з цієї причини рух був неминуче обмежений: групка інтелектуалів, які подружились між собою і які поділяли мету оновлення української національної культури. Меншина, котра, за висловом Костенко та Тримбача, була продуктивним полем або „гумусом”, з якого народилися численні інші особистості та ініціативи: тому багато тих, хто не був справжнім шістдесятником, прагнули бути включеними в рух, що їх породив. Любов до культури та друзів, високі моральні цінності та повага до прав усіх, мистецька чуттєвість, вдосконалена загальним досвідом тридцятих років та Другої світової війни, були ключовими елементами покоління шістдесятників. Хоча вони стали майже легендарними, вони були конкретними людьми із своїми почуттями, що включали страхи та смуток, про які офіційна колективна пам'ять, мабуть, забула, але які потрібно відновити, якщо ми дійсно хочемо зрозуміти їх поведінку сьогодні, як у минулому.

Бібліографія

- Bellezza, Simone Attilio. 2019. *The Shore of Expectations: A Cultural Study of the Shistdesiatnyky*. Edmonton-Toronto: CIUS Press.
- Rudling, Per Anders. 2019. “Eugenics and Racial Anthropology in the Ukrainian Radical Nationalist Tradition.” *Sciencein Context* 32 (1): 67–91.
- Yurchak, Alexei. 2005. *Everything Was Forever, Until It Was No More*. Princeton: Princeton UP.
- Wilson, Andrew. 2005. *Ukraine's Orange Revolution*. New Haven: Yale UP.
- Дзюба, Іван. 2008. *Спогади і роздуми на фінішній прямій*. Київ: Криниця.
- Танюк, Лес. 2004. *Лінія життя (з щоденників) у двох томах*. Т. 1: 1964–1970. Харків: Yakaboo.
- Шевченко, Олесь (ред.). 2012. *Українська Гельсінська Спілка у спогадах і документах*. Київ: Ярославів Вал.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 13.07.2021

ALESSANDRO ACHILLI

University of Cagliari (Italy)

ORCID: 0000-0001-5856-8414

Between poetology and nation building: complex identities in Ukrainian underground poetry of the 1960s–1980s*

In this essay, I analyse how identities are constructed in Ukrainian underground poetry of the late Soviet period. On the basis of selected poems by Mykhailo Hryhoriv and Vasył Stus, I explore the complex dynamics between the explicit commitment to fostering national identity that is often regarded as a standard duty of Ukrainian writers and the pursuit of a transnational, purely literary identity as part of a wider embrace of the modernist imagination.

Keywords: Vasył Stus, Mykhailo Hryhoriv, Kyiv School, Ukrainian poetry, literature and identity

It is a well-known and easily detectable fact that modern Ukrainian literature has been intensively preoccupied with the issue of creating, steering, and supporting Ukrainian national identity. In this context, the prominence and the highly-regarded status of poetry in the Ukrainian literary canon¹ have meant that the lyrical subjects of modern and contemporary Ukrainian literature have frequently dealt with the problem of more or less directly delimiting and defining their identity for

* Research for this essay was made possible by grants from the Ukrainian Studies Support Fund of the Association of Ukrainians in Victoria, Australia, the Ukrainian Studies Foundation in Australia, and Monash University.

¹ On the crucial role of poetry as an instrument of nation building in Ukraine see R. Finnin, “Nationalism and the lyric, or how Taras Shevchenko speaks to compatriots dead, living, and unborn,” *The Slavonic and East European Review* 89, 2011, no. 1, pp. 29–55 (in particular pp. 30–36).

themselves and for their implied readers. If, on the one hand, personal identity is, per se, a fundamental theme of modern poetry, which makes its importance for the lyrical reflections of Ukrainian poets neither unnatural nor unexpected, the complex role of collective identity or identities in Ukrainian poetry is an element that should be studied with more attention than it has been so far. The quest for a deeper and broader layer of self-identification and for identity paradigms able to merge the private and the collective experience, which should not actually come as a surprise in the context of Ukraine's prolonged periods of statelessness and negation of its national distinctiveness, is a component of Ukrainian poetry that will impact any discussion on its nature and its significance in the overall structure of modern and contemporary Ukraine culture.

Ukrainian underground poetry of the late Soviet period, which includes the Kyiv School and its surroundings² and some so-called "post-Sixtiers," such as Vasyl' Stus and Ihor Kalynets', is a privileged area of research in this regard. Those Ukrainian poets who refused to comply with the aesthetic — and political — requirements of the official Soviet literary production, while at the same time more or less explicitly expressing dissatisfaction with certain stylistic and thematic choices prevailing among some of the leading Sixtiers, developed in their poetry a refined and complex, although at times concealed, reflection on collective identity. The question which needs to be addressed here is that concerning the nature of the communities evoked and created, or imagined,³ by poets in their poetic worlds, which from the point of view of language is often embodied in the use of the first person, with special attention to the complex dynamics between national identification and metaliterary reflections and identities.

The opening poem of Mykhailo Hryhoriv's first published collection, *Спорудження храму* (1992), which came out after almost three decades of forced poetic silence, is a perfect case in point:

ми довго ткали
з оцих
кроків
розлогу сіль

завзято
доточували
нарвані краї
і краї
самої середини
яка вислизала
з пальців

² See T. Pastukh, *Kyivs'ka shkola ta її otchennia: moderni styl'ovi techii ukrains'koï poezii 1960–90-kh rokiv*, Lviv 2010.

³ See B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1991.

розвіяна
морем
та іншою плоттю
кривавих змов;

в оточенні
перших паростків
моху
повнили
безголосу порожнечу
переконуючи
себе
кожного разу
спочатку
ніби ми справді реальні
на вістрі свічкового пломеня
де завжди
постійна лише свічка
однак
ми ще раз вернули
чиїсь хрести
дерева
пообіч каналу
яким виводили
воду⁴

The semantic strength of the personal pronoun “ми” as the opening word, not only of this poem, but of Hryhoriv’s first published collection in its entirety, cannot but put strong emphasis on the role of collective identity, paradoxically even more so in the context of a highly individual and hermetic poetic world such as Hryhoriv’s. Readers of this poem will not fail to ask themselves who the lyrical subject is referring to in the description of the long, difficult, and eventually successful quest for meaning that constitutes the semantic core of the poem. In fulfilling the arduous task of trying to fill the void of silence with their voices, the lyrical subject and those in his proximity are constantly haunted by doubts about their own existence. While it is obviously impossible to give a unequivocal answer to the question about the identity of the I and the people whom he identifies as his companions, in a context in which the “I” is actually never separated from the “we,” it seems that at least three hypotheses are plausible: the lyrical subject and those who immediately surround him; the nation; and the lyrical subject’s peers, that is, the community of poets, both national and international, with which the lyrical subject identifies. The indirect but consistent insistence of the poem on the struggle of meaning creation, immediately introduced by the weaving metaphor in the first part of the text, might suggest that poets are its likeliest protagonists, which does not exclude the multi-layeredness of the complex identity that the poem itself creates and celebrates. The ambiguous ref-

⁴ M. Hryhoriv, *Sporudzhennia khramu*, Kyiv 1992, pp. 3–4.

erence to a voicelessness that needs to be filled in the third stanza might be read both in metaliterary terms, as the necessity to create or recreate poetry as a basic form of human expression, and from a national point of view, as the search for a specifically Ukrainian voice previously silenced. On closer inspection, the two interpretations are not mutually exclusive. Both an authentic poetic voice and the Ukrainian one have to be resurrected, with the two identity categories complementing each other.

In the second poem from *Sporudzhennia khramu*, the reader again encounters the plural subject identified in the opening text:

[...]
 стоїмо
 немов обійняті в рослинах
 немов скорочені дерева
 немов провалля квітки

аж тінь без овиду⁵

The voice, able to overcome the difference between singularity and plurality, links its, or their, own features to the natural world, elaborating on a type of imagery already encountered in the opening poem. The subject(s), its or their voice(s), and nature share the same precarious condition, but also, one would add, the same authenticity and primordial essence. Faced with an external threat, symbolized by the poor condition of the trees, their proximity is both physical and existential. The dynamics of sameness and alterity between the voice(s) of the subject(s) and nature is also to be found in the concluding lines of another poem from *Sporudzhennia khramu*:

[...]
 дерево
 виростаючи попри нас
 (кожен застав його та знітився)
 і риби
 (чимраз глибше)
 випливають з моря⁶

Human subjects seem to be separated from, or even alien to, nature, especially when humanity is seen as a collective body of individuals favouring community over their private relationship with the natural world. The connection between humans and nature is an ambivalent one, between proximity and alterity, as the ambiguous preposition *popry* (near, by, but also despite, against) might suggest. Similar or different, close or distant, humans and nature are in a tense relationship. It is the idea of collectivity itself that seems to be at odds with the primigenial link between humanity and nature, calling into question the validity and viability of human constructs such as society and, indirectly, the nation.

⁵ Ibidem, p. 5.

⁶ Ibidem, p. 12.

There is at least one poem in the collection in which an individual subject explicitly envisages its own fusion with nature outside of a broader identification with a collective identity:

покладіть
 покладіть мене
 на зелений листок
 капусти
 і
 попри оту гору
 що пахне рослинами
 й звірятком
 і
 попри віконце
 над птахом⁷

Here, a traditional individual voice reclaims its right to be reunited with nature to regain peace, ideally overcoming that feeling of separation and otherness that dominates the subject's relationship with nature as described in other poems from *Sporudzennia khramu*. However, in order to do so, the subject needs to be assisted by other fellow human beings, as the second person plural of the twice-repeated initial verb seems to suggest. Like in the other poems from *Sporudzennia khramu* discussed above, the identity of those others, between metaliterature and the nation, is open to various interpretations. Regardless of who the subject's companions may be, their role in enabling his reconnection with nature is crucial. Outside of interpersonal relationships, even in the atemporal poetic world of Hryhoriv's poetry, humans may no longer be able to regain their proximity to nature, which in its turn is a crucial element of their existence.

One of the most fascinating instances of a refined poetic enquiry into the nature of individual identity and its multifarious stratifications as part of a collective body is to be found in Vasyl' Stus's collection *Час творчості / Dichtenszeit* (1972), arguably the most powerful demonstration of the deep modernist nature of Stus's mature poetry of the Seventies. While Stus's experimental and variegated early, pre-1972 poetry shows several instances of a more traditional national identification, arguably to be read through the prism of Shevchenko's influence on the young Stus and the Sixties' culture, the modernist poetic world of *Час творчості* tends to eschew rhetorically-fraught declarations of national belonging. The lyrical subject of *Час творчості* appears to be at least as interested in its literary identity as he is in his national one, all the more so as the transnational nature of the existential and metaliterary musings of the collection is made explicit by its bilingual title. The subject's Ukrainian-ness is generally expressed and elaborated through indirect references, with few exceptions, such as in the case of the poem *Tserkva sviatoi Īryny*, a text available in different ver-

⁷ Ibidem, p. 48.

sions, later inserted in *Palimpsesty*. Only in limited instances does the subject openly thematize his link to Ukraine and his being part of the Ukrainian community:

[...]
 І сяють зраду спогади марудні,
 що передовіряються перу
 і забивають дух тобі єдиний
 і тьмою тьмиться образ України,
 допіру він розтане — й я помру.
 І в помережаній увійду ночі,
 де ні жалю, ні радощів не ймуть,
 а так живуть — і смерть свою жують.
 О скільки слів, неначе поторочі.⁸

The subject's chances of survival seem to be univocally linked to the survival of Ukraine, without, or outside of which the subject cannot conceive his existence. This identification is intrinsically ambiguous. On the one hand, Ukraine as a national, or cultural, community provides the subject with a sense of belonging. On the other hand, it is exactly Ukraine's precarious condition, its being doomed to disappear, that condemns the subject to death. However, the reference to Ukraine, already put into question by concentrating on its image rather than on its essence, is actually moved to the background by the focus on words and their ambiguous power, which can be a conveyor of both salvation and ruination, a topos of Stus's poetry, and one which reveals his intense dialogue with Boris Pasternak's model.⁹

A purely literary, denationalized identity for the lyrical subject is explicitly and even proudly stressed in a number of poems, although the subject generally cautions himself against the risk of betraying his own talent and perverting the sacred nature of his mission:

Скажи ім'я своє, поете,
 і я вгадаю, ачи ти
 засяг у горнім перелеті
 своєї ярої мети,
 що раптом може спалахнути
 і без вогню, ти волі брат
 чи, свого духу супостат,
 загуби просиш, як покути
 для хисту нищого.¹⁰

⁸ V. Stus, *Zibrannia tvoriv u dvanadtsiaty tomakh*, vol. 3. *Chastvorchosti / Dichtenszeit*, Kyiv 2008, p. 27.

⁹ “О знал бы я, что так бывает, / Когда пускался на дебют, / Что строчки с кровью — убивают, / Нахлынут горлом и убьют!” [in:] V. Pasternak, *Polnoe sobranie sochinenii: v odinnadsati tomakh*, vol. 2, Moskva 2003–2005, p. 80.

¹⁰ V. Stus, op. cit., p. 25.

It is rather his own spirit to which the subject-as-poet must remain faithful, not a collective, overarching one. The poet's love for freedom is depicted as a moral imperative forcing him to obey his own vocation. National identity frameworks are not alluded to here, although they cannot be excluded from the subject's representation of his own nature and ethical duties.

The national and the literary identity in the self-characterization of the mature Stus's lyrical subject are not mutually exclusive:

Блажен, хто тратити уміє,
коли заходить час утрат,
аби лишалася надія
і виростала востократ,
що білий світ — він завжди білий
і завжди добрий — білий світ.
Хай ти у ньому — син несмілий,
кого пройняв циганський піт,
а все ж буття твоє — у леті,
і в ньому — порятунок твій.
Вся суть твоя — лише в поеті,
а решта — тільки перегній,
що живить корінь. Золотіє
над осінь яблуневий сад.
Блажен, хто тратити уміє,
коли заходить час утрат.¹¹

The typical modernist attraction for the free space of heaven as opposed to the constrictions of earthly life, something that Stus would encounter from a poet he knew and admired, like Marina Tsvetaeva, is here paired with a metaliterary reflection on the very roots of the poet's ability to overcome the limitations of human existence. At the same time, the subject stresses the necessity of abandoning, losing the concrete material of his own roots, a Rilkean topos whose presence is not surprising in the context of Stus's enduring interest for Rainer Maria Rilke's poetry. The combination of Rilke's intrinsically cosmopolitan poetic world with the painful historical concreteness of Stus's Ukrainian-ness in the context of a collection of poems with a bilingual Ukrainian-German title, *Chas tvorchosti / Dichtenszeit*, is a powerful realization of the double nature of the identity of Stus's lyrical subject, torn between the free flight of the modernist poetic mind and the cumbersome reality of Stus's historical Ukrainian destiny. Stus himself in his letters stressed the difference between his own human path and Rilke's, which, however, did not prevent him from creating a poetic world in which poetic identity plays a fundamental role, although not an exclusive one, as in the case of Rilke's.

The most complete realization of the complex identity of Stus's lyrical subject is possibly to be found in *Iak dobre to, shcho smerti ne boius' ia*, one of his most famous

¹¹ Ibidem, p. 21.

quoted, and probably misquoted, poems, whose final lines provide the reader with an overview of the subject's literary and national roots:

[...]
 Хай прийдуть в гості Леся Українка,
 Франко, Шевченко і Скворода.
 Та вже! Мовчи! Зблуканий у пущі,
 уже не ремствуй, прозирай у глиб,
 у суще, що розпукнеться в грядущє
 і ружею завітне коло шиб.¹²

The possibly unexpected irony of this poem, in which the national and the purely literary identities of Stus's lyrical subject merge in the evocation of an all-Ukrainian literary genealogy, lies in the actual contrast between the declared "standard genealogy" of Ukrainian literature and the rather international roots of Stus's mature modernism in *Chas tvorchosti*. This is a collection which actually reveals much more about Stus's entanglement with German and, secondarily, Russian, poetry than about his Ukrainian literary roots, with the sole notable exception of Volodymyr Svidzins'kyi. In spite of the fundamental role of both Shevchenko and Skovoroda for Stus's cultural horizon, and the undoubtable importance of Ivan Franko and Lesia Ukraïnka as key points of reference for him as a Ukrainian man of culture, it is not their legacy, with the exception of Shevchenko's, which deeply shaped Stus's literary identity. It is exactly thanks to his ability to overcome their cumbersome legacy through his modernist poetics that he will enter the Ukrainian literary pantheon. Moreover, it should be noted that the subject does not plan to ideally pay a visit to the four writers, something that one would expect given the weight of their authority in the national cultural history of Ukraine. Conversely, he invites them to visit him, indirectly stating his superiority over them as a proud member of the transnational community of modern(ist) poets.¹³

The dialectical dynamics between an ethnic and a literary identity in much of the underground poetry of the late Soviet times is coherent with trends that are typical of the whole of Ukrainian modernist literary culture, torn between the cosmopolitan tension that it shares with international modernism and the necessity of stressing and supporting national identity in the context of ever changing, yet continuous menaces from external forces. The struggle felt by both writers and readers about the very nature of Ukrainian literature and its duties towards the nation — something that, on the basis of Marko Pavlyshyn's work, one might define as a tension between text and iconostasis — runs as a constant throughout modern and

¹² Ibidem, p. 13.

¹³ In his letters, Stus frequently mentioned his dissatisfaction with several trends in both classical and contemporary Ukrainian literature. He was not impressed by Lesia Ukraïnka's works, although he acknowledged their importance for the evolution of Ukrainian culture, while he singled out Shevchenko's unique contribution to Ukrainian literature. See Stus's letter to his wife Valentyna Popeliukh from 8 March 1976.

contemporary Ukrainian literary culture. This ambiguity has strongly impacted the self-representation of the lyrical subjects of Ukrainian modernist poetry, contributing to the complexity and the hybrid character of this long and diverse chapter of the history of Ukrainian literature, whose significance today, in the midst of a new war with no simple resolution in sight, can hardly be overestimated.

Bibliography

- Anderson, Benedict. 1991 [1983]. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso.
- Finnin, Rory. 2011. "Nationalism and the lyric, or how Taras Shevchenko speaks to compatriots dead, living, and unborn." *The Slavonic and East European Review* 89, no. 1: 29–55.
- Hryhoriv, Mykhailo. 1992. *Sporudzhennia khramu*. Kyiv: Ukraïns'kyi pys'mennyk.
- Pasternak, Boris. 2003–2005. *Polnoe sobranie sochinenii: v odinnadsati tomakh*. Vol. 2. Moskva: Slovo.
- Pastukh, Taras. 2010. *Kyivs'ka shkola ta ïï otochennia: moderni styl'ovi techii Ukraïns'koi poezii 1960–90-kh rokiv*. Lviv: LNU imeni Ivana Franka.
- Stus, Vasył'. 2008. *Zibrannia tvoriv u dvanadtsiaty tomakh*. Vol. 3: *Chas tvorchosti / Dichtenszeit*. Kyiv: Fakt.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 17.07.2021

Wobec języka poetyckiego / Poetic language

SVITLANA YERMOLENKO / СВІТЛАНА ЄРМОЛЕНКО

Інститут української мови НАН України (Київ, Україна)

ORCID: 0000-0002-9916-4915

GALYNA SIUTA / ГАЛИНА СЮТА

Інститут української мови НАН України (Київ, Україна)

ORCID: 0000-0003-3273-1644

Філософія поетичної мови Ліни Костенко

Philosophy of Lina Kostenko's poetic language. The article reveals the meaning of the concept “philosophy of Lina Kostenko's language,” characterizes the features of individual style as a way of poet's creative thinking. Lexical-semantic and textual analysis of the defining token “word” is carried out, its semantically attractive connections with the tokens “soul” and “thought” are revealed. Expressive means of transmitting a person's preverbal emotional state have been recorded. The semantics of the concept of “time,” available in different linguistic and structural units of the text, is traced. Cognitive-linguistic, structural and linguistic analysis of Lina Kostenko's aphorisms is a testimony to her creative innovation in the formation of aesthetic treasures of the Ukrainian literary word from the second half of the 20th to the beginning of the 21st century — a cultural code of the nation, which organically combines historical sources of language, connections with the Ukrainian classic poetic texts and reflection of modern life of the Ukrainian language.

Keywords: philosophy of language, language creation, preverbal thinking, intellectual and emotional experience, aesthetics of words, aphorisms

Автори численних наукових студій про творчість Ліни Костенко завжди наголошують на неповторності її поетичної мови, особливостях індивідуального мовомислення, типу світовідчування, закладеному в мовному коді національної ментальності.

Оцінка мовотворчості Ліни Костенко залежить насамперед

від стрижневих понять, пов'язаних із найпоширенішими, актуалізованими в сучасній колективній свідомості визначеннями природної людської мови: *Мова — основний засіб людського спіл-*

кування; Мова — засіб формування думки; Мова — знакова система; Мова — духовна скарбниця народу; Мова — код культури; Мова і національна ідентичність; Мова і національна свідомість; Мова і особистість; Мова і суспільство¹.

Кожне із перелічених тверджень і понять передбачає окремий лінгво-софський, лінгвокультурологічний дискурс, у якому оприявнюються ознаки мовомислення Ліни Костенко, її індивідуальний стиль. Стиль як спосіб мислення, ословлення світу думок і почувань поетеси детермінований часовими, просторовими ознаками художньо-літературного різновиду української мови другої половини ХХ–початку ХХІ ст. і високим інтелектуально-естетичним рівнем мовотворчості особистості.

Українські лінгвостилісти свої розвідки про поетичне слово того чи того письменника об'єднують загальною назвою „мовосвіт”. У мовосвіті Ліни Костенко лексико-семантична, образно-асоціативна, синтаксично-інтонаційна, ритмомелодійна, звукова природа української мови постає в оновлених структурах, наповнених індивідуальним змістом, ознакою особливого індивідуального мислення й світовідчуття. Щоб пізнати цей мовосвіт, заглиблюємося у філософію мови поетеси, в її осягнення часових і просторових глибин мови як основи української ментальності. Сучасній письменниці відкрилися такі закони й таємниці української мови, які роблять її слово впізнаваним, звичним і водночас несподіваним, ніби вперше почутим, естетично довершеним і сприйнятливим для різних поколінь читачів. Когось захоплює багатство авторського словника (назви реалій з інших культур та історичних часів), хтось зачарований індивідуально-авторськими епітетами, метафорами, які спонукають до розкодування висловлених емоцій, вражень, а когось не відпускає текст як невимущена довірлива розмова. Поліфонія українського слова набуває ліричних, епічних, філософсько-узагальнювальних або конкретно-ситуативних розмовно-оповідних інтонацій авторки, що спонукають до роздумів, емоційних оцінок людини, яка вірить у силу свого слова: „Я в людей попрошу тільки віри в кожне слово, почуте від мене” (*Я в людей не проситиму сили...*).

Семантика лексеми *слово* в поезії Ліни Костенко багатовекторна. Для її осмислення варто звернутися до тези Олександра Потебні про думку, передану словом: „мысль в слове перестает быть собственностью самого говорящего и получает возможность жизни самостоятельной по отношению к своему создателю”². *Слово* — це а) природне спілкування людини: „як він любив її і **говорив слова** їй **незабутні**” (*Той клавесин і плакав, і плакав*); „**Підкажи** найлагідніше **слово**, / я його слухняно **повторю**” (*Хуртовини*); б) ототожнення **слова** з мовою як ознакою національної і культурної ідентичності: „а де ж те **Слово**, що його **Тарас** / коло людей **поставив на сторожі?!**” (*Зоряний інтеграл*); „Одне я тільки знаю: що нам потрібне Слово. / Як вогнище. Як доля. Як

¹ С. Єрмоленко et al., *Територія мови Тараса Шевченка*, Київ 2016.

² А. Потебня, *Мысль и язык*, Київ 1993, с. 128–129.

лінія судьби” (*Циганська муза*); „Та прийде час, як перед Богом свідчу, / Ще буде Слово, більше за слова, / Але чи й справді ми німі для світу, / Чи, може, трохи світ недочува?” (*Берестечко*); в) сприймання слова як інструмента творчості митця (мовотворця, художника слова): „Вечірнє сонце, дякую за день, / за цю **потребу слова, як молитви**” (*Вечірнє сонце, дякую за день!*); „**Слова** росли із ґрунту, мов жита. / Добірним зерном колосилась мова” (*Біль єдиної зброї*); „**Слова** як сонце сходили в мені” (*Очима ти сказав мені: люблю...*).

У поетичних текстах Ліни Костенко *слову* як інструментові творчості присвячено чимало висловів, які мають глибокий психологічний зміст, пор.:

Страшні слова, коли вони мовчать,
коли вони зненацька причаїлись,
коли не знаєш, з чого їх почать,
бо всі слова були уже чиймись

...Людей мільярди і мільярди слів,
а ти їх маєш вимовити вперше!
(*Страшні слова, коли вони мовчать*)

Показові для індивідуального стилю Ліни Костенко оцінні слова-епітети до лексичної номінації *слово*, що реалізують естетичну функцію в ускладнених метафоричних висловах, в асоціативних зв'язках цілісного тексту: „які **густі смарагдові слова** / жили в тобі і вибухали з тебе” (*Біль єдиної зброї*); „Уже й зникало сонце за горбами — / сад шепотів пошерхлими губами / якісь **прощальні золоті слова**” (*Виходжу в сад, він чорний і худий*); „Але губив під люстрами романс / **прекрасних слів одквітлі вже пелюстки...** / Старий співав без гриму і гримас. / Були **слова палкими й несучасними**” (*Той клавесин і плакав, і плекав...*); „кажи **слова легкі й порожні**” (*Пінг-Понг*); „Я визнаю, були й мої **слова / Бездушними, жорстокими, черствими**” (*Я егоїстка? Мабуть, ви праві...*); „Це лиш **слова**. Зате вони **безсмертні**” (*Що ж, авторучка — це не шабля з піхов...*); „така пласка глупота однозначна / себе ховає за **гучні слова**” (*Навіщо ж декламація?*); „як срібні птиці вилітають / ще **неприборкані слова...** / І Хтось диктує з-понад світу / **непередбачені слова**” (*Вночі із хаосу безсоння...*); „які **слова ласкаві, як бальзам!**” (*Божевілля моє, божемилля...*); „іще **печальні** скажуться **слова** (*Вже десь мене ліси ті виглядають...*); „Дні мої, а чим же вас згадати, / **всі мої зацьковані слова**” (*День за днем, вони вже звуться — дати...*); „**Слово, приголомшене прогресом, неприємне слово оживе**” (*Забіжу за наслідки й причини...*); „**Німі, зневірені і кволі**, навіщо вам мої **слова?**” (*І все. І ніч. Живу, як в дзоті...*); „Діапазон мети і метушні / поету мстить в **неправедному слові**” (*Бувають збіги дивні і страшні...*); „**І слово не-посильне** для пера” (*І сум і жаль...*).

Семантичну глибину лексеми *слово* в поетичних текстах Ліни Костенко засвідчує сполучуваність цієї лексеми не лише з узгодженими означеннями-прикметниками, а й поєднуваність із неузгодженими означеннями у формі ро-

дового відмінка іменника, а також із дієсловами найрізноманітнішої семантики й стилістичної оцінності, пор.: *лякливі очі слова; слово не сходить в полях; щоб ці слова не вичахли; у джунглях слів; а слово ж без коріння, покотиться, втече; бредуть слова, слова мене н'янять, спливають кров'ю, горять, валяться...* Слова — ніби люди, співрозмовники, вони — як об'єкти, предмети, слова викликають ніжність і гнів, тугу й радість. Слова — це безмежні емоції, як у романі *Маруся Чурай*: „Слова самі на голос наvertsались, як сльози наvertsаються на очі”. Щоб створити такий чуттєвий образ, треба жити в українській мові, знати її фразеологічні, лексичні скарби, тонко відчувати, наприклад, різницю між синонімами *згадка* і *спомин*, як у вірші *Фото у далекий вирій*.

У мовотворчості Ліни Костенко виявляємо найтісніший зв'язок між лексемами *душа-думка-слово*. Ці лексеми метафоризуються, антропоморфізуються у персоніфікованих образах, і саме їхній образний зміст впливає на свідомість читача. Є в Ліни Костенко поезії, які унаочнюють семантичну притягальність цих ключових слів, активних суб'єктів її мовотворчості:

Моя душа в твоїх лабетах,
паперу хвиле снігова!
Як безпритульні по заметах,
бредуть слова, бредуть слова.
За руки літери взялися.
Бредуть слова...
А навкруги — холодним полем розляглися
паперу білого сніги.
Слова ідуть по цій пустелі,
по непрокладеній соші —
на вогник дальньої оселі,
в притулок людської душі.
У теплі руки, в очі теплі.
За кроком крок,
за кроком крок —
самотні, стомлені й запеклі,
несуть тягар моїх думок
(Моя душа в твоїх лабетах...)

Вірш-метафора ілюструє явище автометафоризації, множинності образів, яке, за спостереженням Лариси Кравець, характерне для стилю поетеси³. В образному мовомисленні Ліни Костенко спостерігаємо момент народження, пошуку слова для передавання думки, тобто авторка унаочнює довербальний стан емоційного сприймання світу. Її поезія — це оригінальний психолінгвальний конфлікт між вимовленим, сказаним, і невимовленим, несказаним словом, коли через надмір емоцій не можна знайти потрібних, очікуваних слів.

³ Л. Кравець, *Ідесь над граниями свідомості є те, чого ніще нема* (метафора Ліни Костенко), „Культура слова” 2010, вип. 73, с. 48.

Додатковий відтінок у значення лексеми *слово* вносить означення *написане слово*, асоціативний зв'язок якого з відомою паремією *що написано пером, не витягнеш і волон*, посилює експресію протиставлення:

Життя ішло, минуло той перон.
 Гукала тиша рупором вокзальним.
 Багато слів написано пером.
 Несказане лишилось несказаним
 (Очима ти сказав мені: люблю...)

Різні ступені, градації емоцій передає типовий для невимушеного усно-розмовного спілкування вислів *немає слів*. Його багатопланова комунікативна семантика в градаційній системі експресивних висловів української мови трансформується в художніх текстах як відтворення межових почуттєвих станів, пор.: „Ти дивишся. А я вже — як на трапі. / І **слів нема**. І туга через край” (*Ти дивишся. А я вже — як на трапі...*). Немає слів і тоді, коли переповнюють людину почуття — чи то захоплення, чи то обурення. Багатозначність лексеми *слово* мотивована історією української літературної мови, традиційним слововживанням у різних стилях літературної мови.

Ліна Костенко, за словами Віталія Русанівського, — це

поетеса зі своїм філософським баченням сучасного їй світу у його зв'язках з минулим. Її голос вирізняється з-поміж інших талановитих поетів. Вона використовує народнорозмовне джерело, лексику своєї доби, вдається до мистецької сфери, не цурається церковнослов'янізмів, добре знаючи староукраїнську літературну мову, доречно використовує її елементи в творах на історичну тематику. І звичайно ж, мова фольклору — вона присутня скрізь!⁴

Дослідник звертає увагу на суто народні інтонації, водночас наголошує на вживанні мистецької лексики, особливо з галузі музики та живопису, не оминає особливостей синтаксису поезії, а також характерної для поетеси афористичності вислову.

Будь-яка словникова інтерпретація слова, зафіксованого в поетичному тексті, хибуватиме на неточність, неповноту, адже в контексті, а ще ширше — у вертикальному контексті всієї мовотворчості авторки, діє закон семантичної притягальності слів, лексико-семантичних асоціацій, як, наприклад, у мовомисленні Ліни Костенко тенденція індивідуалізувати, трансформувати загальнономовну метафору *музика слова*: „Люблю **слова**, їх **музика** іскриста. / **Мелодія** пекуча і терпка” (*Люблю слова...*); „Сумна **арфістка** — рученьки вербові! — / по самі плечі вкутана в туман. / Зіграй мені **мелодію** любові, / ту, без котрої холодно **словом**” (*Ті журавлі, і їх прощальні сурми...*).

Філософію мови Ліни Костенко пізнаємо за наскрізною в текстах семантикою протиставлення, якою охоплені слова-антоніми, лексеми із заперечною часткою *не*, заперечні висловлення, що функціонують як самостійні прості

⁴ В. Русанівський, *Історія української літературної мови*, Київ 2001, с. 354.

синтаксично-інтонаційні одиниці, або як складні синтаксичні структури, що привертають увагу лексичними повторами і протиставним змістом цілісного мінітексту. У різних типах мовних структур із семантикою протиставлення, заперечення, внутрішнього діалогу увиразнюється почуттєва домінанта поетичного тексту, пор.: „Слова уже **не вірили словам** / і мружились од правди, як од сонця” (*Ішов ночей повільний караван*); „В тенетах борсається **слово**, — / то вже не **Слово, а слова**” (*Жах привселюдності*); „І хмари, **не прив’язані до слова**, / от просто так — пливуть собі й пливуть / ... / І світить сонце оком загадковим. / **Ще слів нема. Поезія вже є**” (*Стоїть у ружах золота колиска*); „**Ще назва є, а річки вже немає**. / Усохли верби, вижовкли рови” (*Ще назва є, а річки вже немає*); „Чого **не бачив** досі я очима, **побачив** раптом саднами душі” (*Берестечко*).

Пам’ять мови допомогла Ліні Костенко озвучити думку про особливе відчуття— довербальні емоції неказаних, невисловлених слів. Саме такі довербальні емоції прочитуємо в тексті: „**Не говори печальними очима** / те, що **не можуть вимовить слова**. / Так виникає ніжність самочинна. / Так виникає тиша грозова” (*Не говори печальними очима*).

Інтелектуально-емоційний, мовно-естетичний досвід поетеси урізноманітнює, деталізує ситуацію довербального спілкування, засвідчену, зокрема, у поезії Тараса Шевченка, пор.: „Художньо-образна уява поета відтворює особливий стан духовної близькості, високих почуттів, коли люди розмовляють *очима, душою, серцем: Кого ти без мови, без слова навчила / Очима, душою, серцем розмовлять (Мар’яна-черниця)*”⁵.

Ще наочніший зв’язок мови Ліни Костенко із Шевченковими текстами простежуємо в структурно ускладненій, семантично розгалуженій метафорі *часу*. Із Шевченковими словами „Все йде, все минає, і краю немає” перегукуються рядки „Усе іде, але не все минає / Над берегами вічної ріки”. Авторські словесні образи, заглиблені в семантику індивідуального та історичного часу, виявляють особливості філософського мовомислення поетеси. Його прочитуємо в конкретно-чуттєвих візуальних картинах, що мотивовані традиціями загальномовного або індивідуально-авторського слововживання, пор.: „Не час минає, а минаєм ми; Час не наша власність”. Розгалужене лексико-семантичне поле *часу* у творах Ліни Костенко корелює із семантикою різних граматичних форм — частиномовних, словотвірних, синтаксичних, наприклад, сему *часу* прочитуємо у словотвірному компоненті *пра-пра*: „Дивлюсь, мій прадід, і пра-пра, пра-пра — / Усі ідуть **за часом**, як за плугом” (*І засміялась провесінь: — Пора!*), у співвідносних прислівниках *ще* — *вже* і на позначення тривалості й закінчення дії: „**Ще** слів нема. **Поезія вже є**” (*Стоїть у ружах золота колиска*).

Золота колиска дитинства зберегла в пам’яті поетеси словесні образи глибинної української ментальності — трепетне ставлення до природи й до оцін-

⁵ С. Єрмоленко *et al.*, *op. cit.*, с. 124.

ного народного слова з його ліричними або іронічними інтонаціями, із глибокою життєвою мудрістю. Ця мудрість у нові історичні часи промовляє до читачів устами Ліни Костенко, її афористичними максимами.

Сила слова Ліни Костенко в тому, що вона просто, легко, ніби розмовляючи сама з собою, з читачем, висловлюючи монологи історичних персонажів, оперуючи термінами, історичними прецедентними іменами, змушує читача перейнятися її думками, приміряти на себе її емоції. Ліна Костенко — один із найяскравіших мовотворців сучасності. Вона — творець української літературної мови в її новому естетичному та соціокультурному вимірі.

Маємо сотні статей, дисертацій про мовну майстерність поетеси, її тонке відчуття слова, і в цих оцінках найчастіше повторюються такі оцінні поняття, як „інтелектуалізм”, „філософське мислення”, „висока естетика слова”, „афористичність”.

У поезії Ліни Костенко фіксуємо глибокі коріння народного мислення, вербалізованого у фразеологічних зворотах. Фразеологізми української мови з їх внутрішньою образністю вказують поетесі напрям розвитку архетипної семантики, внаслідок чого з'являються новітні поетичні фраземи з індивідуальним психолінгвальним значенням. Наприклад, статусу крилатих висловів набули такі назви збірок, циклів, окремих творів, як *Сад нетанучих скульптур*, *Над берегами вічної ріки*, *Страшні слова, коли вони мовчать...*, *Душа тисячоліть себе шукає в слові*, *Біль єдиної зброї*.

Тематична палітра афоризмів, народжених в інтелектуальному огромі поезії Ліни Костенко, майже неосяжна: „філософія життя”, „моральна позиція”, „народ”, „Україна”, „мова”, „творчість”, „історія”, „час”, „природа”, „людина”, „душа”, „любов”, „доля”, „думка”, „пам'ять” та ін. Однак із погляду усвідомлення художньої мови як знаряддя творення культури, формування етнічної свідомості найбільш знаковими є афоризми, в яких закумульовано авторське осмислення, розуміння, оцінка національної історії, національного характеру, суспільних явищ, відбито сутність українського світосприймання: „Шматок землі, / ти звешся Україною, / Ти був до нас. Ти будеш після нас” (*Біль єдиної зброї*); „Коли ти навіть звався Малоросія, / твоя поетеса була Українкою!” (*Біль єдиної зброї*); „щось в мені таке болить, / що це і є, напевно, Україна” (*І тільки злість буває геніальна*); „Як страшно оре історичний плуг! / Які скарби / були, були / і зникли!” (*Летючі катрени*); „коли в людини є народ, тоді вона уже людина” (*Незнятий кадр незіграної ролі*); „Народ не вибирають. / І сам ти — тільки брунька у нього на гіллі” (*Циганська муза*); „Я знаю свій народ. Кляню його пороки. Але за нього Господа молю!” (*Берестечко*); „Віддайте мені мову, / якою мій народ мене благословив” (*Інкрустації*); „Зневажені тут мова і народ, / який міщан століттями годує” (*Інкрустації*); „Утопленість в морі плебейства – / то ще не є демократія” (*Інкрустації*); „В житті найперше — це притомність духа, / тоді і вихід знайдеться з нещастя” (*Маруся Чурай*). Сьогодні їх активно використовують як гасла, як упізнавані, інтелектуально та емоційно резонансні

формули для підтвердження думки в публіцистиці, у політичній риторичі, у навчально-дидактичній та науковій літературі.

Вербалізуючи національне відчуття в оцінних поняттях буття, історії, мови, слова, історичної й індивідуальної пам'яті, життєвого призначення людини, її інтелектуального рівня, психоемоційного стану тощо, названі вище поняття стають ключовими у словнику індивідуально створених афоризмів, влучність яких „йде не тільки від культурологічних напрацювань, але й не меншою мірою від пережитого, відчутого, осмисленого. Причому саме тоді, коли крилата фраза «викрешується» з глибин власного пережиття, її максималізм нерідко «притрушується» іронією»⁶. Показовими з цього погляду є філософсько-оцінні максими циклу *Інкрустації*: „Не спокушайте мене гласністю. / Я вдруге в пастку не піду”; „Вириваюсь, як Лаокоон. / Змії тепер метиковані / То душили, / тепер обнімають”; „Не треба все валити на Прокруста, / коли не маєш дару Златоуста”; „Гріх сіяти недобре зёрно. / Дешевий успіх — це мана. / Самозаслуханого бевзя / шляхетна муза обмина”; „Чи так уже й по висхідній / іде фантазія людства? / Від крилатого коня до крилатої ракети”; „Чутки, плітки, патетика, промови. / Апофеоз дрімучої гризні. / Колись напишуть спогади про море / ті, що тепер сидять на купині”; „Політики, позбудься апломбу. / І не ведіть до світлої мети. / Щоб якось, не спіткнувшись об бомбу, / поріг тисячоліття перейти”.

Характерний для творчої манери Ліни Костенко механізм посилення іронії — гра звуком, яка переростає в гру смислами: „Цій райській птиці тут кінець. **Обпатрають, бо патріоти**” (*Вістар, трибуна і шинквас*); „Хоч піднімай його **домкратом**, а хам не стане **демократом**” (*Інкрустації*).

Рівносильними чинниками органічного входження філософських максим Л. Костенко в нашу мову, у мовну свідомість маємо визнати глибинність, універсальність узагальненого в них колективного національного й індивідуально-авторського життєвого досвіду та лаконічну форму його ословлення. Їх довершений синтез — одна з тих рис, що споріднюють філософію поетичного текстотворення Ліни Костенко з традиціями Т. Шевченка, Лесі Українки, коли огранене творчістю *слово* стає „виразником національної свідомості, засобом творення й експонування актуальних для українців інтелектуально-естетичних цінностей”⁷: Пор: „Найвище уміння — почати спочатку / життя, розуміння, дорогу, себе” (*Ще вчора була я висока...*); „Віддай людині крихітку себе. / За це душа поповнюється світлом” (*Інкрустації*); „При майстрах якось легше. Вони — як Атланти. / Держать небо на плечах. Тому і є висота” (*Умирають майстри...*). Багато з них містять народнорозмовні слова, форми, конструкції, які надають авторському поетичному викладові невимуженості, філософської іронійності: „Людина від спокійного життя / жиріє серцем і втрачає талію”

⁶ Л. Тарнашинська, *Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспекти)*, Київ 2010, с. 35–36.

⁷ Г. Сюта, *Цитатний тезаурус української поетичної мови ХХ століття*, Київ 2017, с. 16.

(*Конкретна ода ворогам*); „Хвора правда так і не оклигала” (*Кінь Калігули*); „А правда, пане, слово більмувате. / Воно не бачить, хто його сказав” (*Маруся Чурай*); „Безмірно жаль, що ніжність вже не в моді” (*Я думала, — це так...*); „Митці поволі обростають мохом” (*О мастаки пристосувати крок...*); „Як мовчанням душу уяремлю, то який же в біса я поет?!” (*Заворожи мені, волхве...*); „Співає кожен, хто якої може. / І так співає, як йому дано” (*Маруся Чурай*); „У мене слово не куповане, / і я його не продаю!” (*Маруся Чурай*); „Як будеш так розношувати душу, / вона, гляди, із совісті спаде” (*Маруся Чурай*).

Естетика мовної форми афоризмів Ліни Костенко часто народжується з її тонкого відчуття глибинних можливостей мови. Зокрема, авторка володіє унікальним даром розгерметизовувати, оприявнювати семантико-експресивну виражальність *повторів* (звуків, складів, слів), для „видобування” нового змісту балансувати ритмом, наголосом, внутрішньою римою: „**неска́зане** лишилось **несказáнным**” (*Очима ти сказав мені: люблю...*); „Все квапимось із „**ніколи**” в „**ніко́ли**” (*Інкрустації*); „любіть **тваринку** і **травинку**, і сонце застрашнього дня” (*Вже почалось, мабуть, майбутнє*); „хто від правди ступить **на півметра**, / душа у нього сіра й **напівмертва**” (*Давидові псалми. Псалом 1.*). Особливо багатий на такі індивідуальні мовно-естетичні знахідки цикл *Інкрустації*: „**Поезія і популярність** — / у цьому завжди є якась **полярність**”; „Діапазон **мети і метушні** / поету мстить в неправедному слові”; „Те, що **принижує**, — **пронизує**”; „Це — шлях од **гідності** до **принагідності**; всі вони були **не естрадники, а страдники**”; „Але куди подітись мені? / **Податись** можна, а **подітись** —ні”.

Закріпленню багатьох художніх сентенцій Ліни Костенко в українській мовній практиці, їх узвичаєнню як одиниць комунікації сприяє їхня дидактична модальність. Знання психології, ментальності наших сучасників підказує авторці найвлучніші формулювання поетичних дефініцій екзистенційних понять (*життя, смерть*), морально-етичних категорій (*сумління, совість, істина, правда*), психоемоційних станів (*любов, печаль*), ментальних явищ (*розум, думка, пам'ять, спомин*), різноаспектних абстрактних понять (*іронія, простацтво, слава, двомовність*) тощо: „Душа — єдина на землі держава / де є свобода чиста як озон” (*Летючі катрени*); „Сумління — річ тендітна і марка” (*Маркова скрипка*); „Іронія — / це блискавка ума / котра освітить всі глибини смислу” (*Летючі катрени*); „Печаль моя — ріка без переправи, / на тому боці спогади живуть” (*Древлянський триптих*); „Простацтво — іще та простота” (*Зоряний інтеграл*); „Двомовність — як роздвоєне жало” (*Інкрустації*); „Правдивий пісні передзвін кайданів — / то тільки звичний акомпанемент” (*Кобзар співав в пустелі Косаралу*); „Спомин — це далекий вирій, / де вже посмертно гріється душа” (*Фото у далекий вирій*); „чутки — то потеруха правди” (*Берестечко*); „справжня слава — це прекрасна жінка, / що на могилу квіти принесе” (*О, не взыскуй гіркого меду слави*). Когнітивно-текстовий аналіз таких по-

етичних визначень, потенційно придатних до закріплення в загальнономовному словнику, виявляє максимальну щільність їх насичення й іншими ключовими для мовомислення поетеси словами — *свобода, ум, смисл, спогад, поезія, пісня, прогрес, безсмертність, історія* та ін.

Одне з концептуальних, найчастіше осмислюваних, а відтак і описуваних метафорами-дефініціями понять — *життя*. Наприклад: „**Життя** — спокута не своїх гріхів. / **Життя** — це оббирання з реп'яхів, / що пазурами уп'ялися в душу” (*У драмі людській небагато дій*); „**Життя**, мабуть, — це завжди Колізей” (*А затишок співає, мов сирена*); „**Життя** — це божевільне раллі” (*Летючі катрени*); „**Життя** — це справа без гарантії” (*Кольорові миші*); „**Мое життя** — руйновище любові, / де вже ніякий цвіт не процвіте” (*Маруся Чурай*); „**Життя** — страшна корида. / На сотню Мінотаврів — один тореадор” (*Іспанка Карменсіта*); „**Життя** — великий цейтнот” (*У наших лісах блукають вже інші люди*); „**Життя** — це криза, не круїз” (*Не жарт, не шоу...*); „**Життя** — засвічена плівка” (*У наших лісах блукають вже інші люди*). Багато з них уже вкарбувалися в мову наших сучасників як формули вербалізації інтелектуально-емоційного досвіду — і загальнолюдського, й окремої особистості. Це можливо насамперед завдяки етнозаглибленій філософії та високій естетиці поетичного слова Ліни Костенко — вони „детермінують крилатість думки й афористичність висловів, що стали знаковими для багатьох життєвих ситуацій наших сучасників, увійшли в культурний дискурс на рівні інтимного сприйняття”⁸. Саме в момент інтимного сприйняття авторських думок, проектування „на себе”, на власні спогади і спостереження, на своє світовідчужання відбувається чутливе резонування читачів на образи й висловлення Ліни Костенко. У цьому вповні виявляється талант сугестії „правдивого поета”, що її зацкентував І. Франко у праці *Із секретів поетичної творчості*:

Поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз, репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню; і вкінці попрацювати ще над тим, уже зовсім технічно, щоби ті його слова уложилися в форму, яка би не тільки не затемнювала яркості того безпосереднього переживання, але ще й в додатку [...] вводили би в неї хвилювання, згідне з її власними споминами, і таким робом чинили би прочитане не тільки моментально пережитим, але рівночасно частиною, відгуком чогось давно пережитого і похороненого в пам'яті⁹.

На рівні семантико-синтаксичної побудови поетичного висловлення простежуємо й таку прикметну ознаку авторського мовомислення Ліни Костенко, як антитетичність. Семантичне взаємопритягування, контекстне зіткнення контрастних понять, що відбувається у межах багатьох авторських афориз-

⁸ С. Єрмоленко, *Висока естетика поетичного слова Ліни Костенко*, „Культура слова” 2010, вип. 73, с. 6–16.

⁹ І. Франко, *Із секретів поетичної творчості*, Київ 1969, с. 66.

мів, надає їм виразної публіцистичної маркованості: „**Глибина** — потойбічна сестра **висоти**” (*Я пішла як на дно*); „Благословенна кожна мить **життя** / на цих всесвітніх косовицях **смерті!**” (*Страшний калейдоскоп*); „в епіцентрі логіки і стресу змішалось **рідне і чуже**” (*І дощ, і сніг, і віхола, і вітер*); „**Сміятись** краще все-таки, ніж **плакати**” (*Маркова скрипка*); „Моя любов чолом сягала **неба**, / а Гриць ходив ногами **по землі**” (*Маруся Чурай*); „З суми **безконечно малих** виникає **безконечно велике**” (*Зоряний інтеграл*).

Спостерігаємо також численні контекстні зближення ситуативно антонімічних, не протиставлюваних в узусі понять (як-от *великий–дволикій, небо–стеля, попіл–сміття, безсмертя–життя, святість–свинство, неповторне–ерзац, свобода–хрести*), наприклад: „**Великий** або **дволикій**. Середини тут нема” (*Високий норвежець*); „Він має **небо**. Ми маєм **стелю**” (*Діалог у паризькому салоні*); „**Фенікс** вилітає з **попелу**. Зі **сміття** він ще ніколи не вилітав” (*Інкрустації*); „В **безсмерті** холодно. І холодно в **житті**” (*Астральний зойк*); „Час пролітає з реактивним свистом. Жонглює будень **святістю і свинством**” (*Ой ні, ще рано думати про все*); „Не проміняйте **неповторне** на сто **ерзаців** у собі” (*Вже почалось, мабуть, майбутнє*); „З суми **безконечно малих** виникає **безконечно велике**” (*Зоряний інтеграл*); „Тут **свобода** не сходить, тут сходять **хрести**” (*Подаруй мені, доле, у віках березу*).

Експресивність контекстного контрастування часто увиразнена протиставленням, розмежуванням часових пластів, у яких відбувається лірична дія. Його мовними знаками в тексті стають антонімічні прислівники, частки *колись–тепер, вчора–завтра, ще–вже* тощо: „**Колись** творилися **слова, тепер — абрєвіатури**” (*О мово, ти іще жива*); „**Колись** були **Орфеї, а тепер корифеї**” (*Інкрустації*); „Те, що **вчора** було **прогресом**, / **завтра** стане **іхтіозавром**” (*Інкрустації*); „**Земля ще нас тримає**. / **А вже мистецтво ждуть перестає**” (*Усі вже звикли: геніїв немає*); „**Ще назва є, а річки вже немає**” (*Ще назва є...*). Такі контексти по-особливому оприявнюють індивідуальність авторського, суб’єктивно-оцінного осмислення дійсності, в якому злилися емоційність сприймання і водночас раціоналізм філософського узагальнення думки.

Згадану вище повчальність, дидактичну модальність засвідчують авторські художні сентенції, структурно оформлені як моральні імперативи. Модальне навантаження дидактизму у них несуть дієслова наказового способу і в наказово-стверджувальних (*тримай, збудуй, віддай, борись, будьте, шукайте, хай буде все побачено*), і в заперечних (*не забувайте, не проміняйте, не виходь, не виявляй, не доводьте до пародії, не бий на сполох, не говоріть від імені народу, не взискуй*) особових та безособових формах. Наприклад: „**Тримай** від себе хама на версту” (*Інкрустації*); „Люди, **будьте** взаємно ввічливі! Люди, **будьте** взаємно красивими...” (*Між іншим*); „**Шукайте** посмішку Джоконди, / вона ніколи не мине” (*Вже почалось, мабуть, майбутнє*); „Лиш храм **збудуй**, а люди в нього прийдуть. / **Не бий** на сполох в невідлтий дзвін” (*Інкрустації*); „**Шукайте** цензора в собі. / Він там живе, дрімучий, без гоління”

(Шукайте цензора в собі); „Віддай людині крихітку себе. / За це душа поповнюється світлом” (Ми любимо тих, що знали нас молодими); „Лише борись, а щастя не втече” (Затишно дітям в пазусі казок...); „Хай буде все небачене побачено, / Хай буде все пробачене пробачено. / Єдине, що від нас іще залежить — / Принаймні вік прожити, як належить” (Пісенька з варіаціями); „Нехай тендітні пальці етики / Торкнуть вам серце і уста” (Вже почалось, мабуть, майбутнє...); „Не забувайте незабутнє, / воно вже інеем взялось” (Вже почалось, мабуть, майбутнє); „Не промініайте неповторне на сто ерзаців у собі” (Вже почалось, мабуть, майбутнє); „Не доводьте дійсність до пародії” (Хлопчикок прийшов із Шарлевілью); „Не говоріть від імені народу,—розперетричі ви йому впеклись” (Червоні краплі глуду); „О, не взискуй гіркого меду слави. / Той мед недобрий, від кусючих бджіл” (О, не взискуй...).

Іще категоричніший дидактизм властивий авторським узагальненням із предикативними формами *треба / не треба, можна / не можна, варто / не варто*, пор.:

Не можна брати істину в аренду
і сіяти на ній чортополох.
(Скіфська одісея)

І все на світі *треба пережити*,
І кожен фініш – це, по суті, старт,
І наперед *не треба ворожити*,
І за минулим *плакати не варт*
(Пісенька з варіаціями)

Не треба думати мізерно.
Безсмертя є ще де-не-де
(Не треба думати мізерно...)

Філософія мови Ліни Костенко полягає в тому, що поетеса *не використовує* українську мову, *не пише* нею, а власне українська **мова пише пером** Ліни Костенко: гнучкість мовної структури сприяє формуванню, вербалізації неординарної авторської думки. Мова — невіддільний складник свідомості й чуттєвості поетеси, вона мотивує втілення в словах і словотворчих моделях, у словосполученнях (епітетних, метафоричних), в усталених фразеологізмах, у синтаксично-інтонаційному ладові, різноманітних повторах таких знакових геніальних, пророчих думок і таких ословлених емоцій, які стають невіддільною частиною почуттів реципієнта.

Час вибрав Ліну Костенко, щоб вона надала нового звучання мові Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Павла Тичини, Максима Рильського, мові своїх сучасників. Вислів поетеси „мого народу гілочка тернова” конденсує думку і про непросту історичну долю українського слова, і про терновий шлях людини-творця цієї мови. Ось чому завжди актуально звучить афоризм Ліни Костенко „Ще не було епохи для поетів, / але були поети для епох”.

Бібліографія

- Єрмоленко, Світлана. 2010. „Висока естетика поетичного слова Ліни Костенко”. *Культура слова* 73: 6–16.
- Єрмоленко, Світлана, Вокальчук, Галина, Ганжа, Ангеліна, Гнатюк, Лідія, Сюта, Галина. 2016. *Територія мови Тараса Шевченка*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго.
- Кравець, Лариса. 2010. „І десь над гранями свідомості є те, чого ще нема (метафора Ліни Костенко)”. *Культура слова* 73: 43–49.
- Потебня, Александр. 1993. *Мысль и язык*. Київ: СИНТО.
- Русанівський, Віталій. 2001. *Історія української літературної мови*. Київ: АртЕк.
- Сюта, Галина. 2017. *Цитатний тезаурус української поетичної мови ХХ століття*. Київ: КММ.
- Тарнашинська, Людмила. 2010. *Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспекти)*. Київ: Смолоскип.
- Франко Іван. 1969. *Із секретів поетичної творчості*. Київ: Радянський письменник.

Przyjęto do druku / Accepted for publication: 15.09.2021

OXANA PACHLOVSKA / ОКСАНА ПАХЛЪОВСЬКА

Sapienza Università di Roma (Rzym, Włochy)

ORCID: 0000-0002-3224-1576

Indywidualność, wolność, czas: „język europejski” versus „język sowiecki” (i „postsowiecki”) w poezji Liny Kostenko

Душа — єдина на землі держава
де є свобода чиста як озон
Кордон душі проходить над світами
а там нема демаркаційних зон
Ліна Костенко — *Летючі катрени*

Individuality, freedom, time: “European” vs. “Soviet” (and “post-Soviet”) language in Lina Kostenko’s poetry. Taken together, individuality, freedom, and time are three fundamental categories in the value system of European civilization. The dissident discourse in Lina Kostenko’s poetry, which covers not only the Soviet, but also the post-Soviet period, is structured precisely around these three categories. If under the Soviet totalitarian regime these categories were subject to strict controls, nowadays they are losing meaning. In the meantime, the issue of Ukraine’s European integration (both political and cultural) is far from being solved. Poetry responds to these challenges through a complex “transformation” of ideas into images, symbols, metaphors. This article examines how different temporal dimensions — cosmic, historical, individual, and ancestral — have been interiorized in Kostenko’s poetry, reaching the dimension of authentic freedom in an existential (and existentialist) sense and the sublimation of this freedom through language-logos. In these forms in which time is being interiorized, one can recognize various philosophical references (especially the conceptions of time in Heraclitus and Saint Augustine, but also in Camus through the image of Sisyphus as well as that of the intellectual’s dissident and rebel nature). During various historical periods, Kostenko’s poetry reclaims the subjectivity of human existence, the right to sovereign existence in cosmic and historical time for an individual person as well as for an entire nation.

Keywords: liberty, conception of time, Lina Kostenko, Sixtiers, Ukraine–Europe relations

„Знову пішла Україна по колу” — „Ukraina znów zatoczyła koło”

Indywidualność, wolność i czas — te trzy kategorie w syntezie tworzą filozoficzną podstawę demokracji nie tylko jako systemu politycznego, lecz przede wszystkim systemu wartości. Już w odległym V wieku p.n.e., kiedy pojęcie demokracji zaczynało się kształtować w starożytnych greckich polis, filozofia i literatura odpowiedziały na ten proces rozwojem etosu wolności. Był to również czas narodzin Europy jako koncepcji filozoficznej. *De facto* od czasów starożytnych do współczesności filozofia zachodnia interpretowała historię jako urzeczywistnienie wolności. Korelacja między indywidualnością a wolnością tworzy czas ewolucyjny, który pozwala kulturom rozwijać się z większym lub mniejszym stopniem intensywności, ale może też powodować zatrzymanie rozwoju, a nawet regres. Obecnie pojęcie wolności jest wielorakie, w pewnym stopniu nawet zdewaluowało się ze względu na gwałtowne zmiany geopolityczne, które zaszły w Europie i na świecie w ostatnich dziesięcioleciach. Szczególnie ważny w tym kontekście był upadek ZSRR i dynamiki posttotalitarne — zarówno pozytywna (integracja europejska wielu krajów Europy Wschodniej), jak i negatywna (wojny i „niedokończone” rewolucje, w tym dwa ukraińskie majdany w latach 2004 i 2013–2014). Do tych dynamik doszły nowe: wirtualizacja rzeczywistości, ekspansja populizmu, proliferacja ruchów prawicowych czy wzrost antyeuropejskich nastrojów poza UE oraz w krajach członkowskich. W rezultacie pojęcie wolności zyskało na znaczeniu i aktualności. Wszak we wszystkich tych tektonicznych usterkach współczesnej cywilizacji kardynalną kwestią jest przeciwstawienie świata wolności i *nie*-wolności, Zachodu i Wschodu, odpowiednio antytetycznych modeli rozwoju — demokracji i autokracji w różnych rozszerzeniach i zastosowaniach tych koncepcji. Ukraina ponownie znalazła się w jednym z najniebezpieczniejszych punktów tej przepaści, wracając do swojej historycznej roli obszaru ścierania się antagonistycznych sił.

Chociaż problematyka ta została już dogłębnie zbadana w aspekcie historycznym, kulturologicznym, politologicznym¹, to mniej uwagi poświęcono jej w studiach nad literaturą, które wszak są bardzo wrażliwym obszarem odbioru i retransmisji tych procesów. W literaturze ukraińskiej istnieje oczywiście ciągła linia tekstów, w których ważną rolę odgrywa pojęcie wolności. Chociaż koncepcję wolności kreowano już w dziełach z XVI wieku, a filozofię wolności na poziomie makro odnajdujemy w całej twórczości Tarasa Szewczenki i Łesi Ukrainki, jednak to historia

¹ Zob. I. Шевченко, *Україна між Сходом і Заходом*, Львів 2001; Ю. Щербак, *Україна: вибір і вибір*. Перспективи України в глобалізованому світі XXI століття, Київ 2003; О. Пахльовська, *Ave, Europa!*, Київ 2008; С. Плохій, *Брама Європи. Історія України від скіфських воєн до незалежності*, Харків 2016; *Нова Європа: есеї українських інтелектуалів*, red. К. Зарембо, Львів 2018; *The Re-Integration of Ukraine in Europe: A Historical, Historiographical and Political Urgent Issue*, red. G. Brogi, G. Lami, Alessandria 2005; *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe*, red. L. Zaleska-Onyshkevych, M. Rewakowicz, New York 2009; *Ukraine and Europe: Cultural Encounters and Negotiations*, red. G. Brogi Bercoff, M. Pavlyshyn, S. Plokyh, Toronto 2017; *Ucraina tra Occidente e Oriente d'Europa*, red. M. Capaldo, Roma 2018.

XX wieku jest pod względem wolności wyjątkowa. Przecież zarówno modernizm lat dwudziestych, jak i neomodernizm lat sześćdziesiątych charakteryzowały liczne zakazy, irracjonalne tłumaczenia i studia nieproporcjonalne lub wyrwane z kontekstu. W dużej mierze to niespójność historyczno-kulturowej reinterpretacji literatury ukraińskiej jako części pisarstwa europejskiego doprowadziła do wciąż nieukształtowanego ukraińskiego kanonu literackiego, do absolutyzacji zarówno podejścia „tradycyjnego”, jak i „postmodernistycznego”, do bezkrytycznego wykorzystywania założeń teoretycznych czy łączenia sprzecznych zjawisk i kierunków². Kontrowersje dotyczyły także fenomenu lat sześćdziesiątych, który często stawał się zakładnikiem sztucznie wykorzystywanych aporii polityki i estetyki, stanowisk „stronniczych” czy „niezaangażowanych”³. Sztywne uregulowania czasów socrealizmu zostały więc zastąpione entropią interpretacyjną. Nie uwzględniało to specyfiki sytuacji w literaturze ukraińskiej i wschodnioeuropejskiej w ogóle, wszak w okresie reżimu sowieckiego następowało systematyczne niszczenie humanistyki, z jej wpływem na wychowanie i moralne kształtowanie społeczeństwa. Odnowa i rozwój nauk humanistycznych wymaga przecież czasu i znacznych środków, a przede wszystkim wykształconej i prawdziwie proeuropejskiej klasy politycznej. Nieukształtowanie tego ostatniego na Ukrainie (między innymi) umożliwiło powrót fantomom przeszłości. Z tego powodu nawet dzisiaj mamy różne formy zawałowanego, często wręcz jawnego ataku na język i kulturę. Zasoby instytucjonalne i finansowe znów znajdują się w rękach jawnych przeciwników zarówno ukraińskiej kultury, jak i ukraińskiej państwowości, a środowisko literackie wydaje się nie mieć wystarczającego na to wpływu. Iwan Dziuba⁴ i inni sześćdziesiątnicy wielokrotnie ostrzegali przed pułapką takiego zwrotu. „Знову пішла Україна по колу. / Знову і знову, ще раз у ніколи!?” — pisała Lina Kostenko w wierszu *Хочеться чуда і тришки вина* [Chcę cudu i troszkę вина] napisanym podczas pierwszej postmajdanowej pomsty w 2010 roku⁵.

² Zob. М. Павлишин, *Канон та іконостас*, Київ 1997; *idem*, *Literary Canons and National Identities in Contemporary Ukraine*, Pittsburgh (PA) 2006, s. 5–19; І. Фізер, *Постмодернізм: post/ante/todo — термін із нульовим значенням*, Київ 2000, s. 117–123; В. Моренець, *Український літературний канон. Міфи та реальність*, Київ 2003, s. 9–17; А. Achilli, *Soviet Dissident Writers in the Literary Canon of Contemporary Ukraine*, Roma 2015, s. 273–286; О. Пахльовська, *Постмодерний канон української літератури в полоні посттоталітарних аберацій*, Boston (MA) 2019, s. 582–603.

³ Tego typu kontrasty występują również w dobrych badaniach (zob. *Bunt pokolenia. Rozmowy z intelektualistami ukraińskimi*, red. В. Berdychowska, О. Hnatiuk, Lublin 2000). Jest to szczególnie istotne w wypadku zasadniczo prowokacyjnych publikacji. Na przykład w postmodernistycznej encyklopedii Wołodomyra Eszkilewa i Jurija Andruchowycza Pleroma tak zwany dyskurs TR (dyskurs tradycyjny), w przeciwieństwie do dyskursu PM (dyskurs postmodernistyczny), jest scharakteryzowany jako „zanikający testamentowo-chołopski albo testamentowo-rustykalny”, ale przy tym walka o dekanonizację prowadzona jest w zakresie samokanonizacji, ponieważ projekt nosi nazwę „Powrót demiturgów”: Pleroma. Проект «Повернення деміургів». Мала українська енциклопедія актуальної літератури (МУЕАЛ), Івано-Франківськ 1998.

⁴ Zob. І. Дзюба, *Пастка. Тридцять років зі Сталінім. П'ятдесят років без Сталіна*, Київ 2003. Zob. też *idem*, *Порнократія на марші*, Київ 2007; *idem*, *Повернення Хоми Скептика*, Київ 2020.

⁵ Л. Костенко, *Річка Геракліта*, Київ 2011, s. 273.

Dlatego niezwykle ważne jest badanie literackiego, artystycznego i filozoficznego wkładu sześćdziesiątników w rozwój europejskiej Ukrainy: studia te dopiero się rozpoczynają i dopiero od niedawna zaczynają tworzyć spójny dyskurs⁶.

„Свободи предтеча...” — „Звістун волності...”

To właśnie wspomniane już kategorie indywidualności i wolności są podstawą Europy i europejskiej tożsamości⁷. Dlatego doświadczenie historycznego, immanentnego i metafizycznego czasu jest kierunkiem myślenia i stanu umysłu w dużej mierze zdeterminowanym przez społeczną empirię jednostki i przestrzeń jej wolności. W czasach sowieckich kategorie te należały do najbardziej uregulowanych, zarówno na poziomie koncepcji ideologicznych, jak i praktyk życia publicznego. Jednocześnie te trzy kategorie były wewnątrznie zaognione potrzebami reżimu w pseudoopatrznościowej przypowieści: jednostka pozbawiona podmiotowości musiała podążać w z góry określonych kierunkach w *profanum* — eschatologicznej perspektywie budowania komunizmu⁸. Oczywiście było to konsekwentnie kultywowane na poziomie propagandowym: kategorie ludzkiej wolności i integralności zostały odwrócone jak krzyż w satanistycznych rytuałach. Gloryfikowano monumentalnego „nowego człowieka” niczym rzekomo niedostępną dla innych wolność („Я другої такої страны не знаю, где так вольно дышит человек”⁹). Rola człowieka została zredukowana do mechanicznej funkcjonalności, a sama osoba systematycznie po-

⁶ Zob. Б. Захаров, *Нарис історії дисидентського руху в Україні (1956–1987)*, Харків 2003; *Рух Опору в Україні, 1960–1990: Енциклопедичний довідник*, red. О. Зінкевич, Київ 2010; О. Обергас, *Український самвидав: літературна критика та публіцистика (1960-і – початок 1970-х років)*, Київ 2010; Л. Тарнашинська, *Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття*, Київ 2013; *еадет, Українське шістдесятництво. Профілі на тлі покоління*, Київ 2019; О. Рарицький, *Партитури тексту і духу. Художньо-документальна проза українських шістдесятників*, Київ 2016; Н. Загоруйко, *Таборовий епістолярій українських шістдесятників (літературно-естетичний дискурс)*, Київ 2018; Г. Касьянов, *Незгодні. Українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х років*, Київ 2019. Wśród zagranicznych źródeł wydanych w ostatnim czasie warto wymienić: A. Achilli, *La lirica di Vasył' Stus. Modernismo e intertestualità poetica nell'Ucraina del secondo Novecento*, Firenze 2018; S.A. Bellezza, *The Shore of Expectations: A Study on the Culture of the Ukrainian Shistdesiatnyky*, Toronto-Edmonton 2019. Więcej na temat sześćdziesiątników i Europy zob. Є. Сверхюк, *Шістдесятники і Захід*, Київ 1993, s. 23–33; О. Pachlovska, *The Poetry of the Sixtiers and Europe: Between Culture and Politics*, przeł. M. Pavlyshyn, [w:] *Ukraine and Europe: Cultural Encounters and Negotiations*, s. 390–413.

⁷ Zob. Ф. Шабо, *Історія ідеї Європи*, przeł. Я.Ф. Барб'єрі, Київ 2020.

⁸ Zob. F. Furet, *The Passing of an Illusion: The Idea of Communism in the Twentieth Century*, Chicago (IL) 2000; M. Kula, *Religiopodobny komunizm*, przeł. D. Furet, Kraków 2003; V. Smolkin, *A Sacred Space is Never Empty: A History of Soviet Atheism*, Princeton (NJ) 2018.

⁹ *Широка страна моя родная* — piosenka oparta na słowach rosyjskiego poety sowieckiego Wasilija Lebiediewa-Kumacza (1898–1949), powszechnie wykorzystywana w celach propagandowych.

zbawiana cech poznawczych, a nawet adresu („Наш адрес — не дом и не улица, наш адрес — Советский Союз”¹⁰).

Opozycyjny dyskurs poetycki Kostenko jest w dużej mierze skonstruowany wokół tych trzech pojęć: indywidualności, wolności i czasu. Już tytuł poematu *Мандрівки серця* [Wędrówki serca]¹¹ i jednej z pierwszych jego ksiąg można określić mianem kamertonu nadającego odpowiedni ton poezji Kostenko. Młody człowiek o zbyt wielkim sercu poznaje świat. Serce jako symbol naturalnych uczuć, cierpienia, miłosierdzia dorosło do samodzielnej egzystencji. To nie człowiek jest nosicielem serca, ale serce jest uosobieniem człowieka, czyli wymiarem, który „poprzedza” włączenie racjonalnej i kontrolowanej płaszczyzny ludzkiej psychiki. Serce nabiera cech antropomorficznych, uniezależnia się od pragmatycznego i celowego dyktatu czasu, stając się wrażliwą błoną świata, radarem niesprawiedliwości, naocznym świadkiem i kronikarzem autentycznych ludzkich historii ukrytych przed bezwładnym spojrzeniem (fragment utworu *Розпусна вдовиця*). Sama koncepcja podróży była w tamtych czasach trudna: zamknięty kraj, do którego nie było prawa wjazdu i wyjazdu, w którym podróże, wiedza, odkrywanie nowych światów są zabronione. I nagle Wędrowiec zostaje uwolniony od tych warunków i idzie własną drogą, i nikt nie może go powstrzymać. W końcu, poznając ludzkie cierpienie w różnych postaciach, staje do walki z Gorem-Bazyliżkiem — symbolicznym ucieleśnieniem systemu hipnotyzującego obywateli i zabijającego nieposłusznych. Umierając, Wędrowiec spotyka swojego pobratymca. Ale ten pobratymiec jest nim, to jego Duch. W istocie metempsychoza¹² jawi się jako zwieńczenie drogi do doskonałości, przywiązanie do najwyższej wiedzy — rozpoznajemy pitagorejski i platoński dualizm duszy i ciała, który przez tajemnicę orfizmu trafia do Giordana Bruna. Ale w tej metempsychozie jest jeszcze jeden kulminacyjny moment: pewien moralny solipsyzm i etos samotności.

Мандрівки серця — początkowy kamerton nadaje ton twórczości z okresu debiutu i zakazów, a ostatecznie też wszystkim innym¹³, wymiaru indywidualności. Przez to wolność staje się dominującym tematem w twórczości Kostenko. Znaczący jest tragiczny wizjonerski scenariusz ostatecznej „niepodległości” (Dziuba) i wolności w wierszu z czasów zakazu *Я пішла як на дно*¹⁴:

¹⁰ Piosenkę *Мой адрес — Советский Союз* [Mój adres — Związek Radziecki] określano „nieoficjalnym hymnem czasów sowieckich”.

¹¹ Л. Костенко, *Мандрівкисерця*, Київ 1961.

¹² Metempsychoza (grec. *Μετεμψύχωσις*) — starogrecka doktryna religijna i mitologiczna o wędrówce dusz, która powstała w VI w. p.n.e. w orfizmie i pitagoreizmie, uzyskała specjalną artykulację u Heraklita i Platona i była dalej rozwijana w neoplatonizmie w erze chrześcijańskiej.

¹³ W niniejszym artykule analizie poddano wyłącznie lirykę z wyłączeniem wierszowanych powieści *Маруся Чурай* (*Marusia Czuraj*, 1979) i *Берестечко* (*Beresteczko*, 1966–1967; pierwsze pełne wydanie 1989) jak również prozy.

¹⁴ *Я пішла як на дно*, [w:] Л. Костенко, *Триста поезій*, Київ 2017, s. 118 (pierwodruk: Л. Костенко, *Вибране*, Київ 1989, s. 198). W dalszej części artykułu cytaty z wierszy Kostenko podawane będą bez nazwiska autorki po pierwszej wzmiance o książce.

Я пішла як на дно. Наді мною свинцеві води.
Тихі привиди верб обмивають стежку з колін.
Захлинулась і впала, як розгойданий сполох свободи,
як з німої дзвіниці обрізаний ворогом дзвін.

To wybór nieistnienia w czasie, w którym ten „сполох свободи” — dzwon dla oczu — nie może zabrzmieć. Tonącemu dzwonowi śnią się „у високому небі обгорілої віри хрести”. Jednowymiarowa płaska rzeczywistość jest wykluczona z metafizycznej „wertikalnej” wizji przestrzeni: „Глибина, вона що ж? — потойбічна сестра висоти”. Jest to wyższy wymiar, w którym nawet nicością można zapłacić za szczęście wolności, gdy „перетлілі мої канати / в не мої Великодні не сіпає жоден дзвонар”.

„Мене немає в нашому сторіччі”¹⁵ — samowykluczenie, całkowite oddzielenie od uwarunkowań, fałszu, rekwizytów nowoczesności. Imperatyw „ja” jest imperatywem jednostki, która buduje swój świat i własną wolność poza granicami odgórnie narzuconych koordynat.

„Маю тільки небо над собою, / маю тільки душу при собі”¹⁶. „3 неба, гір і свободи собі збудувала дім я”. Jedyłą możliwą granicą człowieka jest tutaj niebo, gdzie „воскресла думка встає над уламками, / живою водою правди покроплена!”¹⁷. Ta indywidualność znajduje się po drugiej stronie społeczeństwa: metafory często wpisują indywidualność w krajobraz naturalny (nierzadko panteistyczny) lub kosmiczny, ale bynajmniej nie społeczny: to „gotycka samotność”, wymiar, w którym poeta buduje „мовчання, як зал філармонії. / Колонний / безсонний / смерековий зал”¹⁸. Specyfika skojarzeń pozostaje w ludzkim społeczeństwie, ale one są zanurzone w zupełnie innej perspektywie wizualnej i sensorycznej. Co więcej, poczucie tragedii przeplata się z wybuchową energią jednostki, która swoim nieposłuszeństwem przekształca otaczający ją świat, swoim powstaniem:

А вранці повстану. Обуренням серця,
веселим азартом очей і ума.
На вікнах розсиплеться сонячне скерцо
і рух засміється над скрипом гальма¹⁹.

Bunt, powstanie — to permanentny stan twórczej wolności: „свободи предтеча — / розхристана втеча / з мудрованих дум / у мандруючий дим” (znowu przesadny nacisk na racjonalizm, na wolność egzystencjalnych podróży!). Oczywiście ten światopogląd nie mógł (i nie może) mieć żadnych projekcji politycznych. Ale protest sześćdziesiątników należy odczytywać przede wszystkim filozoficznie i właśnie w takim podejściu ujawnia się głęboka europejska natura tego zjawiska. Idea

¹⁵ *Ми мовчимо — поезія і я...*, [w:] *Вибране*, s. 211.

¹⁶ *Йду в Карпатах крізь летючі хмари...*, [w:] *Триста поезій*, s. 288.

¹⁷ *Вирлооке сонце сідає на чорну скелю...*, [w:] *Вибране*, s. 142–143.

¹⁸ *Готичні смереки над банями буків...*, [w:] *Триста поезій*, s. 382–383.

¹⁹ *Ibidem*.

„absurdalnego buntu” rozwinięta w filozofii egzystencjalizmu odegrała ogromną rolę w historii sześćdziesiątników. Szczególnie istotny jest w tym kontekście Albert Camus i jego „człowiek zbuntowany”: mowa o eseju filozoficznym *L'homme révolté* (1951), poświęconym protestowi jako mierze intelektualnej uczciwości, formie istnienia osobowości twórczej, która nie może zmienić fatalnego biegu historii, ale jest moralnie zobligowana do zareagowania na to świadomym i konsekwentnym stanowiskiem konfrontacji (przy czym warto byłoby zbadać nie tyle wpływ, ile imponującą spójność niektórych aspektów tego światopoglądu²⁰). Racjonalizm formuły kartezjańskiej „Myślę, więc jestem” uzyskuje nowy dźwięk w następujący sposób: „Buntuję się, więc jestem”.

Metafizyczna synteza samotności i wolności jako sublimacji sztuki w jej najgłębszych rozważaniach znajduje się w wierszu *Van Gogh* [Van Gogh]²¹. Oryginalna konstrukcja, szybki rytm wiersza i wir metafor sprawiły, że stał się jednym z najsłynniejszych tekstów sześćdziesiątników. Jednak także tutaj mamy przede wszystkim do czynienia z wymiarem ostatecznej samotności — i ostatecznej wolności jako krańcowego stanu egzystencjalnego. Wiersz zaczyna się słowami: „Добрий ранок, моя самотність!”. Kończy się: „На добраніч, Свободо моя!”. Czas między tymi dwoma pozdrowieniami z samym sobą, między dwoma absolutnymi wymiarami artysty, między dwoma biegunami twórczego „dnia”, to czas cierpienia podczas poszukiwania najwyższej realizacji: „на мольбертах розп'ятий світ”. Nie ma straszniejszego sądu nad artystą niż jego własny. „Руки-митарі”, dotykając wieczności, płoną. Artysta jest przepełniony głosami i wizjami: „але що ж я можу зробити, / як в мені багато мене?”. Dla innych jest szalony. Dla siebie samego: „Боже, я вільний!”. W wersji „На добраніч, Свободо моя!” — Wolność zapisano dużą literą. To ostateczna i jedyna Wolność, o której artysta może rozmawiać tylko z Bogiem²².

W poezji Kostenko następuje całkowita dekonstrukcja optymistycznej monumentalności człowieka sowieckiego. Kosmos człowieka istnieje poza otaczającą go rzeczywistością. Osobowość w tej poezji ma z jednej strony wymiar „człowieka witrażowego” Leonarda da Vinci, jest miarą wszystkiego — z jej dramatycznym światopoglądem, z globalizacją w duszy cierpienia świata. Jest moralnie i etycznie integralna (w przeciwieństwie do cynicznej dychotomii zniewolonego życia w reżimie), jak gdyby odpowiadała etymologicznemu znaczeniu pojęcia indywidualności

²⁰ W ZSRR utwory Camusa zostały „przefiltrowane” przez cenzurę. Wydano po rosyjsku tylko opowiadania i powieść *Dżuma* (*La Peste*, 1947 — wydanie polskie 1957). Dżumę odczytywano wyłącznie jako metaforę nazizmu, choć w istocie jest metaforą systemu totalitarnego w ogóle. Eseje filozoficzne Camusa opublikowano na Ukrainie dopiero po uzyskaniu niepodległości. Esej *Człowiek zbuntowany* (*Бунтівна людина*) w przekładzie O. Żupańskiego ukazał się w trzecim tomie A. Камю, *Вибрані твори у трьох томах*, Харків 1997 [wersja polska w przekładzie Joanny Guze ukazała się nakładem Instytutu Literackiego w Paryżu w 1958 r. — M.Ś.].

²¹ *Балада моїх ночей*, [w:] *Вибране*, s. 176–177.

²² Niewątpliwie w wierszu zawarto bardzo osobisty światopogląd. Nic dziwnego, że Wołodmyr Panченко zatytułował jeden ze swoich artykułów o Linie Kostenko *Самотність на верхів'ях* [Samotność na szczycie], [w:] *Екстракт 150*, red. Л. Івшина, Київ 2009, s. 50–71.

(indywiduum wywodzi się z łacińskiego *indivisibilis* — nierozłączny). Ale też stawia czoła swojej sile, świadoma swojej kruchości i niepewności. W końcu wolność jest także zagrożeniem i wyzwaniem. Człowiek — „світлий біль в тяжкому утарані”, który może „тільки кинути життя / історії кривавий під колеса”²³. Jednakże ten człowiek jest niepokonany właśnie z powodu swojej bezbronności — stoi przed watahą prześladowców, gotów przyjąć swój los, a wataha z niewiadomych przyczyn się wycofuje — jak w wierszu balladowym *Обступи мене, ліс, як в легенді про князя Хетáга* [Otocz mnie lasem jak w legendzie księcia Hetága]²⁴ z osobliwym połączeniem wielu specyficznych i symbolicznych znaków tej konfrontacji między prześladowcami a prześladowanymi. To samo uczucie pojawi się w cyklu *Інкрустації* [Inkrustacje], napisanym pod koniec lat osiemdziesiątych: „Непереможна безборонність — / твій меч єдиний і єдиний щит”²⁵.

Mykoła Chwyłowuj pisał o faustowskiej Europie — „Europie psychologicznej” — jako Europie bolesnych wątpliwości i wiecznego poszukiwania prawdy w kluczcu nietzscheańsko-spenglerowskim²⁶. Wątpliwość jest także jednym z głównych wymiarów (wręcz imperatywów) indywidualności u Kostenko — indywidualności, która ostrzega:

Не ставте
 не ставте
 не ставте крапку над і
 а якщо вже поставили
 швидше перевертайте його догори дном
 може б воно стало знаком оклику!
 Бо тоді вже ніякий вітер
 не задме цю свічку із чорним полум'ям
 свічку із чорним полум'ям
 Я цілком уявляю цю свічку в руках у мертвої істини²⁷.

Dla poetki nie ma prawd niepodważalnych — nawet wśród znaczeń, które sześćdziesiątnicy krystalizują w płaszczyźnie alternatywnej wobec retoryki reżimu — a więc takich odnoszących się do kategorii tożsamości, ludzi, narodu. Tak, w twórczości sześćdziesiątników następuje moment sakralizacji narodu, gdyż walczyli o tę rzeczywistość, która jeszcze się nie pojawiła, a wymagała ochrony i wypracowania nowych konotacji. Kostenko również czuje się częścią tej świętej jedności: „Моро народу гілочка тернова”²⁸. Powraca tu obraz narodowego męczeństwa, którego źródła należy szukać w polskim i ukraińskim romantyzmie, głównie w twórczości

²³ *І скаже світ: — Ти крихта у мені...*, [w:] *Триста поезій*, s. 368.

²⁴ *Ibidem*, s. 198.

²⁵ *Вибране*, s. 534.

²⁶ М. Хвильовий, *Думки протитечії*, [w:] *ідет*, Твори, Київ 1995, s. 652–692. Zob. także I. Дзюба, *Микола Хвильовий: «Азіатський ренесанс» і «психологічна Європа»*, Київ 2005; F. Gagliardi, *Il tramonto di Faust. Oswald Spengler tra Goethe e Nietzsche*, Perugia 2015.

²⁷ *Неставте...*, [w:] *Вибране*, s. 190.

²⁸ *Я врапиці голос горлиці люблю*, [w:] *Триста поезій*, s. 317.

Adama Mickiewicza i Tarasa Szewczenki. U Kostenko ta koncepcja przeżywa kryzys. Poeta może „sprzeczać się” z narodem w momencie jego ślepoty „Куди ведеш мене, моя гордине? / В яких вершин позаторішній сніг?” — to jest pytanie z *Балади моїх ночей* [Ballady moich nocy]. Czy poeta (jest rycerzem, ale też Don Kichotem) powinien ratować ludzi zamienionych w masę? „Стунить земля. Ідуть великі юрми. / Ти думав — люди, глянув — барани!”²⁹. Poeta sarkastycznie radzi Don Kichotowi — a właściwie sobie: „Не заважай іти їм на шашлик”. W poważnej formule ta konfrontacja między intelektualistą a zniewolonym społeczeństwem brzmi jak „двобій душі й рога того рагу”. W twórczości Kostenko ten sarkazm będzie rósł, osiągając szczyt w dziełach powstałych po uzyskaniu przez Ukrainę niepodległości, szczególnie w powieści *Записки українського самашедшого* [Notatki ukraińskiego neurastenika, 2010] — epickiej eschatologii narodowej, w której świadoma indywidualność ostatecznie przeciwstawia się nieświadomemu społeczeństwu, na poziomie zarówno lokalnym, jak i globalnym. Ale związek z nią odnajduje w chwili powstania, które staje się odpowiednikiem odrodzenia.

Poeta jednocześnie rozumie „що у народах є антинароди, / що у століттях є антивіки” i stara się „czekać” ze swoją miłością do antynarodu — a naród: „В антинароді свій народ люблю”³⁰.

W ten sposób następuje przejście od etosu Prometeusza do etosu Syzyfa. Najczęstszym towarzyszem poetki jest właśnie Syzyf, to jej *alter ego*: „Йдемо угору, і нема доріг. / І тинь Сізіфа, тинь моєї долі... / І камінь в прірву котиться з-під ніг...”³¹. Chociaż tragedia daremnych wysiłków jest odbiciem narodowej historii, mit Syzyfa jest także uosobieniem samotności. Syzyf został zhumanizowany i nabył ludzkich cech, a w procesie tym zmodernizował się: „Сізіф курив свою гіркущу люльку, / йому хотілось бути молодим”³². I znowu Camus powraca ze swoim *Mitem Syzyfa* (*Le mythe de Sisyphe*, 1942): „Aby wypełnić ludzkie serce, wystarczy walka prowadząca ku szczytom. Trzeba sobie wyobrazić Syzyfa szczęśliwym”³³.

Sublimacja indywidualności i nabycie przez nią wolności następuje przez psychologiczny „wewnętrzny” czas. W końcu jest to wymiar, w którym człowiek może zostać uwolniony od teraźniejszości, w której istnieje stała „konfiskata dusz dla harmonii”³⁴. Dzięki temu może zbudować swój świat składający się ze wspomnień, rozumienia, przewidywania, czyli przestrzeni świadomości niepodlegających żadnym narzuconym z zewnątrz schematom.

W filozofię czasu Kostenko w szczególny sposób wkrada się myśl św. Augustyna z Hippony (354–430), który jako pierwszy wyraził ideę podmiotowości czasu

²⁹ *Балада моїх ночей*, [w:] *Вибране*, s. 176–177.

³⁰ *Не знав, не знав зізвіздар гостротородий...*, [w:] *Вибране*, s. 184.

³¹ *Тинь Сізіфа*, [w:] *Триста поезій*, s. 148–149.

³² *Стояла груша, зеленів лісочок*, [w:] *Вибране*, s. 42.

³³ A. Camus, *Il mito di Sisifo*, przeł. A. Borrelli, Milano 1942, s. 121 [cyt. za: A. Camus, *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, przeł. J. Guze, Warszawa 1991, s. 107 — M.Ś.]

³⁴ *Готичні смереки над баями буків...*

linearnego (*Wyznania/Confessiones*, księgi XI–XII)³⁵. Dokładniej moglibyśmy mówić o augustiańskiej (bergsonowskiej) linii internalizacji czasu. Augustyn pisał, że istnieje coś więcej niż tylko przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Wszystkie trzy wymiary czasu są dane człowiekowi w jego doświadczaniu czasu. Jest więc „teraźniejszość przeszłości” — pamięć, „teraźniejszość teraźniejszości” — uczucia i reakcje oraz „teraźniejszość przyszłości” — oczekiwania. Augustyn (za Arystotelesem) przekonywał, że to nie czas stwarza duszę, ale jej historia, która tworzy czas (w rzeczywistości wystarczy zacytować wers z augustiańskiego wiersza Kostenko: „Не час минає, а минаєм ми”³⁶). Oczywiście nie możemy zapominać o następcy myśli św. Augustyna — Henrim Bergsonie (1859–1941) z jego ideą przeciwstawienia „zewnętrzznemu”, „mechanicznemu czasowi” — wewnętrznego psychologicznego „trwania” (*durée*) czasu. To nie przypadek, że Kostenko podkreśla, iż w swoich pracach historycznych jest „psychohistoryczką”.

Niewątpliwie temat ten zasługuje na odrębne opracowanie, jednak podkreślę, że na wszystkich etapach twórczości Liny Kostenko odbywa się interioryzacja czasu: zarówno kosmicznego, jak i historycznego. W systemie sowieckim czas („prawdziwa historia”, „właściwy czas”) podlegał uregulowaniu i reglamentowaniu podobnie jak kategoria indywidualności i wolności. Był to monumentalny i nieruchomy pseudoczas: czas cenzurowanych wydarzeń i postaci, czas cenzurowanych tekstów, obrazów, dat, a nawet słów czy liter³⁷. W poezji Liny Kostenko wolność trajektorii czasu istnieje tylko dlatego, że poetka, kierując się własnym imperatywem wolności, zdolna była do wyjścia poza ograniczający ją pseudoczas. „Давай попливемо у ніч коротку / назад по ріці незворотнього часу”³⁸. To ruch w inną stronę, na przekór.

Czas ma niezliczenie wiele wymiarów, z których podstawowe są dwa: czas kosmiczny, rozumiany jako czas duchowy, oraz czas historyczny. „Прямим проломом пам'яті в безмежність / уже аж звідти згадуєш себе”³⁹ — człowiek jest nierozłącznie związany z kosmosem. Zjawisko burzy w przyrodzie ma taką samą dynamikę jak emocje człowieka: „Ну, от і все. Одплачеться природа. / Їй стане легше, певно. Як мені”⁴⁰. Nawet miłość ma wymiar boskiego żywiołu: „А ти стихія — любиш —

³⁵ D. van Dusen, *The Space of Time: A Sensualist Interpretation of Time in Augustine, Confessions X to XII*, Leiden-Boston 2014.

³⁶ *Нехай підождуть невідкладні справи*, [w:] *Триста поезій*, s. 88.

³⁷ Według nieoficjalnych zasad cenzura zakazywała używania niektórych słów czy sformułowań (na przykład słowa „завжди” i „щоб” były dopuszczalne, a „завше” i „аби” już nie), preferowano zruszczone określenia („лист” zamiast „аркуш”), zabronione było pisanie słowa Bóg wielką literą, nie można było używać litery „г” itp. Zob. O. Демська-Кульчицька, *Реєстр репресованих слів*, [w:] *Українська мова у XX сторіччі: історія лінгвоциду. Документи і матеріали*, оргас. Л. Масенко et al., Київ 2005, s. 354–390; *eadem*, *Ідеологія і словник*, [w:] *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, red. І. Соляр, Львів 2012, s. 276–281.

³⁸ *Син білявого дня і чорнявої ночі...*, [w:] *Триста поезій*, s. 182–183.

³⁹ *Буває мить якогось потрясіння...*, [w:] *ibidem*, s. 274.

⁴⁰ *Пекучий день... лісів солодка млява...*, [w:] *ibidem*, s. 287.

так люби!”⁴¹. Jakakolwiek forma doświadczania natury, jej potężnego czy ulotnego oddziaływania, przywraca jednostkę w ramy wszechświata:

Сніги ідуть сумні і нетутешні,
ідуть і йдуть із неба врізночас, —
мов пелюстки космічної черешні
холодний Всесвіт струшує на нас⁴².

Ostatecznie świadomość jednostki jest też częścią kosmicznego bytu:

Хто я?
Стеблинка гравітаційного поля.
Клаптик інших галактик
залетів у мою свідомість.
Вогник земного дому
прихистив мою космічну бездомність⁴³.

Kosmiczny i historyczny czas w naturalny sposób przeplatają się wzajemnie. Poeta samodzielnie zagłębia się w czas kosmiczny. Natomiast czas historyczny może zaistnieć jako wymiar nieodwracalności, który niweczy związek z kosmo-
sem, skazując człowieka na nieuniknioną cykliczną powtarzalność nieszczęść. O tym właśnie jest wiersz 22 ze swoją złowieszczą symboliką: „Два чорні лебеді календарного білого моря” — comiesięczna liczba 22 niczym dwa czarne łabędzie nieuchronnie nadpływa wraz z przemijaniem kalendarza. Z nocy na noc przez ludzką historię „над морями вселюдської крові” płyną te „чорні лебеді часу з лебединої пісні сторіч”⁴⁴.

Niezwykle ciekawą interpretację czasu znajdziemy w wierszu *Старий годинникар*⁴⁵ (*Stary zegarmistrz*). Wiersz ten istnieje w dwóch wymiarach: konkretnej (choć i tak niewskazanej wprost) historii i filozoficznego obrazu. Treść jest następująca: dzieci, które żyją „na pograniczu rzeczywistości i baśni”, przychodzą z wizytą do tajemniczego, arystokratycznego z wyglądu zegarmistrza⁴⁶. Widzą go w wymiarze magicznym. Zegarmistrz naprawia uszkodzone zegary — trzyma w dłoniach „maleńkie kółeczka” przypominające koła sterowe niewidzialnego okrętu, który płynie przez „nieruchomą taflę” staroświeckiego lustra. Leciwy już mężczyzna „тремтячими руками/ ловив секунди крильце золоте”. W tych detalach materializuje się czas, staje się namacalny: „Навколо нього час лежав навалом”, zegarmistrz niespiesznie go naprawia, choć nie ma to już żadnego znaczenia. Kim są „замовники безслідні”?

⁴¹ *Такий чужий і раптом — неминучий!*, [w:] *ibidem*, s. 35.

⁴² *Ще плечі сосен в срібних еполетах...*, [w:] *ibidem*, s. 362.

⁴³ *Хто я?*, [w:] Л. Костенко, *Мадонна Перехресть*, Київ 2012, s. 24.

⁴⁴ 22, [w:] *Вибране*, s. 101.

⁴⁵ *Старий годинникар*, [w:] *Триста поезій*, s. 89–91.

⁴⁶ Jest to nawiązanie do wspomnienia z dzieciństwa poetki: był to Polak Józef Kasperowicz Działowicz, który ożenił się z Ukrainką. W latach pięćdziesiątych XX w. mieszkał w Kureniówce, w tym czasie leżącej na przedmieściach Kijowa (dziś jest jedną z części miasta).

To ofiary stalinowskich represji — ludzie, którzy istnieli naprawdę, oddawali do naprawy swoje zegarki i już nigdy się nie zgłosili po ich odbiór, gdyż stali się ofiarami reżimu. Żona zegarmistrza, „залита сяйвом золотим”, paliła w piecu ikony, które są archetypem czasu wiecznego. Czas tych ludzi zamarł, a bezduszny system odebrał im życie. Tym samym ich egzystencja stała się bezkształtnym i bezimiennym czasem, którego ślad pozostał jedynie w stosie zepsutych zegarów. Zegarmistrz był jedynym strażnikiem czasu tych ludzi, aczkolwiek czas ten nie był im już potrzebny. Jednakże starzec konsekwentnie go naprawiał. Dopiero w ostatniej strofie następuje zmiana akcentu sensów: „йому було, мабуть, уже віки”. Odebrany ludziom czas materializuje się w osobie leciwego polskiego zegarmistrza, mieszkającego na przedmieściach stolicy Ukrainy w okresie głębokiego stalinizmu: za pośrednictwem tej postaci odbiorcy jawi się wolterowski Wielki Zegarmistrz — twórca wszechświata, ale dzieje się to wszystko w trakcie rujnowania czasu ludzkiego, więc Bogu zostają do uratowania tylko jego odłamki.

Czas przeszły materializuje się w nagłych, przesywających błyskach. Ta „teraźniejszość przeszłości” jest zdolnością do immanentnego przeżywania historii. Czy to „Підлітки на конях”, mknące przez majątek hetmana Iwana Sulimy⁴⁷, czy dłonie matki, dzierżące „осінні яблука, що сумно пахнуть льохом” — za pomocą jednego szczegółu człowiek zdolny jest do przeniesienia się w przeszłość, do czasu pamięci rodzinnej⁴⁸. Toteż wiersz zaczyna się następująco: „Шалені ритми. Час не наша власність”. Czyli w „teraźniejszej teraźniejszości”, by znów powołać się na św. Augustyna, czas tak naprawdę nie istnieje, bo wystarczy chwila i już przemija. Ponieważ nie jesteśmy już panami czasu, zmuszeni zostaliśmy do bycia biernymi trybikami w maszynie współczesności („нас із металу виклепав модерн”). Lecz wystarczy jedynie chwila, aby uwolnić duszę ludzką spod dyktatury zgiełkowej współczesności: i to *de facto* jest ta wyłowiona z rzeczywistości chwila (zatrzymana jak w *Fauście*, w którym możemy znaleźć swój związek z wiecznością, z tym, co nieprzemijalne, bo właśnie w matce spotyka się czas przeszły z przyszłym. Tym samym wyłowiona z pamięci zwyczajna chwila urasta do rangi biblijnego symbolu: te dojrziałe w jesiennym słońcu jabłka w dłoniach matki też pochodzą z drzewa poznania dobra i zła, będącego bolesnym symbolem przemijalności życia i niestrudzonej walki o uratowanie każdej z jego chwil.

Nawet wydarzenie o tak ogromnej skali jak wojna jest pozbawione monumentalności — można ją przeżywać, jedynie doświadczając pojedynczych, „zatrzymanych” chwil, i to właśnie te chwile stają się wieczne dzięki pamięci. Wspomnienia z przedednia wojny są niczym pocztówka z idyllicznym pejzażem widziana oczami dziecka: „На конвертики хат літо клеїть віконця, як марки. Непогашені марки — біда ще не ставила штамп”. „Зловрогим listonoszem” wszystkiego, co dobre i niewinne w ukraińskiej rzeczywistości, jest przyszłe nieszczęście, które tylko jednym ruchem pocztowej

⁴⁷ В маєтку гетьмана Івана Сулими..., [w:] Триста поезій, s. 110.

⁴⁸ Шалені ритми, [w:] Вибране, s. 27.

pieczęci odsyła ten istniejący świat do piekła. Mimo to poezja zachowa w pamięci „під склепінням печалі” ostatni moment przed katastrofą, kiedy nad światem „пролітає Івасик-Телесик”, „і ніхто ще не вбитий, не вбитий ніхто на війні”⁴⁹.

Poezja jest najstarszym, homerowskim i heraklitejskim, wymiarem odczuwania świata. Przecinanie się tego, co monumentalne, i tego, co ulotne, jest ważną perspektywą, z której należy odczytać sens poezji Liny Kostenko. Paradoksalnie zatrważający obraz Czasu, wyobcowanego z ludzkiej egzystencji, która już bezpowrotnie przeminęła, pojawia się jedynie w minimalistycznym gatunku, jakim jest cykl *Інкрустації*: „Усе було на світі позавчора. // В зіницях Часу предковічний лід”⁵⁰. Lecz nawet w rozbudowanych gatunkach — powieści historycznej i wierszu *Маруся Чурай* i *Берестечко*, w poemacie dramatycznym *Сніг у Флоренції* i w balladzie *Скіфська одиссея*, w powieści *Записки українського самашедшого*, słyszalne jest echo ukraińskiej, włoskiej i francuskiej, grecko-scytyjskiej czy sumeryjskiej wielkiej historii. Jednocześnie ten majestatyczny i metafizyczny czas załamuje się w ciepłych i wnikliwych projekcjach codziennego ludzkiego życia. Nieprzypadkowo jedna z książek Liny Kostenko nosi tytuł *Річка Геракліта*⁵¹ (*Rzeczka Heraklita*). Wymiar heraklitejski to rodzaj intelektualnego doświadczania czasu, które jest świadomym odczuwaniem przemijalności, a zarazem niepowtarzalności i subiektywności bytu. Tytuł znaczącego tomu *Неповторність*⁵² (*Niepowtarzalność*) to czasowy ekwiwalent subiektywności. Należy pamiętać, że owo doświadczanie świata kształtowało się w totalitarnym systemie powtarzalności, naznaczenia oraz przemocowych paradygmatów organizacji życia jednostki narzuconych przez władzę. Dlatego też niepowtarzalność staje się odrębnym wymiarem wyzwolenia i upodmiotowienia, a co za tym idzie możliwości przerwania społecznego marazmu i nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem. Właśnie stąd „поезія — це завжди неповторність, / якийсь безсмертний дотик до душі”⁵³. Dlatego „неповторність кожної хвилини / шукає шлях від болю до перлини”⁵⁴, czyli staje się egzotyczną wartością, którą należy wydobyć niczym z morskich głębin, ryzykując przy tym utratą życia. Ta niepowtarzalność sprawdza się nawet w czasie cyklicznym. Dla przykładu, bezgranicznie smutne jest pożegnanie poety z sadem: drzewa w sadzie zakwitną ponownie w przyszłości, jednak spotkanie odbywa się w momencie pożegnania, kiedy aktualizują się najcenniejsze wspomnienia: „І він спитав: — чого ж ти не прийшла / у іншу пору, в час мого цвітіння? // А я сказала: — Ти мені один / о цій порі, об іншій і довіку”⁵⁵. Im bardziej nieunikniony jest cykl przemijania, tym cenniejsza jest wyłowiona z niego chwila.

⁴⁹ *На конвертики хат...*, [w:] *Триста поезій*, s. 351.

⁵⁰ *Душа вертає на свої руїни*, [w:] *Вибране*, s. 535.

⁵¹ Л. Костенко, *Річка Геракліта*.

⁵² Л. Костенко, *Неповторність*, Київ 1980.

⁵³ *Страшині слова, коли вони мовчать*, [w:] *Триста поезій*, s. 390.

⁵⁴ *Сахається розгублена душа...*, [w:] *Вибране*, s. 273.

⁵⁵ *Виходжу в сад, він чорний і худий...*, [w:] *Триста поезій*, s. 186.

Czas w ujęciu homerowskim to czas rodowy i mitologiczny, w którym antropomorfizacji podlega sama pamięć: „Живе в тій хаті сивий-сивий спомин, / улітку він під грушею сидить”⁵⁶. Znaczy to, iż istnieje tylko jeden wymiar, w którym indywidualność może nawet zapragnąć na chwilę zagubić się w mnogości, i jest to wymiar pamięci rodowej:

Затінок, сутінок, день золотий.
Плачуть і моляться білі троянди.
Може, це я, або хтось, або ти
ось там сидить у куточку веранди⁵⁷.

Kolory te nie są po prostu kolorami lata: złoto i biel to archetypiczne „wieczne” kolory symbole, ikony pamięci. To też swojego rodzaju metempsychoza — zamiana dusz w czasie, wędrówka dusz w pamięci. Następnie w tym wierszu właśnie to „może” wskazuje na transcendentny wymiar „spotkania”, niedostępnego racjonalnemu pojmowaniu:

Може, це вже через тисячу літ —
я і не я вже, розбudzена в генах,
тут на землі я шукаю хоч слід
роду мого у плачах і легендах!

Podobnie jest w wierszu *I засміялась провесінь*: — *Пора!*⁵⁸. Dojmujące poczucie własnej samotności („така свавільна, вільна, молода”) ewoluje w uczucie pokory wobec obowiązku. To metafizyczne pole, gdzie „мій прадід, і пра-пра, пра-пра — / усі ідуть за часом, як за плугом”, jest jedynym wymiarem, w którym niepokorne Ja staje się szczęściem całości:

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

Metafora pługa ma tutaj majestatyczny wymiar, odnosi się do scytyjskiego mitu o złotym pługu spadającym z nieba, który zapoczątkował symbolikę ukraińskiego czarnoziemiu. Metafora ta nawiązuje do postrzegania Czasu jako pługa, którym orze się pole, tym samym przekształcając je w metafizyczną przestrzeń rodowego spotkania pokoleń.

⁵⁶ Дзвенять у відрах крижані кружальця, [w:] *ibidem*, s. 244.

⁵⁷ Затінок, сутінок, день золотий, [w:] *ibidem*, s. 94–95.

⁵⁸ ...*I засміялась провесінь* — *пора*..., [w:] *ibidem*, s. 119.

„Душа летить у посвіті епох...” („Dusza szybuje w poświacie epok...”)

W twórczości Liny Kostenko z okresu postsowieckiego idea niezależności jednostki nabywa wręcz jeszcze bardziej stanowczego wydźwięku. Poetka przewidziała nowe imperatywy, nowe warunki oraz formy *nie*-wolności. W miejsce sowieckiej kolektywizacji przyszło nie mniej brutalne umasowienie idei, radzieckie demony przeszłości powróciły do władzy, a do rozmaitych form ukraińskiej niewolności dołączyły te w wydaniu globalnym. Absolutyzacja sowieckich paradygmatów dostosowanych do wytycznych ideologicznych została zastąpiona absolutyzacją kanonu postmodernistycznego, również służącego pewnej koniunkturze, choć skierowanej przeciwnie. Odżegnanie się części elit intelektualnych od walki społecznej stało się jednym z czynników skutkujących uczynieniem z Ukrainy obiektu różnych form rewanżyzmu. Ukraińska kultura wpadła w sieć pułapek, o których wspominałam już na początku artykułu. Zaczęły powtarzać się „рекорди втоптаных орбит”⁵⁹. Dlatego też w twórczości poetki odnajdujemy pogłębione wątpliwości i rozżalenie, ostry sarkazm, a samotność jest już nie tylko egzystencjonalnym odczuwaniem rzeczywistości, lecz wyborem ostatecznym. Można wręcz rok po roku wykazać, jak tworzył się destrukcyjny obraz nowej rzeczywistości i kształtowała się nowa logika sprzeciwu⁶⁰. W ostatnich wersach *Вибраного*, który ukazał się w roku zburzenia muru berlińskiego, napisano tak: „Працюю в кратерах вулканів. // Я завелика для капканів”⁶¹. W 1993 roku został opublikowany tom *Коротко — якдіагноз*⁶². W twórczości Kostenko zaczęła przeważać styl aforystyczny, minimalizm, ale też z nową mocą zaakcentowała samostanowienie oraz dystans wobec narzuconych paradygmatów: „І знов сидять при владі одесную. / Гряде неоцинізм. Я в ньому не існую”. Ostrzeżenie wyartykułowane w *Вибраному*, że „в цій п’єсі диригує сам диявол”⁶³, znalazło swoją kontynuację w lakonicznym wierszu:

Сатана перехрестився.
І нічого.
Тоді він ще раз перехрестився.
І знову нічого.

⁵⁹ *Дума про шлях*, [w:] *Вибране*, s. 195.

⁶⁰ Zob. najnowsze badania dotyczące twórczości Liny Kostenko: *Ліна Костенко: тексти та їх інтерпретація*, оргас. Г. Ключек, Київ 2019; О. Кудрін, *Ліна Костенко*, Харків 2019; О. Ковалевський, *Бунтівне — бо чисте. Філософія бунту і філософія серця у творчості Ліни Костенко*, Київ 2020; В. Саєнко, *Поетія Ліни Костенко: традиція, контекст, художня своєрідність*, Київ 2020; О. Шугай, *Ліна Костенко: «Я все, що я люблю...» Роман без брехні, або Сповідь редактора книжки віршів та поем Ліни Костенко «Неповторність»*, Київ 2020. Zob. też І. Дзюба, Л. Костенко, О. Пахльовська, *«Гармонія крізь тугу дисонансів...»*, Київ 2016; І. Дзюба, *Є поети для епох: Ліна Костенко про свій і наш з вами час. І про світове безчасся*, Київ 2019.

⁶¹ *Інкрустації*, [w:] *Вибране*, s. 542.

⁶² Л. Костенко, *Коротко — як діагноз*, „Літературна Україна” 14.10.1993, s. 1–2.

⁶³ *Інкрустації*, [w:] *Вибране*, s. 549.

Тоді він виголосив проповідь.
Його уважно вислухали.
Тоді він підняв хрест.
Підійшли під благословення.

При світлі вогнища в пеклі
розповідав чортам, —
вони дуже сміялись.

Co istotne, to ascetyczne cierpienie ma wydźwięk o zasięgu planetarnym: „Я на планеті дерево людське. / Мене весь час підрубують під корінь”.

„Я стою одиноко”⁶⁴ — tak pisano jeszcze w latach sześćdziesiątych, „Ідуть мої супутники — тополі. / Лежать мої сучасники — сніги”⁶⁵ — to graniczna samotność w latach siedemdziesiątych. Ale i w tych czasach Kostenko pisała, jakby chciała objąć miłosierdziem cały świat:

Куди піду? Куди тепер піду?
Де на землі Земля Обітована?
Казарми в Гефсиманському саду,
і всі народи — як розкрита рана⁶⁶.

Pojawia się kolejny wątek, który można wyodrębnić w twórczości Liny Kostenko — wątek polski. Zarówno w prozie, jak i poezji czy publicystyce autorka konsekwentnie nawiązuje do solidarności. Nieważne, czy w rozumieniu motta polskiego powstania listopadowego z lat 1830–1831 *Za wolność naszą i waszą*, czy też ruchu „Solidarność” z lat osiemdziesiątych XX wieku. Etos solidarności w tym czasie nabierał jeszcze głębszego sensu, gdyż wskazywał na nową możliwość porozumienia na świecie, w którym upadały kolejne mury niczym w utworze śpiewanym przez Jacka Kaczmarskiego⁶⁷. Zjawisko to dawało nadzieję na zmiany, ale także na przełamanie poczucia wyobcowania, które było jedną z konsekwencji globalizacji. Ale poszukiwanie solidarności zakończyło się niczym innym jak poczuciem samotności, wirtualizacją relacji i sensów. Współcześnie w poezji Kostenko wyraźnie wyeksponowany został dysonans między poglądami poetki i nastrojami społecznymi: „Мій обрій там, де вас немає. / Звідкіль прийшла, туди й піду. / Як плем'я інки, плем'я майя. / Прощайте, птиці какаду”⁶⁸, stąd też nawiązanie do osoby Jacques'a Derridy, który zmarł 9 października 2004 roku. Wiersz ten traktuje o rozmijaniu się

⁶⁴ *Всі ми — яблуні, обліті купоросом*, [w:] *ibidem*, s. 213.

⁶⁵ *Виходжу в ніч*, [w:] *ibidem*, s. 215.

⁶⁶ *Ісус Христос розп'ятий був не раз...*, [w:] *Триста поезій*, s. 239.

⁶⁷ Pieśń Jacka Kaczmarskiego (1957–2004) *Mury* stała się nieoficjalnym hymnem „Solidarności”; napisana w 1978 r. na wzór katalońskiej pieśni skierowanej przeciwko dyktaturze generała Franco — *L'Estaca* z 1968 r. (katal. *pal, à propos*, nieprzypadkowo w pieśni nawiązano do obrazu „Dziadka Syzyfa”). Utwór ten został przetłumaczony na wiele języków i towarzyszył kolejnym protestom, nawet podczas rewolucji w Tunezji (2010–2011). Obecnie rozbrzmiewa ona (*Разбуры турмы муры*) podczas protestów na Białorusi w 2020 r.

⁶⁸ *І все. І ніч. Живу як в дзоті*, [w:] *Мадонна Перехресть*, s. 34.

ludzi i znaczeń. Można przypuszczać, że to prawdopodobnie jedyne „rozminięcie”, którego poetce jest żal:

Ось ви пройшли, і я не озирнулась.
Ось я пройду, а вам не на часі.
Вмер Дерріда. А я з ним розминулась.
І він зі мною. Зрештою, ми всі⁶⁹.

Ze stanem metempsychozy w *Мандрівках серця* symbolicznie rezonuje jeden z ostatnich wierszy, który zaczyna się strofą:

Хтось є в мені, і я питаю: — Хто ти?
— Не знаю, каже. — Може, хто в роду.
Мене водив під руку Арістотель
в якомусь дуже дивному саду⁷⁰.

Rodowa przynależność i pamięć, tak wyraźnie rozbudowana w poprzednich okresach, tutaj zostaje zastąpiona potrzebą odbudowania ciągłości duchowej spuścizny, „високовольтну лінію духу” w wymiarze metahistorycznym i metanarodowym. Myśl ta wybrzmiewa także w artykułach i wywiadach z Kostenko z ostatnich lat. Potrzeba intelektualnej łączności z odległymi w czasie i przestrzeni światami jest psychologicznym imperatywem tej fazy twórczej. Ale szczególnie ciekawy paradoks polega na tym, co można dostrzec w tym stadium: mimo sarkastycznego dystansu od nieakceptowalnych form życia pisarka twierdza swoją zależność od problemów i tragedii na poziomie światowym (i to nie tylko w poezji — w powieści *Записки українського самашедшого* będzie to swego rodzaju moralny imperatyw). I to współodczuwanie w skali planetarnej przekształca odczuwanie historii w zaktualizowany wariant „wędrówek serca”: to już platońska „dusza świata”, *animal mundi*, która w sposób totalny doświadcza problemów świata jako swoich, zarówno w wymiarze kryzysowym, jak i konstruktywnym.

Czy istnieje wymiar, w którym łączą się kategorie indywidualności, wolności i czasu? Sublimacja tych trzech wartości następuje w słowie — słowie, które powstaje w zaprzeczeniu, gdyż proponuje własny opis świata, indywidualną perspektywę, niezależne „головне дзеркало”⁷¹. Takie odczuwanie świata dostrzec można we wszystkich okresach twórczości Liny Kostenko. To połączenie wolności i samotności artysty w jego walce z czasem w ujęciu historycznym, ale także w walce z własnymi słabościami i kryzysami:

А геніальні поети — такі бездарні!
Виходять з ночей аж чорні, як шахтарі з забою.
А ті клаптя паперу — то смертельні плацдарми

⁶⁹ Був день, як день, як дні усі буденні, [w:] *Річка Геракліта*, s. 75.

⁷⁰ Хтось є в мені, і я питаю: — Хто ти?, [w:] *Триста поезій*, s. 393.

⁷¹ Zob. L. Kostenko, *Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала*, Київ 2013, s. 11–39.

самотньої битви з державами,
з часом,
з самим собою⁷².

Tak jak w wypadku pamięci rodowej to jedyny wymiar, w którym poeta doświadcza pokory. Jest to pokora wobec siły wyższej, wewnętrzna cisza twórczości, potrzebna, aby poczuć „nieokiełznane” i „nieprzewidziane słowa”, wyrastające poza istniejące granice i zasady:

А день схитне свою орбіту
І тиша зорі засіва
І Хтось диктує з-понад світу
непередбачені слова⁷³.

Jest to wymiar nieustającego tworzenia — najwyższego imperatywu bytu. Chodzi więc o wieczny wysiłek autora polegający na poszukiwaniu sensu: „Я алкоголік страченої суті, / її Сізіф, алхімік і мурах”⁷⁴. Słowo jest zdatne do zachowania w sobie każdej ciągłości czasu. W Taorminie, gdzie Jarosław Iwaszkiewicz wędrował wśród ruin greckiego teatru, antyczność jest nieprzemijalna: „Вже він Лету перейшов убрид. / Лиш на сходах ящїрка дрїмає, / що її ще бачив Еврїпід”⁷⁵. Dlatego też rozumienie Słowa jest antyczne, ujęte w naukach Heraklita o Logosie jako odwieczny sens świata, który nadaje mu kształt i napętnia filozoficznym znaczeniem. Dzięki Słowu świat ukazuje się człowiekowi w całej swojej mnogości znaczeń. W stoicyzmie Logos jest źródłem rzeczywistości, gwarantuje autentyczność doświadczania świata. Toteż dla poety życie w słowie jest głównym wymiarem jego egzystencji:

Химерна, важка, вибухова,
яку вже ніхто не спасе,
а може, я тїнь мого слова,
от тїнь мого слова — і все⁷⁶.

Ale to autentyczne doświadczanie Słowa zakłada najgłębszą miłość. Dlatego też w kluczu augustiańskim (jesteśmy tym, co kochamy) wybrzmiewają wersy: „Я дерево, я сніг, я все, що я люблю. / І, може, це і є моя найвища сутність”⁷⁷.

Majestatyczne przechodzenie z Hryhorijem Skoworodą „przez czas” (z tym, kogo świat „łowił, ale nie pojmał”) — „жива із кам'яним” — też jest wcieleniem tej tezy, lecz w innym wymiarze. Mamy tu do czynienia z wyraźnym wyodrębnieniem po-

⁷² Великі поети не вміють писати віршів, [w:] *Вибране*, s. 175.

⁷³ Вночі із хаосу безсоння..., [w:] *Триста поезій*, s. 276.

⁷⁴ Марную день на пошуки незримої..., [w:] *ibidem*, s. 281.

⁷⁵ Ящїрка Івашкевича, [w:] *ibidem*, s. 366–367.

⁷⁶ Химерна, важка, вибухова..., [w:] *Мадонна Перехресть*, s. 89.

⁷⁷ Послухаю цей дощ, [w:] *Триста поезій*, s. 370.

- Камю, Альбер. 1997. *Вибрані твори у трьох томах*. Харків: Фоліо.
- Касьянов, Георгій. 2019. *Незгодні. Українська інтелігенція в русі опору 1960–1980-х років*. 2 вид. Київ: Кліо.
- Ковалевський, Олексій. 2020. *Бунтівне — бо чисте. Філософія бунту і філософія серця у творчості Ліни Костенко*. Київ: Кондор.
- Костенко, Ліна. 1961. *Мандрівки серця*. Київ: Радянський письменник.
- Костенко, Ліна. 1980. *Неповторність*. Київ: Радянський письменник.
- Костенко, Ліна. 1989. *Вибране*. Київ: Дніпро.
- Костенко, Ліна. 1993. „Коротко — як діагноз”. *Літературна Україна* (14.10): 1–2.
- Костенко, Ліна. 2011. *Річка Геракліта*. Київ: Либідь.
- Костенко, Ліна. 2012. *Мадонна Перехресть*. Київ: Либідь.
- Костенко, Ліна. 2013. *Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала*. [Серія газети «День»: «Підривна література»]. 11–39. Київ: Українська прес-група.
- Костенко, Ліна. 2017. *Триста поезій*. nr 13 (1: 2012). Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га.
- Кудрін, Олег. 2019. *Ліна Костенко*. Przel. Віктора Бойка. Харків: Фоліо.
- Ліна Костенко: тексти та їх інтерпретація*. 2019. Red. Григорій Клочек. Київ: Український пріоритет.
- Моренець, Володимир. 2003. „Український літературний канон. Міфи та реальність”. *Наукові записки НАУКМА. Філологічні науки* 21: 9–17.
- Нова Європа: есеї українських інтелектуалів*. 2018. Red. Катерина Зарембо. Львів: Видавництво Старого Лева.
- Павлишин, Марко. 1997. *Канон та іконостас*. Київ: Час.
- Панченко, Володимир. 2009. „Самотність на верхів'ях”. W: *Екстракт 150*. Red. Лариса Івшина. 50–71. Київ: Українська прес-група.
- Пахльовська, Оксана. 2008. *Ave, Europa!*. Київ: Пульсари.
- Пахльовська, Оксана. 2019. „Постмодерний канон української літератури в полоні посттоталітарних аберацій”. W: *Cossacks in Jamaica, Ukraine at the Antipodes: Essays in Honor of Marko Pavlyshyn*. Red. Alessandro Achilli, Serhy Yekelchuk, Dmytro Yesyenko. 582–603. Boston: Academic Studies Press.
- Плохий, Сергій. 2016. *Брама Європи. Історія України від скіфських воєн до незалежності*. Przel. Роман Клочко. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля.
- Обертас, Олесь. 2010. *Український самвидав: літературна критика та публіцистика (1960-і–початок 1970-х років)*. Київ: Смолоскип.
- Рарицький, Олег. 2016. *Партитури тексту і духу. Художньо-документальна проза українських шістдесятників*. Київ: Смолоскип.
- Рух Опору в Україні, 1960–1990: Енциклопедичний довідник*. 2010. Kom. red. Осип Зінкевич (przew.), Григорій Панчук, Олена Голуб, Олесь Обертас, Михайло Трущенко. Київ: Смолоскип.
- Саєнко, Валентина. 2020. *Поезія Ліни Костенко: традиція, контекст, художня своєрідність*. Київ: Смолоскип.
- Сверстюк, Євген. 1993. „Шістдесятники і Захід”. W: Євген Сверстюк, *Блудні сини України*. 23–33. Київ: Знання.
- Тарнашинська, Людмила. 2013. *Сюжет доби: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття*. Київ: Академперіодика.
- Тарнашинська, Людмила. 2019. *Українське шістдесятництво. Профілі на тлі покоління*. 2 вид. Київ: Смолоскип.
- Фізер, Іван. 2000. „Постмодернізм: post/ante/modo — термін із нульовим значенням”. *Сучасність* 1: 117–123.
- Хвильовий, Микола. 1995. „Думки протитечії”. W: Микола Хвильовий, *Твори*. 652–692. Київ: Наукова думка.
- Шабо, Федеріко. 2020. *Історія ідей Європи*. Przel. Ярослава Франческа Барб'єрі. Київ: Либідь.

- Шевченко, Ігор. 2001. *Україна між Сходом і Заходом*. Przeł. Марія Габлевич. Львів: Видавництво УКУ, Інститут історії Церкви ЛБА.
- Шугай, Олександр. 2020. *Ліна Костенко: «Я все, що я люблю...» Роман без брехні, або Сповідь редактора книжки віршів та поем Ліни Костенко «Неповторність»*. 2 вид. Київ: Дніпро.
- Щербак, Юрій. 2003. *Україна: виклик і вибір. Перспективи України в глобалізованому світі XXI століття*. Київ: Дух і Літера.
- Achilli, Alessandro. 2015. „Soviet Dissident Writers in the Literary Canon of Contemporary Ukraine”. W: *Ukraine. Twenty years after independence. Assessments, perspectives, challenges*. Red. Giovanna Elisabeth Brogi, Marta Dyczok, Oxana Pachlovska, Giovanna Siedina. 273–286. Roma: Aracne Editrice.
- Achilli, Alessandro. 2018. *La lirica di Vasyľ Stus. Modernismo e intertestualità poetica nell'Ucraina del secondo Novecento*. Firenze: Firenze University Press.
- Bellezza, Simone Attilio. 2019. *The Shore of Expectations: A Study on the Culture of the Ukrainian Shist-desiatnyky*. Toronto-Edmonton: CIUS.
- Bunt pokolenia. Rozmowy z intelektualistami ukraińskimi*. 2000. Red. Bogumiła Berdychowska, Ola Hnatiuk. Lublin: UMCS.
- Camus, Albert. 1942. *Il mito di Sisifo*. Przeł. Attilio Borrelli. Milano: Bompiani.
- Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe*. 2009. Red. Larissa Zaleska Onyshkevych, Maria Rewakowicz. New York: The Shevchenko Scientific Society — M. E. Sharpe.
- Dusen van, David. 2014. *The Space of Time. A Sensualist Interpretation of Time in Augustine, Confessions X to XII*. Leiden-Boston: Brill.
- Furet, François. 2000. *The Passing of an Illusion: The Idea of Communism in the Twentieth Century*. Przeł. Deborah Furet. Chicago: Chicago University Press.
- Gagliardi, Francesco. 2015. *Il tramonto di Faust. Oswald Spengler tra Goethe e Nietzsche*. Perugia: Aguaplano.
- Kula, Marcin. 2003. *Religiopodobny komunizm*. Kraków: Nomos.
- Pachlovska, Oxana. 2017. „The Poetry of the Sixtiers and Europe: Between Culture and Politics”. Przeł. Marko Pavlyshyn. W: *Ukraine and Europe: Cultural Encounters and Negotiations*. Red. Giovanna Brogi Bercoff, Marko Pavlyshyn, Serhii Plokhly. 390–413. Toronto: University of Toronto Press.
- Pavlyshyn, Marko. 2006. „Literary Canons and National Identities in Contemporary Ukraine”. *Canadian-American Slavic Studies* 40 (1): 5–19.
- The Re-Integration of Ukraine in Europe: A Historical, Historiographical and Political Urgent Issue* (European Science Foundation, University of Milan, Gargnano del Garda, Villa Feltrinelli, 18–20.11.2004). 2005. Red. Giovanna Brogi, Giulia Lami. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Smolkin, Victoria. 2018. *A Sacred Space is Never Empty: A History of Soviet Atheism*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Ucraina tra Occidente e Oriente d'Europa*. 2018. A cura di Mario Capaldo. Roma: Accademia dei Lincei.
- Ukraine and Europe: Cultural Encounters and Negotiations*. 2017. Red. Giovanna Brogi Bercoff, Marko Pavlyshyn, Serhii Plokhly. Toronto: University of Toronto Press.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 1.09.2021

LYUDMYLA TARNASHYNSKA / ЛЮДМИЛА ТАРНАШИНСЬКА

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (Київ, Україна)

ORCID: 0000-0003-2540-2658

Риторика мовчання як стратегія виклику

Rhetoric of silence as a call strategy. The author considers the strategy of silence in the works of the leading Ukrainian poet Lina Kostenko (born in 1930), a representative of the rebellious generation of the Ukrainian sixties, is considered. Her first (1961–1977) creative silence dates back to the years of totalitarianism when there were strict conditions of censorship; the second one (1999–2010) was already at the time of Ukraine’s independence, and it represents the communication crisis between the writer and authorities as well as writer and reader. The phenomenon of silence is interpreted as a behavioral strategy burdened by external circumstances, and in the case of Lina Kostenko — as communicatively significant and strategic silence. It is emphasized that silence as a “missing presence” of the writer in society stands out among other behavioral models that “work” on reputation, with its particular ambiguity. This prolonged form of challenge, having the “nature of keeping distance” (Martin Heidegger) by an author from authorities and a reader, maintains a “curve” of interest in him. Therefore, the periods of Kostenko’s silence are marked by a particular intrigue: they are perceived as a certain challenge to society, a kind of marker of the artist–power relationship when it is impossible to express one’s uncompromising position other than with silence. Actually, her “principled non-publicity,” which she interpreted as “unnecessary vanity” (which resulted in refusing interviews, participating in literary events, etc.), has other deeper motivation. By looking for analogs of a similar behavior model in the world literature history, the researcher compares the silence of Lina Kostenko with the literary silence of Paul Valéry and finds both similarities and differences.

Keywords: Lina Kostenko, silence, rhetoric, crisis, strategy, challenge, society, Paul Valéry

Творчу долю Ліни Костенко цілком можна назвати унікальною в історії української літератури. Тож є підстави подивитися на її творчий шлях під кутом зору письменницьких поведінкових стратегій. З-поміж них найпоширенішими є провокація, поза (як антипод позиції), виклик, фейковий образ, скандал тощо — і всі вони стосуються переважно сфери публічності й піару —

як спланованого, прогнозованого, так і мимовільного, безпосереднього: перше набуло останнім часом статусу своєрідної „моди” чи подекуди й епідемії. Всі ці іпостасі популярності письменника належать, умовно кажучи, теорії та історії літературних репутацій. Тій літературознавчій дисципліні, котра, за прогнозами Івана Розанова, автора книжки „Літературні репутації” (1928), у якій він зумів пройти між Сціллою і Харибдою вульгарного соціологізму й сухого академізму, неодмінно мала би з’явитися поряд із історією й теорією літератури, історією й теорією критики. Перша (теорія), на його думку, займалася б дослідженням факторів літературного успіху, друга (історія) — вивченням фактів в історичній послідовності, з’ясуванням їх соціологічних причин¹. Однак, цьому передбаченню не судилося здійснитися, хоча певні спостереження І. Розанова щодо окремих закономірностей розвитку літературного процесу, зокрема, природи успіху/слави, припливів/відпливів читацького інтересу до того чи того письменника не можна остаточно списати в архів. Більше того, у час новітніх технологій такі репутаційні чинники мають ширше поле й новітні вектори дослідження. Фактично ці спостереження мало не столітньої давнини ілюструють тезу, згідно з якою саме життя встановлює свої закономірності, провокує ті чи ті сплески слави, періоди „внутрішнього підпілля”, а то й зовнішнього несприйняття письменників — і приклади з життя великих майстрів слова тут більш ніж яскраві.

У творчій біографії Ліни Костенко, максималістки за своєю природою, мало місце чимало таких моделей поведінки, що впливали на її репутацію, — від виклику, публічного жесту — до скандалу. Досить згадати хоч би деякі епізоди. У 1965 р. вона підписала лист-протест проти арештів української інтелігенції; була присутня на судах над шістдесятниками-дисидентами у Львові; під час суду над братами Горинями кинула їм квіти. Разом з Іваном Драчем звернулася до редакції журналу „Жовтень” (тепер „Дзвін”) і до львівських письменників із пропозицією виступити на захист заарештованих. Після листів на захист В’ячеслава Чорновола (1968 р.) у відповідь наклепу на нього в газеті „Літературна Україна” її ім’я в радянській пресі довгі роки не згадувалося: вона писала „в шухляду”, іноді друкувалася у чеських та польських мас-медіа. У 1966 р. у Спільці письменників України, де офіційно таврували „націоналістичних відщепенців”, частина молоді влаштувала їй овацію. Або ж таке: 1981 р. відбулася прем’єра вистави за її романом у віршах *Маруся Чурай* у виконанні Ніли Крюкової і бандуристки Галі Менкуш. У день прем’єри виставу раптом перенесли з філармонії у клуб заводу „Арсенал”. Після концерту Л. Костенко викликала у фойє директора філармонії Аркадія Лобанова: „Поверніться до світла. Хочу бачити: ви людина чи провокатор?”. І заліпила йому три ляпаси: „За «Марусю», за Нілу і за себе!”. Викличний жест письменниці дозволила собі також уже в час незалежної України: відмовилася від звання Героя України, рішуче за-

¹ І. Розанов, *Литературные репутации*, Москва 1990, с. 16.

явивши: „Політичної біжутерії не ношу!”. Тож на долю Л. Костенко випало випробування як гучною славою, так і не менш гучним мовчанням, поділивши її творче життя на кілька періодів. Їх можна окреслити за принципом анти тези: мовчання/постмовчання, які цікаво розглянути з позиції риторики мовчання. Хоча риторичним залишається запитання: як виміряти мовчання поета — роками? ненаписаними творами? нескінченними внутрішніми монологами й діалогами?

Попри це гучне мовчання Л. Костенко має як свою амплітуду, так і свій часовий поріг. *Перше велике Мовчання*, що тривало шістнадцять років (1961–1977), і так само *велике Повернення* Л. Костенко були пов’язані з радянською епохою тотальної цензури й забороною оприлюднювати свої твори первозданими. Варіантів вибору було небагато: альтернативою нонконформізму був хіба конформізм. Насамперед трохи історії. 8 квітня 1963 р. на ідеологічній нараді секретар ЦК КПУ з ідеології Андрій Скаба заявив:

Формалістичні викрутаси зі словом неминуче призводять до викривлення і затемнення ідейно-художнього змісту твору. А що справа саме така, свідчать деякі твори молодих поетів М. Вінграновського, І. Драча, Л. Костенко².

Це був сигнал до погрому покоління шістдесятників. Широко відомий двовірш Л. Костенко: „Мистецтво взяте на скабу / І тут табу, і там табу (тут гра слів — Л.Т.)”³. Як наслідок — книга поезій *Зоряний інтеграл* була розсипана у верстці 1963 р.; запланований на 1966 р. вихід книжки вибраних поезій у видавництві „Дніпро” (серія *Бібліотека поета*) також було зірвано; 1972 р. заборонено випуск збірки *Княжа гора*; був знятий із плану фільм за сценарієм Л. Костенко *Дорогою вітрів*. 1973 р. письменниця потрапила до „чорних списків”, складених секретарем ЦК КПУ з ідеології Валентином Маланчуком. Лише 1977 р., після його відходу, вийшла збірка віршів *Над берегами вічної ріки*, а 1979 р., за спеціальною постановою Президії СПУ, — історичний роман у віршах „Маруся Чурай”, що пролежав без руху 6 років. Тож у той час актуальною стала самонастанова „вчитись мовчати”:

Боліла правдою. Плакала віршами.
Чистими ранами революції зяяла.
Училась мовчати. На бантині вішалась.
Або йшла милуватись північним сяйвом⁴.

„Присутня відсутність” улюбленої поетеси в ті глухі роки з її вимушеним мовчанням трансформувалася у її „відсутню присутність” — через „самвидав” та усні перекази, іноді — через закордонні публікації:

² А. Скаба, *Коммунистическое воспитание трудящихся — важнейшая задача партийных организаций*, „Коммунист Украины” 1963, № 5, с. 19–25.

³ Л. Костенко, *Вибране*, Київ 1989, с. 167.

⁴ *Ibidem*, с. 42.

Ми мовчимо — поезія і я.
 Ми одна одній дивимось у вічі.
 Вона не знає, як моє ім'я, —
 мене немає в нашому сторіччі.
 Я не зійшла, посіяна в бетон.
 Не прийнялась, морозами пририта.
 Я недоцільна — наче камертон
 у кулаці кошлатого бандита⁵.

Коли не було можливості відстоювати власні переконання („Терплю і мовчки прокладаю шлях”⁶), мовчання стало красномовнішим за саму поезію: воно давало суспільству імпульс для роздумів про свободу слова, межі творчого самовиявлення, взаємини митця і влади. І тільки оприлюднені пізніше зболені — аж до надриву! — рядки могли передати душевний стан людини, закутої в гранітні береги самотності тривалим вимушеним мовчанням („Похована на цвинтарі мовчання” — з поезії тих часів). Це було мовчання як позиція непоступливості, незгода з цензурою та ідеологічними табу, які знищували вільну думку:

Морозами бита, муштрована покиддю,
 виходила сива з тих академій.
 На довгих столах вимирала покотом
 від різних редакторських епідемій⁷.

У таких жорстких умовах ідеологічного тиску й непоступливості творчого „я” і формувалася її поведінкова стратегія як вдало продуманий ескапізм:

Будую мовчання як зал філармонії.
 Колонний
 Безсонний
 Смерековий зал⁸.

Тепер, із відстані років і з висоти найвищого судді — Часу („Минає час — єдиний секундант”⁹), можемо об'єктивно оцінити, наскільки виправданими і наскільки продуктивними були як оте тривале мовчання, так і подальше усамітнення в творчій роботі, задеклароване поетичними рядками: „Обридли відьомські шабаші фікцій/і ця конфіскація душ під гармонь./І хочеться часом в двадцятому віці/забитись в печеру і няньчить вогонь”; „Ми мовчимо — поезія і я”¹⁰. Тож в умовах тоталітарної держави риторика мовчання виконувала частково захисну функцію (по-перше, як намагання уберегти свою поезію від фальші, а по-друге, як спроба уберегти себе від відкритого конфлікту з вла-

⁵ *Ibidem*, с. 211.

⁶ *Ibidem*, с. 546.

⁷ *Ibidem*, с. 142.

⁸ *Ibidem*, с. 42.

⁹ *Ibidem*, с. 177.

¹⁰ *Ibidem*, с. 42, 211.

дою), частково промовисто-викличну, дисконтно-емотивну, коли стратегічна функція (як мета) була переважно латентною, невиразною, внутрішньо мотивованою — як намагання уберегтися від незворотних морально-етичних трансформацій, що неминуче позначилося б на „якості” поетичного слова. Однак комунікативні функції Ліниного мовчання змінюються відповідно до зміни ситуації в суспільстві. Так, в умовах незалежної України, соціокультурний феномен мовчання митця набирає цілковито інших сенсів — а Л. Костенко цього разу вже добровільно пішла у внутрішню еміграцію на довгих 11 років (1999–2010). Риторика свого вчинку дешифрувала рядками:

Поет не може бути власністю.
Це так йому вже на роду. Не спокушайте мене гласністю.
Я вдруге в пастку не піду.
Працюю в кратерах вулканів.
Я завелика для капканів¹¹.

Згодом вона зізнається своїм шанувальникам: „Я дуже добре прожила цей час — за письмовим столом або в Чорнобилі”¹² — йдеться про її участь в роботі історико-культурної експедиції (Державний науковий центр захисту культурної спадщини від техногенних катастроф при Міністерстві України з питань надзвичайних ситуацій).

Годі заперечити, що саме періоди творчого й громадянського мовчання Л. Костенко позначені особливою інтригою: як певний виклик суспільству, як своєрідний маркер стосунків митець-влада. На перший погляд складається враження, що поетеса переконана, ніби інакше, ніж мовчанням, висловити свою непримиренну позицію неможливо. Однак „принципова непублічність”, трактована нею на ту ж таки публіку як „непотрібна суєтність”, оскільки, на її переконання, „Діапазон мети і метушні / поету мстить в неправедному слові”¹³, що виливалося у відмові від інтерв’ю, участі в літературних акціях тощо, можливо, може мати й інше пояснення:

Це робилося (можливо, неусвідомлено), щоб довести до граничної межі свою нерекондованість, максимально загострити стан своєї ізольованості від неправедного радянського культурного простору. Бо ж найкращу промоцію плодів творчої праці поета в ті часи робила влада, забороняючи їх¹⁴.

Тож друга фаза зтяжного мовчання Л. Костенко має цілком іншу смислову виразність і швидше нагадує цілком продуману *стратегію поведінки*, ніж неусвідомлене уникання „суєти суєт” цього марнославного світу. Отже, без з’ясування специфіки такої творчо-поведінкової моделі постать цієї мист-

¹¹ *Ibidem*, с. 542.

¹² Н. Кир’ян, *Немає часу на поразку*, „Слово Просвіти” 2010, № 12, с. 9.

¹³ Л. Костенко, *Вибране*, с. 538.

¹⁴ Є. Кононенко, *Героїні та герої*, Київ 2010, с. 79.

кині не буде цілісно окресленою: адже стратегія — це повноцінна складова її творчої особистості. Мовчання як „відсутня присутність” письменника у суспільстві вирізняється з-поміж інших поведінкових моделей, що „працюють” на репутацію письменника, особливою багатозначністю: ця пролонгована форма виклику, маючи „характер зберігання дистанції” (М. Гайдеггер), підтримує „криву” інтересу до нього. Філософи наділяють мовчання (яке, як і слухання, за М. Гайдеггером, належить мові як „можливість”) — як один із компонентів людського спілкування — статусом „самостійної одиниці не-словесних мислительних актів”¹⁵. Його комунікативна іпостась поліфункціональна, має різне спрямування: як забезпечення тиші, як виявлення ставлення — як-от нечемності, збереження дистанції тощо¹⁶. До цього можна також додати мовчання як усамітнення письменника в творчій роботі, що може мати різну мотивацію — від бажання оберігати свою „вежу зі слонової кістки” від сторонніх очей — до акцентації на власній позиції, ілюзії „покарання” суспільства (в т. ч. мимовільно й читача) за власні розчарування щодо неспівпадання позицій, різні погляди на події тощо. Така модель поведінки засвідчує неспростовну „волю до винятковості”, яку можна розцінювати і як вихід поза межі буденності, і як потяг до внутрішньої комунікації: все це у його модифікаціях лежить у площині філософської проблеми волі до влади (і над людьми, і над собою — такі ось радикальні протилежності) та волі до пізнання й творчості¹⁷. Однак, тільки у „справжній мові можливе власне мовчання”, — зазначає М. Гайдеггер, маючи на увазі ту обставину, що аби зуміти мовчати, потрібно „мати що сказати”¹⁸. Власне, це корелює з думкою про те, що на таку модель поведінки зважається той, хто присвоює собі статус арбітра суспільства, моралізатора, пророка.

Феномен мовчання, що досліджується різними дисциплінами, трактується як непроявлене слово. І хоча психоаналітика віддає першість його фізіологічній мотивації — як терапевтичній меті (зокрема, теорія Сантіно Фанті), а літературознавство, зокрема когнітивне літературознавство, апелює до проблеми поетологічних досліджень, зокрема й текстових стратегій мовчання, у контексті творчої долі письменника часто вирішальним є інший бік мовчання — поведінковий. Адже в текстових стратегіях і поетиках, де текст виступає різновидом сигналу, присутнє зумисне чи незумисне „замовчування” теми/її „звучання”, тут же ми фактично маємо справу з „замовчуванням”, що передбачає (чи не передбачає) смислові підтексти. Якщо замовчування в тексті — це приховування істини (іноді — підтексти), то в поведінковій моделі Л. Костенко спостерігається відкладання „озвученої”, вербалізованої істини на потім, до того часу, доки суспільство не „дозріє” її сприйняти. Тоді поет готовий порушити обітницю мовчання, кордони усамітнення і вийти на діа-

¹⁵ Н. Абрамова, *Несловесное мышление*, Москва 2002, с. 36.

¹⁶ *Ibidem*, с. 36.

¹⁷ В. Табачковський *et al.*, *Колізії антропологічного розуму*, Київ 2002, с. 100, 106.

¹⁸ М. Хайдеггер, *Бытие и время*, Москва 1997, с. 165.

лог із наміром ідентифікувати свої відчуття світу. Мовчання як затяжна пауза у спілкуванні/публічності цілком належить сфері комунікації. Вона розгортає себе, за Юрієм Лотманом, як в амплітуді „Я-ВІН”, так і в амплітуді „Я-Я”, де перша належить царині безпосереднього спілкування, а друга тлумачиться як „внутрішнє мовлення” (за Леонідом Виготським, автором психологічного дослідження *Мислення і мова*), тобто „німа мовчазна мова” (Ю. Лотман). Це мовлення егоцентричне, адже воно розвивається не шляхом зовнішнього послаблення своєї „звукової” сторони, „переходячи від мови до шепоту, і від шепоту до німої мови”, а шляхом „функціонального й структурного відособлення від зовнішньої мови, переходячи від неї до егоцентричної та від егоцентричної до внутрішньої мови”¹⁹. Мовчання як об’єктивне й суб’єктивне явище — це ще й ціннісне ставлення до реальності, воно є провідником глибшого мисленнєвого змісту, феноменом не тільки індивідуальним, а й соціальним. Нині існують різні класифікації комунікативних функцій мовчання, в основі яких лежать психолінгвістичні, соціокультурні, інтерактивні форми мовчання (Дж. Йенсен, Т. Брюно, А. Стред’є, В. Богданов, С. Крестинський та ін.). З-поміж усіх визначених дослідниками функціональних завдань (зв’язку, впливу, впізнавання, судження, дії; негативний зворотній зв’язок і позитивний зворотній зв’язок, що відіграють оціночну роль; функція маркування ролей, що імплікує соціальне становище співрозмовників, або ж, в іншому випадку, здійснює маркування як зміну комунікативних ролей; евокативна функція, що проковує співрозмовника на розмову; а також інформативна, синтактико-конструктивна), очевидно, про жодну не можна говорити як про таку, що існує окремо, відособлено від інших: зазвичай це складна синергія/симбіоз психосоціальних чинників і мотивацій. Водночас така структурна розгалуженість дозволила систематизувати комунікативно значиме мовчання за такими типами функціональності: контактна функція (за умови повної ідентифікації комунікативів), дисконтна (ситуація зі знаком „мінус”, коли взаєморозуміння комунікативів відсутнє), емотивна (як здатність передавати різні емоційні стани), інформативна (сигналізує про згоду/незгоду, схвалення/несхвалення тощо), стратегічна (коли йдеться про якусь мету), риторична (покликана привернути увагу, викликати враження, надати особливої ваги), акціональна (при мовчазній маніфестації вибачення, прощення, примирення)²⁰. Нерідко ці функції здатні поєднуватися. При цьому особливим симбіозом наділена стратегічна функція, яка може вбирати в себе, як у випадку Л. Костенко, практично всі вище названі функції, особливо риторичну, дисконтну, інформативну, емотивну; при цьому решта може перебувати в прихованому, латентному стані.

Якщо мотивація першого „великого мовчання” Л. Костенко в контексті тоталітарної цензури цілком зрозуміла, то друге її „велике мовчання” цікаве

¹⁹ Ю. Лотман, *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2004, с. 168.

²⁰ Н. Абрамова, *op. cit.*, с. 38–39.

як особлива поведінкова модель. Воно значною мірою подібне до мовчання Поля Валері, нагадуючи нібито повторення творчої стратегії великого попередника, однак у нових історичних реаліях і за інших мотиваційних чинників. Подібно до того, як П. Валері зробив такий публічний жест „на користь інтелектуальної дисципліни точних і природничих наук”²¹, Л. Костенко ввійшла у свою другу зону мовчання майже одночасно із входженням у зону Чорнобильську, що стало не тільки покликом душі, творчим інтересом, а й викликом суспільству, альтернативою відкритій публічності, а також певним маркером альтернативної поведінки і гучним суспільним резонансом. Так, для П. Валері мовчання стало періодом „безупинної роботи саморозвитку, яка виливається в щоденні записи в особистих зошитах”²². Ця „величезна внутрішня чорнова робота (записи в зошитах, заняття точними й природничими науками — Л.Т.) — незвична заміна прийнятих форм літературної активності — не переривалася ціле життя, до самої смерті письменника”²³. Між тим для сучасників літературне мовчання П. Валері тривало, як мінімум, два десятиліття. З 1892 по 1896 рр. поет не писав віршів зовсім, у наступні 10 років написав 6–7 віршів. Двадцять років, аж до 1917-го, він майже нічого не друкує, хоча спокуса писати залишається. 1911 р. Андре Жид пропонує йому зібрати том творів. Наступного, 1912-го, з тією ж метою до нього звертається видавець Гастон Галлімар. А. Жид продовжує наполягати, щоб він зібрав вірші й прозу для друку. Нарешті після деяких сумнівів поет вирішує відредагувати старі поезії й додати невеликий „прощальний” вірш: „Я хотів написати «штуковину» (на 30–40 рядків, і мені вчувався якийсь речитатив у дусі Глюка — наче одна довга фраза, написана для контралято”. І далі: „Вправа розтягнеться на чотири роки: з сотень начерків і багатьох ізольованих фрагментів народиться поема у понад чотириста рядків”, яку поет назве *Юна Парка*²⁴. 1917 р. поема буде надрукована. Подібну роль у творчій долі Л. Костенко намагався відіграти в другій половині 1960-х рр. визначний письменник Ігор Муратов, член редколегії журналу „Прапор” (Харків). Він умовив Л. Костенко подати до друку в часописі розділ із її історичного роману „Берестечко”, над яким письменниця продовжувала працювати, однак попри всі намагання обійти цензуру, публікацію було знято з журнальної верстки — вона з’явилася друком аж 1989 р. (№ 6) з відповідним коментарем.

П. Валері ж далі перевидає (в дещо оновленому вигляді) два десятки зі своїх віршів початку 90-х рр. XIX ст. (*Альбом старих віршів*). Тоді ж, протягом чотирьох років (1918–1921), створює й відразу публікує в журналах нові, найкращі зразки ліричних творів, які утворюють збірку „Charmes” („Чари, або Поеми”, 1922). Багаторічне „мистецтво мовчання” П. Валері, відмова від

²¹ А. Вишневский, *О Поле Валери*, [в:] П. Валери, *Об искусстве*, Москва 1976, с. 7.

²² *Ibidem*, с. 7.

²³ *Ibidem*, с. 7.

²⁴ П. Валери, *op. cit.*, с. 596.

письменницької діяльності, потім раптовий, але принагідний „поетичний період”, означали, за кінцевим рахунком, як твердять дослідники, неприйняття, в широкому сенсі, умов творчості в епоху, яка мовою благополучного буржуа називалася „прекрасною”, але незабаром обернулася жахом світової війни. Подальша його літературна активність не означала примирення з цими умовами. Зумисне „випадковий”, „світський”, „не обов’язковий” характер прози П. Валері його останньої „м’якої манери”²⁵, такої привабливої для інтелігентного читача, був чимось більшим, ніж просто відгомоном свободи „дилетантства”, яку завжди високо цінував письменник. Вільний, ненарочитий характер його творчості містить у собі глибокий смисл. У ньому було закладено солідний потенціал полеміки „проти літератури модернізму, її пози й ходячих міфологічних схем”²⁶.

З початком демократичних процесів в українському суспільстві у площині митець/влада визріла діалогічна ситуація, яка, за Ю. Лотманом, передує діалогу і яку можна тлумачити як визрівання умов взаєморозуміння між мовцем/сприймачем. Однак асиметричність цих процесів „руху назустріч” призвело до продуманої й виваженої письменницею стратегії, яку можна назвати *риторикою мовчання* як способом комунікації у ситуації різночитання „істини”. Тонко відчувши у 1990-х прищестя „неоцинізму”, характерним надмірною комерціалізацією всіх сфер життя, що супроводжуються морально-етичними ексцесами, Л. Костенко гордо заявила: „І знов сидять при владі одесную. / Гряде неоцинізм. Я в ньому не існую”²⁷. У цьому випадку *риторика мовчання* тотожна *риториці вчинку*, що потребує вольового зусилля, тобто передбачає сильний і послідовний характер. Теорія риторики вчинку, спроектована Михайлом Бахтіним, розвинена Мерабом Мамардашвілі та Ігорем Пешковим, наголошує на тому, що мова — це соціальна дія, а також мова (а отже, й мовчання — Л.Т.) — це вчинок²⁸. До вчинку, який за суттю своєю є „соціальним, орієнтованим на суспільство, на іншого”²⁹ підштовхує зазвичай кризовість мовної ситуації (спілкування/комунікації): тоді homo verbo agens (людина, що говорить) — тобто людина, що діє словом у певних соціально-етичних ситуаціях, виходить поза межі ритуальної (стереотипної) моделі поведінки з її стереотипними ролями й діє не словом, а мовчанням. У цьому випадку спостерігаємо кризу ритуальної поведінки й звертання до крайніх заходів: відмови від своєї ролі і здійснення вчинку як „індивідуально-свідомої дії”³⁰. Варто принагідно зазначити, що в українській літературі ХХ–ХХІ ст. амплітуда риторики вчинку як публічного жесту надзвичайно широка: від риторики мовчання як позиції

²⁵ А. Вишне夫斯基, *op. cit.*, с. 14.

²⁶ *Ibidem*, с. 15.

²⁷ Л. Костенко, *Коротко — як діагноз*, „Літературна Україна” 1993, № 41, с. 1.

²⁸ И. Пешков, *Введение в риторику поступка*, Москва 1998, с. 89–90.

²⁹ *Ibidem*, с. 71.

³⁰ *Ibidem*, с. 57.

і виклику Л. Костенко та жесту-відмови від публічного соціального статусу, наприклад, Валерія Шевчука — до жесту-самогубства (Микола Хвильовий, Григорій Тютюнник, Василь Близнець).

Кризовість мовної (комінікативної) ситуації відбувається тоді, коли людина наштовхується на нерозуміння. У першому випадку цим джерелом нерозуміння Л. Костенко була офіційна влада, тоді як читач її обоюдно вважав за чесне слово, у другому — це комбінована ситуація, коли поет вгадує у риториці влади фальш, а читач наче підтримує, однак цей же читач відштовхує колись улюблену поетесу через нерозуміння її прозового твору (йдеться про роман *Записки українського самашедшого* (Київ, 2011), про що мова буде йти далі). Стратегія дистанціювання від суспільства/читача виявилася наділеною не тільки потужною риторикою самопозиціонування, а й апробованою раніше потенцією інтриги, яка тримала постійний інтерес до письменниці, що „підігривався” її відмовами від інтерв’ю, від перевидань творів, вкрай нечисленними з’явами на публіці, різкими заявами щодо „піратських” видань без її згоди. Суспільство нерідко очікує (особливо в періоди криз) на слово оманливе, „солодке” (тому, очевидно, таким красномовним у художньо-образній системі поетеси є поняття „юрба”, яка не розуміє поета, як, зокрема у творчості Шарль П’єра Бодлера), однак поетесі відразливі ерзаці „істини”, вона мовить „словом правдивим” і нещадним — або не мовить взагалі („Була б така чарівна лепетуха, / такі б ото улучила слова, / що як по змісту, може, й в’януть вуха, / а як по формі — серце спочива”)³¹, лише зрідка перериваючи своє багатозначне мовчання такими іронічними спічами, як-от її публікація з приводу формату відзначення свята незалежності в щоденній всеукраїнській газеті „День” „Равненіє на трибуну”³², що за сутестією іронії й сарказму нагадує рядки зі *Щоденника* Вітольда Гомбровича з приводу гучних ювілейних святкувань і хибних цінностей³³. Таке „гучне мовчання” Л. Костенко транслювало в зовнішній світ її незгоди з тими тенденціями, які заважають Україні рухатися вперед цивілізаційним шляхом. Всенародна поетеса, яка позиціонує себе ретранслятором істини/істин (національних, морально-етичних та ін.), не знайшла в суспільній атмосфері суголосних її переконанням принципів і системи противаг тим загрозам, що їх несе з собою переструктурування системи та її домінант. Власне, це було мовчання, що інтригувало й провокувало, апелюючи до тези Лесі Українки з її *Пісні без мелодії*:

Якби мої думи німії
та піснею стали без слова,
тоді б вони більше сказали,
ніж вся отся довга розмова³⁴.

³¹ Л. Костенко, *Вибране*, с. 209.

³² Л. Костенко, *Равненіє на трибуну*, „День” 2011, № 147, с. 8.

³³ В. Гомбрович, *Щоденник: у 3 т.*, т. 1, пер. Р. Харчук, Київ 1999, с. 12–13, 14.

³⁴ Леся Українка, *Lied ohne klang* [Хвилини: цикл], [в:] Леся Українка, *Твори у 2-х томах. Поезії*, (том I), Київ 1970, с. 177.

Адже катакомбний спосіб життя зовсім не передбачає катакомбного мислення. Читач безпомилково знав: якщо Л. Костенко мовчить, значить, вона з чимось не згодна, щось не схвалює або виклично заперечує — у німоті свого немовленого слова. Мовчання у випадку Л. Костенко — це комунікативно значиме мовчання, яке можна назвати *стратегічним мовчанням*, мета якого — повернути до себе увагу, справити враження, закликати „до совісті” тощо. У цьому випадку мовленнєвий акт „не актуалізується, але комунікативний намір зберігається”³⁵. Водночас у її *другому мовчанні* було закладено великий потенціал полеміки з суспільством, літературною громадою (зокрема, і щодо засад постмодернізму): воно тамувало в собі як месійне покликання самої поетеси, так і потребу її численних шанувальників в авторитетній думці з приводу тих чи тих подій і тенденцій. Мовчання виконувало риторично-стратегічну функцію, залишаючись при цьому контекстом, який, за Морісом Мерло-Понті, перебуває начебто всередині, однак наділяє смислом потік реальних подій. І ця затамована, радше німа полеміка виходила з берегів мовчання лише в тому випадку, коли треба було сказати своє слово про трагічні наслідки Чорнобиля — переважно у рідкісних публічних виступах чи інтерв’ю, як от: „Чорнобиль в дозах історичної свідомості” (Доповідь на II Міжнародному конгресі українців у Львові: Літературна Україна, 1993, 23 вересня); „Зона відчуження” (уривки з повісті: Літературна Україна, 1996, 25 квітня); „Чорнобильська катастрофа і збереження культурної спадщини народу” (Українське Слово, 1999, 11 листопада) та ін. Однак у переломні історичні моменти поетеса була зі своїм народом. Так, 2004 р., під час Помаранчевого Майдану, вона прийшла на 5 телеканал, щоб підтримати голодуючих тележурналістів, проявила солідарність зі студентами університету „Кієво-Могилянська академія”, коли вони стояли в живому ланцюзі, протестуючи проти репресій та ін.

Уже пізніше, ніби пояснюючи свою позицію „відсутньої присутності”, зі сторінок роману „Записки українського самашедшого” устами свого героя Л. Костенко уточнила: „Там тисла ідеологія, тут — тотальний цинізм”³⁶, викриваючи таким чином надмірну комерціалізацію суспільства. Власне, в це коло „тотального цинізму” вона включає й фемінізм, і торжество постмодернізму з його „героями” й „героїнями”, окремі з яких відкрито посягають на її місце морального лідера нації, часом удаючись до провокативних висловлювань у пресі, на сторінках власних книжок — переважно езоповою мовою, мовою натяків і паралелей, а часом і відкритої конфронтації, що співпало з хвилею десакралізації і деканонізації, під яку потрапили давно „усталені” класики. Фактично це набуло ознак літературного скандалу — як-от напівпублічне обговорення роману Оксани Забужко *Музей покинутих секретів* (Київ, 2010) з її некоректними випадками проти метра української літератури, що фактично

³⁵ Н. Абрамова, *op. cit.*, с. 37.

³⁶ Л. Костенко, *Записки українського самашедшого*, Київ 2011, с. 23.

продовжує лінію „підриву” авторитету „королеви” української поезії і загалом основ українського шістдесятництва, накреслену ще в книгах О. Забужко *Хроніки від Фортінбраса* (Київ, 1999) і *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій* (Київ, 2007), чи з'ява провокативних, часом епатажних (як заявлено навіть в анотації до видання) есеїв Євгенії Кононенко у книжці під назвою *Героїні та герої* (Київ, 2010) з їхніми десакралізаційними інтенціями, де через медійні, віртуальні образи, міфи й симулякри маскульту розвінчуються сучасні кумири (прикметно, що цими об'єктами-образами є триада Л. Українка, Л. Костенко і О. Забужко). Фактично авторка розкладає досить точний пасьянс непростих стосунків двох популярних сучасних письменниць у відсвіті світової слави Л. Українки³⁷, на роль якої вони обидві начебто претендують, однак, безперечно, порушує табу на ці особистісні „історії”, що вийшли поза межі власне літератури.

І тільки тривалі наполегливі прохання видавців (як у випадку з П. Валері), котрі змагалися за її прихильність через посередництво небагатьох наближених до поетеси людей (а це передусім київські видавництва „Либідь” та „А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, з якими у неї зрештою склалися довірливі стосунки), спонукали до виходу у „великий світ” із низкою нових-старих і нових книжок, який і можна назвати другим великим поверненням. Тож *друге велике Повернення* Поетеси, що припало на 2010–2011 рр., — це потужний десант у соціокультурний простір України цілої низки вагомих книг: за зовнішнім виглядом вони різко контрастують із виданнями попередніх років (здебільшого на звичайному газетному папері, за винятком хіба ошатного „Саду нетанучих скульптур” 1987 р.). Прикметно, що розпочалося це *Повернення* або *Постмовчання* перевиданням відомого історичного роману „Берестечко” (2010; подарунковий формат із ілюстраціями С. Якутовича; загальний тираж 14 тис.) із його наскрізною тезою про потенціал поразки у контексті трагічної української історії — як продуктивної мобілізуючої сили, що було особливо актуальним після Помаранчевої революції 2004 р. і набуло нових сенсів у переддень Революції Гідності 2013–2014 рр. Така ж великоформатна книга *Річка Геракліта* (2011; ілюстрації С. Якутовича) явила читачеві міні-вибране вже відомих і нових поезій, що стало переконливим свідченням активного тривання поетеси в соціокультурному просторі новітньої України (власне, це поетична відповідь на в'їдливе запитання літературного середовища: чи досі поетеса пише вірші, чи, може, її талант уже вичерпався: адже до збірки ввійшло 50 нових поезій). Їй передувало ошатне видання *Гіацинтове сонце* (2010; ілюстрації Івана Марчука) з диском пісень на слова Л. Костенко у виконанні Ольги Богомолець, котра й упорядкувала збірку (воно розійшлося тиражем 5 тис. прим.; на додатковий тираж видавництво не отримало згоди). Вишукана книжка *Мадонна Перехресть* (2011), присвячена дочці — професору Римського уні-

³⁷ Є. Кононенко, *op. cit.*, с. 75–126.

верситету *Ла Сан'єнца* Оксані Пахльовській, — це довірливе запрошення авторки і до Слова, і до фактів свого родинного життя, зазвичай закритого для публічного простору: щедрий візуальний ряд (світлини з домашнього архіву) відкриває раніше мало відому Ліну-Поетесу, Ліну-Жінку, Ліну-Матір. Уміщені тут нові — вже з XXI ст. — і раніше не друковані поезії різних років продовжують її діалог зі світом/часом/українським суспільством/самою собою. „Як втомився мій час від погонь!”³⁸, — зітхає поетеса у контексті пришвидшеного часу, бо все більше відчуває гіркоту втрат і марноту сподівань:

Час поле тихою сапою.
На світі бойня і гризня.
А я їду до водопою,
веду крилатого коня.
Ріки немає. Русло всохло.
Дно каламутне і брудне...³⁹

А ще *друге велике Повернення* ознаменоване ваговитим томом „Ліна Костенко. Триста поезій” (2014), що сугестовано доносить до читача конденсат думки, відчуття і слова легендарної поетеси, для якої життя — „не круїз”, а завжди „криза” і „великий цейтнот”, оскільки повсякчас потребує вибору й відповідальності. Цікаві сторінки цього „великого цейтноту” в контексті другої половини XX–початку XXI ст. розкриває також книга-репрезентація її творчого шляху *Є поети для епох* (2011), що належить авторству Івана Дзюби, а також наступна книга, фактично розширений і видозмінений варіант попередньої — *Гармонія крізь тугу дисонансів...* (2016), авторами якої виступають знову ж таки І. Дзюба, сама Л. Костенко та її донька О. Пахльовська: інтерв'ю й виступи письменниці (розділ *За вашу і нашу свободу*), літературознавчі розвідки І. Дзюби про її творчість тощо.

Симбіоз жорсткої іронії, гіркоти і сарказму, жалю за втраченими можливостями, ностальгії за епохою легендарних шістдесятих і все ж — сподівання на пробудження гідності українського народу — таке емоційне тло *другого великого Повернення* Л. Костенко. Окремий сюжет у її творчій долі — це оприлюднений на початку 2011 р. роман *Записки українського самашедшого*: анонс цієї події (а це видання, як, власне, і всі попередні, стало подією в культурному житті українського суспільства) було озвучено самою авторкою на аншлаговій київській презентації історичного роману *Берестечко*. Сакраментальна фраза „Я повертаюсь!”⁴⁰ породила неабиякі очікування прихильників визначної поетеси. Цей довгоочікуваний перший прозовий твір Л. Костенко фактично став „спланованим” (очікуваним) і водночас несподіваним бестселером — якщо

³⁸ Л. Костенко, *Річка Геракліта*, Київ 2011, с. 268.

³⁹ *Ibidem*, с. 271.

⁴⁰ Записала О. Чекан, *Я повертаюсь. Я вже не буду стояти осторонь*, „Український тижень” 2010, № 52, с. 40.

виходити з колізій читацького резонансу (за моїми спостереженнями, роман читала не тільки інтелігенція, а й звичайні продавчині у магазинах). Дуже точно сказав про це письменник Володимир Базилевський: „Від безоглядного захоплення — до категоричного заперечення — такі полюси сприйняття щойно виданої книжки прози Ліни Костенко”⁴¹. Звісно, її гучне повернення (а низка велелюдних презентацій відбувалася фактично в контексті ювілейних дат письменниці) багатом принесли неказанну радість („втішання Ліною” — це не просто вияв апологетики улюбленої поетеси, а й відчуття тривкості, незнищенності основ, символу моральності й граничної відповідальності — за позицію, за Слово): комусь в амбітній боротьбі за першість на п’єдесталі української літератури воно дошкуляє, а хтось просто очікує на нові її твори. Між тим наклад *Записок...* розкуповувався нечуваними темпами: моветоном вважалося „зухвальство” не прочитати новинку (мені це нагадувало давню ситуацію з продажем *Саду нетанучих скульптур* у 1987-му та *Вибраного* у 1989-му). Роман викликав великий ажіотаж і тимчасову його нестачу в книгарнях, що привело до появи піратських передруків (станом на червень 2011 р. загальний офіційний тираж роману становив 80 тис. прим.). Однак до кумирів завжди завищені вимоги, тому шквальні дискусії, що розгорнулися в літературному і бібліографічному середовищі, були безжалюї й жорсткі — як, власне, і сама проза Л. Костенко — „жорстка й жорстока, як нинішня реальність. Скупа, афористична, а то й протокольна”⁴². Неприйняття прозового твору письменниці має свої причини, що стало темою окремої публікації⁴³. Якщо знову згадати спостереження І. Розанова, стає очевидною й така закономірність: письменник-новатор зазвичай двічі піддається нападкам — спочатку з боку „літературних старовірів”, а пізніше — тих „літературних немовлят”, котрі відчували в собі творчу силу позмагатися з авторитетом⁴⁴. Тобто, спрацьовує „іронія долі і відплата”: кожен „руйнівник авторитетів” сам стає „авторитетом”, на який посягають інші „пошукачі слави”⁴⁵. Тож фаза мовчання перейшла у фазу не тільки жвавого обговорення, найчастіше зі знаком мінус, а й у фазу скандалу. Причому амплітуда цього постмовчання була надзвичайно широкою — від переповнених залів під час зустрічей із поетесою й щедрого фіміама — до відкритого скандалу, що вилився на сторінки преси й завершився її обуренням і — як наслідок — новим усамітненням. Так, у січні 2011 р. Л. Костенко вирушила у тур-презентацію свого роману *Записки українського самашедшого*.

⁴¹ В. Базилевський, *Хроніка перманентного абсурду. Погляд із мезозою*, „Літературна Україна” 2011, № 27, с. 6.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Л. Тарнашинська, *Постмовчання, або Друге велике повернення Ліни Костенко: пошук нових темпоральних кодів*, [в:] *Ізборник 2012–2016: Дослідження. Критика. Публікації*, В. Сулима (ред.), Київ 2018, с. 169–202.

⁴⁴ І. Розанов, *op. cit.*, с. 18.

⁴⁵ *Ibidem*, с. 18.

У Києві, Рівному, Харкові на цих зустрічах були повні аншлаги, зали не могли вмістити всіх охочих почути улюблену поетесу. Але 9 лютого вона раптом перервала свій триумфальний тур. Ясність внесла у цю ситуацію офіційна заява видавництва „А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА” з таким поясненням: „Каталізатором такого рішення письменниці стали провокативні інсинуації деяких львівських письменників, журналістів та діячів”⁴⁶. Тож зустрічі з читачами Кривого Рогу та Острога було відкладено на невизначений термін (вони так і не відбулися), а львівські зустрічі — скасовані.

Однак роман, попри жорстку критику, жив своїм власним життям: його читали, обговорювали усно і в численних публікаціях (це, здається, не припиняється й досі). Ніби передбачаючи закиди в публіцистичності, симбіозі „літератури й журналістики”, недостатності „міцної інтриги”, відсутності інших складових притягальної романної читабельності письменниця устами свого романного персонажа передбачливо й резонно застерегла: „Це ж не белетристика, це Записки. Як написалося, так написалося”⁴⁷, маючи на увазі формат нотаток, щоденникових записів. Звідси, власне, й назва книжки *Записки українського самашедшого* — як апеляція і до жанру, і до хронічних українських проблем, і — що важко заперечити — до невмирущого Гоголя, котрий, за спостереженням критики, значною мірою виконав у творі функцію „збільшувального скла”. Фактично це роман-дайджест, стилізований під щоденник. Він має свій сенс і свою мету, свою логіку переконливості: „Коли інтегруєш факти, бачиш загальну картину людства.... Коли факти розкидані у свідомості, то це лише факти. А коли їх звести до купи, це вже система”⁴⁸. Мозаїчність подієвості сьогодення переводиться тут у панорамність і створює ефект ущільненої глобалізації незахищеної від загроз світу свідомості, яка вимушена, за авторкою, „ангажуватися в перманентний кошмар”. При цьому людина живе не своїм нормальним життям, „по цей бік екрану”, а „божевільним життям світу” (Л. Костенко). Мас-медійні новини — наймодерніша й фактично єдина для широких мас населення форма „переживання сучасної історії”, що, власне, й намагалася простежити Л. Костенко, вдаючись до прийому концентрованого використання „інформації потрясінь”. Тож основним „проривом” другого етапу мовчання письменниці, фактично, став резонансний роман *Записки українського самашедшого*. Однак, за іронією долі, він же й виявився поштовхом, можна сказати, уже й *третього мовчання* Л. Костенко.

Цей авторський феномен мовчання з його стратегією інтриги й підтримання неослабного інтересу має не тільки соціокомунікативний аспект. Тут саме час наголосити на тому, що Л. Костенко, чия поетика перебуває в річищі неоромантизму, перейняла й виплекану традицією романтизму світоглядно-

⁴⁶ Media Sapiens, <https://ms.detector.media/profstandarti/post/10402/2011-02-10-lina-kostenko-zgornula-publichnu-diyalnist-cherez-virvani-z-kontekstu-frazi-lvivskikh-kritikov/> (доступ: 13.11.2020).

⁴⁷ Л. Костенко, *Записки українського самашедшого*, с. 311.

⁴⁸ *Ibidem*, с. 240.

поведінкову модель митця з її концепцією обраності поета і його месіанської ролі пророка (символічним видається, зокрема, факт, що презентація монографії І. Дзюби про Л. Костенко „Є поети для епох” відбулася 9 квітня 2012 р., в день народження Ш. Бодлера). З цієї точки огляду стає зрозумілою теза: „Мовчання як непроявлене слово проступає тоді, коли письменник зазнає певного краху як пророк”⁴⁹. (Пригадуються рядки поетеси: „Живу, все життя не почута, / причетністю вбита до вас”⁵⁰). Можливо, в даному контексті ця теза звучить надто категорично, але велика доля істини у цьому є. Тому комунікація із суспільством, яке „не хоче чути”, відбувається не через інтенсифікацію слова, його „гучність” і риторичність, а через *риторику мовчання* — як своєрідний виклик цьому „недосконалому” суспільству. При цьому, „сенс мовчання” полягає в його „знаковій екстраполяції й кореляції до слова”⁵¹. Така форма комунікації через мовчання, безумовно, інтенсифікує інтерес, міфологізує, а то й містифікує чи навіть демонізує постать, витворюючи культ поета, що зрікає слова на знак протесту проти вдаваної „німоти” суспільства. Антиномії романтизму слово/мовчання витворюють модель поведінки, коли фактично відбувається протистояння „слова, яке рветься у світ”, із мовчанням, якому тісно у ним же окресленому просторі. У Л. Костенко мовчання — не просто пауза, потреба усамітнення заради творчості — це виважена стратегія існування в літературі і суспільстві — коли риторика мовчання постає своєрідним викликом, за яким неважко прочитати мотиваційні підтексти психологічного плану. Адже проголошені нею істини не потребують підтекстів — її поетична мова прозора, афористична, цілком зрозуміла у своїй риторичній наповненості, тоді як „риторика мовчання” огорнута таємницею, недомовками, домислами, наділена магією притягання, підвищеного інтересу до „фігури мовчання” — носія нерозділених і неоцінених суспільством (владою) думок. Між тим Лініне мовчання — це ще й вибір між або/або, інакше кажучи, жест внутрішньої перемоги над „деструктивними силами”.

У мовчанні Л. Костенко, яке можна означити як *риторику затамованої істини*, міститься потужний потенціал полеміки з суспільством, в т.ч. із літературною громадськістю — як „колективним опонентом”. Недаремно ж зойком відлунив душевний біль: „Як втомилась душа у суспільній своїй німоті!”⁵². Але чи був цей потенціал прочитаний крізь тексти й таке красномовне мовчання? Відповідь швидше негативна, ніж позитивна, що тільки загострює порушувану нею проблему митець/влада, митець/юрба. Акцентація мовчання корелює в неї з внутрішньою потребою ідентифікації її стосунків із світом зовнішнім: державою/суспільством/літературною громадою/читачами. В такому разі її мовчання постає частиною монологу/діалогу/полілогу. І якщо перше

⁴⁹ Т. Бовсунівська, *Когнітивна жанрологія і поетика*, Київ 2010, с. 159.

⁵⁰ Л. Костенко, *Мадонна Перехресть*, Київ 2011, с. 35.

⁵¹ Т. Бовсунівська, *op. cit.*, с. 159.

⁵² Л. Костенко, *Вибране*, с. 542.

відбулося (як „внутрішнє мовлення”, пошук самоідентифікації через комунікативну систему „Я”–„Я”), то друге-третє перейшло у латентну фазу. „Поза” чи „фігура” мовчання поетеси виходить поза межі соціокультурної парадигми й корелює з християнською традицією мовчання, обумовленою аскезою. Хоча немає підстав говорити про мовчання поетеси як „сповідь” (поет зазвичай „сповідується” словом), однак є підстави говорити про функцію її мовчання як риторики вчинку. Звісно, аскеза поета дещо специфічна, відрізняється від аскези віруючої людини й полягає в тому, щоб перебувати поза магнетичним полем слави/суєти/похвальби тощо. Якщо віруючий вдається до аскези заради очищення від „гріхів суєтного світу”, то у випадку Л. Костенко це виглядає як виклик, мовчазний докір, зрештою, як акцентація на потребі очищення від гріхів самого суспільства з метою його, суспільства, оновлення, поліпшення, апеляція до „колективної совісті” — суспільства, літературного середовища тощо. Воно вмикає потужний елемент внутрішнього переживання, властивого пророку, якого „не чують”. І водночас мовчання поетеси інспіроване її трагічним світовідчуттям, її здатністю драматизувати життя. Звідси, зі сповідання аскези, риторика мовчання корелює в неї з поняттям слави: і це не тільки окрема тема її творчого дискурсу, а другий, протилежний полюс дихотомії мовчання–слава. Зазвичай він забарвлений іронією і притлумленою самоіронією, „вбраною” у риму, виказує іронічне ставлення поетеси до того, що ми, суцї на цїй землі, звемо славою. Афористична манера її мислення й концентровано тезисне філософсько-поетичне впорядкування спостережень, роздумів і вистражданих переконань у місткій формі, що апелює до розуму й серця читача, витворює своєрідний риторичний стиль письма, переконливий саме з огляду на місткість і точність фрази, її метафоричну елегантність, як-от: „Бо що життя? Це усмішка двойлеза. / Ридання чардаша і гордість полонеза”⁵³. Власне, ця гордість „пише нею”, коли вона промовляє:

Поєзія і популярність —
у цьому завжди є якась полярність.
Це — шлях од гідності до принагідності.
Це — учта слави при духовній бідності.
Мені довелось бачити/найвидатніших поетів світу —
всі вони були не естрадникі, а страдникі⁵⁴.

Ритуальна „поза мовчання” поетеси передбачає й певні поетикальні відзеркалення — і не тільки риторично викличні, дидактичні, про що вже йшлося вище, або ж мотиви „порожнього говоріння”. Якщо простежити кореляцію громадянської позиції письменниці як обраної стратегії мовчання з поетикою (залишивши поза межами відверту риторику на рівні омовлення теми мовчання, що ілюструють наведені цитати з її поезій), то найперше слід звернути

⁵³ Л. Костенко, *Мадонна Перехресть*, с. 75.

⁵⁴ Л. Костенко, *Вибране*, с. 543.

увагу на *стилістику скульптурності*, активно присутню в її творчості (для прикладу: збірка *Сад нетанучих скульптур*, зокрема поема *Сніг у Флоренції*). З одного боку, це її спосіб зафіксувати у слові темпоральність, розкрити тему діалогу минулого/теперішнього/майбутнього, порозумітися з часом/вічністю, а з другого — ще й віддзеркалення внутрішнього стану „застиглості”, відмови від публічної активності. Жест/поза/скульптура — такий ряд визначає поетику зовнішньої застиглості, де в підтекстах завжди залишається риторика античності, епохи Відродження з їх системою художньо-естетичних координат.

Багаторічні творчі перерви Л. Костенко як *викличний жест мовчання* є не тільки своєрідною реалізацією її громадянської позиції, способом „витримати паузу”, дочекатися публічного порозуміння: це ще й недиференційований шифр її закритої від публіки свідомості — він і становить нібито незреалізований потенціал її творчості. Однак попри заманіфестоване нею відчуття „Я поетеса часу, що пішов”, присутність її Слова в українському соціокультурному просторі XXI ст. неспростовне. Воно пружне, рефлексивне, занурене у різні пласти життєпростору, насичене емоціями й блискітками метафоричності, за якими відчувається висока естетична культура й прагнення граничної точності слововислову⁵⁵. Проте індивідуальне переживання письменниці, звісно ж, здебільшого перебуває „за кадром” і залишається тією таємницею, яка, очевидно, ніколи не буде доступною ні дослідникам її творчості, ні, тим більше, широкому загалу: тут можна апелювати хіба до вміння вслухатися в її слово проЯвлене й читати між рядками. Тож будь-яка реконструкція ландшафту „внутрішнього мовчання” видатної української поетеси залишається досить вразливою.

Бібліографія

- Абрамова, Нина. 2002. *Несловесное мышление*. Москва: ИФ РАН.
- Базилевський, Володимир. 2011. „Хроніка перманентного абсурду. Погляд із мезозою”. *Літературна Україна* 27.
- Бовсунівська, Тетяна. 2010. *Когнітивна жанрологія і поетика*. Київ.
- Валери, Поль. 1976. *Об искусстве*. Москва.
- Вишне夫斯基, А. 1976. „О Поле Валери”. В: Поль Валери. *Об искусстве*. Москва.
- Гомбрович, Вітольд. 1999. *Щоденник: у 3 т.* Т. 1. Пер. Р. Харчук. Київ: Основи.
- Кир’ян, Надія. 2010. „Немає часу на поразку”. *Слово Просвіти* 12.
- Кононенко, Євгенія. 2010. *Героїні та герої*. Київ.
- Костенко, Ліна. 1989. *Вибране*. Київ.
- Костенко, Ліна. 1993. „Коротко — як діагноз”. *Літературна Україна* 41.
- Костенко, Ліна. 2011. *Записки українського самашеდიого*. Київ.
- Костенко, Ліна. 2011. *Мадонна Перехресть*. Київ.
- Костенко, Ліна. 2011. „Равненіє на трибуну”. *День* 147.

⁵⁵ Див.: Л. Тарнашинська, *Художній час як категорія індивідуального «Я»: творчість Ліни Костенко*, [в:] Л. Тарнашинська, *Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (Історико-літературний та поетикальний аспекти)*, Київ 2019, с. 21–52.

- Костенко, Ліна. 2011. *Річка Геракліта*. Київ.
- Лотман, Юрій. 2004. *Семиосфера*. Санкт-Петербург.
- Media Sapiens, <https://ms.detector.media/profstandarti/post/10402/2011-02-10-lina-kostenko-zgornula-publichnu-diyalnist-cherez-virvani-z-kontekstu-frazi-lvivskikh-kritikov/> (доступ: 13.11.2020).
- Пешков, Игорь. 1998. *Введение в риторику поступка*. Москва.
- Розанов, Иван. 1990. *Литературные репутации*. Москва.
- Скаба, Андрій. 1963. „Коммунистическое воспитание трудящихся — важнейшая задача партийных организаций”. *Коммунист Украины* 5: 19–25.
- Табачковський, Віталій, Шалашенко, Геннадій, Дондюк, Андрій, Хамітов, Назіп та ін. 2002. *Колізії антропологічного розмислу*. Київ.
- Тарнашинська, Людмила. 2018. „Постмовчання, або Друге велике повернення Ліни Костенко: пошук нових темпоральних кодів”. В: *Збірник 2012–2016: Дослідження. Критика. Публікації*. Ред. В. Сулима. 169–202. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго.
- Тарнашинська, Людмила. 2019. „Художній час як категорія індивідуального «Я»: творчість Ліни Костенко”. В: Л. Тарнашинська, *Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (Історико-літературний та поетикальний аспекти)*, 2-ге вид., доповнене. 21–52. Київ.
- Українка, Леся. 1970. „Lied ohne klang [Хвилини: цикл]”. В: *Леся Українка. Твори у 2-х томах. Поезії*. Т. 1. Київ: Дніпро.
- Хайдеггер, Мартин. 1997. *Бытие и время*. Москва: Ad Marginem.
- Чекан, Олена. 2010. „Я повертаюсь. Я вже не буду стояти осторонь”. *Український тиждень* 52.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 12.09.2021

Wyznaczniki świata poetyckiego / Determinants of the poetic world

МΥΚΟΛΑ ΙΛΝΥΤΣΚΥΙ / МИКОЛА ІЛЬНИЦЬКИЙ

Львівський національний університет ім. Івана Франка (Львів, Україна)

Доля як архетип і як вибір

Fate as an archetype and as a choice. We analyse lyrical texts by Lina Kostenko with historiosophical character and these containing the ontological and, at the same time, autobiographical elements. The author of this study assumes that each of these lines has its own sources, image system, and content dominants. The poetess constructs the life model of the lyrical hero using the topos of bazar as seen in historical songs and dumas, where the fate is decided by the internal conscious choice. The choice of the fate, paid by the life, is interpreted as a modification of the situation such as the “Cossack Freedom.” This interpretation of the mythologem of the freedom in lyrical texts by Lina Kostenko is based on the works by Mykola Kostomarov, Oleksandr Potebnia, Mylhailo Hrushevskyi, as well as on Taras Shevchenko’s poetry. At the same time, we see the image of the fate as containing a sociological aspect — as a type of protest against suppressing the freedom of the will and action in a totalitarian system. The historiosophical line in the lyrics is analysed when considering the verse “The Heraclitus’ River,” which embodies the ideas of fluidity of water and constancy of a shore. These are later formulated into the aphorism: “Everything flows but not everything disappears upon the river shores.” We also pay separate attention to the fact that the poetess sees herself as the heir and the follower of the philosophy of Hryhoriy Skovoroda with his concept of self-knowledge and his creation of “The Garden of Divine Songs.” Lina Kostenko inscribed an individual human fate, that of the family/tribe, people, mankind — into a world flow.

Keywords: Lina Kostenko, fate, Skovoroda, people, freedom, eternity

Коли письменник досягає свого zenіту, і його творчість стає важливим набутком національної культури, виникає бажання простежити як етапи становлення його як митця, так і терни на його творчому шляху. Ця проблема неминуче постає, коли думаєш про творчість поетеси Ліни Костенко, чиї не тільки слово, але й мовчання були орієнтиром творчої і моральної позиції.

Для мене писати про Ліну Костенко — повертатися у молодість, коли я писав про перші її книги. Хоча великий грек Геракліт застерігав, що в одну

й ту ж річку двічі вступити неможливо, я радше дотримуватимусь думки поетеси, що „все тече, але не все минає над берегами вічної ріки”.

У нас часто виникає спокуса постояти на цих берегах, хоча ми усвідомлюємо, що всевладний Хронос, постійний супутник поезії Ліни Костенко, часто заводить нас в оману, тасуючи, наче карти, не тільки імена і дати, а й цінності. Та все ж молода пам'ять є чіпкою і вириває з потоку буття те, що в неї глибоко закарбувалося, й укладає з таких подій свій особливий „літопис”.

Таким епізодом у моїй пам'яті стосовно Ліни Костенко була Республіканська нарада молодих письменників у листопаді 1955 року. Саме на ній засвітилися тоді широко знані згодом імена Василя Земляка ще далеко не *Лебединою зраєю*, а повістю *Рідна сторона*, і Юрія Мушкетика — історичним романом *Семен Палій*, а ще запам'ятався на ній афоризм Остапа Вишні „Коли входите в літературу, витирайте ноги”... Ліна Костенко на цій великій нараді не була, принаймні пам'ять її не зафіксувала, зате зберегла глибокий аналіз її віршів, який зробив тоді Леонід Первомайський. З цього виступу було зрозуміло, що в літературу вступає глибокий самобутній талант.

Такий висновок невдовзі підтвердили збірки молодої поетеси *Проміння землі* (1957) та *Вітрила* (1958). Водночас уже в першій з них було висловлено передбачення, яке стало реальністю:

Справжня сила — завжди під спудом,
наростає, гартує волю.
Хай міцнішають руки і груди,
щоб підняти велику долю¹.

Так, справжня сила була ще „під спудом”, але була вже усвідомлена, як була усвідомлена і потреба волі, щоб цю силу підняти. Що це було справді так, що мотив був поетичною фігурою, засвідчив вірш *Доля*, який з'явився на сторінках „Літературної газети” (яка незабаром стала „Літературною Україною”) 20 січня 1962 року.

Перед читачем постає розгорнута алегорична картина, передана через візію сну: ліричній героїні приснилося, що вона опинилася на дивному базарі, на якому продають різні долі, кожному на його смак. І долі купують: хто за неї платить щастям, хто сумлінням, хто золотом чистим, а хто сумнівним. Долі виставили себе напоказ, стараються привернути до себе увагу, лише одна відвернулася: за неї треба платити життям. Це викликало здивування нашої героїні:

То хто ж ти така? Як твоє ім'я?
Чи варта такої плати?
Поезія — рідна сестра моя,
А правдонька — наша мати.

І я її прийняла, як закон,
І диво велике сталось:

¹ Л. Костенко, *Проміння землі*, Київ 1957, с. 8.

Минула ніч і скінчився сон,
А Доля мені зосталась².

На час публікації цього вірша багато з того, що було „під спудом”, вийшло на поверхню. Поетесі довелося гартувати волю, щоб захистити „правдоньку”. Справа в тому, що перші книжки Ліни Костенко викликали далеко не однакове сприйняття тодішньої літературної критики. Авторку звинувачували у відсутності в її творах „чіткої громадянської позиції”, відсутності позитивного героя, настроях песимізму тощо.

Пояснити справжню причину цього явища в умовах комуністичного режиму публічно в офіційних виданнях було по суті неможливо, хоча читачі її добре усвідомлювали, і поезія Ліни Костенко здобула широку популярність. Саме завдяки тому авторка залишилася вірна своїй Долі. Натомість це дуже точно пояснив Євген Маланюк, який, проживаючи у США, пильно стежив за літературним життям у материковій Україні. Він відразу звернув увагу на творчість цієї поетеси, виписував її вірші з підсоветських видань у свої нотатники і коментував їх.

Літературознавець Леонід Куценко, який досліджував ці нотатники, так пояснював причини інтересу Маланюка до творчості Ліни Костенко: „Дуже прикметний недавній випадок із поеткою Ліною Костенко, — зауважував він у своїх нотатках, — по виданні тільки двох книжок поезій вона опинилася з кляпом у роті не з огляду на тематику (про кохання й соловейка така В. Ткаченка (поетеса Валентина Ткаченко. — М. І.) воропає без перешкод), хоч Л. Костенко мала необережність писати про ... море, забувши, що тема моря для українців була заборонена ще в кінці 20-х років („ніззя”). Ні, справа була не в тематиці, а в занадто певнім тоні, занадто суверенній інтонації і занадто яскравій літературній культурі... А, на біду, поетка справжня та ще й з власним стилем. Це припечатало її долю. Вона фактично вже заглушена, не вспівши навіть завітнути”³.

На щастя, в останньому поет і витончений критик помилився: Ліна Костенко заглушена не була, а її Доля (напишемо це слово з великої літери) була такою, якою вона її передбачила. І прикметно, що серед виписок поетичних рядків Ліни Костенко в одному з таких нотатників окремо стоїть рядок з вірша *Доля*: „Я вибрала Долю собі сама”.

Розуміння долі як моральної засади, життєвого принципу у творчості Ліни Костенко не було випадковим. В українському фольклорі — переказах, піснях та навіть у щоденному побуті поняття долі мовби зливається з життям людини. На думку Михайла Грушевського, „не раз в народніх переказах або поетичних творах ідея долі так щільно зливається з ідеєю життя людини, його істотою, його „душею”, що вона тратить всяку окремішність, являється

² Л. Костенко, *Вибране*, Київ 1989, с. 34–35.

³ Л. Куценко, *Євген Маланюк про Ліну Костенко*, [в:] Є. Маланюк. *Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи*, упор., наук. ред. Т. Салига, Львів 2005, с. 342–345.

тільки абстракцією життя — того, що присуджено людині тими силами, які кермують її життям... [...] Нарешті ся доля ”являється еством, доволі механічно зв’язаним із людиною, котре вона „шукає”, „здибає” і може так само розв’язатися з ним, як і зв’язалась”⁴.

Конкордація поетичних творів Тараса Шевченка, здійснена Олегом Ільницьким і Юрієм Гавришем (Нью-Йорк; Едмонтон; Торонто) слово „доля” фіксує 192 рази і дає можливість зазирнути у глибини міфологічного світосприйняття наших далеких предків⁵.

Олександр Потебня у дослідженні *Про долю і споріднені з нею істоти* фіксував два полярні погляди на долю та її участь у житті людини. Він стверджував, що в основі понять про долю лежить погляд, згідно з яким доля є „істотою, відмінною від людини, якій вона належить, і що дія долі, яка здійснює певні вчинки у житті, не є повторенням таких самих дій людини”⁶. Поряд із таким поглядом він відзначає й інший, за яким між людиною та її долею існує „встановлена гармонія”⁷. Отже, з одного боку, „судженої конем не об’їдеш”, а з іншого: „оженись на власній волі, на козацькій долі”. Тобто, до якої б думки ми не пристали, людина все одно має право власного вибору. У вірші Ліни Костенко *Доля* попри застереження маємо варіант „козацької волі”.

Ця ситуація згодом буде ширше розгорнута в онтологічному плані, але наразі підкреслимо в її розв’язанні національний, козацький варіант розуміння долі. Євген Нахлік у монографії *Доля — Los — Судьба: Шевченко і польські та російські романтики* стверджує, що в українських уявленнях про долю помітним є мотив свідомого волевиявлення особистості і вільного вибору долі, що знайшов своє вираження у поезії Тараса Шевченка. Дослідник, зокрема, виділяє те, що відрізняє образ долі в його поезії з тим, якою функцією наділений він у творах російського та польського поетів. Тарас Шевченко, стверджує він, „не був фаталістом, не мав, на відміну від Пушкіна, невідчепної віри в якісь конкретні визначені речі, котрі неминуче мусили б з ним статися, як і, на відміну від Міцкевича, не впевнювався в існуванні якихось фатальних напередвизначень, що здійснились у його житті, хоча й визнавав, що в цілому людська доля залежить від Бога, без волі якого людина безсила щось змінити у своєму бутті”⁸.

Варто у цій характеристиці акцентувати ще одне: у Шевченка, де фігурує слово „доля”, немає натяку на фаталізм: немає слів „фатум”, „жереб”, в той

⁴ М. Грушевський, *Історія української літератури*, т. 1, Київ 1993, с. 340.

⁵ *Конкордація поетичних творів Тараса Шевченка*, ред. й упоряд. О. Ільницькій, Ю. Гавриш, Нью-Йорк-Едмонтон-Торонто 2001, т. 1–4.

⁶ А. Потебня, *О доле и сродных существах*, [в:] А. А. Потебня, *Слово и миф*, Москва 1989, с. 456.

⁷ *Ibidem*, с. 481.

⁸ Є. Нахлік, *Доля — Los — Судьба: Шевченко і польські та російські романтики*, Львів 2003, с. 461.

час як у Пушкіна часто зустрічається „рок”, „судьба” як неминучість, присуд, а в Міцкевича „los” як лотерея, витягання щасливого квитка.

Мотив долі у поезії Ліни Костенко був породжений тогочасною суспільною атмосферою, реакцією на неї, виявом громадянської і естетичної позиції поетеси. Вона не здавалася від тих звинувачень, які випали на її долю, вони не звернули її з обраного шляху, не „розлучили” з „печальною музою”, навпаки, утвердили в правильності свого вибору. І вона, натомість, дякує долі (*Ти знов прийшла, моя печальна музо...*):

Твоє чоло шляхетне і ясне.
Поети є і кращі й щасливіші.
Спасибі, що ти вибрала мене⁹.

Образ долі з’являється у поетеси нечасто, реалії часу відчитуються в ньому опосередковано, зате набирають щораз більшої глибини і всеосяжності, як прозора вода у ріці, у якій відбивається небо. Таке заглиблення виразно проявилось у збірці *Над берегами вічної ріки* (Київ, 1977), що об’єднує мотиви Берега і Річки. Не просто ріки, а Річки Геракліта, що уособлює плин Часу, і берег Постійності. Згідно з ідеєю давньогрецького філософа двічі вступити в ту саму ріку неможливо, тому що вода у ній протікає щоразу нова, але хоча вода не та сама, постійною є течія, постійним є рух над берегами ріки, постійною є змінність, протиставлена сталості, як, скажімо, одвічна боротьба Білобога і Чорнобога у слов’янській міфології. У філософії Геракліта рух і сталість є боротьбою протилежностей, що творять злагодженість, сполучність, який є гармонією, мотив нурту, текучості захоплює у свою орбіту й мотиви часу і долі.

Я усвідомлюю, що поетичні образи в Ліни Костенко, як, зрештою, і в кожного талановитого поета, не можна ототожнювати з понятійними категоріями, зводити їх до абстракцій, але їх можна прочитувати під різними кутами зору і знаходити співвіднесеність з певними моральними і філософськими засадами.

Поняття часу фігурує у віршах Ліни Костенко: „Не час минає, а минаєм ми. / А день і ніч, і звечора до рання — / це тільки віхи цього проминання” (*Нехай підждуть невідкладні справи*)¹⁰. Таке розуміння часу в українській поетесі, видається, має дотичність до погляду на це питання Григорія Сковороди. Час в українського мислителя пов’язаний із матерією, які об’єднує ідея вічності (*materia aeterna*).

Ці твердження про матерію, стоять, як здається, в різкому протиріччі між собою. Сковорода говорить не раз про тлінність матерії, подаючи формули, як „квіт, що зникає”, „потік, що тече мимо”, „вода, що тече мимо [...] Але він і сполучує часто обидві формули — вічність — тлінність, не лише ставить їх поруч, але навіть підкреслює одночасову значність обох¹¹.

⁹ Л. Костенко, *Річка Геракліта*, Київ 2011, с. 65.

¹⁰ *Ibidem*, с. 231.

¹¹ Д. Чижевський, *Філософські твори*, т. 1, Київ 2005, с. 230.

Цей вияв сквородинського дуалізму, що має своїм джерелом ідеї Платона, Філона та середньовічних містиків, знайшли своєрідну трансформацію у поезії Ліни Костенко. Наведу для прикладу вірш *Майбутні злочинці іще у личинці...*, який пронизує ідея незбагненності людської долі. Дитя іще у сповитку:

Воно лежить у рожевій льолі,
йому на поріг прибита підкова,
Над ним схилилось обличчя Долі, —
її усмішка така загадкова!

Слова підлітають над гривою казки,
і серце підказує правду уму.
Не східні царі, не волхви, не підпаски —
жоржини прийшли поклонитись йому.

І верби прийшли. І прийшло незабутнє.
І люди, й не люди, добро і зло.
Але майбутнє тому і майбутнє,
що *має бути*, що б не було¹².

Перед загадковою усмішкою Долі у цьому вірші стоїш справді, як перед усмішкою знаменитої Джоконди. Тут поряд прикмети різних епох, ознаки одвічного протистояння добра і зла. Чи ця загадковість усмішки Долі супроводитиме людство завжди, чи, може, це протистояння є зворотною стороною всесвітньої гармонії і єдності?

Оксана Пахльовська, дочка Ліни Костенко, дуже точно вловила глибинний нурт лірики поетеси і з віршів такого плану уклала збірку *Річка Геракліта*.

Я свідомо не ставила в цю книжку віршів трагічного і пророчого звучання, — зазначила вона в передмові до книжки. — Немає тут також і віршів з політичними сюжетами [...]. Скільки б у нас не відбирали свободи, майбутнього і взагалі просто нормального реєстру існування, — ми сильні також тією мірою, якою здатні захищати самоцінність нашого особистого життя, неповторність нашого індивідуального зв'язку зі світом і космосом [...]. Робота, яка починалася радше з естетичних імпульсів, переросла в аналіз категорії Часу в поезії Ліни Костенко. У цій книжці перетинається час космічний із суб'єктивним, час християнський з античним, минулий психологічний час поетеси — з теперішнім його виміром, а ХХ століття зустрічається з новим століттям і також Тисячоліттям. Але циклічний час античності та „випрямлений” есхатологічний час християнства — лиш різні відтинки, різні форми циркуляції психологічного часу¹³.

Та як би укладачка не старалася уникати у цій цілісній і сповненій філософської глибини книжці мотивів трагічного звучання та політичного характеру, вони все одно прориваються всупереч її настанові. У збірці натрапляємо на вірші, які в час їх публікації викликали різке невдоволення влади і на які було організовано справжнє аутодафе. Наведу тільки один приклад — вірш *Ліс*, надрукований у 1964 році в одному з номерів журналу „Дніпро”.

¹² Л. Костенко, *Річка Геракліта*, с. 232.

¹³ О. Пахльовська, *Невидимі причали*, [в:] Л. Костенко, *Річка Геракліта*, с. 7–8.

Незабаром після появи добірки на сторінках „Літературної України” (15 грудня 1964 року) з’явилася рецензія на цю добірку, в якій авторка була звинувачена у викривленні дійсності. Особливо критикований був вірш *Ліс*, у якому ліс зображений як держава, де „сонце — найвищий коран, / І крона — найкраща корона”. Тільки на людях деревам страшно, бо люди

...кращих із них поведуть
ні за що ні про що на плаху.
Каліками — тими погребують.
Найкращих зрубають, повалять...
Задзвонять над ними погребно
білі дзвони конвалій¹⁴.

Ця алегорична картина була потрактована як натяк на радянську систему. Таке сприйняття не було безпідставним. Згадаймо, вірш був опублікований у 1964 році, а в серпні 1965-го відбулася перша хвиля арештів представників творчої молоді. Втім, зображена картина містила й момент універсального: втручання людини у природу, яке несе з собою небезпеку планетарного масштабу. Такий аспект проблеми знаходимо згодом у віршах, в основу яких лягли конкретні події, наприклад, зона, породжена катастрофою на Чорнобильській атомній електростанції у 1986 році (*Летючі крони голубих дерев...*). Конкретний факт набуває глобального масштабу і викликає тривожне запитання, на яке авторка не знаходить відповіді:

Пройшла гроза і не була озонною.
А де тепер не зона на землі?
І де межа між Зоною й не зоною?¹⁵

Залишається волати у безмежність часу і простору: „Поховані чорнобильські ліси!/Не забувайте наші голоси”¹⁶.

Оксана Пахльовська упорядковувала *Річку Геракліта*, виходячи із засади піднести факти конкретного людського досвіду до міфологеми, і, з іншого боку, відкриваючи в міфологемі правду історичного й особистісного людського досвіду та пізнання.

Звичайно, — пише вона у передмові *Невидимі причали*, — Річка Геракліта як такої у природі немає. Але тим більше вона є. [...] Українська річка Геракліта — це той же Стікс: з її хвиль проступають дзвони потонулих церков і цілі потоплені села, там лежать замулені уламки бомб Другої світової війни, там зачалися розчинені радіонукліди. Уздовж багатьох загублених річок — „очерети із чорними свічками”¹⁷.

¹⁴ Л. Костенко, *Вибране*, с. 124.

¹⁵ Л. Костенко, *Річка Геракліта*, с. 203.

¹⁶ *Ibidem*, с. 208.

¹⁷ О. Пахльовська, *op. cit.*, с. 12–13.

На берегах цих річок не тільки те, що пливе, а й те, що „не минає”, якщо було воно у далекому минулому і то навіть не наяву, а у витвореному уявою митця світі, як отой поклик Марічки „-Йва...”¹⁸ з того світу за коханим із *Тіней забутих предків* Михайла Коцюбинського.

Мотив часу є одним із наскрізних у ліриці Ліни Костенко. Навіть тільки за *Річкою Геракліта* можна простежити, як час, цей „великий диригент”, перебирає ноти на пюпітрі творчої уяви поетеси, зокрема простежити зміну погляду на історичне минуле чи пережите.

Як на мене, спершу було сприйняття сучасного в його безпосередніх реаліях, яке таїть у собі ознаки непроминальності. Це усвідомлення відбилося у віршах поетеси, мабуть, студентської пори, зокрема *Підмосковному етюдi*. Звична ситуація: гурт молодих людей, студентів Московського літературного інституту, гасали на лижах і повертаються додому попри чи то дачі письменників, чи, може, Будинок творчості, приміром, у Малеевці, і, спостерігши, як

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

Та раптом несподівано приходить відкриття:

Ще нас в житті чекало що завгодно.
Стояли сосни в білих кімоно.
І це було так просто і природно,
що у Довженка світиться вікно...¹⁹

Цей мотив розгортатиметься, видобуваючи із запасу пам'яті колись пережиті враження. І поступово змінюється кут зору, призма сприйняття: психологічною сучасністю стає минуле. Можна було б скласти низку картин послідовного переходу від спостереженого й пережитого до відновленого чи оживленого пам'яттю — особистою чи історичною. Причому, чим далі це оживлене минуле, тим воно щемливіше й психологічно переконливіше. Якщо у *Підмосковному етюдi* про безпосереднє враження („це було так просто і природно, / що у Довженка світиться вікно”), то згодом уже маємо перспективу сприйняття: „таке все тоді було звичайне, / Таке все тепер дороге” (*У затінку гномик плямкає...*); мости перестають бути просто мостами, а стають фольклорно кленовими, символізують неповторність прожитих літ, які не погоджуються повернутися навіть у гості, але напостійно залишаються в пам'яті від спогаду про бабусю, коли „вона ще живе”, пам'ять веде до цілого роду у баладному творі *Чоловіче мій, запрягай коня!*... — про уявний приїзд у гості до родини, якої вже нема на цьому світі:

¹⁸ Л. Костенко, *Вибране*, с. 63.

¹⁹ *Ibidem*, с. 106.

Доберемся за три години
за стонадцять верст до родиночки.

Чуєш, роде мій, мій ріднесенький,
хоч би вийшов хто хоч однесенький!

Що ж це двері всі позамикані?
Чи приїхали ж ми не кликані?

Ой ти ж, роде мій, роде-родоньку!
Чом бур'ян пішов по городоньку?

Роботящий мій з діда-прадіда!
Двір занедбаний, Боже праведний!

Дев'ять день душа ще пручається,
а тепер вже десь призвичаїться.

Ту морквиночку, тую ж квітоньку
Не прополеш із того світоньку...²⁰

Далі ці втрати поширюються на все довкілля — чи то річка дитинства Лє-глич, чи село з прадавньою назвою Сувид:

Не може бути, щоб його — ніде.
Без нього людям суєтно і сумно.
І я гукаю: — Су-ви-де!..
— ви де?
— Ви де?.. Ви де?.. — відгукується Сувид²¹.

Перехід від об'єкту до зосередження на ліричному „я” загострює усвідомлення часоплину. *Ой ні, ще рано думати про все...* — перший рядок цього цитованого вірша загострює це відчуття, і лірична героїня хоче поділитися ним зі своїм великим попередником Григорієм Сковородою, наче хоче почути від нього слова поради про щось найважливіше у своєму житті:

А я лечу, лечу, лечу, лечу!
Григорій Савич! — тихо шепочу.

Минає день, минає день, минає день!
А де ж мій сад божественних пісень?²²
(*Ой ні, ще рано думати про все...*)

Отже, сквородинівський „сад божественних пісень” став орієнтиром для її власного саду. І така спорідненість між ними справді існує попри відстань

²⁰ Л. Костенко, *Вибране*, с. 56.

²¹ Л. Костенко, *Річка Геракліта*, с. 228.

²² Л. Костенко, *Вибране*, с. 5.

у часі. Багато віршів Григорія Сковороди можна віднести до чистих пейзажів, наприклад 13 пісню: „Весна люба ах пришла! Зима люта ах пройшла! / Уже сады расцвѣли і соловьов навели”²³.

Представник барокової епохи переводить такий опис у релігійне русло: „О боже мой! ти мнѣ град! О Боже мой! ти мнѣ сад!”²⁴.

Сучасна поетеса не переводить, звісно, такі описи у містичну сферу. Метафізичний вимір у неї таїться в матерії самої картини, але вона йде за тим плугом, що йшов її великий попередник, вона промовляє слово, як молитву.

Отже, думка про такий сад не відпускає, бо шикується ціла вервечка поколінь, тих, що „поза” „прадід, і пра-пра-пра-пра-пра”, і вірш закінчується драматичним риторичним запитанням: „невже і я в тумані — як туман — / і я вже йду за часом, як за плугом?” (*І засміялась провесінь: — Пора!..*)²⁵.

Мотив часу переростає у проблему його наповненості, сенсу життя, до екзистенційного мотиву. Її героїню не покидає відчуття, що „ми йдемо угору, і нема доріг. І тінь Сізіфа, тінь моєї долі, / і камінь в прірву котиться до ніг” (*Тінь Сізіфа*). Ліна Костенко солідарна зі Сковородою, що важливо пізнати себе, але не солідарна з тим, щоб світ не зловив тебе. Вона переконана навіть, що світ зловив і самого Сковороду, який був здатний і на рішучі вчинки й будував свою долю за власним вибором.

Ліна Костенко розшифровує передусім ті знаки минулого, які зберігають сліди минулого українських земель. Почайна, Стугна, Прип’ять оживлюють героїчні і трагічні сторінки нашої історії. Ми пам’ятаємо Шевченкове „Червоною китайкою несе Альфа вісті”, усвідомлюючи, що сьогодні навіть таких вісток багато рік не понесли б, бо вони то знищені, то покриті різними технічними спорудами, як знамениті колись Дніпровські пороги, то штучними морями, що обертаються Чорнобилем чи іншим рукотворним лихом різного масштабу. Але вона вміє читати літописи на пнях, розшифровувати ієрогліфи лісів, милуватися, як пасуться тіні вимерлих тарпанів, творячи свій „літопис тиші”.

Усе це фрагменти планетарного масштабу. Поетеса, можливо, відчувала це тоді, коли писала про морську корову, яка, здавалося, назавжди зникла в океанських глибинах (на щастя, виявилось, що не зовсім: маленькі череди „пасуться” десь у морських закутинах. А що вже говорити про коронавірус, який не обійшов, мабуть, жодного кутка нашої планети).

Це теж річка Геракліта, що виявляє планетарний вимір лірики Ліни Костенко. Авторка перебрела та перепливла різні глибини цієї річки, про що свідчить щільна насиченість лірики поетеси іменами богів, митців, філософів різних епох і народів — від міфів до сучасних філософських систем. На яку

²³ Г. Сковорода, *Повна академічна збірка творів*, ред. Л. Ушкалов, Едмонтон-Торонто-Харків 2011, с. 53.

²⁴ *Ibidem*, с. 54.

²⁵ Л. Костенко, *Вибране*, с. 4.

з них може спертися сучасна людина? Невже тільки на визнання: „І тінь Сізіфа — тінь моєї долі”?²⁶

Але чи остаточний такий висновок? А може, більше правди є в інших рядках, які звучать як сповідь про пережите, зроблене та здійснене:

Вечірнє сонце, дякую за день!
Вечірнє сонце, дякую за втому.
За тих лісів просвітлений Едем
і за волошку в житі золотому...
За те, що завтра жде своїх натхнень.
Що десь у світі кров ще не пролито.
Вечірнє сонце, дякую за день,
за цю потребу слова, як молитви²⁷.

Бібліографія

- Грушевський, Михайло. 1993. *Історія української літератури*: в 6 т., 9 кн. Т. 1. Київ: Либідь.
- Ільницький, Олег, Гавриш, Ю. (ред. і упоряд.). 2001. *Конкордація поетичних творів Тараса Шевченка у 4 т.* Т. 1. Нью-Йорк-Едмонтон-Торонто: Canadian inst. of Ukr. studies press.
- Костенко, Ліна. 1957. *Проміння землі*. Київ: Молодь.
- Костенко, Ліна. 1989. *Вибране*. Київ: Дніпро.
- Костенко, Ліна. 2011. *Річка Геракліта*. Упоряд. і передмова Оксани Пахльовської. Київ: Либідь.
- Куценко, Леонід. 2005. „Євген Маланюк про Ліну Костенко”. В: Євген Маланюк. *Повернення: Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники*. Листи, упоряд., наук. редагування, передмова Тараса Салиги. 342–345. Львів: Видавництво „Світ” (Серія “Ad Fondes – До джерел”).
- Нахлік, Євген. 2003. *Доля — Los — Судьба: Шевченко і польські та російські романтики*. Львів (Серія “Літературознавчі студії”. Вип. 8).
- Пахльовська, Оксана. 2011. „Невидимі причали”. В: Ліна Костенко. *Річка Геракліта*. 5–13. Київ: Либідь.
- Потебня, Александр. 1989. „О доле и сродных существах”. В: Александр Потебня. *Слово и миф*. Москва: Правда.
- Сковорода, Григорій. 2011. *Повна академічна збірка творів*. Ред. Леонід Ушкалов. Едмонтон-Харків-Торонто: Видавництво Канадського Інституту Українських студій-Майдан.
- Чижевський, Дмитро. 2005. *Філософські твори*: у 4 т. Ред. В. Лісов. (Т. 1), Київ: Смолоскип.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 23.08.2021

²⁶ Л. Костенко, *Річка Геракліта*, с. 222.

²⁷ *Ibidem*, с. 163.

ANNA HORNIATKO-SZUMIŁOWICZ

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (Poznań, Polska)

ORCID: 0000-0003-1625-6193

„Митцю не треба нагород, його судьба нагородила”. Мотив долі в ліриці Ліни Костенко

„Artist needs no gratification for his very fate is a reward”: Motif of fate in the works of Lina Kostenko. Motif of fate is an inherent part of Lina Kostenko's works. Kostenko, one of the leading representatives of Sixtiers, is surprisingly diverse in her approaches to this motif, i.e. fate both predestined and as a free choice of a human being (understood as both personal fate and the fate of others, the nation and fate as a poet's calling). Despite multiple perspectives on the problem of fate, Kostenko points out that the artist needs no admiration or reward. Instead, their very fate can be considered an award. This fact determines their entire existence as both poet and a human being, implicating a moral imperative in life and in their works — a theme and artistic creed. This paper utilizes a hermeneutic approach in research.

Keywords: motif of fate, Lina Kostenko's poetry, Ukrainian literature

Попри факт, що в потужному ліричному доробку Ліни Костенко можна віднайти лиш один вірш затитулований *Доля*, то мотив *долі* лейтмотивно проходить крізь цілу творчість легендарної ідеологині українського шістдесятництва. Іще відносно творчості періоду „відлиги” і „заморозків” Володимир Панченко зазначав, що „центральный мотив у її поезії тієї пори — вибір долі, естетичне і моральне самовизначення. Все, що з цього приводу було тоді написано Ліною Костенко — то її максими. Поезія — це Доля, за яку „треба платити життям”¹.

¹ В. Панченко, *Самотність на верхів'ях: Поезія Ліни Костенко в часи „відлиги” і „заморозків”*, „Дивослово” 2005, № 3, с. 55.

Отож, у світоглядній системі Ліни Костенко розуміння *долі* посідає важливе місце, впливає на вибудування сюжетів її поетичних творів, формування художніх образів і характеристик героїв, у цілому імплікує утворення досить змістовної концепції *долі*. Незважаючи на обмежену номінацію вказаної міфологеми², увагу привертає її різноплановість за функціями. У площині художніх творів Ліни Костенко можна виділити кілька різновидів, тобто, коли *доля* з'являється в різних іпостасях, зокрема: *доля* як вільний вибір і *доля* як фатум, *доля* особиста і чиясь *доля*, *доля* народу і *доля* як покликання поета.

„Життя іде і все без коректур, і як напишеш, так уже і буде” Доля як вільний вибір

У ряді творів Ліни Костенко *доля* розуміється як вільний вибір людської одиниці. Цікаво, що у фольклорі є згадки про те нібито „іноді людина вишукує свою *долю*, старається змінити свій характер і поведінку”, а навіть добивається від неї поради чи позбувається різними способами, наприклад, „забиває в пень, топить або закопує в якому-небудь посуді, бо то може бути *недоля* та її лихі діти — злидні”³. Внутрішній моральний імператив шекспірівської „вірності самому собі” або ж винниченківської „чесності з собою”, відповідальності за власний вибір, звучить у таких відомих її поезіях, як *Життя іде і все без коректур*, в якій лірична героїня висловлює базисне твердження, що має бути острогою і наукою для сучасників і нащадків: „Людині бійся душу ошукать, / бо в цьому схибиш — то уже навіки”⁴, чи в *Пісенці з варіаціями*. Остання нарочито вказує на непохитне право людини до життя за власними принципами: „Єдине, що від нас іще залежить, / Принаймні вік прожити як належить”.

У вірші *А затишок співає, мов сирена* людське життя зображене у вигляді давньоримського Колізею (*Життя, мабуть, — це завжди Колізей*), в якому на людину ждуть леви й арена. Ця остання для кожного своя („моя арена”).

² Окрім слова *доля*, що його Ліна Костенко використовує не більше, ніж у десяти-дванадцяти віршах (пор. *Ти знов прийшла, моя печальна музо...*; *Доля; Біль єдиної зброї; Що доля нелегка, — в цім користь і своя е...*; *Незнаний кадр незіграної долі*. Іванові Миколайчику; *Обступи мене, ліс, як в легенді; Ой ні, ще рано думати про все; Очима ти сказав мені: люблю; Тут обелісків ціла рота; Я дуже тяжко Вами відболіла; Тінь Сізіфа*), в ліриці поетеси одноразово з'являється слово *судьба* (пор. *Не треба думати мізерно...*). Решта творів мисткині, хоча сповнена мотивів *долі*, призначення, фортуни і фатуму, не називає ці поняття, залишаючи доленосний характер поезії весь у підтексті.

³ В. Войтович, *Українська міфологія*, Київ 2002, с. 160.

⁴ Наведені у статті цитати з поезій Ліни Костенко подаються за веб-сторінкою: Л. Костенко, *Творчість, Вірші, поезія. Клуб поезії*, <http://www.poetryclub.com.ua/metr.php?id=36&type=tvorch/> (доступ: 20.07.2020)

Від людини залежить, як розіграє життєву роль. Лірична героїня, що явиться як *альтер его* письменниці, сама керує власним призначенням. Їй не страшна смерть, оскільки вона внутрішньо вільна:

Мене спалить у вас немає змоги.
Вогонь холодний, він уже погас.
І ваші леви лижуть мені ноги.
І ваші слуги насміялись з вас.

Так само у вірші *Давидові псалми*, в якому, поетеса, використовуючи молитовний характер старозавітних псалмів, що прославляють Бога, пише, слідом за однойменним твором Тараса Шевченка, про фундаментальні принципи в житті людини — блаженної, тільки тоді, коли вона „не схибнеться на дорогу зради“. Така позиція, на думку ліричної героїні, детермінує щасливу *долю* людини. В іншому випадку, вона сама вибирає *долю* приреченої на забуття, пор.:

І хто всіляким ідолам і владам
ладен
кадити херувимський ладан,
[...]
Куди б не йшов він, на землі і далі,
дощі розмиють слід його сандалій.
Бо так воно у Господа ведеться —
дорога нищих в землю западеться!

„Людину можна знищити, але не можна перемогти“ (Ернест Хемінгуей), „Караюсь, мучуся, але не каюсь...“ (Тарас Шевченко), „Де не стоятиму — вистою“ (Василь Стус) — декларації світових й українських митців слова співзвучні із моральною позицією Ліни Костенко із вірша *Коректна ода ворогам*. Навіть, коли життя визначило людині хресний шлях — вона володарка власної *долі*, пор.: „якщо мене ви й зігнете в дугу, то ця дуга, напевно, буде вольтова“.

„Я нікуди не дінусь. Я долю свою прийму“. Доля як фатум

У літературній традиції можна помітити звертання письменників до таких понять, як неминучість, талант, які є синонімами до слова „фатум“. Останнє можна трактувати як „[...] невідворотність чогось, що наперед визначає людську поведінку [...]“. Ідея фатуму поширювалась за античної доби, позначалась на міфах та літературі. Християнське віровчення протиставило фатуму концепцію Божого промислу”⁵. За народним повір’ям, „кожній людині Бог призначає

⁵ І. Ковалів (авт., укл.), *Літературознавча енциклопедія*. У 2 т., (Т. 2), Київ 2007, с. 621.

долю, тому життя її передбачене долею, і нічого в ньому не буває випадкового”⁶. Прикметно те, що сильна духом, сповнена наснаги до боротьби словом у час несвободи Ліна Костенко, по суті, не має у своїй спадщині творів (поза лічелиними прикладами), де б прозвучав мотив фатуму. Певні елементи накинутаості, приреченості долі можна відшукати у її вірші *Гротеск*, в якому лірична героїня, хоча й вірить у те, що кожній людині десь у світі світить краща перспектива — „є зразок вікна... / яке чарує, мов гротески... / На келиху червоного вина...”, то ж добре розуміє приреченість тієї ж людини на буття „тут і тепер”:

Але ми тут і ми — реальні,
А наші мрії як вікно...
Пройдуть, загаснуть і затихнуть
У каламбурі почуттів...

Попереджувальні фрази: „якщо заглянути у вікно”, „здається десь”, „у певному контексті” підтверджують умовність фортуни супроти стійкості фатуму. Те, що доля не кожному трапляється однакова, звучить у вірші *Комусь* — *щоб хліба скибка*. Поетеса, використовуючи стилістичний прийом антитези, пор.:

Комусь — щоб хліба скибка.
Комусь — щоб тільки лаври.
Одна душа — як скрипка,
а друга — як літавра

указує, як по-різному складається доля, призначена конкретній людині. Тут доля ототожнена з душею, яка закодує, немов на скрижалях, усе призначене людині, пор.: „Все в душу входить вперто. / Ввійшло — навік зосталось”.

Мотив накинутаості долі як фатуму наявний в поезії *Страшний калейдоскоп*, де доля окремих людей різна як швидкозмінні візерунки в калейдоскопі, пор.:

Страшний калейдоскоп:
в цю мить десь хтось загинув.
[...].
Розбився корабель. Горять Галапагоси.
І сходить над Дніпром гірка зоря-полин.
Десь вибух. Десь вулкан. Руйновище. Загида,

але й у творі *Я дуже тяжко Вами відболіла*, в якій крізь любовну тему просочується мотив призначення (пам’ять про любов — „це тихе сяйво над моєю долею! — воно лишилось на усе життя.”) чи, врешті, в поезії *Обступи мене, ліс, як в легенді*. В останньому вірші чітко вказується на свідому погодженість людини прийняти призначену їй долю, пор. „Я нікуди не дінусь. Я долю свою прийму”. Водночас, вольовий характер поетеси не дозволяє їй із покорюю при-

⁶ В. Войтович, *Українська міфологія*, Київ 2002, с. 160.

йняти погану *долю*. Одне, що залишається людині — зберегти свою гідність, незважаючи на обставини. Навіть, коли вона потрапить у тупик, мужня позиція, дозволить їй вистояти і морально перемогти, пор. „А коли я, беззбройна, їм потім вийду назустріч, / то вони позаздкують, самі не знають чому“.

І, врешті, *доля*, наперед „задана“ людині опоетизовується у вірші *Ти знов прийшла, моя печальна музо...* Тут *доля* ототожнена із Музою-покликанням творця, яка сама знаходить поетів і сама диктує їм їхню *долю*, пор.: „І по якій несповідимій карті / знаходиш ти поетів на землі? / Ти їм диктуєш *долю*, а не вірші“.

Лірична героїня вдячна своїй *долі*, що, попри силу-силенну творців, вона знайшла саме її, пор.: „Поети ж є і кращі, й щасливіші. Спасибі, що ти вибрала мене“.

„О, як мені жилось і як мені страждалось!“ Особиста *доля*

У ліричній спадщині Ліни Костенко чимало віршів, присвячених особистій *долі* ліричної героїні. Ліричне „Я“ висловлює роздуми відносно власної *долі*, яку можна свідомо вибрати (*А затишок співає, мов сирена*). Іншим разом слід їй покійно піддатися (*Обступи мене, ліс, як в легенді*).

У ряді Костенкових віршів можна віднайти мотив *долі* як щастя-фортуни (*Лейтмотив щастя*). І хоча у них даремно шукати номінації „фортуна“, тематика, символіка, образність і настрої поезій чітко вказують на щасливу *долю*. Так, у згаданому вище творі *Лейтмотив щастя* уже заголовок вказує на провідний для твору мотив життєвої удачі, яка чітко пов'язана з особистісним щастям-любов'ю, пор.: „Мені страшно признатися: я щаслива. / Минають роки, а ти мені люб“. Лірична героїня не хоче прощаватись із щастям, прагнучи зберегти його аж до останніх своїх днів, пор.:

Я не скажу: „Хвилино, спинись!“
Хвилино, будь!
Лише не хвилиною,
а цілим життям — хвиллюю і тривож!
Аж поки мене понесуть із калиною
туди... ну, звідки... Тоді вже що ж...

Іншим разом поетеса відкрито згадує про погані віхи своєї *долі*, зумовлені відсутністю любові. У творі *Я дуже тяжко Вами відболіла* утрачена любов сприймається ліричною героїнею, як нереальна казка або скороминущий сон, пор. „Ця казка днів — вона була недовгою. / Цей світлий сон — пішов без вороття“. Так само у творі *Нічого такого не сталося* огірчена героїня розтлумачує сама собі наслідки кінця любові. Прощання з нею — ще одна з „гірких ниток іронії“ в житті, що „соталось, соталось“, а колишній об'єкт любові — „схожий на Долю“, приносить то щастя, то горе, пор.:

Нічого такого не сталося.
 Бо хто ти для мене? Сторонній.
 Життя соталось, соталось
 гіркими нитками іронії.
 Життя соталось, соталось.
 Лишився клубочок болю.
 Нічого такого не сталося.
 Ти просто схожий на Долю.

Наявний у вірші персоніфікований образ *долі* підтверджує звертання поетеси до фольклорних джерел, згідно з якими *Доля* — „символ Вищої Сили, Бога; щастя; талану; водночас — лиха, горя, біди, нужди, злиднів; неминучості, невідворотності”⁷.

Доля, отже, — не завжди фортуна. Є поезії, в яких лірична героїня відкрито зізнається, що по-різному складалися віхи її *долі*. Так, наприклад, у вірші *Ми виїхали вніч*, *доля* покладена на терези життєвих користей і втрат, пор.: „О, як мені жилося і як мені страждалось! / І як мені навіки взнаки воно далось!”. У вірші *Мені відкрилась істина печальна* лірична героїня з сумом усвідомлює, що людське життя, а з ним і щаслива чи печальна *доля* — підвладні часові, історичній пам’яті, яка нетривка. Непам’ять про людську *долю* героїня порівнює до ріки Почайни, яка забута сучасниками, пор.:

Мені відкрилась істина печальна:
 життя зникає, як ріка Почайна.
 Через віки, а то й через роки,
 ріка вже стане спогадом ріки.
 І тільки верби знатимуть старі:
 киян хрестили в ній, а не в Дніпрі.

„А цікаво, багато б із них потрапили пройти шляхами його долі?” Чиясь *доля*

З-поміж багатющого поетичного доробку Ліни Костенко досить показна кількість творів присвячується *долі* окремих відомих постатей зі світу культури, політики, інколи цілих забутих народів. Ряд творів, меншою або більшою мірою, торкається теми людської *долі* і доброї пам’яті про людину в контексті життєвих шляхів українських творців, таких як Григорій Сковорода (*Ой ні, ще рано думати про все*), Тарас Шевченко (*Кобзарю*), Іван Сошенко

⁷ В. Коцура, І. Потапенко, В. Куйбіда (заг. ред.), 2015, *Енциклопедичний словник символів культури України*, за 5-е вид., Корсунь-Шевченківський, с. 236. Прикметно також, що за народним уявленням, *Доля* — „добрий дух, який захищає людину, приносить щастя та багатство, однак коли людина лінива або погана, то *доля* її покидає”. В. Войтович, *Українська міфологія*, Київ 2002, с. 160.

(Пам'ятник Сошенку) чи Іван Миколайчук (*Незнятий кадр незіграної ролі*). Кожен із указаних вище творів порушує інший аспект долі. Так, наприклад, поезії *Кобзарю* та *Пам'ятник І.М. Сошенку* ремінісцентно повертаються до доленосних для українців життєвих шляхів Тараса Шевченка — найбільшого українського поета та Івана Сошенка — талановитого художника-живописця, що брав активну участь у викупі із кріпацтва того ж Шевченка. Їхня доля є для нащадків моральним дороговказом, своєрідною матрицею. Тому у першому вірші поетеса, розповідаючи про важкі ХХ-ті часи, звертається до Шевченка як духовного наставника народу (пор.: „Кобзарю, / знаєш, / нелегка епоха / оцей двадцятий невгомний вік”), у другому — віддає честь великому митцю, запевняючи про незгасиму пам'ять народу (пор.: „Лежи, Іване. Кожен, хто вклонився / твоїй могилі, — пам'ятник тобі”).

У вірші *Ой ні, ще рано думати про все* лірична героїня порівнює свою, ще незакінчену долю („багато справ ще у моєї долі”) з життєвою дорогою, яку пройшов Григорій Сковорода. Це, що героїня найбільше цінить у великого мислителя і чого втратила дуже побоюється, вкладається у парафразовану нею славнозвісну сковородинівську максиму, пор. „Світ мене ловить, ловить... доганя”. Поетеса відчуває духовну спорідненість із доленосним трудом Сковороди, пор. „Йдемо крізь ніч, крізь бурю у степу. Крізь дощ і сніг, / дебати і дебюти”, тим паче, що як сковородинівські часи, так і сучасні поетесі — несприятливі для української культури (пор. „Ми є тому, що нас не може бути”). І, врешті, поезія *Незнятий кадр незіграної ролі*, що її Ліна Костенко присвятила Івану Миколайчуку ще за життя геніального актора поетичного кіно, унікальна своєю образністю. Для поетеси митець, духовно злитий із рідною культурою, звинувачений в націоналізмі, був недооцінений радянською владою. Тоді, коли „чорнілі вікна долями чужими”, його особиста доля склалася нещасливо, пор.: „лелеки, мальви і жоржини / були його єдині глядачі”.

У цьому плані симптоматичний і вірш *Чадра Марусі Богуславки*, в якому поетеса використовує відомий з історичних дум та пісень образ Марусі Богуславки. Твір побудований на антитезах, що мають символізувати два культурні начала — чуже, турецьке і рідне, українське, пор.: „чадра” — „плахта і віночки”, „брешуть очі — тремтять вуста”, „невільницькі кайдани — сховані ключі”. Вірш завершується заповіддю мужнього подвигу Марусі, яка увільнить із темниці полонених козаків (пор.: „...Бряжчать мені невольницькі кайдани. // А я шукаю сховані ключі”). Маруся роздвоєна між щирою любов'ю до султана („...в мене муж паша. / [...] / О, як він любить, як він мене палить!”) й Батьківщиною. Прекрасної вроди жінка — турецька бранка неспроможна забути рідний край (пор.: „А я — Маруся. Я — із Богуслава. / У мене є непродана душа”). Її непроста доля символізує недолю українських жінок та цілого народу, які впродовж віків терпіли поневолення, безталання у чужих країнах.

Окремо Ліна Костенко звертається до теми важкої долі творців із цілого світу. У вірші *Ван-Гог* поетеса пише про фатум (*моя самотність, моя мука*), яке

переслідує геніального нідерландського живописця. Використовуючи стилістичний прийом параномазії (пор.: „Самовитий — несамовитий” / не Сезанн — не Гоген — не Мане; „Боже — вільний... / Боже, я — вільний!”), підтверджує, що погана *доля* може, парадоксальним чином, стати джерелом найвищого творчого натхнення.

У ряді віршів українська шістдесятниця пише про *долю* Пушкіна як поета (*Астральний зойк, Мимовільний парафраз, Віало мадам Полетики*). Так, наприклад, в *Астральному зойку* поетеса звертається до одвічної дихотомії поет-влада. Убитий в поєдинку Пушкін тужить за передчасно обірваним життям і творчістю у вільному краю, пор.: „Я хочу волі, волі!.. А царі? / Я хочу жити, жити!.. А Дантеси?”. Своєрідне місце з-поміж віршів, присвячених чийсь *долі*, посідає поезія *Віало мадам Полетики*, в якій у сатирично-іронічному тоні описується заголовна Ідалія Полетика — одна з найактивніших фігур у таборі гонителів Пушкіна. У творі звучать слова нищівної критики „бабоньки”, яка „цькувала собі генія, знічів’я, просто так”. Заключні рядки вірша, що стосуються вже не окремої постаті, а збірного портрета негативних персон, зокрема і для України, мають свого роду повчальний характер перестороги перед наслідками хибного вибору життєвої дороги-*долі*:

А треба ж було думати, царі, Дантеси, Дубельти,
Ідалія Полетика, і всі на одну масть!
То небезпечно — генія цькувати.
Він у безсмерті страшно вам воздасть.

І, врешті, поетесу турбує *доля* уже забутих народів, таких як інки (*Іма Сумок*) чи шумери (*Місто Ур*). Заголовна *Іма Сумак* — легендарна перуанська співачка з унікальним голосом із діапазоном у п’ять октав. У творі вона зображена як містична нащадниця інків — правлячого роду народу кечуа, що його брутально розгромили в першій пол. XVI ст. іспанські конкістадори на чолі з Франсиско Пісарро, пор.: „Ти де взялася, Іма Сумак?! / [...] / Чи плем’я, знищене для битви, / помстилось голосом співця? — „Імою Сумак виспівана велична історія, трагічна *доля* інкської цивілізації, пор.

Співає гімни смертна жінка.
А в ній — чи знає і сама? —
безсмертно тужить плем’я — інки.
Те плем’я, котрого нема.

Місто Ур, що дало назву черговій поезії Ліни Костенко — одне з найбільших міст цивілізації шумерів, яке було покинуте мешканцями приблизно у IV ст. до нашої ери, повністю забуте і тільки в половині XIX ст. наново віднайдене археологами з найбільш приголомшливою пам’яткою Шумеру — зіккурат бога місяця Нанни. Лірична героїня знов повертається до *долі* забутого народу, пор.: „...І жив народ. І звався він шумери. / Все пережив, і війни, й землетрус”

засуджуючи непам'ять шумерських нащадків, їхню непошану до власної культури і доленосної історії великої цивілізації, пор.:

...Ідуть роки. Ідуть століття.
Хтось щось руйнує. Хтось і створює.
А місто Ур зсипає сміття,
зсипає сміття на свою історію.

Поезія *Цавет танем!* — оспівує страшні скрижалі долі Вірменії. Вірш присвячується вірменській поетесі Сільві Капутікян. Понівечений народ, пор.: „Згоріли їхні селища, пропали їхні мули. / Бредуть, бредуть вигнанці в дорогу неблизьку”, намагається „із тої, в'язі літер” вивести на піску слово з єдиною метою — „Щоб мову свою рідну їх діти не забули”. Лейтмотивом твору є повтор „А вітер, вітер, вітер!..”, що жене вигнанців, не дає їм спочити, палить їхні обличчя, виснажує і не дає вкорінитися рідному слову, пор.:

А вітер, вітер, вітер!.. Який палючий вітер!..
Обвуглені обличчя січе, січе, січе!..
Лиш виведеш те слово із тої в'язі літер,
а слово як без коріння, покотиться, втече.
[...]
А вітер, вітер, вітер!.. Як шарпає той вітер!..
Куди їх ще, вигнанців, недоля заведе?
Нема коли писати отих маленьких літер.
Немає чим писати. Нема писати де.

Так, от, трагічні віхи вірменської історії прочитуються поетесою як відсутність доброї долі — недоля.

І, врешті, *Плем'я Тода* — вірш дедиковний заголовному племені Тода — великому південноіндійському народові, який у 2000 році налічував не більше 1400 осіб. Його доля — трагічна і загрожена небуттям, пор.:

Уже нема квітучої долини.
Не чути в передгір'ях череди.
Лиш чорний ієрогліф бадиліни
щось шелестить до мертвої води.

Слід наголосити, що пекуча проблема збереження історичної пам'яті народу, доля якого — забуття, переростає у вказаних віршах Ліни Костенко рамки конкретних кордонів і народів, осягаючи вимір універсальний і водночас суто український. Поетеса, бо ж, слідом за Лесею Українкою, прагнула „в їх гіркій, давно минулій долі” „все бачити” „образ рідної неволі” (*Legende des siecles*, 1906)⁸.

⁸ Леся Українка, *Legende des siecles*, [в:] Її ж, *Зібрання творів у XII Т.*, Київ 1975, (Т. 1), с. 349.

**„Шматок землі, / ти звешся Україною. / Ти був до нас.
Ти будеш після нас“. Доля народу**

За словами Романа Корогодського, „Ліна Костенко — національна поетка”⁹. На думку Сергія Якутовича поетеса — „велика людина”, а „що є „велика людина”? Це приватна особа, яка, усвідомлюючи власну місію, пропускає крізь себе долю своєї країни”¹⁰. Отож, її творчість спрямована на збереження і відновлення нації. Націєтворчий характер Костенкових віршів чітко пов’язаний із мотивом *долі* народу, що помітний, між іншим, у її програмному вірші *Біль єдиної зброї*. Уже присутній у вірші епіграф із поезії Лесі Українки (пор.: „Слово, моя ти єдина зброе, / ми не повинні загинуть обоє”), вказує на його націєтворчу спрямованість. Поетеса, услід за своєю геніальною попередницею, стає на захист рідної мови по якій ворог „прокопував рови. Топтав, ганьбив нам поле найдорожче”. Лірична героїня вірить, що мова безсмертна, незнищенна, пор.:

Безсмертна мово! Ти смієшся гірко.
Ти ж в тій труні й не вмістишся, до речі.
Вони ж дурні, вони ж знімали мірку
з твоїх принижень — не з твоєї величі!
Твій дух не став приниженим і плюсклим,
хоч слала доля чорні килими
то од Вілюйська до Холуйська,
то з Києва до Колими.

„Чорні килими”, що їх українській мові й українському народові слала погана *доля*, не зламали дух народу і дух його поетеси, пор.:

Шматок землі,
ти звешся Україною.
Ти був до нас. Ти будеш після нас.
Мій предковічний,
мій умитий росами,
космічний,
вічний,
зоряний, барвінковий...
Коли ти навіть звався — Малоросія,
твоя поетеса була Українкою!

Указана апострофа до народу-Батьківщини — це констатація націєтворчої, мужньої позиції поетеси, що живе у скрутних для України часах. Особливе місце посідають у творі епітети („умитий росами”, „зоряний”, „барвінковий”,

⁹ Р. Корогодський, *Брама світла: шістдесятники*, Львів 2009, с. 344.

¹⁰ Н. Кир’ян, *Немає часу на поразку*, [в:] *Вона як хліб: на пошану творчості Ліни Костенко. Публікації 2005–2011 рр.*, упоряд. Л. Голота, Є. Букет, Київ 2011, с. 81.

але також („предковичний”, „космічний”, „вічний”, урешті, „мій”), що, з одного боку, ідеалізують отой „шматок землі” — казкову Батьківщину, з другого — підтверджують, попри погану *долю*, її існування, тяглість традиції, народу і його мови. Окрему роль відіграють епітети „мій”, „твоя”, що декларують національну приналежність поетеси до знедоленого народу, вірність Україні.

Посередньо на безталанну *долю* українського народу вказує також поезія *Пастораль ХХ сторіччя*. Тут в образі трьох підірваних на гранаті хлопців поетеса віддзеркалює трагічну *долю* народу. Невинна смерть дітей символізує горе, страждання і смерть мільйонів таких як вони, що з козацького роду, пор.: „Гарні діти були. / Козацького доброго крою”. За ними голосять не лише родичі, але і природа, пор.: „Коли зносили їх, навіть сонце упало ниць”. Особливу увагу звертає назва твору — „пастораль”, що могла б вказувати, згідно з її жанровим визначенням, на ідеалізоване зображення сільського життя на лоні ідилічної природи. Але ж це пастораль ХХ століття, що знаменувало для України епоху кровожерливих режимів, тому назва твору стоїть у повному контрасті до її змісту.

Жахи війни, що спричинили горе і смерть, визначаючи гірку *долю* народу, акцентовані Ліною Костенко і в поезії *Тут обелісків ціла рота*. Заголовні численні обеліски свідчать про масштаб воєнної шкоди і незліченні втрати українського народу. Емоційну загостреність у творі поетеса досягає шляхом застосування анафори у формі неозначеного займенника „хтось” і вставного слова, що виражає припущення „може”, пор.:

Хтось, може, винен перед ними.
Хтось, може, щось колись забув.
Хтось, може, зорями сумними
у снах юнацьких не побув.
Хтось, може, має яку звістку, [...].

Символічно об’єднуючи тих, хто загинув, і тих, хто залишився живий, поетеса вкотре вже вказує на заплутані скрижалі *долі* народу.

Посередньо про *долю* народу звучать і рядки поезії *Я вранці голос горлиці люблю*. Лірична героїня згадує голос горлиці — перелітної птахи, що є символом вірності і прив’язаності в українському фольклорі¹¹, і парафразує усталене фольклорне словосполучення „де зорі ясні і де тихі води?”, що має значення „в Україну, додому, в рідні краї”. Вислів „мого народу гілочка тернова” безпосередньо вказує на терновий шлях, який записаний у *долю* українців. Перед таким фактом поетеса неспроможна зректися поетичного слова: „Я скутила за дивним зойком слова”. Повторення фрази „Я вранці голос горлиці лю-

¹¹ Горлиця — символ коханої дівчини, вірності, ніжності, любові, співучої душі; матері, смутку, журби, тужної матері, усамітнення, вічної пам’яті. *Енциклопедичний словник символів культури України*, Корсунь-Шевченківський 2005, с. 193.

блю”, якою починається і завершується твір, підкреслює прив’язаність поетеси до традиції народу, *доля* якого визначає пульс її життя.

І, врешті, вірш *Не знав, не знав зірдар гостротородий*, в якому заключний рядок лапідарно вказує на стрижневі орієнтири в житті поетеси, пор.: „В антинароді свій народ люблю”. Знедолений народ, що став антинародом і непохитна позиція мисткині слова, яка любить свій народ безумовною любов’ю.

„Митцю не треба нагород, його судьба нагородила”

Доля як покликання поета

Ліна Костенко — українська мисткиня слова, гідна спадкоємиця художньої традиції найбільших метрів рідного письменства. У своїх віршах неодноразово звертається до теми покликання українського митця, якому історія визначила шлях духовного провідника знедоленого народу. У вірші *Сьоме небо* поетеса дякує *долі*, що її призначенням є мистецтво слова, пор.:

Благословляю ті сліди,
благословляю ті дороги,
що привели мене сюди —
в мистецтва зоряні чертоги!

Згадуваний уже Роман Корогодський лаконічно, зате влучно охарактеризував поетесу: „Вона — від Величності Музи”¹². Поетеса дуже вимоглива по відношенню до своєї Музи. Потреба дотримання найвищих поетичних стандартів звучить у вірші *Страшні слова, коли вони мовчать*. Імператив винятковості творчості визначає смисловий тембр твору:

Страшні слова, коли вони мовчать,
коли вони зненацька причаїлись,
коли не знаєш, з чого їх почать,
бо всі слова були уже чиймись.

Завершальні рядки „Поезія — це завжди неповторність / якийсь безсмертний дотик до душі” ставлять перед мисткинею найвищу планку — неповторність художнього слова, що зароджене у містичному душевному піднесенні.

У вірші *Ти знов прийшла, моя печальна музо* поетеса, свідома своєї ролі, обіцяє Музі, що „диктує *долю*”, безугавно працювати на літературній ниві, не зупиняється у своїй творчості, пор.: „Не бійся, як не покладаю рук”.

У таких поезіях, як: *Вечірнє сонце*, *Заворожи мене, волхве*, *Кобзарю*, *Не знав, не знав*, *Не треба думати мізерно*, *Тінь Сізіфа* чи *Доля* просочується мотив творця-поета, *доля* якого покликала служити народові. Так, наприклад, у ко-

¹² Р. Корогодський, *Брама світла: шістдесятники*, Львів 2009, с. 344.

роткому вірші *Не треба думати мізерно* поєднані дві провідні ідеї, притаманні поетичній програмі Ліни Костенко. Митець щасливий, оскільки у нього дар слова, що є синонімом доброї долі. Не менша вартість в його житті — народ, чerez приналежність до народу він гідний звання „людина“, пор.:

Митцю не треба нагород,
його судьба нагородила.
Коли в людини є народ,
тоді вона уже людина.

У вірші *Вечірнє сонце, дякую за день* поетеса у розлогій апострофі звертається до сонця з подякою за свою долю, на скрижалях якої записані чудові дні, світанки, ліси, волошки, дитячий сміх і „люди, котрі нічим і не осквернили душу“. Заклучні рядки вірша поезії чітко вказуть на найвищу цінність поетової долі — „потребу слова“, пор. „Вечірнє сонце, дякую за день / за цю потребу слова, як молитви“.

Поезії *Заворожи мене, волхве* чи *Кобзарю*, що безпосередньо відсилають до спадщини Тараса Шевченка, услід за поетом-пророком, підкреслюють неопціненну роль митця слова як духовного наставника народу. Рядки „Як мовчанням душу уяремлю, / То який же в біса я поет?!“ чи „Ще не було епохи для поетів, / але були поети для епох!“ нагадують про міць і доленосність поетичного слова, яке не має права замовчуватись. Особливо в сучасних Шевченкові, а потім і поетесі, скрутних часах, в яких саме вибраним поетам, які „гартують“ свої голоси:

не пустослів'ям, пишним та барвистим,
не скаргами,
не белькотом надій,
не криком,
не переспівом на місці,
а заспівом в дорозі нелегкій,

відведена націєтворча роль.

* * *

Є в художній спадщині кожного митця слова твори, що окреслюють життєвий і творчий силует цього ж письменника. Ідейно осягаючи такі тексти, їхній сприймач здобуває уявлення про те, хто такий автор, яка його життєва позиція, до чого він прагне, що цінує. У доробку Ліни Костенко безперечно такими віршами є *Доля* і *Тінь Сізіфа*.

Перший із них — позірно нескладний, що своєю ритмомелодикою і фразовою організацією нагадує казку, передає істини, фундаментальні для ліричної героїні, що є *альтер его* письменниці. Уві сні, який наснився ліричній героїні, продавалися людям долі, пор.:

Одні були царівен не гірш,
 а другі — як бідні Міньйони.
 Хто купляв собі Долю за гріш.
 А хто — і за мільони.
 Дехто щастям своїм платив.
 Дехто платив сумлінням.
 Дехто — золотом золотим.
 А дехто — вельми сумнівним.

Долі — неоднакові, як і людське життя — щасливі або сповнені горя і нещастя. Для ліричної героїні *доля* має фундаментальне значення в людському існуванні. Вона персоніфікована, тому й пишеться великою літерою. Цікаво, що *доля* розподіляється між людьми не за одним принципом, але завжди вибирає (купує) її людина. Деякі чесним шляхом, інші „вельми сумнівним”.

Лірична героїня, поміж багатьох, вибирає цю, яка відвернулась від неї, оскільки вона гірка, за неї слід платити життям. Свідомий вибір важкої *долі* — це вибір поетеси, яка, попри небезпеку і горе, служитиме як митець, народові, пор.:

— То хто ж ти така?
 Як твоє ім'я?
 Чи варта такої плати?
 — Поезія — рідна сестра моя.
 А правда людська — наша мати.
 І я її прийняла, як закон.

Підкреслюючи рішучо „Я вибрала долю собі сама”, лірична героїня підтверджує, що найвищою цінністю для поета є вільний вибір життєвої дороги, що детермінує вчинки людини, її роль у сіспільстві і пам'ять в нащадків. Таким чином, поетеса, слідом за Тарасом Шевенком (*Мені однаково, чи буду я жити в Україні, чи ні*), Іваном Франком (*Народе мій, замучений, розбитий*), Лесею Українкою (*Товаришці на спомин*) і багатьма іншими творцями, продовжує традицію заангажованості українського митця як вождя, просвітителя, духовного наставника народу, для якого він безугавно шукає кращої *долі*. Особиста *доля* творця, яка, як правило детермінована його покликанням служити своїй нації, і *доля* історична цієї ж нації перехрещуються у поетичному слові.

Другий, винятковий вірш — це *Тінь Сізіфа*, що, як сама назва вказує, ремінісцентно відсилає читачів до загальновідомого міфу про Сізіфів труд. Творча праця українського поета в ситуації, коли традиційні українські вартості втрачаються, нагадує викочування Сізіфом важкого каменю на гору, який, як тільки досягне вершка гори, зривається донизу — і все треба починати спочатку, пор.:

В корчах і в кручах умирають міфи.
 Чугайстер щез. Покаялись нявки.
 І тільки ми, подряпані Сізіфи,
 тябричим вгору камінь-рюкзакі.

За такою інтерпретацією, місія поетеси асоціюється з нескінченним і, по суті, безперспективним Сізіфовим трудом. Але ж існує в культурі й інша інтерпретація міфу про Сізіфа. Згідно з екзистенціалістом Альбером Кам'ю, автором есею *Міф про Сізіфа* (1942), міфічний Сізіф, хоча і потрапляє в ситуацію абсурду, то сам котить свій камінь, раз за разом майже досягає вершини гори і тому він щасливий. У такому випадку, Сізіфів труд не є вже безперспективним, бо ж залишає надію і є результатом вільного і свідомого вибору.

Ліна Костенко, яка сама вибрала собі *долю* поетеси, вірній своєму покликанню і народові, свідомо котить камінь під гору, пор.:

А ми йдемо, де швидше, де поволі.
Йдемо угору, і нема доріг.
І тінь Сізіфа, тінь моєї долі...
І камінь в прірву котиться з-під ніг...

І все ж, попри факт, що місія українського митця слова надзвичайно важка, пор.: „Вже краще йти до Бога пасти вівці, / ніж на Вкраїні камінь цей тягти“, мисткиня, аналогічно до кам'юсівського Сізіфа¹³, щаслива. Вона усвідомлює абсурдність ситуації, але ж сама визначає власну *долю*. У цьому контексті *Доля* і *Тінь Сізіфа* — програмні вірші поетеси.

Відгомін щасливих і жорстоких ударів *долі* — в її різновидах — як вибраної і накинutoї, особистої чи чиеїсь, урешті, цілого народу й поета-творця — проступає крізь всю ліричну творчість Ліни Костенко. Художня спадщина цієї виняткової майстрині слова у її багатовізерунковому калейдоскопі, що є плодом письменницької місії, Піднесла на п'єдестал категорію *долі* і, зокрема, її найвагомішу для поетеси іпостась — *долю* щасливого творця. Щасливого, бо ж він служить своєму народові. І тоді цілком зрозумілою стає фраза, що прозвучала в одному з відомих віршів поетеси і, що дала назву цій статті „Митцю не треба нагород, його судьба нагородила“.

Бібліографія

- Войтович, Валерій. 2002. *Українська міфологія*. Київ: Либідь.
Кам'ю, Альбер. 2015. *Міф про Сізіфа. Le mythe de sisyphé*. Перекл. Олександр Жупанський, «ПОРТФЕЛЬ».
Кир'ян, Надія. 2015. „Немає часу на поразку“. В: *Вона як хліб: на пошану творчості Ліни Костенко. Публікації 2005–2011 рр.* Упоряд. Л. Голота, Є. Букет. 80–89. Київ: Український пріорітет.
Ковалів, Юрій. 2007. *Літературознавча енциклопедія, У 2 т. Т. 2*. Київ: Академія.

¹³ За Альбером Кам'ю, „Вся мовчазна втіха Сізіфа зосереджена в цьому. Його доля належить йому. Кам'яний валун — його клопіт“. [...] Самої боротьби, щоб зійти на шпиль, досить, аби сповнити вщерть людське серце. Треба уявляти Сізіфа щасливим“. А. Кам'ю, *Міф про Сізіфа. Le mythe de sisyphé*, перекл. О. Жупанський, Версія файлу 1.0 «ПОРТФЕЛЬ» 2015, с. 94.

- Корогодський, Роман. 2009. *Брама світла: шістдесятники*. Львів: Український католицький університет.
- Костенко, Ліна. 2020. *Творчість, Вірші, поезія. Клуб поезії*. <http://www.poetryclub.com.ua/metr.php?id=36&type=tvorch/>.
- Коцур, Віктор, Потапенко, Олександр, Куйбіда, Віктор. 2015. *Енциклопедичний словник символів культури України*. Корсунь-Шевченківський: Гаврищенко.
- Панченко, Володимир. 2005. „Самотність на верхів'ях: Поезія Ліни Костенко в часи «відлиги» і «заморозків»”. *Дивослово* 3: 54–59.
- Українка, Леся. 1975. „Legende des siecles”. В: *Зібрання творів у 12 т. Т. 1*, 348–349. Київ: Наукова думка.

Przyjęto do druku / Accepted for publication: 22.08.2021

ALBERT NOWACKI

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II (Polska)

ORCID: 0000-0002-2418-0574

Poeta wobec systemu. Duchowy świat poezji Liny Kostenko

A poet against the system: The spiritual world of Lina Kostenko's poetry. This paper is devoted to the analysis of selected poems by Ukrainian poet Lina Kostenko in the context of the sphere of spirituality and numerous references to biblical themes. The conducted analysis allows us to conclude that the world of religion and human spirituality allowed the poet to show a clear contrast between humanistic values and the dehumanized and oppressive reality of the communist system. The writer, who remains a symbol of the Ukrainian generation of the 1960s, reminded us that more important than conformist submission to the apparatus of power is maintaining her own dignity and fidelity to the values she professes, even when it is necessary to pay a high price, which the ban on publishing her works must have been for her.

Keywords: Ukrainian poetry of the 20th century, generation of the 1960s, Lina Kostenko, anti-totalitarianism, The Bible

Na początku niniejszych rozważań spróbujmy zastanowić się, czym właściwie jest poezja. Dla wszystkich badaczy literatury, ale także dla jej odbiorców jest oczywiste, że jest ona przeciwieństwem prozy, stosującym mowę wiązaną oraz pisanie wierszem. Świat przedstawiony w utworze lirycznym nosi piętno podmiotowego przeżywania i odczuwania, stając się znakiem przeżyć i stanu uczuciowego podmiotu lirycznego, a więc jest oderwany od twórcy. Na tę właśnie specyfikę poezji zwrócił swego czasu uwagę Ostap Ortwin, pisząc:

Tym się bowiem właśnie dzięki swej formie różnią wypowiedzi liryczne od zwykłych zwierzeń, wyznań czy spowiedzi, że treść ich odrywa się całkowicie od autora i nabiera znaczenia samoistnego i niezależnego od wszelkich z nim związków. Utwór liryczny przeto, jak każde dzieło sztuki, ma swą

odrębną żywotność i swą własną, całkowitą rację bytu sam w sobie i poza sobą nie trzeba mu żadnych punktów oparcia w osobie autora. Znaczenie zaś jego, estetyczna wartość i piękno nie zależą bynajmniej od tego, czy i o ile nadaje się on skądinąd na dokument psychologiczny czy biograficzny¹.

Nieco inaczej chcą widzieć poezję sami twórcy. Ich zdaniem poezja jest tym nieswoistym fenomenem literackim, który ukazuje skomplikowane relacje między ludźmi oraz między człowiekiem i jego życiem. Niemiecki poeta Heinrich Heine mówił o niej, że „poezja jest chorobą niektórych ludzi, podobnie jak perła jest cierpieniem ostrygi”. Podobnego zdania był polski poeta Jan Rybowicz, który twierdził, iż „wiersze piszą ci, których zawiodły wszystkie przeciwbólowe środki”, dodając, że dla poety są one niczym „uśmierzające tabletki ze słów”. W ten schemat doskonale wpisuje Lina Kostenko — tworząca współcześnie poetka ukraińska, która polemizując z tradycją biblijną, podkreśla, że zanim narodziło się słowo, światem już rządziła poezja...²

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że Lina Kostenko, pierwsza dama poezji ukraińskiej, jest ukraińskim skarbem narodowym i dla literatury swojego narodu tym, czym dla kultury portugalskiej muzyka *fado* i jej wykonawcy — Amália Rodrigues czy Mariza. Przed siłą jej pisarskiej wypowiedzi schylają głowy zarówno wielbiciel jej talentu, jak i ci, którzy niejednokrotnie stawali się obiektem jej krytyki³. Ta dbająca o odrodzenie dyskursu intelektualnego w literaturze ukraińskiej poetka stała się żywą częścią romantycznego mitu pokolenia literackiego lat sześćdziesiątych⁴, a także wyraziicielką ukraińskich nadziei na jedność, tworzenie własnej historii oraz zachowanie intymnej sfery duchowości, co jak się wydaje, jest związane z jej rozumieniem kultury jako czynnika warunkującego byt historyczny⁵.

Twórczość Liny Kostenko od wielu już lat pozostaje przedmiotem dociekań naukowych. Najczęściej jej nazwisko pojawia się w kontekście historycznoliterackim na tle ukraińskiego fenomenu literackiego, zwanego z czasem pokoleniem lat sześćdziesiątych (*szeptydesiatnyky*). Jest to ze wszech miar zrozumiałe i uzasadnione, poetka jest bowiem często uważana nie tylko za reprezentanta epoki⁶, lecz wręcz za symbol tego pokolenia⁷, gdyż jak twierdził Iwan Dziuba, „Ліна Костенко бере з історії не минуце, а вічне. Звідси, зокрема, й висока питома вага кожного

¹ O. Ortwin, *O liryce i wartościach lirycznych*, [w:] *idem*, *Próby przekrojów*, Lwów 1936, s. 193.

² Л. Костенко, *Стоїть у руках золота колиска*, [w:] *eadem*, *Вибране*, Київ 1989, s. 28. Wydaje się, że poetka nawiązuje bezpośrednio do Ewangelii według św. Jana, który twierdził, że „na początku było Słowo [...]” i że „wszystko przez Nie się stało” (J, 1–3), *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Poznań 2012.

³ Por. E. Сверстюк, *Ліна Костенко*, [w:] *idem*, *Світлі голоси життя*, Київ 2015, s. 535.

⁴ Zob. J. Poliszczuk, *Stanowczy okcydentalizm Wasyla Stusa*, [w:] *idem*, *Українське розтає. Studia*, red. J. Ławski, M. Siedlecki, Białystok 2015, s. 93.

⁵ Por. B. Саєнко, *Концепт «культура» в естетичному просторі поезії Ліни Костенко і продуктивної моделі активних художніх центрів у сучасній українській літературі*, „Вісник Житомирського педагогічного університету” 2004, nr 16, s. 164.

⁶ Л. Тарнашинська, *Українське шістдесятництво як концепція “духу часу”*, „Roczniki Humanistyczne. Słowianoznawstwo” 54–55, 2006–2007, z. 7, s. 119.

⁷ Zob. I. Chruślińska, O. Zabużko, *Українські palimpsest*, Wrocław 2013, s. 200.

слова; поетична мова раз у раз згущується в афоризми достоїнства мудрості, доступної небагатом, а не просто дотепності, досяжної для всякого жвавого розуму”⁸. Spuścizna literacka poetki pozostaje także nieustannie w obszarze zainteresowań językoznawców, etnolingwistów i teoretyków literatury, badających formalną stronę jej wierszy, a także badaczy literatury, zgłębiających filozoficzne, psychologiczne i egzystencjalne wymiary jej poezji. Najczęściej jednak poza oficjalnym strumieniem badawczym pozostaje duchowy aspekt jej twórczości, w którym poetka zwraca szczególną uwagę na duchowy wymiar człowieczeństwa i relację człowieka z Bogiem. Wydaje się, że sięganie po motywy biblijno-chrześcijańskie pozwala na tworzenie wyrazistych kontrastów, polegających na zestawieniu świata ducha z prozaiczną, a często i brutalną, odhumanizowaną rzeczywistością mrocznych czasów opresyjnego systemu komunistycznego. Właśnie na tym aspekcie skupimy się w niniejszym artykule.

Niewątpliwie termin „duchowość” jest pojęciem niezwykle nośnym i wieloznacznym oraz bogatym w treści. To wszystko sprawia, że jest on także podatny na liczne i wielokierunkowe interpretacje⁹. Łacińska proweniencja tego rzeczownika (łac. *spiritualis*) sugeruje, że w historii kultury istnieje już co najmniej od V wieku, jednak jako termin naukowy wszedł do obiegu dopiero w XX wieku, głównie dzięki osiągnięciom badaczy francuskich, którzy rozwijali badania nad zagadnieniami *spiritualité*¹⁰. Duchowość to fenomen, w którym można wyróżnić rozmaite formy o odmiennym charakterze i wchodzące w różne relacje z wymiarami religijności. Tradycyjna, najbardziej rozpoznawalna definicja duchowości opisywała to pojęcie jako transcendentny wymiar wewnątrz ludzkiego doświadczenia odkrywany w momentach, w których jednostka kwestionuje znaczenie indywidualnej egzystencji i próbuje umiejscowić siebie samą w ramach szerszego ontologicznego kontekstu¹¹. Takie rozumienie duchowości, rozwijające się w kontekście tradycji religijnych, podkreśla jej związek z wymiarem określanym jako *sacrum*.

Nowsze ujęcia duchowości traktują ją jako zjawisko wielowymiarowe, definiując ją jako uniwersalny fenomen ludzki będący odpowiedzią na świętość, a więc, jak podkreśla Dariusz Krok, zjawisko odnoszące się do całości życia jednostki i wykazujące powiązania z całym spektrum cech psychicznych. To także głęboko rozumiane poczucie przynależności, pełni i zespolenia w stosunku do nieskończoności, a jako zjawisko psychiczne — odnosi się do najwyższych prawd, oznacza coś spontanicznego, nieformalnego i uniwersalnego jednocześnie, określającego autentyczne

⁸ I. Дзюба, *Неопалима книга*, [w:] *ідем*, *3 криниці літ*, t. 1, Київ 2006, s. 460.

⁹ Por. J. Mariański, *Sekularyzacja, desekularyzacja, nowa duchowość. Studium socjologiczne*, Kraków 2013, s. 153.

¹⁰ Zob. W. Kudyba, *Sacrum i „duchowość” w polskich badaniach literackich*, „Religious and Sacred Poetry: An International Quarterly of Religion, Culture and Educations” 2013, nr 1, s. 69. Zob. też W. Principe, *Toward Defining Spirituality*, „Sciences Religieuses/Studies in Religion” 1983, nr 12, s. 231.

¹¹ E.P. Shafranske, R.L. Gorsuch, *Factors associated with the perception of spirituality in psychotherapy*, „Journal of Transpersonal Psychology” 1984, nr 16, s. 231.

wewnętrzne doświadczenie i wolność indywidualnej ekspresji i poszukiwania ostatecznego sensu i celu życia¹². Takim właśnie rozumieniem duchowości będziemy posługiwać się w niniejszej pracy.

Pośród rozlicznych tematów, którym poświęciła swą twórczą uwagę Lina Kostenko, dosyć wyraźnie wyróżniają się motywy Boga oraz obrazy przyrody jako głównych elementów konstytuujących świat. Poetka włącza się tym samym do tradycji ukształtowanej przez jej poprzedników, albowiem motywy sakralne są przecież dobrze znane zarówno poezji, jak i ukraińskiej literaturze jako takiej, która w ciągu stuleci zdołała wytworzyć pokaźną liczbę dzieł o podobnej tematyce¹³, bo przecież jak zauważa Iryna Betko, literatura i poezja religijna są jednym z głównych kanałów wiążących człowieka ze światem duchowości¹⁴, świat materii ze światem transcendentu. Nawiązywanie do historii biblijnych, przetwarzanie ich, interpretacja czy próba polemiki to jedne z najczęściej stosowanych zabiegów twórczych:

Євангельська картина світу є однією з найвеличніших та найтрагічніших художніх моделей, які коли-небудь створювались цивілізацією. Літературні трактовки євангельських «історій» своєрідно «перевіряють» істинність новозавітних переказів. У цьому полягає загальнокультурна цінність та значимість, що передбачає наукове та суб'єктивне емоційно-психологічне сприйняття, осмислення та розуміння¹⁵.

Lina Kostenko dosyć często nawiązuje do Boga, do sfery *sacrum* oraz szeroko rozumianego świata duchowości, niemniej jednak nie zawsze są to odniesienia widoczne *in primo aspectu*, częściej pozostają one ukryte głęboko, usytuowane bardziej w sferze odczucia i domysłu, skierowane do odczytanego, spostrzegawczego i wrażliwego odbiorcy. Zauważyła to także Julia Nastasiuk, która przy okazji zgłębiania meandrów twórczości Liny Kostenko skonstatowała: „poezja autorki poznaczona głębiною і сконденсованістю думки, умінням бачити світ у кожній краплині, зображати закономірності руху історії”¹⁶. Można tu postawić sobie pytanie, czy taka była maniera twórcza poetki, czy raczej były to zabiegi w celu świadomego ukrywania treści? Aby na nie odpowiedzieć, należy uwzględnić czas, na który przypadł jej debiut literacki.

Pierwszy tomik wierszy Liny Kostenko, zatytułowany *Проміння землі* [Promienie ziemi], ukazał się w 1957 roku, a wkrótce po nim ukazały się dwa kolejne: *Вітрила* [Żagle, 1958] oraz *Мандрівки серця* [Wędrówki serca, 1961]. Wiersze tego

¹² D. Krok, *Religijność a duchowość — różnice i podobieństwa z perspektywy psychologii religii*, „Polskie Forum Psychologiczne” 14, 2009, nr 1, s. 128–129.

¹³ Zob. I. Betko, *Реценція Біблії в українській поезії: деякі історико- і теоретико-літературні аспекти дослідження*, „Питання літературознавства” 1995, nr 2, s. 31.

¹⁴ I. Betko, *Українська релігійно-філософська поезія. Етапи розвитку*, Katowice 2003, s. 8.

¹⁵ O. Томорук, *Євангельські мотиви у світовій літературі*, „Релігія та Соціум” 2013, nr 1 (9), s. 152.

¹⁶ Ю. Настасюк, *Сакральні домінанти в поезії Ліни Костенко*, „Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки” 2013, nr 4–12, s. 161.

okresu tworzyły wyrazisty dysonans na tle chłodnej i uroczyście-deklaratywnej poezji tamtych dni, odwoływały się bowiem nie do udawanego zachwytu radziecką rzeczywistością, lecz do ludzkich uczuć, ludzkiej intymności i sfery ducha. W początkowej fazie nie było problemu z publikacją utworów nieodpowiadających surowym wymagom realizmu socjalistycznego, przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych był bowiem tym okresem, w którym ukraińskie życie zarówno kulturalne, jak i społeczne zaczęło nabierać atrakcyjności i dynamiki niewidzianej od końca lat dwudziestych XX wieku, co było związane ze śmiercią Stalina i „rozmrzaniem” systemu komunistycznego po roku 1956. Jak podkreśla Bogusław Bakuła, przebudzenie młodej ukraińskiej inteligencji było tak wyraźne, że zaowocowało ruchem społecznym i kulturalnym, znanym jako fenomen pokolenia lat sześćdziesiątych¹⁷. Wydawało się więc, że młoda naówczas i obiecująca poetka ukraińska nie mogła wybrać lepszego czasu, by zaistnieć w literaturze, ponieważ na fali „odwilży chruszczowowskiej” osłabiono działanie oficjalnej cenzury, co umożliwiło intensywny rozwój życia kulturalnego Ukrainy.

Na początku lat sześćdziesiątych Ukraina stała się świadkiem powolnego odchodzenia od polityki liberalizacji, zwieńczonego głośnym przemówieniem Nikity Chruszczowa na spotkaniu z przedstawicielami literatury i sztuki w marcu 1963 roku i powrotem do koncepcji realizmu socjalistycznego oraz przejściem rządów przez Leonida Breżniewa i dalszym zacieśnianiem okowów cenzury. Stopniowo pogłębiająca się reglamentacja swobody wypowiedzi twórczej zakończyła się trzema falami aresztowań (1965–1966, 1972–1973, 1976–1980), które, można powiedzieć, położyły kres działalności szistdesiatnyków. Owe wydarzenia odcisnęły też swoje piętno na poetyckiej biografii Liny Kostenko, która jawnie opowiedziała się po stronie wolności słowa i przeciwko poczynaniom oficjalnej władzy. Wyjaśniając motywy swojego postępowania na jednym ze spotkań w Związku Pisarzy jeszcze w latach sześćdziesiątych, twórczyni posłużyła się słowami Alberta Camusa: „Світ ділиться на чуму і її жертв. І людина мусить зробити єдино чесний вибір: не стати на бік чуми. А якого кольору чума, коричнева чи червона, це вже питання другорядне”¹⁸. Zarówno zacytowana wypowiedź, jak i aktywna działalność społeczna, udział w pokazowych procesach ukraińskich dysydentów i sygnowanie skierowanych do władzy listów protestacyjnych, a nade wszystko jej twórczość, głęboko liryczna poezja wyraźnie odcinająca się na tle ówczesnej „produkcji” literackiej¹⁹ sprawiły, że poetka została obłożona zakazem druku, w związku z czym była zmuszona zamilknąć na długich 16 lat.

Mając w pamięci te okoliczności, zdajemy sobie sprawę, że poetce na pewno nie było łatwo przebijając się ze swoimi wierszami przez zasieki cenzury i docierać z nimi

¹⁷ B. Bakuła, *Skrzydło Dedala. Szkice, rozmowy o poezji i kulturze ukraińskiej lat 50–90. XX wieku*, Poznań 1999, s. 16.

¹⁸ О. Пахльовська, *Українські шістдесятники: філософія бунту*, „Сучасність” 2000, nr 4, s. 71.

¹⁹ Пор. В. Кузьменко, *Ліна Костенко (нар. 1930)*, [w:] *Історія української літератури XX – поч. XXI ст.*, red. В. Кузьменко, t. 2, Київ 2014, s. 52.

do odbiorcy. Zapewne z tego powodu w jej utworach pojawiały się język ezopowy, nawiązania do antycznej mitologii, odwołania do klasyki literatury światowej, by chociaż w ten sposób przekazywać prawdę o świecie duchowym człowieka.

Debiutanckie zbiorki poetyckie Kostenko świadczyły o tym, że jest twórczynią niezwykle wrażliwą, która przedstawia odbiorcy własną, intymną wizję skomplikowanych meandrów życia. Pierwsze dwa wspomniane tomiki są jeszcze wolne od motywów religijnych i biblijnych obrazów. Dopiero w trzecim zbiorze autorka po raz pierwszy odnosi się do Boga, a czyni to między innymi w wierszu *Рани святого Якуба* [Rany świętego Jakuba]²⁰. Następne odwołania do Boga, religii i sfery duchowości pojawiają się dopiero w kolejnych publikacjach. Warto zauważyć, że wymuszone milczenie poetki, długotrwała izolacja wewnętrzna zauważalnie wpłynęły na formowanie się jej światopoglądu: kolejne utwory to częste odwoływania się do ukraińskiej historii i jej heroicznych momentów, kiedy przodkowie dzisiejszych Ukraińców próbowali walczyć o niepodległość i tracili życie za wiarę. Wymownie świadczą o tym kolejne tomy poetyckie (*Над берегами вічної ріки*, 1977; *Сад нетанучих скульптур*, 1987; *Вибране*, 1989, jak również powieść historyczna wierszem *Маруся Чурай*, 1979), które uzmysławiają nie tylko głębokie życie duchowe poetki, jej wiarę, lecz także dają wyobrażenia o jej gruntownej znajomości Pisma Świętego, będącego dla niej wartością nadrzędną. Pisarka podkreśla, że Bóg może być ochroną, nadzieją i siłą, może być natchnieniem w walce o wolność, stąd najprawdopodobniej tak liczne, nierzadko niezwykle emocjonalne, odniesienia do Boga.

Wiele utworów Kostenko zbudowano wokół dialogów z Bogiem oraz bezpośrednich zwrotów do Niego, ponadto uwagę zwraca obfite wykorzystanie biblijnej leksyki. Najczęstszym stosowanym przez nią zabiegiem poetyckim są liczne apostrofy skierowane do Stwórcy, które w sposób szczególnie podkreślają Jego rolę jako stwórcy Świata. Z taką sytuacją spotykamy się między innymi w *Psalmach Dawidowych* (*Давидові псалми*).

Tryptyk *Psalmi Dawidowe* to nie tylko indywidualna poetycka próba interpretacji tekstów proroka Dawida, lecz także filozoficzne rozważania podmiotu lirycznego nad sensem ludzkiego życia. Składający się z piętnastu wersów oryginalny *Psalm 16* to nie tylko pochwała prawych i krytyka nieprawości, to także modlitwa o dar rozpoznawania prawdy i nieprawdy (Ps, 16 (17), 1–15). Ukraińska poetka dokonała istotnego skrócenia biblijnego utworu, zawężając go do sześciu wersów; w wyniku tego zabiegu jej wiersz staje się wprawdzie lakoniczny, ale jednocześnie dzięki temu mocniejszy w swojej wymowie, podkreśla bowiem sprzeczność między szlachetnością i chamstwem, które zostaje ocenione i skrytykowane z całą surowością:

Єдиний Боже! Все обсіли хами.
Веди мене шляхетними шляхами.

І не віддай цим людям на поталу, —
Вони вже іншу віру напители.

²⁰ Л. Костенко, *Мандрівки серця*, Київ 1961.

Одплач в мені, одплач і одболи, —
вони ж моїми друзями були!

(*Давидові псалми*, 217)

Wiele wskazuje na to, że środkowa część analizowanego tryptyku zawiera wątki autobiograficzne: w zbiorze *Wybrane Psalmy Dawidowe* znalazły się w rozdziale *Alternatywa barykad*, co jak się wydaje, jest zabiegiem celowym i wielce symbolicznym. Jak już wspomniano, poetka zmagająca się z licznymi przeszkodami i zakazami publikacji, zatem wydawać by się mogło, że „po drugiej stronie” barykady są urzędnicy i przedstawiciele radzieckiej władzy, którzy nie pozwalają na swobodę twórczą. Jak jednak zauważyła Kateryna Diużewa, w tym konkretnym przypadku naprzeciw podmiotu lirycznego stanęli ci, którzy zgodzili się na służbę partii²¹, a skoro tak, to analizowany wiersz należałoby rozpatrywać jako szczególną modlitwę o to, by nie tylko zachować siłę, ale też nie sprzedać swojej duszy, by nie podzielić losu pisarzy-koniunkturalistów, którzy jeszcze niedawno byli przyjaciółmi i również mieli swoje własne poglądy, a zbankrutowali moralnie wobec nacisków władzy. Podmiot liryczny zwraca się z dramatyczną modlitwą „не віддай цим людям на поталу”, która w tym kontekście staje się błaganiem do Boga o zachowanie resztek własnej godności i tożsamości.

Jeszcze mocniejszy w swojej wymowie jest *Psalm 22*, który również został przefiltrowany przez twórczą świadomość poetki. Biblijny utwór opowiada o mękach Chrystusowych, natomiast w wierszu Kostenko wyraźnie widać ból i cierpienie podmiotu lirycznego — poety, który przez społeczeństwo został skazany na niesprawiedliwe i niezasłużone męki. Przez wersy biblijnego tekstu prześwituje ból poetki-opozycjonistki:

Боже мій, Боже мій, Боже! Душу врятуй від грабунку!
Далекі слова мого крику від снів мого порятунку!

Боже мій, я ж Тебе кличу! Що ж Ти робиш зі мною?
Що ж Ти мій голос, Боже, мені ж повертаєш луною?

(*Давидові псалми*, 217)

Podmiot liryczny jest zrozpaczony, zrozpaczony tym bardziej, że nie widzi Boga — odzewu na swoje wołania. Pojawia się tak charakterystyczne dla — wątpliwego z natury — człowieka pytanie: dlaczego?, za co?, dlaczego taki los spotyka właśnie mnie? Na te pytania nie znajdujemy odpowiedzi. Dramatyczną wymowę utworu jeszcze bardziej podkreśla stwierdzenie „Бо пси мене оточили, бики узяли на роги, / обліг злозякиий натовп, протяв мені руки й ноги”²². Postawione przez podmiot liryczny pytanie zawisa w próżni: „Увесь я уже розлитий, мов чаша гіркого трунку. / Далекі слова мого крику від снів мого порятунку”²³.

²¹ Пор. К. Дюжева, *Давидові псалми в інтерпретації Ліни Костенко*, „Літературознавчі обрії. Праці молодих учених” 2010, nr 18, s. 146.

²² Л. Костенко, *Давидові псалми*, [w:] *eadem*, *Вибране*, s. 218.

²³ *Ibidem*.

Poruszony w *Psalmach Dawidowych* motyw niszczenia człowieka i jego duchowej sfery poeta rozwija i kontynuuje w innych utworach, również opartych na motywach biblijnych. Wśród nich wyróżnia się wiersz *Rajska elegia*. Jest to ewidentne nawiązanie do starotestamentowej księgi Genesis i rajskiego Edenu, jednak w interpretacji Kostenko raj jest bardzo poszarzały, drzewa rodzą tylko zakazane owoce, a i sam Adam wydaje się człowiekiem zmęczonym, załamany i przedwcześnie posiwiały. Także i Bóg nie jest tym znanym dobrym Bogiem, lecz raczej aparatczykiem kierującym ludzkimi losami. „Raj” z wiersza Kostenko to nic innego jak szara rzeczywistość totalitarnej „krajiny wiecznej szczęśliwości”, która każdego człowieka potrafi złamać duchowo i intelektualnie: „Адам заклопотаний ходить, / і посивілі хмари висмикує Бог з бороди. / Щось у цьому раю вже нічого не родить, / вже нічого не родить”²⁴. Na tle postaci Adama niezwykle ostry kontrast tworzy Ewa, przedstawiona jako kobieta odważna i operatywna, która jawnie drwi z „rajskich” ograniczeń i z owoców zakazanych smaży konfitury:

А вона йому каже:
— На те ж воно, Господи, й літо,
щоб плоди до-стигали. І що ж ти створив за світ?
Ще ж немає ні людства, ні преси, ні головліта,
а цензура вже є, і є заборонений плід!

(*Райська елегія*, 170)

Jak należało się spodziewać, podobnie jak w biblijnej przypowieści za nieposłuszeństwo zarówno „represjonowana” Ewa („репресована Єва”), jak i „pozbawiony praw publicznych” Adam („поражонний в правах Адам”) zostali wypędzeni z „raju”. Jak podkreśla Olha Słoniewska, owo wypędzenie w niczym nie przypomina biblijnej scenerii, a jeszcze bardziej uświadamia ponury obraz „raju” komunistycznego²⁵. W tym kontekście analizowany wiersz jawi się jako apel do ludzkich sumień, by w czasie kończących się swobód obywatelskich, totalnych zakazów, prześladowań, reglamentacji swobód twórczych i powszechnego koniunkturalizmu wciąż pozostawać sobą, znaleźć się w opozycji do nurtu oficjalnego. Bo przecież kiedy „owoce dozwolone” są „niesmaczne i robaczywe” („невоздобні і червиві такі”), prawdziwa sztuka aktualizuje się i pokazuje swój potencjał jedynie w kontekście „owocu zakazanego” i tylko stając w opozycji wobec narzuconym z góry norm.

W swojej twórczości Lina Kostenko chętnie sięga po wielkie i nośne tematy kultury i odwołuje się do powszechnie rozpoznawalnych arcydzieł literatury i malarstwa. Jednym z nich jest bez wątpienia wykonany w 1564 roku obraz niderlandzkiego malarza Pietera Bruegla (Starszego) *Droga krzyżowa*. Tematem obrazu jest zaczerpnięty z Nowego Testamentu motyw drogi krzyżowej Chrystusa na Golgotę. Jeśli spojrzymy

²⁴ Л. Костенко, *Райська елегія*, [w:] *eadem*, *Вибране*, s. 170.

²⁵ Zob. О. Слоньовська, *Культурологічний потенціал поезії Ліни Костенко: «З чужого поля»*, „Етнос і культура” 2011–2012, nr 8–9, s. 59.

na obraz, możemy odnieść wrażenie, że artysta nie skupił się na cierpieniu Zbawiciela, lecz przedstawia jakąś wesołą, karnawalizowaną scenkę rodzajową. Postać upadającego pod ciężarem krzyża Jezusa nie została umieszczona na pierwszym planie i zdumiony widz może ją odnaleźć dopiero po pewnym czasie. W podobnym kluczu na śmierć Zbawiciela spjrzała również ukraińska poetka.

W wierszu *Bruegel. „Droga krzyżowa”* (*Брейгел. «Шлях на Голгофу»*) Kostenko nawiązała do historii biblijnej, ale podobnie jak niderlandzki artysta przedstawiła własną interpretację owych wydarzeń. W poetyckiej wizji twórczyni Jezus także nie jest postacią centralną — jest otoczony tłumem, który radośnie pospiesza na miejsce kaźni w oczekiwaniu na nową rozrywkę „Там цілі юрми сунули туди. / [...] Спішили верхи. Їхали возами. / Похід розтягся на дванадцять верст”²⁶. Wśród tłumu gawiedzi, kobiet i mężczyzn, starców i dzieci, którzy przepychają się, by być jak najbliżej widowiska, Jezus jawi się jako nieszczęśliwy, samotny i zagubiony człowiek. I znów utwór ten można odczytać w odniesieniu od czasów, w których przyszło żyć i tworzyć ukraińskiej poetce. Ukazany w wierszu idący na śmierć Zbawiciel to stojący naprzeciw władzy i bezwolnego tłumu osamotniony ukraiński poeta: „Тут же йде, ну, добре, не Месія, — / людина просто, просто чоловік!”²⁷.

W wielu przeanalizowanych utworach Liny Kostenko widać liczne odniesienia do Boga, religii i motywów biblijnych, ale wydaje się, że w jej wypadku motywy chrześcijańskie są tylko pretekstem do ukazania problemów ukraińskiego życia społeczno-kulturalnego lat sześćdziesiątych XX wieku. Właśnie wtedy okazało się, że rezygnacja z powszechnego terroru oraz odebranie Stalinowi aureoli nieomyślności spowodowały stopniowy zanik paraliżującego poczucia beznadziejności w społeczeństwie ukraińskim i stały się zachętą do okazywania niezadowolenia. Ten czas dobrze wykorzystała Lina Kostenko i odwołując się do religii i obrazów, najlepiej chyba przemawiających do ludzkiej wrażliwości sfery ducha, przypominała, jak ważna jest rola artysty w zniewolonym społeczeństwie, a nade wszystko — jak ważne jest, by nie stać się kolejną koniunkturalistyczną ofiarą systemu i zachować własną godność. W tym celu wołała zamillknąć na długie lata i tworzyć „do szuflady”, aniżeli „sprzedać się” władzy w zamian za wyrzeczenie się swoich ideałów. Można powiedzieć że Kostenko wytrzymała próbę, jak bowiem zauważyła Ludmiła Tarnaszyńska:

тепер, із відстані років і з висоти найвищого судді — Часу видно, наскільки виправданими і наскільки продуктивними були як оте тривале мовчання, так і подальше усамітнення у творчій роботі. Час, що у долі пересічної людини є здебільшого категорією лінійною — лиш як послідовність зміни подій та їхня тривалість, у справжнього митця перетворюється на «час внутрішній», на категорію нагромадження якості, концентрації й виверження духу²⁸.

²⁶ Л. Костенко, *Брейгел. «Шлях на Голгофу»*, [w:] *eadem*, *Вибране*, s. 364.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Л. Тарнашинська, *Художній час як категорія індивідуального «Я»: творчість Ліни Костенко*, [w:] *eadem*, *Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспекти)*, Київ 2010, s. 27–28.

Na temat roli sztuki i poety w świecie opresji, o sumieniu twórcy, a także o represjach i odrzuceniu przez społeczeństwo pisała także w innych wierszach, by wspomnieć tu chociażby *Исус Христос розп'ятий був не раз, Перш, ніж пієнь заніє...*, *Храму* i wielu innych. W każdym z nich odwoływała się do symboli religijnych oraz sfery duchowości, być może dlatego, że często była świadkiem cierpień przedstawicieli ukraińskiej inteligencji i wyraźnie widziała rozdzwięk między teorią i praktyką komunizmu, który nie okazał się „rajem” na podobieństwo biblijnego Edenu. Po upływie wielu lat Lina Kostenko konsekwentnie trwa przy swojej wizji roli poety oraz podkreśla, jak ważna jest sama możliwość wyboru²⁹. Píše o tym także w pierwszej i jak dotąd jedynej powieści prozą *Записки українського самашедшого* (Notatki ukraińskiego neurastenika, 2010).

Bibliografia

- Bakuła, Bogusław. 1999. *Skrzydło Dedala. Szkice, rozmowy o poezji i kulturze ukraińskiej lat 50–90. XX wieku*. Poznań: Wydawnictwo WiS.
- Chruślińska, Iza, Zabużko, Oksana. 2013. *Ukraiński palimpsest*. Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego.
- Krok, Dariusz. 2009. „Religijność a duchowość — różnice i podobieństwa z perspektywy psychologii religii”. *Polskie Forum Psychologiczne* 14 (1): 126–141.
- Kudyba, Wojciech. 2013. „Sacrum i ‘duchowość’ w polskich badaniach literackich”. *Religious and Sacred Poetry: An International Quarterly of Religion, Culture and Educations* 1: 59–77.
- Mariański, Janusz. 2013. *Sekularyzacja, desekularyzacja, nowa duchowość. Studium socjologiczne*. Kraków: Nomos.
- Ortwin, Ostap. 1936. *Próby przekrojów. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią 1900–1935*. Lwów: Księgarnia Polska B. Połonieckiego.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. 2012. Wydanie piąte. Poznań: Wydawnictwo „Pallottinum”.
- Poliszczuk, Jarosław. 2015. „Stanowczy okcydentalizm Wasyla Stusa”. W: Jarosław Poliszczuk. *Ukraińskie rozstaje. Studia*. Red. Jarosław Ławski, Michał Siedlecki. 89–107. Białystok: Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku-Stowarzyszenie Naukowe „Oikoumene”.
- Principe, Walter. 1983. „Toward Defining Spirituality”. *Sciences Religieuses/Studies in Religion* 12: 127–141.
- Shafranske, Edward, Gorsuch, Richard. 1984. „Factors associated with the perception of spirituality in psychotherapy”. *Journal of Transpersonal Psychology* 16: 231–241.
- Бетко, Ирина. 1995. „Рецепція Біблії в українській поезії: деякі історико- і теоретико-літературні аспекти дослідження”. *Питання літературознавства* 2: 31–41.
- Бетко, Ирина. 2003. *Українська релігійно-філософська поезія. Етапи розвитку*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Дзюба, Иван. 2006. „Неопалима книга”. W: Иван Дзюба. *З криниці літ*. Т. 1, 536–542. Київ: Києво-Могилянська академія.

²⁹ Por. T. Гундорова, *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми*, Київ 2012, s. 419.

- Дюжева, Катерина. 2010. „Давидові псалми в інтерпретації Ліни Костенко”. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених* 18: 144–148.
- Гундорова, Тамара. 2012. *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми*, Київ: Грані-Т.
- Костенко, Ліна. 1961. *Мандрівки серця*. Київ: Радянський письменник.
- Костенко, Ліна. 1989. *Вибране*. Київ: Дніпро.
- Кузьменко, Володимир. 2014. „Ліна Костенко (нар. 1930)”. W: *Історія української літератури XX – поч. XXI ст.* Red. В. Кузьменко. Т. 2, 52–64. Київ: Академвидав.
- Настасюк, Юлія. 2013. „Сакральні доміанти в поезії Ліни Костенко”. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки* 4–12: 161–164.
- Пахльовська, Оксана. 2000. „Українські шістдесятники: філософія бунту”. *Сучасність* 4: 65–84.
- Саєнко, Валентина. 2004. „Концепт «культура» в естетичному просторі поезії Ліни Костенко і продуктивні моделі активних художніх центрів у сучасній українській літературі”. *Вісник Житомирського педагогічного університету* 16: 164–168.
- Сверстюк, Євген. 2015. „Ліна Костенко”. W: Євген Сверстюк. *Світлі голоси життя*. 535–537. Київ: Кліо.
- Слоньовська, Ольга. 2011–2012. „Культурологічний потенціал поезії Ліни Костенко: «З чужого поля»”. *Етнос і культура* 8–9: 53–67.
- Тарнашинська, Людмила. 2006–2007. „Українське шістдесятництво як концепція «духу часу»”. *Roczniki Humanistyczne. Słowianoznawstwo* 54–55 (7): 109–125.
- Тарнашинська, Людмила. 2010. „Художній час як категорія індивідуального «Я»: творчість Ліни Костенко”. W: Людмила Тарнашинська. *Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (історико-літературний та поетикальний аспекти)*. 25–58. Київ: Смолоскип.
- Томорут, Олександра. 2013. „Євангельські мотиви у світовій літературі”. *Релігія та Соціум* 1 (9): 150–157.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 11.07.2021

RADOMYR MOKRYK

Charles University (Prague, Czech Republic)

The beginning: The poetry of Lina Kostenko during the Thaw

A short period of time after Khrushchev's Secret Speech in 1956 was characterized by relative freedom of speech, plurality of cultural approaches and the easing of censorship in Soviet Ukraine. Under these favorable conditions, a new generation of young writers, artists and intellectuals emerged in Ukraine, known as the Generation of the Sixties, or "the Sixtiers." Despite the fact that they were part of Soviet culture, they gradually formed a kind of cultural opposition to the official culture. Lina Kostenko played a significant role in this process, and some opposition motifs in her works appeared from the very beginning of her career. This study traces the emergence of some of these motifs, which later became the basis of Kostenko's literary career: anthropocentrism, solidarity among the oppressed and national issues.

Keywords: Kostenko, cultural opposition, colonialism, Thaw, national movement

The so-called Secret Speech by Nikita Khrushchev in February 1956 during the 20th CPSU Congress, in which the first secretary denounced Stalin's cult of personality and expressed the idea of "returning to Leninism," has become a milestone in the modern history of the USSR and Soviet Ukraine. Some economic reforms and their social direction, the easing of censorship, a relative openness towards western cultural influences; all of these changes evoked positive impulses for Soviet society and optimistic expectations among the Soviet people.¹ Despite the fact that, in Khrushchev's mind, culture and literature remained only the instruments of ideological work and the correct education of society, the vague assertion of "returning to Leninism" remained for a couple of years the only direction in which Soviet

¹ D. Filtzer, *The Khrushchev Era: De-Stalinization and the Limits of Reform in the USSR 1953–1964*, London 1993.

culture should develop. Such generality opened up space for different interpretations in works of literature and the arts.² Under these relatively favorable conditions, a new generation of young writers, poets, artist and literary critics emerged in Soviet Ukraine, known as the Generation of the Sixties, or “the Sixtiers.” Among these young people, Khrushchev’s speech was perceived ambiguously. For some, it was a kind of “insight”³; for others, it was a cause for optimism or just the confirmation of already-existing doubts.⁴ In any case, a space for cultural discussion and individual approaches to literature was opened.

The Sixtiers are often perceived as the beginning of political dissent, but during the first years of the Thaw, it would be more correct to speak about cultural, even aesthetical, opposition to the dominant culture. The early poems of Lina Kostenko played a significant role in these opposition-minded cultural developments. In this study, I will show that, despite the fact that Kostenko, just like the other Sixtiers, was in some sense a part of Soviet culture, some oppositional motifs that later became the basis of her literary work appeared from the very beginning of her career at the end of the fifties. The literary work of Lina Kostenko has been the subject of many academic and popular studies that appeared after Ukraine gained its independence in 1991. It is most relevant to mention those that have appeared more recently. Besides the detailed study by Ivan Dziuba, *Гармонія кризь тугу дисонансів* (2016), in which Dziuba briefly analyzes Lina Kostenko’s early texts, and which is accompanied by a lengthy biographical interview of Kostenko provided by Oksana Pachlovska, there are a couple of studies that are relevant to my own. The newest book by Valentyna Saienko, *Поетія Ліни Костенко: традиція, контекст, художня своєрідність* (2020), in which the author concentrates on some specific features of Kostenko’s literary text in a culturological context, often with the help of comparative analysis; the monograph prepared by Hryhorij Klochek, *Ліна Костенко: Тексти та їх інтерпретації* (2019), in which the researcher interprets the main motifs of Kostenko’s work throughout her career; and finally, a study by Oleksii Kovalevsky, *Бунтівне бо чисте: філософія бунту і філософія серця у творчості Ліни Костенко* (2020), in which the author in some sense develops a philosophical approach to Kostenko’s poems based on existential philosophy and the philosophy of the revolt, which were earlier written by Oksana Pachlovska.⁵ In some aspects, all of these studies correlate with mine, which is framed by the short chronological period of the Thaw (1956–1964). In this article, I will argue that the main motifs in Kostenko’s work which could be considered to be oppositional and even anti-imperial appeared in her texts almost from the very beginning of her literary career. In this sense, this article could

² P. Jones, *Myth, Memory, Trauma: Rethinking the Stalinist Past in the Soviet Union, 1953–1970*, Yale 2016, pp. 57–77.

³ Interview with Bohdan Horyň, Kyiv, 13.10.2018.

⁴ Interview with Ivan Dziuba, Kyiv, 28.12. 2018.

⁵ О. Пахльовська, *Українські шістдесятники: філософія бунту*, „Сучасність” 2000, no. 4, pp. 65–84.

be perceived as a contribution to the research of the oppositional movement and the colonial discourse of modern Ukrainian literature.

Aesthetic: The decanonization of the canon

The Thaw became a period of the “decanonization” of the socialist realism canon.⁶ The voices which called for the widening of the borders of the official canon sounded even before the Secret Speech, especially those of Oleksandr Dovzhenko⁷ or Vladimir Pomerantsev.⁸ Finally, the discussion over the further development of Soviet culture which followed after the Secret Speech formed a modified concept of Soviet culture. Some “widening” were allowed with the silent consent of the party leadership. Writers could focus much more on human beings and were not obliged to focus solely on the working man. This tendency to a type of hybrid “socialistic anthropocentrism” was allowed during the first years of the Thaw. The idea of the uniqueness of each human being resonated in the texts of writers throughout the USSR: in Yevgeny Yevtushenko’s *Людей неинтересных в мире нет* (1962), in the book by Lithuanian writer Eduardas Medzhelaitis, *Человек* (1961), or in Vasyl Symonenko’s well-known poem *Ти знаєш, що ти людина?* (1963). This did not mean that the traditional canon was destroyed: Khrushchev still called for the writing of literary works glorifying the working men and women in factories; the ideological party discourse remained crucial for any kind of literary text; confrontational rhetoric over hostile ideologies was still supported; and positive pathos remained the key element of official culture.

Describing the early texts of Lina Kostenko, Ivan Dziuba has stated that they were marked by the inevitable “social topics” of the era.⁹ Indeed, as with all other Sixtiers, Kostenko’s first steps in literature were influenced by the dominant culture, which is quite logical and natural. Some elements that could be perceived as a link to the mainstream official culture appeared in the first collection of poems *Проміння землі* (1957), but the general pathos, optimism or party rhetoric was strange for the young poetess. The first three collections of Kostenko’s poems published during the Thaw — *Проміння землі* (1957), *Вітрила* (1958) and *Мандрівки серця* (1961) — were marked by intellectualism, opposing the official concept of “simplicity of literature.” Kostenko’s intellectualism was not only evident in that reading her poems required a solid educational background to understand her references to many his-

⁶ Х. Гюнтер, *Жизненные фазы соцреалистического канона*, [in:] *Соцреалистический канон*, ред. Х. Гюнтер, И. Добренко, Санкт-Петербург 2000, p. 286.

⁷ О. Кошелівець, *Панорама найновішої літератури в УРСР. Поезія, проза, критика*, Пролог 1963, p. 5.

⁸ P. Jones, *Myth, Memory, Trauma: Rethinking the Stalinist Past in the Soviet Union, 1953–1970*, p. 62.

⁹ І. Дзюба, *Є поети для епох*, Київ 2019, p. 12.

torical personages (from the artist Horace Vernet to the world chess champion Wilhelm Steinitz), or to comprehend her use of complex metaphorical characters such as the “granite fishes”;¹⁰ Kostenko’s intellectualism, above all, consisted of the articulation of the internal dimension, concentration on the internal feelings of the human being, its personal emotions and traumas. In this sense, Kostenko’s anthropocentrism is very often expressed with the help of existential motifs, as the opposite of the outer mainstream pathos and positive joy of the collective building of the bright future.¹¹

The main topics which Lina Kostenko used to define herself apart from the official mainstream were the motifs of childhood and nature. Childhood, as Kostenko wrote in one of her early poems, was “the best that you have inside of you.”¹² For the poetess, childhood was a source of sincerity and natural behavior, without all the affected elements that grown-up life and the hypocrisy of Soviet reality brought. That is why childhood was one of the key motifs and instruments of self-immersion in the existential world of self, and this is how childhood was articulated in Kostenko’s first collections of poems, where she combined these two topics (*Я виросла в садах* [1957], *Поля мого дитинства* [1961]).

At the same time, the childhood of Lina Kostenko, just like that of the other Sixtiers, fell during the war years. This traumatic experience of a childhood broken by war appeared at the very beginning of Kostenko’s poetic career, even before the first collection of poems was published in 1957; for example, *Стою над згаріщем* (*Згадка про Труханів острів*) (1945).¹³ This motif was developed in her first books, such as in *Вітрила* (1958), where Kostenko wrote:

Були у мене за дитячих літ / такі блакитні очі / як згадати/ що навіть білий світ / мені здавався голубуватим / І в тому світі не було / Ні тіні чорної / ні плями / Лише довір’я і тепло / І щедре сонце над полями... / але ввійшло в дитячі дні небачене / і неймовірне доти / червоний колір крові на війні / і чорний колір людської скорботи / ...¹⁴

Finally, Kostenko herself stated that “war and terror are something that marks people for their whole lives.”¹⁵ That is why exploring childhood, on the one hand, as a source of sincerity, and on the other, as a traumatic war experience, was the way to avoid official, positive literature and to concentrate on herself.

Nature, as another general motif of Lina Kostenko’s texts throughout her career, appeared from the first known collections of her poems. The poetess perceives nature in different ways: Earth in general, as expressed in the title of the first book *The Rays of the Earth*; experiences the beginning of winter (“...i raptom — stohne, mete

¹⁰ Л. Костенко, *Вітрила*, Київ 1958, р. 26.

¹¹ О. Пахльовська, *Українські шістдесятники: філософія бунту*, “Сучасність” 2000, no. 4, p. 65–84.

¹² Л. Костенко, *Вітрила*, Київ 1958, р. 9.

¹³ Correspondence between Pavlo Tychyna and Lina Kostenko. Central State Museum — Archive of Literature and Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine. Fond 464, Box 8503.

¹⁴ Л. Костенко, *Вітрила*, Київ 1958, р. 3.

¹⁵ І. Дзюба, Л. Костенко, О. Пахльовська, *Гармонія крізь тугу дисонансів*, Київ 2016, p. 125.

churtovyna — ... to bila zyma na zelenim pomosti ...”¹⁶; observes sunrise (“sontse zijshlo, jak schodyt vikamy”)¹⁷; uses it as a vision of hidden, potential power (“Rika zachovalas pid kryhu, v snihach zahubyla slid...”).¹⁸ In most cases, one should not look for some hidden meaning or complicated metaphors in these poems. Vasyl Stus named this kind of text a “fixation of the mood.”¹⁹ These nature poems were, first of all, another way to express her own mood and her unique perception of the world.

Solidarity Among the Oppressed

Another important motif that was characteristic for Lina Kostenko’s poetry in the early stages was similar to what Homi Bhabha later named “solidarity between ethnicities that meet in the tryst of colonial history,”²⁰ or solidarity among the oppressed. This approach was not new in Ukrainian cultural history; some of Taras Shevchenko’s poems could be interpreted this way.²¹ Among the Sixtiers, probably the best-known text that could be perceived this way was *Курдському братові* (1962) by Vasyl Symonenko. The feeling of solidarity among the oppressed cultures or nations was a part of the general ethics of the Sixtiers; this belief of the young people resonated with the thesis, voiced by Adam Mickiewicz, that “my home is right there, where someone is suffering.”²² This compassion and sympathy with cultures that had disappeared, were oppressed or were still struggling for their, even if only metaphysical, independence, emerged very soon in Kostenko’s poetry. For example, in her second collection *Вітрила* (1958), the poetess uses the character of the Estonian poetess of the 19th century, Lidia Kojdula, who found herself abroad and yearned for her homeland (*Лідія Койдула на чужині* [1958]).²³ More often, Kostenko uses the vision of some unidentified disappearing culture, for example, in her poem *Погасли кострища стоянок* (1958),²⁴ in which the poetess meditates on the fate of an ancient tribe. Kostenko wrote more concretely a few years later, when the poem *Іма Сумак* (1962) was published. In this, the poetess is frankly wistful about the decline of the culture of the Incas (“Bulo na sviti plemja inky — bulo na

¹⁶ Л. Костенко, *Мандрівки серця*, Київ 1961, р. 21.

¹⁷ Ibidem, р. 43.

¹⁸ Л. Костенко, *Проміння землі*, Київ 1957, р. 21.

¹⁹ А. Лазоренко, *Штрихи до портрету Василя Стуса*, [in:] *Василь Стус: поет і людина*, ред. О. Орач, Київ 1993, р. 19.

²⁰ H. Bhabha, *The Location of Culture*, London-New York 1994, р. 331.

²¹ R. Finnin, “Mountains, masks, metre, meaning: Taras Shevchenko’s *Kavkaz*”, *The Slavonic and East European Review* 83, 2005, no. 3, pp. 396–439.

²² О. Пахльовська, *В Європі на генетичному рівні виникає спонтанна любов до народу, що постав на захист своєї свободи*, <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/top-net/oksana-pahlovska-v-yevropi-na-genetychnomu-rivni-vynykae-spontanna-lyubov-do-narodu> [7.11.2020].

²³ Л. Костенко, *Вітрила*, Київ 1958, р. 14.

²⁴ Л. Костенко, *Мандрівки серця*, Київ 1961, р. 11.

sviti — i nema...”). On the other hand, this is not just a meditation about the decline and the rebirth of some ancient culture, but also the awareness of the role of the cultural figure as a bearer of cultural traditions and national values:

...Чи плем'я, знищене для битви, / помстилось голосом співця? ... Йому під силу велич опер / врочистий грім чужих молитв. / А він, могутній, чинить опір, / співає те, що кров велить. / Співає гімни смертна жінка. / А в ній — чи знає і сама? / безсмертно тужить плем'я — інки. / Те плем'я, котрого нема.²⁵

It would probably be an exaggeration to argue that this kind of solidarity was just an instrument for the allusion to the contemporary situation in Soviet Ukraine. Above all, it was clearly a feeling of sympathy with the oppressed cultures. Still, the example of the Ima Sumak poem offers the assumption that at the beginning of the sixties, Kostenko was already considering her friends and herself in the roles of carriers and continuators of national Ukrainian traditions.

National question

The self-awareness of the Sixtiers as the “new generation of Ukrainian national intelligentsia”²⁶ and the gradual understanding that they were the continuators of national cultural tradition were the key points that united this generation of writers. Under the conditions of the Soviet policy of “merging of nations” (or, in other words, the creation of the Soviet class identity which sought to marginalize the national originality) and the gradual russification of Ukraine,²⁷ the articulation of their own national distinctiveness became one of the crucial goals of the literary works of the Sixtiers. In an effort to emphasize Ukrainian uniqueness, young poets of the sixties addressed the topics of Ukrainian history: Cossack motifs or the classical figures of Ukrainian culture, primarily Taras Shevchenko.

If, in Lina Kostenko's first book, the national (or even ethnographical) motifs are practically limited to a couple of mentions of the Carpathian Mountains or the Hutsuls (*Добре живу* [1957], *Моя перша зустріч з гуцулами* [1957]), and her second book includes only one mention of a Cossack as a character in *Дума про три камені* (1958), then in the third book, *Мандрівки серця* (1961), the national motifs become clearly visible. The poetess frankly professes to her Cossack origin, which sounded similar to Vasyl Symonenko; Cossack culture, as a symbol of power, as something to be proud of: “Та sertse povik ne zdorozhytsia, I strachu ne znaje ne darom. Mij pradid був запорозhtsem, vodyv за porohy Bajdary.”²⁸ This Cossack motif will

²⁵ О. Кудрін, *Ліна Костенко*, Харків 2017, с. 70.

²⁶ Р. Корогодський, *Брама світла: Шістдесятники*, Львів 2009, с. 46.

²⁷ В. Krawchenko, *Social Change and National Consciousness in Twentieth-Century Ukraine*, Toronto 1985, pp. 186–202.

²⁸ Л. Костенко, *Мандрівки серця*, Київ 1961, р. 6.

be later developed in dozens of poems, primarily in Kostenko's monumental texts *Берестечко* (1999) and *Маруся Чурай* (1979), but the origins of these national topics already appeared at the very beginning of the sixties.

Another national topic is the character of Taras Shevchenko. Shevchenko first appears in Kostenko's poems in the already-mentioned collection *Мандрівки серця*. In the first poem Kobzar appears as a wise mentor, to whom the poetess directs her insecurity about the new era ("Kobzariu, znajesh, nelehka epocha, tsej dvadciatyj vik...") and Shevchenko is the one who supports the poetess with the famous words, "there was no era for poets, but there were poets for the era."²⁹ In the second case, Shevchenko appears in his traditional image, as the steadfast freedom fighter, regardless of his imprisonment and oppression: "A pisnia narostala u zaslanni, a pisnia hraty rozbyvala vschent."³⁰ A few years after this publication, Kostenko came back to the same topic, but in a different context. The fourth, and later banned, collection of poems *Зоряний інтеграл* (1963), included the following poem, which was distributed in samizdat at the end of the Thaw:

Що писав би Шевченко / у тридцять другому, в тридцять сьомому роках? / Певно, побувавши на Косаралі, / побував би ще й на Соловках. / Загартований, заграгований, / прикиданий землю, снігом, кременем, / досі був би реабілітований. / Хоч посмертно, зате — своєчасно.³¹

This poem is not just another articulation of the poetess' national identity with the help of Shevchenko, or a meditation about the role of the oppressed poet; it was primarily the reaction to the processes of the rehabilitation of Stalin's terror's victims that took place in the end of the fifties. Despite the fact that the massive rehabilitation was undoubtedly positive, it still opened deep wounds. The Sixtiers justly felt that irreparable damage had been caused by the Soviet regime; above all, the murder of dozens of the representatives of Ukrainian intelligentsia in the thirties, the so-called Executed Renaissance. The rehabilitations could hardly help to heal this wound. This is what is expressed in the last word of this poem, "in time," pronounced ironically and in the Russian language. This poem also marks a much more radical approach on the part of Lina Kostenko. It was not aesthetical opposition, cultural independence or an attempt to vindicate some sovereign view on historical issues. This was probably one of the first clear and uncovered challenges Lina Kostenko made to the Soviet regime.

When talking about the Sixtiers, one should keep in mind that during the so-called Thaw in the USSR, the Sixtiers were part of official culture. Despite the fact that by the end of 1962, Soviet censorship had intensified (Lina Kostenko felt it like no other, because her fourth book, *The Star Integral*, was completely banned in 1963), there was still relative freedom to write and to maneuver between the official socialist realism and different literary innovations. During the years of the Thaw, the Sixtiers rapidly developed and their texts became much more confrontational towards the of-

²⁹ Ibidem, p. 4.

³⁰ Ibidem, p. 16.

³¹ Interview with Bohdan Horyń.

ficial culture. The poems of Lina Kostenko exceeded the official canon with the help of clearly humanistic and even existential motifs. The poetess tried to define herself in contrast to the official positive pathos by concentrating on the human being. The motif of solidarity among oppressed cultures appeared in Kostenko's text as a part of the ethical culture of the Sixtiers. One of the most important motifs of the early works of Lina Kostenko, just like for the other Sixtiers, was the issue of nationality. The attempt to separate Ukrainian history and to emphasize the sovereignty of Ukrainian culture despite the governmental policy of the merging of nations, could even be perceived as anti-imperial approaches.³² All these motifs became crucial for Lina Kostenko in later years, but they emerged and were already developed in her first collections of poems, published during the years of the Thaw.

Bibliography

- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Finnin, Rory. 2005. "Mountains, masks, metre, meaning: Taras Shevchenko's Kavkaz". *The Slavonic and East European Review* 83, 2005, no. 3, pp. 396–439.
- Jones, Polly. 2016. *Myth, Memory, Trauma: Rethinking the Stalinist Past in the Soviet Union, 1953–1970*. New Haven-London: Yale University Press.
- Krawchenko, Bohdan. 1985. *Social Change and National Consciousness in Twentieth Century Ukraine*. Toronto: University of Alberta in association with St. Antony's College, Oxford.
- Filtzer, Donald. 1993. *The Khrushchev Era: De-Stalinization and the Limits of Reform in the USSR 1953–1964*. London: MacMillan.
- Дзюба, Іван. 2016. *Є поети для епох*. Київ: Либідь.
- Дзюба, Іван, Ліна Костенко, Оксана Пахльовська. 2016. *Гармонія крізь тугу дисонансів*. Київ: Либідь.
- Гюнтер, Ханс. 2000. "Жизненные фазы соцреалистического канона". In: *Соцреалистический канон, за редакцией Ханса Гюнтера и Евгения Добренко*, 281–288. Санкт-Петербург: Академический Проект.
- Корогодський, Роман. 2009. *Брама світла: Шістдесятники*. Львів: Видавництво Католицького університету.
- Костенко, Ліна. 1958. *Вітрила*. Київ: Радянський письменник.
- Костенко, Ліна. 1961. *Мандрівки серця*. Київ: Радянський письменник.
- Костенко, Ліна. 1957. *Проміння землі*. Київ: Видавництво ЦК ЛКСМУ «Молодь».
- Кошелівець, Іван. 1963. *Панорама найновішої літератури в УРСР*. Поезія, проза, критика. Пролог.
- Кудрін, Олег. 2017. *Ліна Костенко*. Харків: Фоліо.
- Лазоренко, Анатолій. 1993. "Штрихи до портрету Василя Стуса". In: *Василь Стус: поет і людина, за редакцією Олега Орача*. Київ: Український письменник.
- Пахльовська, Оксана. 2000. "Українські шістдесятники: філософія бунту." *Сучасність* 4: 65–84.
- Пахльовська, Оксана. 2015. "В Європі на генетичному рівні виникає спонтанна любов до народу, що постав на захист своєї свободи". День, 20 травня, <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/top-net/oksana-pahlovska-v-yevropi-na-genetychnomu-rivni-vunykyaye-spontanna-lyubov-do-narodu>.

³² М. Шкандрій, *В обіймах імперії. Російська і українська літератури новітньої доби*, Київ 2004, p. 50.

Шкандрій, Мирослав. 2001. *В обіймах імперії: російська і українська література новітньої доби*.
Київ: Факт.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 16.07.2021

IVAN DZJUBA / ІВАН ДЗЮБА

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (Київ, Україна)

„Душа в мені розгойдана як дзвін!”: романи у віршах Ліни Костенко як драматична історія народу

“Dusha v meni rozhoydana yak dzvin!” Verse novels by Lina Kostenko as a dramatic history of the people. Dramatic moments of national history can be traced through the prism of famous verse novels *Marusya Churai* and *Berestechko* by Lina Kostenko. It is emphasized that the poetess is characterized by leaving the theme of art for the theme of the people, their existence in the world. Revealing the originality of her poetry, in particular in the context of her great predecessors, the author of the article reveals through the structure of the writer’s poetic thought and the architectonics of the work the historiosophical, moral and ethical, and aesthetic layer of *Marusya Churai*. It is emphasized that the perfection of architecture appears here as a “material” expression of the fullness of self-development of a great poetic idea. The image of the legendary folk singer in the tragedy of her fate helps the poet to show not only the Liberation War led by Bohdan Khmelnytsky, but also the full depth of the dramatic history of Ukraine. Motives of invincibility of the people, sovereignty, love of freedom, greatness of soul, and good morals of ancestors are prominent in this work. By actualizing the inseparability of the past, present, and future, Kostenko draws from history not the past, but the eternal. This is also characterized by the epic poem *Berestechko*, where in the context of the same historical events, the poet, focusing on the image of Bohdan Khmelnytsky, philosophically solves the problem of national defeat: no victory teaches so. There is also a pervasive opinion of Kostenko that Ukraine should establish itself in the world not only by deeds, but also by the Word of the highest standard.

Keywords: Lina Kostenko, Ukraine, national history, *Marusya Churai*, *Berestechko*, Bohdan Khmelnytsky

У поезії Ліни Костенко — неповторність і безмежність особистості, яка твориться і перебуває в стані утвердження свого духовного розростання. Тут

і мотив кохання як вистражданої істини життя, і мова про непідлеглість, твердість перед випробуваннями долі або підступами прозаїчніших сил, і філософські питання буття, і психологічні нюанси щоденності, і характерна для Ліни Костенко (така рідкісна в час переходу зовнішніх суперечностей у внутрішню розшматованість) апологія цільності й волі бути собою. Всі ці й інші „вічні” мотиви обростають тонкими варіаціями в безлічі кипучих контактів із течією сучасного життя.

Водночас у її віршах багато глибинних перегуків з її великими попередниками в українській культурі — насамперед із Шевченком і Лесею Українкою. Є і свого роду звиряння Шевченкові; скажімо, у збірці *Мандрівки серця* прозвучало оте славетне: „ще не було епохи для поетів, але були поети для епох”¹, або в іншому вірші, про Кобзаря на Кос-Аралі: „Правдивій пісні передзвін кайданів — то тільки звичний акомпанемент”². А з великої теми *Ліна Костенко і Леся Українка*³ хотілося б звернути увагу на кілька, може, й не найголовніших моментів. Скажімо, саркастичне позиціювання людської можновладної пихи як суцї марноти, що з неї неблаганно глузує саме життя (*Притча про ріку* — цар Кір покарав за непослух річку Діалу, наказавши засипати її піском і перемінити їй річище. Та минули століття, й „ріка в русло вернулася своє”: „Царя немає. Є ріка Діала. / Немає Кіра. А Діала є”⁴. Пригадується *Напис на руїні Лесі Українки*...). Або вірш *Климена* — про „нещасну, вірну жінку Прометея”⁵: тему забутої дружини — подвижниці славетної людини „відкрила” Леся Українка... В поезії Лесі Українки часто звучить мотив глибокої душевної солідарності з подоланими, а не з переможцями, особливо коли подоланий не віддається на милість переможця. Внутрішня гідність вища за брутальну силу — це стосується і особистостей, і народів. Ліна Костенко особливо чутлива до тих болісних і невідновних утрат людства, яких воно зазнавало і зазнає від перемог матеріальної сили над духовною гідністю (*І вийшов Колумб на берег Америки вранці...; Картинка з американської виставки та інші поезії збірки Над берегами вічної ріки*⁶). Ці перемоги, очевидні своїми предметними наслідками, завжди заперечені своїми наслідками етичними, гуманістичними, — треба тільки вміти це побачити, збагнути той докірливий урок людству, який у цьому закладено. Ліна Костенко вміє побачити, їй даровано пережити це і сказати нам. За якоюсь археологічною знахідкою, за побіжною літописною згадкою, за нібито випадковою подробицею їй може відкритися забуте історичне дійство, часто трагічне. І тут інтуїція разом з етичним чуттям дають

¹ Л. Костенко, *Мандрівки серця. Поезії*, Київ 1961, с. 5.

² *Ibidem*, с. 16.

³ Л. Костенко, *Поет, що ішов сходами гігантів*, [в:] *Леся Українка. Драматичні твори*, Київ 1989, с. 5–58.

⁴ Л. Костенко, *Притча про ріку*, [в:] *Вибране*, Київ 1989, с. 355.

⁵ Л. Костенко, *Климена*, [в:] *Вибране*, с. 257.

⁶ Л. Костенко, *Над берегами вічної ріки*, Київ 1977, с. 163.

поштовх поетичній уяві, точніше — поетичному баченню недобаченого оком людської пам'яті чи оком самозачарованого прогресу.

Уже будши авторкою книжок, що здобули їй загальне визнання і славу, — Костенко опублікувала історичний роман у віршах *Маруся Чурай*. Він став однією з найкоштовніших перлин усієї української поезії.

До образу легендарної народної піснярки не раз зверталися поети, прозаїки, драматурги протягом XIX і XX століть. Але до відомого Ліна Костенко підійшла як до невідомого. Є два роди художніх відкриттів. Можна незнане зробити знаним і навпаки — побачити в ньому те, чого ніхто не бачив, або пережити його так, як ніхто не переживав. Тоді відоме й нібито пережите стає якісно інакшою величиною — наче його досі не було. На слово Ліни Костенко все озивається своєю незглибимістю.

Про що *Маруся Чурай*? Як окреслити безмежне? Вся Україна піднялася на Визвольну війну під проводом Богдана Хмельницького. Ця боротьба має не тільки свою ідеологію, свій пафос та емоційну ауру, а й свою естетику, до створення якої причетні пісні Марусі Чурай. Та це, сказати б, лише „зачіпка”, мотивація теми. Сама ж вона набагато ширша. Тут — і українська історія в її драматизмі та героїці, в багатостраждальності землі нашої. Тут — широкий спектр щедрих (в щедрості лаконізму) виписаних натур, що в сукупності своїй створюють враження глибини й потуги народного життя. І вічні питання людського духу, що постають не абстрактно, а в усій предметній конкретності національного буття, через його соціальні, моральні, політичні конфлікти. І поезія й трагедія кохання. Велич людської особистості, явлена в українській дівчині-козачці і духовно співзвучна з величчю будь-якої іншої національно-характеристичної постаті світового життя — в будь-яку добу і в будь-якій частині землі. Пристрасний і водночас зважений, витончений роздум про поезію, пісню, її місце в житті взагалі і в житті зокрема, долі українського народу, про тяжку і невідхильну місію поета. Все це є в романі. Його можна розглядати як присвячений кожній із цих тем зокрема. Але й усім разом. Усі вони бачаться одна крізь одну, як у багатогранному самоцвіті. І всі зливаються в думі про український народ на всі часи його історичного буття.

От саме під таким кутом зору: структура поетичної думки — і спробуємо поглянути на цей твір, добре відомий і не раз уже обговорений.

Маруся Чурай Ліни Костенко нагадує класичний архітектурний ансамбль, що втілює великий план, велику ідею. Поетичний матеріал розгортається „сам із себе” за законом внутрішньої необхідності й зовнішньої доцільності. Кожна частина необхідна для цілості, а цілість надає кожній частині вищого значення. Все живе наскрізною симфонічною взаємопов'язаністю, взаємопідсиленням.

Згадаймо — починається роман із картини судочинства (Марусю Чурай звинувачено в отруєнні коханого — Гриця Бобренка — за зраду). Точно і зримо, в усіх подробицях описано (поетично відтворено!) складну судову процедуру, що засвідчує розвиненість форм суспільного життя тогочасної

України. Різноголосся учасників і свідків, скрупульозність процедур не тільки мають показати порівняно високий рівень правосвідомості тодішньої української людності (наскільки історично точна тут Ліна Костенко, можна побачити, звернувшись до лекцій М. Слабченка *Судівництво на Україні 17–18 століть*, читаних в Одесі й виданих 1918 р. в Києві), — вони є також справжніми шедеврами портретно-психологічного живопису: вимальовуються не лише багатство й колоритність людських вдач, а й складна соціальна структура суспільства, з майновим розшаруванням і неоднаковими моральними поняттями та мотивами. І ось у це переплетення міркувань та порохунків уривається голос гінця із Січі — і враз наче падають стіни полтавського магістрату: бачимо всю Україну, що піднялася на Визвольну війну під проводом Богдана Хмельницького. Говорить Іван Іскра — і бачимо, що „справа криміналітер” змикається з українською національно-політичною історією, з картиною народного життя, співвідноситься з народними суспільними та моральними ідеалами.

Після розлогої, багатобарвної, стоустої сцени суду — ураз різка зміна. Як підведення ризику під судом і присудом, як перехід від долі однієї людини до долі землі й народу — розділ *Полтавський полк виходить у похід* — суворий, лапідарний, героїко-патетичний. А за цим патетичним злетом — *Сповідь*, розділ третій. Полтава спорожніла. Всі, хто годен стати до бою, пішли на поміч Богданові Хмельницькому з піснями Марусі Чурай. А сама вона три передсмертні ночі згадує своє життя, судить себе власним судом. Та це не просто сповідь, суб'єктивна інтерпретація пережитого. Тут розвиваються три взаємопов'язані великі світові теми, великі вічні конфлікти: високе духовне кохання — і життєвський реалізм (Маруся — Гриць, Галя); героїчно-максималістське світопочування — і тверезо-практичне, егоїстично-влаштувальницьке (вони й соціально детерміновані): Чураї — Бобренки, Вишняки; потім, як специфічне відбиття обох, — конфлікт „поетичного” і „прозаїчного” рівнів народного духу, що конкретизується в очужінні між Марусею Чурай та тією частиною громади, яка її не розуміє і в якій її пісенний хист викликає лише глузування. Переростаючи свою суспільно-побутову та історичну конкретність, ці три теми, три конфлікти набувають характеру загальнолюдських. В українській поезії аналогію маємо хіба в *Лісовій пісні* Лесі Українки.

І знову за розлого виписаною морально-психологічною драмою — лапідарний героїчний малюнок, що переводить дію в історичний масштаб. Розділ четвертий: *Гінець до гетьмана*. Закоханий у Марусю Іван Іскра поспішає до Богдана Хмельницького, щоб ублагати його втрутитися і звеліти помилувати дівчину-піснярку. Вражає емоційна сила в зображенні пориву цього молодого козака, але ще більше — печать трудів на втомленому чолі Богдана Хмельницького, відчуття історичного тягара, що ліг на його плечі, розмах подій, в яких „ідеться про долю країни”, — все це Ліна Костенко зуміла вмістити в кількох десятках рядків!

Далі — *Страта* — теж короткий розділ, — а яка довга дорога від в'язниці до шибениці крізь натовп цікавого люду! Простий зміст, а скільки динаміки картин і думки! Напруження останніх хвилин зростає до краю. І тут з'являється гінець із гетьманським універсалом: Марусю Чурай помилувано! Типова ситуація романтичної літератури, однак тут вивершена великою психологічною правдою: „І раптом вголос заридали люди”⁷ від потрясіння справедливістю. І ще тому, що в кожного за звичним потягом до жорстоких видовищ та показною зверхністю над „злочинницею” — на споді душі жевріли почуття вини перед нею і вічне людське милосердя. Мудрі слова Богданового універсалу вразили всіх, крім самої Марусі Чурай. У неї „...не було ні радості, ні чуда. / Лиш тихий розпач: вмерти не дали”⁸. Внутрішньо вона вже пережила свою смерть.

Здавалося б, і сюжет, і тема роману вичерпані. Та ні: далі буде чи не найважливіший розділ: *Проща*. Мотив долі Марусі Чурай переростає в мотив долі України. Спеліла душею Маруся йде на прощу до Києва. Перед її очима постає і велич, несходимість української землі, і незмірність її страждань. Випадковим супутником Марусі Чурай стає мандрівний дяк, чоловік великого розуму і вченості, що „відзначався коромольним хистом — несклонністю к духовному ярму”⁹, мовби предтеча Сковороди, — він тактовно, ненав'язливо, тамуючи патріотичні пристрасті й болі врівноваженістю гуманістичної мудрості, коментує події української історії та явища, що їм трапляються дорогою. І раніше Маруся Чурай не була чужа до того, що діялося поза Полтавою. Та тільки тепер бачить усю глибину трагедії України, розтерзані ворогами, сплюндрованої війнами, спустошеної пошестями, розпінаної власними дітьми-зрадниками, як-от Ярема Вишневецький, нащадок славетного Байди, „уламок лицарського роду, мучитель власного народу, / кривавий кат з-під темної зорі”¹⁰. У монологів-роздумах мандрівного дяка зринає ще один великий трагічний мотив — несправедливості історії та історичної пам'яті людства. Весь світ знає античних героїв та християнських святих, — а хто знає Наливайка та подвижників його віри? Увесь світ знає про розіп'ятих на Аппієвій дорозі, — а хто знає про значно більше розіп'ятих на довших і кривавіших дорогах скатованої України? І, розгортаючи цей сувій історичних рахунків, дяк міркує: причина в нас самих, у тому, що ми не сотворили свого писаного слова. Не взагалі (взагалі списано багато), а на міру великого й сутнього:

Хто знає, що тут відбулося?
Хто розказав це людям до пуття?
Неназване, туманом поійнялося.
Непізнане, пішло у небуття¹¹.

⁷ Л. Костенко, *Маруся Чурай. Історичний роман у віршах*, Київ 1982, с. 80.

⁸ *Ibidem*, с. 82.

⁹ *Ibidem*, с. 109.

¹⁰ *Ibidem*, с. 88.

¹¹ *Ibidem*, с. 94.

Бо ж:

Усе комусь щось пишуть на догоду,
та чечевиці хочуть, як Ісав.
А хто напише або написав
Велику книгу нашого народу?!¹²

Але мусить же вона воздвигнутися з народу! Вони не знали, але відчували: буде ще Шевченко. І ждали його. (Певна річ, є тут у підтексті й актуальне адресування до сучасних „майстрів пера”.)

А по цьому клубочінню болів — знову тиха, аж ідилічна картина: *Дідова Балка*. Втім, ідилічність ця лише в оманливо-замиреної зовнішній тональності.

На Полтаву налягають вороги, а „невмирущий дід” Галерник не хоче ховатися за стіни фортеці, з цілковитою зневагою до смерті й ворогів живе як собі жив неподалік од міста, рукомеслує й далі, і димок із його хати в балці — як поетичний образ невмирущості, невикорінимості залюбленого в працю українського люду...

Цей мотив нездоланності розвивається в розділі *Облога Полтави* — вже в картинах гуртового протистояння ворогові. І нарешті фінал: *Весна, і смерть, і світле воскресіння*¹³. Україна знову повсталала: „Богдан підняв козацтво за свободу, універсалом обіслав полки”¹⁴. І полтавці також вирушають у похід з піснями Марусі Чурай. Життя її вичерпалося, але пісня її житиме вічно в серці України.

Так вивершується архітектурний план поетичного роману. Рідкісна, як на сьогодні, класична стрункість, продуманість, згармонізованість. Але ця досконалість архітекτονіки — як „матеріальне” вираження повноти саморозвитку великої поетичної ідеї. Про суверенність української історії (що протистоїть третируванню нашого історичного життя як принципово недорозвиненого); про велич душі та моральну висоту українського трудового люду, наших предків, у яких нам є чого вчитися і вчитися; про нероз’ємність минулого, сучасного, майбутнього...

Натхненна сила віршованого роману Ліни Костенко, етична глибина образу Марусі Чурай змушують залишити осторонь давно дискутоване питання про те, чи існувала така козачка-піснярка насправді. Хоч би що ще сказали про це дослідники, вона живе і житиме як символ поетичного духу українського народу. І як героїня „неопалимої книги” — роману Ліни Костенко *Маруся Чурай*. Так само й недоречні спроби відшукувати якісь історичні неточності або закидати наявність нафантазованих епізодів, „вільне” поводження з образом Богдана Хмельницького. Адже маємо не історичну розвідку, а поетичний твір на історичну (і вічно сучасну!) тему. Це не означає, однак, мистецької сваволі.

¹² *Ibidem*, с. 93.

¹³ *Ibidem*, с. 132.

¹⁴ *Ibidem*, с. 134.

Звертаючись до історії, авторка скрупульозно вивчає джерельний матеріал, — і це видно з густої фактографічної і предметної насиченості такого її твору.

Колись великий знавець і „охоронець” української історії Володимир Антонович, відповідаючи на закиди Шевченкові в певних фактичних неточностях, мусив спеціально зупинитися на тому, що мета і характер роботи поета принципово відрізняються від мети і характеру роботи історика-дослідника.

Поэт воспроизводит живой и цельный образ эпохи, оживляет и выводит перед взором читателя отдельные лица, целые поколения; в творчестве его воскресают эпохи и народы с их телом и душой, с их чувствами и помышлениями. Словом, для художника безразлична фактическая точность подробностей, лишь бы они были возможны на фоне изображаемой им эпохи. Применяя всё сказанное к литературной деятельности Шевченка, к историческим произведениям его, необходимо выделить в них великое художественное воспроизведение изображаемых эпох, характер которых всегда верно угадан поэтом. [...] Ввиду того не имеют значения многочисленные фактические ошибки и неточности в подробностях¹⁵.

Це слушне роз'яснення варто пам'ятати, читаючи поезію Ліни Костенко.

Ліна Костенко бере з історії не минуще, а вічне. Звідси, зокрема, й висока питома вага кожного слова; поетична мова раз у раз згущується в афоризми достоїнства мудрості, притаманної небагатьом, а не просто дотепності, досяжної для всякого жвавого розуму. Взагалі мова роману (як і інші його компоненти) могла б стати предметом спеціального дослідження. Вона проста й добірна водночас, багатуща і строга. Та головне — „соборна”: з державним тактом поєднує загальнолітературну нормативну основу й діалектні барви та новотвори, залучає та активізує форми староукраїнської книжної і канцелярської (для стильових ефектів урочистості чи іронії). І щедро черпає з народно-розмовної образності: досі це останнє такою мірою не було приступне поезії, хіба прозі. А як органічно історично-документальний текст переходить у речитатив і в пластику вірша! Яка природність зміни ритмів (колись уперше явлене Шевченком), що „ламаються”, вибухають, „пропадають” і перебиваються, як пульс схвильованого серця.

...У літературах світу не так і багато є епічних творів, сюжетом яких була б не перемога, а поразка героя чи нації. У нас, здається, тільки *Слово о полку Ігоревім*. А тепер — історичний роман Ліни Костенко *Берестечко*. Нещасливий для Хмельницького й козаків програний бій під Берестечком, що так несподівано урвав низку блискучих перемог, гірко озвався в свідомості сучасників і нащадків; фактичний малюнок трагедії відтворено в багатьох історичних описах. Але й у пам'яті народу, і в працях авторитетних дослідників Берестечко поставало як епізод — хоч і моторошний, але не визначальний у всьому ході боротьби. Так воно й було, коли дивитися з пункту наступного піднесення народної боротьби, з точки наступних перемог.

¹⁵ В. Антонович, *Произведения Шевченка, содержание которых составляют исторические события*, [в:] *Моя сповідь. Вибрані історичні та публіцистичні твори*, Київ 1995, с. 102–103.

Інакше подивилася на Берестечко Ліна Костенко. У неї Берестечко — узагальнений образ національної історичної поразки („поразка — це поразка. Вона нас істребля”¹⁶), проєктований і на минулі, і на майбутні часи. З осягненням її причин, наслідків, уроків. Але також і неминучості подолання поразки — у вимірах політичної реальності й ментальності народу („тавро поразки маєм на чолі”¹⁷). І самий програний бій, і наступний реванш залишаються поза межами роману, вони немовби винесені за дужки. Ми бачимо і чуємо самого Хмельницького — тоді, коли він вирвався з полону в зрадника-хана, якого кинувся був наздоганяти, і опинився в розпачливому становищі, наодинці зі своїми тяжкими думами. Микола Костомаров задовольнився тут однією фразою: „Хмельницький, по своїм звільненню, поїхав прямо в Україну, і, прибувши в містечко Павлово, три дні і три ночі пил без просыпу”¹⁸. Деякі історики взагалі оминають цю „релаксацію” і зразу ж переходять до того, як до гетьмана сходилися з усієї України ті, хто хотів продовжувати боротьбу. У Ліни Костенко це не три дні, а вічність. Психологічна вічність. (Як дні перед стратою в *Марусі Чурай*).

Для гетьмана, який переживає все своє життя і долю України, все постало в іншому, ніж досі, вимірі „Чого не бачив досі я очима, / побачив раптом саднами душі”¹⁹. У тяжкому самокартанні переживає він усю цілість трагедії — в сув’язі об’єктивних обставин і перипетій власного життя (вічне українське запитання до самих себе: „Усе ж було за нас. Чому ж програли ми?”²⁰). І хоч він схильний бачити безпосередню причину поразки у власних помилках і слабощах („Хіба ж я гетьман? Всыпище глупот. / Так дався оморочити оманам!”²¹ — це про довіру до Іслам-Гірея та спробу наздогнати й завернути втеклого хана, через що потрапив до нього в полон, а військо залишилося без гетьмана) та у пригніченості (через зраду Гелени), — але поступово в його роздумах, самокартаннях і мареннях вимальовується ширша картина стану України — розшарпаної хижими сусідами

А звідусіль — то хижі кігті лева,
то дзьоб зоключений орла.

[...]

Не пощастило нашому народу.
Дав Бог сусідів, ласих до нашесть.
Забрали все — і землю, і свободу.
Тепер забрати хочуть вже і честь”²²;

¹⁶ Л. Костенко, *Берестечко. Історичний роман*, Київ 2010, с. 124.

¹⁷ *Ibidem*, с. 142.

¹⁸ Н. Костомаров, *Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. В 3-х книгах*, кн. 2, Москва 2003, с. 371.

¹⁹ Л. Костенко, *Берестечко*, с. 106.

²⁰ *Ibidem*, с. 12.

²¹ *Ibidem*, с. 10.

²² *Ibidem*, с. 146, 132.

не схильної до впорядкованості й однастайності, врожайної на чвари й розбрат:

Всі хочуть булави, всі борються за владу.
Та й буде булава, як макова голівка.
Отак поторохтять, і знову хтось продасть.
Не той, так той. Там зрада, там злодійство.
Там вигнали Сомка, обрали слимака.
Там наливайківці побились з лободівцями.
Там ті об тих зламали держака²³

не забезпеченої високим самозображенням у Слові світової міри („Чому у нас нема Горація?“²⁴; А втім: „...чи справді ми німі для світу, / чи, може, трохи світ недочува?“²⁵).

Зрозуміла річ: Богдан Хмельницький у романі *Берестечко* — це не конче історичний Богдан Хмельницький у всій достеменності його конкретної поведінки й думання. Це — узагальнений поетичний образ великого національного діяча у годину поразки, і сама ця поразка переростає свої конкретні обриси, резонуючи з усією національною долею. Внутрішній монолог Богдана Хмельницького (яким і є роман) увібрив у себе все болісне переживання цієї національної долі самою поетесою; звідси широке „проблемне поле“, велика „думна“ й чуттєва осяжність і насиченість цього монологу, розкид його настрєвих полюсів. Звідси й та вагомість кожного рядка, кожного слова; та пристрасність сповіді, що робить її незаперечною; та щільність поетичної мови, що й сама стає творчим началом, продукуючи мало не суцільну афористичність і викликаючи з лексичного небуття небувалі словоформи, розпечатуючи скарби народної мови.

Богдан Хмельницький, яким ми його бачимо в *Берестечку* Ліни Костенко, думанням і почуваннями незрівнянно багатший, ніж у працях істориків, які залежать від фактичного матеріалу і можуть оперувати лише документально зафіксованими діями, вчинками та висловлюваннями. Але сила поетичної інтуїції та уяви така, що саме цей Богдан Хмельницький здається істинним. У нього та повнота бачення України, та глибина самоототожнення з нею, що тільки й притаманна національному генієві. Даремна справа шукати тут якісь фактичні невідповідності (хоч загалом Ліна Костенко прагне дотримуватися історичних фактів, але вони їй говорять більше, ніж документалістові), сумніватися, чи міг Богдан Хмельницький подумати або сказати саме так. Тільки великий поет міг почути плач Ярославни та „золоте слово“, зі „сльозами змішане“ і перетворити біль і ганьбу поразки у пристрасний клич до об'єднання та спротиву смертельній небезпеці.

²³ *Ibidem*, с. 118.

²⁴ *Ibidem*, с. 139.

²⁵ *Ibidem*, с. 141.

У *Берестечку* Богдан Хмельницький переживає долю України так, як це відповідає людині його вдачі й діячеві його формату, — але водночас і так, що його переживання й думки суголосні нам, за чіими плечима і Сімнадцятий, і Вісімнадцятий, і Дев'ятнадцятий, і Двадцятий віки. (А в картинах поруйнованої України вчувається і чорнобильський досвід самої Ліни Костенко)²⁶. Тут і геополітична пастка, з якої непросто знайти вихід; і розіп'ятість між Заходом і Сходом; і історична запізненість національного самоствердження, але водночас і його неминучість; і ганьба національного зрадництва та перекинства; і драматичний діапазон самоусвідомлення — від картання національних вад до утвердження національних гідностей. Нещадно судячи себе, Хмельницький, одначе, весь час непомітно переходить і до самозахисту, прямої чи прихованої полеміки з сучасниками й нащадками, з їхніми оцінками його особи...

Із великою силою звучить у *Берестечку* незмінна думка Ліни Костенко про те, що Україна мала утвердити себе не лише в ділі, а й у Слові світової міри („Бо лиш народи, явлені у Слові, / достойно можуть жити на землі”; „Вмирати вмiєм, по степах гасати, / але себе не вмiєм написати”)²⁷. Тут говорить таке Богдан Хмельницький, але це голос самої поетеси. Один із головних мотивів *Берестечка* — необхідність Шевченка. Однак Шевченко — це й певна альтернатива Богданові Хмельницькому. Коли така собі чаклунка-„відьма”, незмінна супутниця гетьмана в його поневіряннях, викликає дух козака Небаби, той провіщає прихід Шевченка, що вносить дисонанс, хоч і ненаголошений, у візію майбутніх перемог Богдана Хмельницького, які закінчатся підданством у Москви...

Коли ж віднімуть у людей і мову,
коли в сибірах закатруплять їх,
душа Богдана в розпачі німому
нестиме неспокутуваний гріх.
[...]
— На землю прийде Гетьман Слова,
Богдана п'яним назове²⁸.

Однак цей мотив не знаходить розвитку; натомість ближче до фіналу роману дужчає рішучість Богдана розпочати все заново: „Мене не можуть люди не почути — / душа в мені розгойдана як дзвін!”²⁹. Але, власне, це Україна „розгойдана”, і Богдан відгукується на її поклик. Роман закінчується знаменним мотто:

²⁶ Л. Костенко, *Чорнобиль в дозах історичної свідомості (Доповідь на II Міжнар. конгресі українців у Львові)*, „Літературна Україна” 23.09.1993, с. 1–3; Л. Костенко, *Зона відчуження (урички з повісті)*, „Літературна Україна” 25.04.1996, с. 4–5; Л. Костенко, *Ми переживаємо кризу сприйняття: Чорнобильська катастрофа і збереження культурної спадщини народу*, „Урок української” 2000, № 2, с. 18–20.

²⁷ Л. Костенко, *Берестечко*, с. 111, 139.

²⁸ *Ibidem*, с. 157, 158.

²⁹ *Ibidem*, с. 174.

Не допускай такої мислі,
що Бог покаже нам неласку.
Життя людського строки стислі.
Немає часу на поразку³⁰.

Ці слова гідні стати девізом і людини, і народу...

Так, історичні сюжети Ліни Костенко майже завжди містять у собі якщо не очевидний, то прихований полемічний заряд. Не з охочості до полеміки як такої, звісно, а з потреби щось доповнити до „відомого”, договорити ненаголошене, інколи взагалі гостро заперечити, зрештою — подати своє поетичне переживання історичного факту, яке завжди „більше” за самий факт.

...Для Ліни Костенко вищою мірою характерний вихід крізь тему мистецтва у тему народу, його буття у світі.

Це останнє на широкому й тонко інтерпретованому історико-культурному матеріалі розглядає Ліна Костенко у своїй лекції *Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала*, прочитаній у Києво-Могилянській академії 1999 року. Тут маємо теоретичний аспект тієї проблеми, яка постійно зринає в її поезії: проблеми неприсутності або неадекватної присутності образу України в житті світу, а власне, й у свідомості самого українського суспільства, — не лише через неопанованість інформативної сфери, а й через невиповненість **писаного слова** мірою великого й сутнього. Цей мотив з великою силою звучить і в *Марусі Чурай*, і в *Берестечку*, і в *Скіфській Одиссеї*, і в багатьох ліричних медитаціях. Звичайно, в ньому — і умовне полемічне перебільшення, і безумовна претензія до себе, наказ собі, моральний імператив, і та „Велика книга нашого народу”, про брак якої з гіркістю говорить мудрий мандрівний дяк — супутник Марусі Чурай, — насправді писалася і пишеться, і нетлінні сторінки в цю книгу історичного й духовного буття народу вписує Ліна Костенко.

Бо ж: „Душа тисячоліть шукає себе в Слові”³¹.

Бібліографія

- Антонович, Володимир. 1995. „Произведения Шевченка, содержание которых составляют исторические события”. В: *Моя сповідь. Вибрані історичні та публіцистичні твори*. 102–105. Київ: Либідь.
- Костенко, Ліна. 1961. *Мандрівки серця. Поезії*. Київ: Радянський письменник.
- Костенко, Ліна. 1977. *Над берегами вічної ріки*. Київ: Радянський письменник.
- Костенко, Ліна. 1982. *Маруся Чурай. Історичний роман у віршах*. Київ: Дніпро.
- Костенко, Ліна. 1989. *Вибране*. Київ: Дніпро.
- Костенко, Ліна. 1989. „Поет, що ішов сходами гігантів”. В: *Леся Українка. Драматичні твори*. 5–58. Київ: Дніпро.

³⁰ *Ibidem*, с. 182.

³¹ Л. Костенко, *Душа тисячоліть шукає себе в Слові*, [в:] *Вибране*, с. 442.

- Костенко, Ліна. 1993. „Чорнобиль в дозах історичної свідомості (Доповідь на II Міжнародному конгресі українців у Львові)”. *Літературна Україна*, 23.09.
- Костенко, Ліна. 1996. „Зона відчуження (уривки з повісті)”. *Літературна Україна*, 25.04.
- Костенко, Ліна. 2000. „Ми переживаємо кризу сприйняття: Чорнобильська катастрофа і збереження культурної спадщини народу”. *Урок української* 2: 18–20.
- Костенко, Ліна. 2010. *Берестечко. Історичний роман*. Київ: Либідь.
- Костомаров, Николай. 2003. *Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. В 3-х книгах.* (Кн. 2). Москва: ОЛМА ПРЕСС.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 17.09.2021

VOLODYMYR PANCHENKO / ВОЛОДИМИР ПАНЧЕНКО

Національний університет „Києво-Могилянська академія” (Київ, Україна)

Ліна Костенко: вітер з Італії*

Lina Kostenko: wind from Italy. Italian motifs in the works of Lina Kostenko are examined. Her imagination, overcoming time and space, often “revives” the figures of great masters to see in their stories an eternal meaning of life. Through the optics of these figures, timeless themes and problems are revealed: the conflict of genius and crowd (Dante), ethical maxims of a self-demanding artist, always dissatisfied with his creative work (Michelangelo Buonarroti), the problem of broken / steadfast artist (dramatic poem *Snow in Florence: Rustichi*). The author examines the universal collisions developed by the poet at a high artistic level, which leads to seeing parallels and analogies in eternal plots, as Florence and Tour are “pseudonyms” of Ukraine of the totalitarian times, when poet/subject had to choose between conformism / nonconformism. It is emphasized that the analyzed works of Lina Kostenko on Italian themes confirm the idea that compromise, ethical instability, duality of soul, work to please the crowd are detrimental to the artist, who is called to sacrifice to establish high art in the world. Dramatic tension in the development of the plot, psychology of characters, dynamic dialogues, vivid figurative words — all this makes the works of the writer especially deep and artistically perfect.

Keywords: Lina Kostenko, Italy, Dante, Michelangelo, a Poet

В оформленні обкладинки однієї з „пізніх” поетичних збірок Ліни Костенко¹ використано фрагмент знаменитої картини італійського художника XV ст. Філіппо Ліппі *Мадонна з немовлям та двома ангелами*. Не знаю, чи то такою була несподівана асоціація самої поетеси, чи то просто вітер з Італії повіяв у напрямку Києва, коли готувалася книжка, але факт залишається фактом: юна послушниця Лукреція Бутті, в яку закохався чернець-кармеліт

* Стаття професора Володимира Панченка (1954–2019) друкується за текстом і з дозволу сайту ЛітАкцент: В. Панченко, *Ліна Костенко: вітер з Італії*, <http://litakcent.com/2019/03/18/lina-kostenko-viter-z-italiyi/> [дата звернення: 26.10.2020].

¹ Л. Костенко, *Мадонна Перехресть*, Київ 2012, с. 112.

Філіппо Ліппі, а потім відтворив її чарівний образ на полотні, стала відтепер ще й українською Мадонною Перехресть. Тією, яка терпляче благословляє „дальню й невідому” дорогу, що нею усе ще мчить-мчить-мчить охоче до ризикованих імпровізацій людство...

Сентимент до Італії в Ліни Костенко з'явився, може, ще з початку 1940-х, коли її дитинство бігало стежками Труханового острова, схожого в час повеней на Венецію. Щоправда, не на кам'яну, а на дерев'яну. Коли прибувала вода, труханівський люд переселявся на горища й тераси; балкончики ставали схожими на гондоли; „Усе махало крилами і веслами / і кози скубли сіно на баркасах...”². Аж ось упали на ту „Київську Венецію” бомби. І Венеція почала горіти. І повінь змивала попіл...

Казка скінчилася — почалася війна...

Ліна Костенко, гадаю, могла б повторити відомі слова Лесі Українки: „Моя душа любить контрасти”. Гармонія в неї пробивається „крізь тугу дисонансів” життя людське постає в напруженому драматизмі, у плетиві гострих моральних колізій. „Італійські” поезії підтверджують цю особливість творчого „Я” поетеси.

Італія в поезії Ліни Костенко — то передусім мистецькі верхогір'я, втворені геніями різних часів. Її уява час од часу „викликає” постаті великих майстрів, щоб побачити в їхніх історіях сенси, важливі завжди і всюди.

Ось Данте, якого колись прокляла і прогнала рідна Флоренція (вірш *Під вечір виходить на вулицю він* зі збірки *Над берегами вічної ріки*, 1977)³. Минули століття, і тепер „Флоренція плаче”: у конфлікті генія і юрми історія виявилася на боці генія. Данте готовий простити рідному місту його колишню жорстокість і несправедливість, проте все ж у вірші він амбівалентний: його великодушність нагадує поблажливість, а поблажливість — погорду й навіть зловтіху. Принаймні емоція різкого докору явно домінує над жалкуванням, співчуттям чи досадою. „Прославилось, рідне. Осанна тобі”⁴ — ці слова Данте стосуються рідного міста, проте прохоплюються вони у великого поета мовби крізь зуби...

Посоромлення ЮРМИ — характерний мотив у поезії Ліни Костенко. В цьому сенсі вона продовжує ту традицію індивідуалізму, яка в європейській літературі рубежу XIX–XX століть запанувала чи не з легкої руки Фрідріха Ніцше. В українському письменстві така традиція виразно виявила себе у творчості Ольги Кобилянської, Лесі Українки, Володимира Винниченка... Це той індивідуалізм, знаком якого є віра в силу суверенної особистості і негація натовпу з його інстинктами далеко не найвищого кшталту.

² Л. Костенко, *Я виросла у Київській Венеції*, [в:] *Вибране*, Київ 1989, с. 71.

³ Л. Костенко, *Під вечір виходить на вулицю він*, [в:] *Над берегами вічної ріки*, Київ 1977, с. 46.

⁴ *Ibidem*.

Звісно, коли один поет пише про іншого, то він мимоволі, сам того, може, й не відаючи, „виговорює” чимало такого, що стосується його самого! Адже творчість — завжди сповідь автора. Тож і в гіркому досвіді Данте з вірша, про який зараз іде мова, є суто „лінокостенківський” ліричний струмінь: у нашій поетесі була своя „Флоренція”, та, яка охоче цькувала її, намагаючись приборкати-приручити...

В іншому вірші Ліни Костенко (*Чекаю дня, коли собі скажу*)⁵ з’являється Мікеланджело. Йдеться тут про етичні максими митця, про вічні муки невдоволення зробленим, про глибинну потребу генія залишатися завжди учнем, *semper tiro*. Свої максими поетеса знову посилює різким контрастом: то ремісники завжди задоволені собою, а з великими майстрами, такими, як Мікеланджело Буонаротті, все інакше. „В мистецтві я пізнав лише ази”⁶, — каже Мікеланджело, завершуючи життя. Хоча насправді він створив свій мистецький світ, залишаючись суворим суддею для себе самого. Юрма (юрма!) йому не указ, адже генії мають значно надійнішого „контролера” — „незглибиму совість”. А що таке совість, як не внутрішній суддя, який не визнає компромісів?

Знову контрасти, знову етичні максими, знову „альтернативи барикад”, такі характерні для музи Ліни Костенко...

Вінцем сповнених максималістського духу розмислів Ліни Костенко про долі й терни митців є драматична поема *Сніг у Флоренції*, вперше надрукована в її збірці *Сад нетанучих скульптур* (1987; дата в кінці поеми — 1983–1985)⁷. Зерно сюжету поетеса відшукала в *Життєписах найзнаменитіших живописців, скульпторів і зодчих* Джорджо Вазарі, де є докладна розповідь про флорентійського скульптора й архітектора Джованфранческо Рустичі (1474–1554).

Проте основне місце дії в поемі все ж не Флоренція, а французьке містечко Тур: тут, у глухому закутку монастирського саду, й розгортається дійство, покликане донести до нас схожу на притчу історію про митців зламаних і незламаних.

Ліна Костенко весь час тримає в пам’яті, що її поема – драматична, що призначена вона не лише для читання, а й для театру, тож установка на видовище, динаміку, зміну емоційних планів для неї важлива. І вона починає з до-тепної сцени з двома монахами, які крадькома грають у „запретні” (заборонені самим кардиналом!) шахи, позираючи час од часу вбік загадкового самітника (Старого). Його нещодавно привіз у монастир якийсь синьйор — привіз, щоб залишити тут назавжди.

Але теревені монахів багато що прояснюють і в ситуації, що склалася у Франції загалом. Щойно помер король; „в Парижі траур, при дворі гризня”⁸,

⁵ Л. Костенко, *Чекаю дня, коли собі скажу*, [в:] *Вибране*, с. 225.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Л. Костенко, *Сніг у Флоренції*, [в:] *Сад нетанучих скульптур: Вірші. Поема-балада. Драматичні поеми*, Київ 1987, с. 121–176.

⁸ *Ibidem*, с. 125.

каже один із монахів. Згідно з історичним календарем, то мав би бути 1547 рік, коли не стало короля Франціска І. Того самого Франціска І, при дворі якого доживав віку знаменитий Леонардо да Вінчі. Але покійний король відзначився не тільки своєю прихильністю до мистецтв. Під час його правління у Франції набув поширення рух Реформації, очолений Жаном Кальвіном, — і Франціск І узявся жорстоко переслідувати протестантів-гугенотів. Сплеск гонінь стався у 1534–1535 роках, унаслідок чого Кальвін змушений був полишити батьківщину й переїхати у Швейцарію.

Цей історичний „антураж” у поемі Ліни Костенко вельми суттєвий: у репліках монахів гугеноти згадуються не раз, причому стає зрозуміло, що їх не тільки переслідують, а й фізично знищують. Страшна Варфоломіївська ніч 1572 року, коли сталася велика різанина гугенотів, ще попереду, проте всюдисущий волохатий Чортик, який і собі — з волі авторки — раз у раз з’являється на кону, недарма вже тепер зловтішається видовищем страт протестантів: „Як у світильні обгорілий гнотик, / уже ледь-ледь чорніє гугенотик!”⁹ Він мовби передчуває час іще більших кострищ.

Запам’ятаймо: 1547 рік; у містечку Тур, як і по всій Франції, панує великий страх, викликаний політикою гонінь і заборон. Річ, однак, у тім, що Ліна Костенко розповідає нам притчу, тож будьмо уважні до несподіваних алюзій, прихованих значень, підтекстів. От і зі смертю короля Франціска І не все так просто: у 1983–1985 роках, коли писалася поема, в СРСР також один за одним помирали „королі”. В листопаді 1982-го упокоївся генсек КПРС Леонід Брежнев; услід за ним не стало Юрія Андропова (лютий 1984 р.), а потім і Костянтина Черненко (березень 1985 р.). Асоціативний ланцюжок очевидний: смута у Франції 1547 року має нагадати брежневську і пост-брежневську ситуацію в СРСР, коли так само загострилася боротьба за „престол” і почалася метушлива „зміна еліт”... Все це вічні сюжети, і Ліна Костенко саме про паралелі й аналогії змушує думати читачів поеми.

Свої „гугеноти” в СРСР теж були, — дисиденти, правозахисники, різного кольору „націоналісти”. Особливо багато „гугенотів” було в Україні, де „під ковпаком” КДБ опинилася мало не вся україномовна інтелігенція, особливо творча...

Вся перша дія поеми *Сніг у Флоренції* — про страх, що оволодіває душами.

Щоправда, оволодіває не всіма однаково. Ось хоч би й ті два монахи: один із них полохливий, другий — не дуже. Причому, полохливому важче, ніж небоязкому! Бо він ще й сам себе залякує. Характерною є розмова ченців про Чортика: „Я не боюсь, то я його й не бачу. / А ти тремтиш, то він тебе й скубе”¹⁰, — резонно зауважує Перший монах (той, що небоязкий). Чортик, між іншим, сублімований (пояснює нам ремарка); він самонавіюваний, бо ж виповзає

⁹ Л. Костенко, *Сніг у Флоренції*, с. 165.

¹⁰ *Ibidem*, с. 130.

з клубочіння страхів, що заповнили чернечу душу! А мораль напрошується сама по собі: полохливість посполитого люду тільки захочує деспотів. Як писав в одному з ранніх віршів Борис Олійник: „Коб не було рабів / Цікаво, чи з'явилися б тирані?”¹¹.

Колориту дійству, в якому беруть участь монахи, додає й брат Домінік, монастирська нишпорка, яка скрізь винюхує „крамолу”, щоб донести куди слід. Але Домінік, як з'ясовується, і сам не без гріха. Він — сновида! І цей „компрогат” уміло використовує Перший монах, аби спекатися всюдисущого вивідника, який навіть примудрився облаштувати собі таємну лазівку — „дірку в бузині”.

„Дірка в бузині” — акцентована деталь: авторка кілька разів повертається до неї, щоб покепкувати над цим символом шпигування, без якого деспотіям ніяк не обійтися. І ось що цікаво: брат Домінік — стукач натхненний; винюхування „крамоли” йому приносить неабияку втіху. Тож можемо цілком повірити словам, що вихопилися з уст цього ченця як щось сокровенне й радісне: „Прекрасен світ крізь дірку в бузині...”¹².

Але то все тільки преамбула до історії Старого, самотника з монастирського саду.

Ліна Костенко вдалася до прийому, який інколи зустрічається в літературі й кіно: вона звела в непростому діалозі людину, що завершує життя, — з нею самою, молодою (так, зокрема, починається пропущений багатьма фільм Ельдара Рязанова *Предсказание*, знятий 1992 року, вже значно пізніше, ніж було написано драматичну поему *Сніг у Флоренції*). Старий скульптор Рустичі, який доживає віку в монастирі, тепер судить себе, „прокручуючи” плівку прожитих літ і ведучи сповідальну розмову з Флорентійцем, себто — з самим собою, колишнім.

Історія життя Джованческо Рустичі в цьому діалозі постає як драма змарнованого, недореалізованого таланту, розміняного на спокуси. Світ ловив — і впіймав Рустичі. Примарою багатства, солодким смаком слави, примхами замовників... Помічений ще в юності меценатом Лоренцо Незрівнянним, Джованфранческо, здавалося б, мав усі шанси зайняти місце поруч із Леонардо да Вінчі, з яким він колись разом навчався у майстрів. Але сталося так, що він „своїм життям” не зміг „до себе дорівнятись”¹³ (у *Лісовій пісні* Лесі Українки ці слова каже Мавка Лукашеві).

Прискіпливий самосуд Джованфранческо Рустичі дає змогу розібратися у причинах катастрофи. Ліна Костенко акцентує на тому, що скульптору забракло самозреченості у служінні мистецтву. Це її максималістська позиція: якщо ти богопокликаний митець, то будь сам собі найвищим суддею. Не зра-

¹¹ Б. Олійник, *О, як ми ревно клянемо тиранів...*, [в:] *Вибране. Поезії. Поєми*, Київ 2009, с. 65.

¹² Л. Костенко, *Сніг у Флоренції*, с. 175.

¹³ Леся Українка, *Лісова пісня*, [в:] *Твори у двох томах*. Т. 2. *Поєми. Драматичні твори*, Київ 1970, с. 165.

джуй своєму покликанню. Не догоджай юрмі (добре знайомий читачам Ліни Костенко мотив!). Бунтуй, відстоюй свою творчу свободу. Якщо треба, будь схожим на Мікеланджело, який шпурляв дошками в набридливих замовників — і нічим не поступався, робив своє...

Згадки про Мікеланджело й Данте в діалозі Флорентійця і Старого вринають за законом контрасту: незрима присутність цих двох геніїв створює у поемі атмосферу високої моральної напруги, виразно відтінюючи слабину й поразки Рустичі.

Джованфранческо Рустичі, як і Данте, теж флорентієць. І в нього теж були свої вершини — надгробний пам'ятник Боккаччо, скульптурні зображення Іоанна, Левіта й Фарисея на церкві Сан-Джованні... У поемі є кілька ретроспективних сцен; в одній із них Старий, тужливо роздивляється ті свої шедеври, до яких йому самому давно вже не дотягтися. Не дотягтися, оскільки межу перейдено ще в молодості. Доба Лоренцо Незрівнянного закінчилася, його знаменитий Сад занепав, настав час цинізму. Джованфранческо Рустичі також підхопила стихія спокус — гроші, близькість до сильних світу, популярність, розваги, жінки... „Коли цькували — я протистояв. / Лише коли наблизили — піддався”¹⁴, — згадує тепер скульптор. За цими його словами знову чуємо максималістський моральний імператив поетеси: значить, не виходь на шлях конформізму; малі компроміси обертаються великими поразками; розплата за спокуси неминуче настане, і буде вона дуже болючою...

В історії світового мистецтва можна, звісно, відшукати факти, що заперечують ці максими, — але ж річ у тім, що нас зараз цікавить саме моральний катехізис авторки *Снігу у Флоренції!* А він, як бачимо, радикальний, оскільки рішуче обстоює стоїчний нонконформізм митця, його здатність до самостояння і саможертвності.

У тому ж високому ключі трактує поетеса й тему *patria* — стосунків митця з рідною землею, вітчизною. Історія Рустичі постає на тлі історії Данте, якого рідна Флоренція зробила вигнанцем. Щоправда, тут є нюанс: як зауважує Флорентієць, „Цькувала не Флоренція, не мати, / а міста самоназвані отці”¹⁵ (у вірші *Під вечір виходить на вулицю він* подібного нюансування не було; там ішлося просто про Флоренцію). Ця заувага видається дуже українською: скажімо, Василя Стуса чи й саму Ліну Костенко також цькували „самоназвані отці”, а не Україна як така (більшість люду жила, нічого про ті гоніння не знаючи; багато хто й співчував, щоправда — тихо; інші — потрохи закипали обуренням; були й такі, кому байдуже).

Флоренція, отож, у поемі — це мати для Данте. І сам він — вигнанець, а не втікач, як Рустичі, котрий добровільно подався у Париж подалі від „огидних баталій” і задухи. На тлі нинішньої широко практикованої „свободи прожи-

¹⁴ Л. Костенко, *Сніг у Флоренції*, с. 141.

¹⁵ *Ibidem*, с. 155.

вання” поділ емігрантів на вигнанців і втікачів видається досить умовним. Зате він цілком логічний у максималістській моральній моделі поетеси. Втечу Рустичі з „розтерзаної Італії” вона осуджує.

Є в поемі *Сніг у Флоренції* і love story. Вона сумна й багатозначна, наче притча.

Дівчину звали Марієлла. У молоді роки Джованфранческо увічнив її у прекрасній мармуровій скульптурі — і було кохання, і була зрада. Стихія розваг узяла скульптора в полон, і він забув про Марієллу. Дівчина невдовзі померла („в голод, у війну...”), а скульптуру вивезли кудись на чужину. Проте Ліна Костенко не ставить тут крапку: уже в самому фіналі цієї щедрої на прийоми мистецької умовності поеми раптом з’являється Прекрасна жінка (мармурова статуя Марієлли!), яка шукає свого Джованфранческо Рустичі. Шукає — *contra spem spero*...

Вітер з Італії, отож, приніс Ліні Костенко цього разу історію, трансформуєчи яку, вона сказала речі цілком сокровенні, особисті. Флоренція і Тур — то її „псевдонім” України тих часів, коли вибір між свободою і конформізмом, зроблений на користь конформізму, означав втрату власного „Я”, зраду своєму призначенню (зрештою, це ситуація універсальна, вона може стосуватися не тільки України і не тільки „тих часів”). Компромісність, етична хисткість, двоїстість душі згубні для митця, — такою є максима Ліни Костенко. Вона її вистраждала, зумівши, як це буває з поетами неординарної долі, навіть несприятливі обставини обернути собі на користь. „Воно здасться тобі... колись... як матеріал...”¹⁶, — казав ліричний герой новели Михайла Коцюбинського *Цвіт яблуні*. Так і в Ліни Костенко: її горде обстоювання своєї „духовної суверенності” знаходило продовження в поетичній творчості, зокрема й у „діалогах” з італійцями, які залишилися в історії.

Бібліографія

Костенко, Ліна. 1977. *Над берегами вічної ріки*. Київ.

Костенко, Ліна. 1987. *Сад нетанучих скульптур: Вірші. Поема-балада. Драматичні поеми*. Київ.

Костенко, Ліна. 1989. *Вибране*. Київ.

Костенко, Ліна. 2012. *Мадонна Перехресть*. Київ.

Коцюбинський, Михайло. 1988. *Твори у двох томах*. Т. 1. *Повісті та оповідання (1884–1906)*. Київ.

Олійник, Борис. 2009. *Вибране. Поезії. Поеми*, Київ.

Українка, Леся. 1970. *Твори у двох томах*. Т. 2. *Поеми. Драматичні твори*. Київ.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 13.09.2021

¹⁶ М. Коцюбинський, *Цвіт яблуні*, [в:] *Твори у двох томах*. Т. 1. *Повісті та оповідання (1884–1906)*, Київ 1988, с. 401.

MARKO PAVLYSHYN / МАРКО ПАВЛИШИН

Університет ім. Монаша (Мельбурн, Австралія)

ORCID: 0000-0002-0267-3132

Про зелень пtiць, про виникнення контрканоу та про один вірш Ліни Костенко

The greenness of birds, the emergence of a countercanon and a poem by Lina Kostenko. In 1962–1965, the publication in the Ukrainian émigré journal *Sučasnist'* and in several anthologies of works by a group of poets termed “Shistdesiatnyky” (“People of the Sixties”), including Lina Kostenko, established among Ukrainians in the Western diaspora a literary countercanon conceptualised as oppositional to the values prevailing in the officially endorsed literature of the Ukrainian Soviet Socialist Republic. The Sixtiers, according to émigré critics, manifested aesthetic excellence, an affinity with modernist movements of the West and of Ukrainian letters of the 1920s and early 1930s, and demurrals from the ideological tendentiousness and formal traditionalism of Soviet writing. A reading of Lina Kostenko’s poem “Paporot”, (“Ferns”) demonstrates the capacity of a particular poem from the new countercanon to respond to Western expectations shaped by principles and methods derived from New Criticism.

Keywords: Ukrainian literature, Lina Kostenko, Shistdesiatnyky, canon, close reading

На початку 1983 року, коли я планував курс із української літератури для новоствореної програми з україністики в Університеті ім. Монаша, що в Мельбурні, у мене не було сумніву щодо змісту першого його семестру: його мали складати поезія та проза шістдесятників та літераторів-дисидентів 1970-х. До курсового підручника ввійшли поезії кількох чоловіків — Віталія Коротича, Івана Драча, Василя Симоненка, Миколи Вінграновського, Ігоря Калинця, Василя Стуса — і однієї жінки, Ліни Костенко. Мета наступних зауваг — розібратися в питанні, чому саме таким став початок викладання української

літератури в австралійському університеті, і чому в навчальному процесі знакове місце зайняв вірш Ліни Костенко *Папороть*. Причин було дві. По-перше, до 80-х років в українській діаспорі сформувалося стійке уявлення про актуальне громадянське значення й художню цінність творчості шістдесятників, яке й відбилася в моєму виборі тематики. По-друге, тогочасна західна університетська педагогіка з літератури зазвичай надавала перевагу детальному аналізу текстів, розкриттю зв'язку між художніми прийомами і значенням та усвідомленню багатоплановості того ж значення. Така форма прочитання виявилася особливо продуктивною в зустрічі з частиною поезії шістдесятників і, зокрема, з віршем „Папороть”.

У 1961 р. в Мюнхені почав виходити журнал „Сучасність”. Ставлячи наголос, як повідомляв його підзаголовок, на „літературу, мистецтво, суспільне життя”, журнал розглядав українську культуру як складову частину західної (європейсько-північноамериканської) культурної зони і проявляв виразну симпатію до художніх віянь модернізму. У „Сучасності” шанувалася модерністська спадщина України, в тому числі й радянська 20-х і ранніх 30-х років, публікувалися менш традиційно налаштовані літератори еміграції (Марта Калитовська, Ігор Костецький, Михайло Орест, Василь Барка). Журнал вітав виразно модерністські пошуки Нью-Йоркської групи: у 1961–1962 роках у ньому друкувалися Емма Андіївська, Богдан Рубчак, Патриція Килина, Юрій Тарнавський, Богдан Бойчук і Віра Вовк. З'являлися теж переклади творів Андре Жіда, Едгара Аллана По, Ернеста Гемінґвея, Германа Гессе, Е. Е. Каммінґса та модерністської німецької поезії в перекладах Михайла Ореста.

Це був контекст, у якому почали появлятися в журналі не малі, в порівнянні з публікаціями еміграційних поетів, добірки під заголовком „Нова поезія України”, упорядником яких був Богдан Кравців: у третьому номері за 1962 р. вірші Коротича, а в наступних числах — Ліни Костенко, Драча, Вінграновського, Євгена Гуцала, який спочатку виступив як поет, і проза Гуцала та Валерія Шевчука. Того ж 1962 р. „Бібліотека «Сучасності»” випустила антологію *Поети чумацького шляху* з віршами, поміщеними раніше в журналі, та з великою передмовою Кравціва. Рік пізніше в Нью-Йорку вийшла збірка „Панорама найновішої літератури в УРСР”, в якій, крім поезії, було надруковано художню прозу, критику й есеїстику шістдесятників. Автором передмови й упорядником був редактор „Сучасності” Іван Кошелівець. Знайоме з „Сучасності” іроно шістдесятників домінувало й антологію *60 поетів шістдесятих років* (1967), яку упорядкував знову ж таки Кравців.

У ставленні „Сучасності” до шістдесятників були наяву елементи послідовної стратегії. Йшлося про ідентифікацію кількох авторів, яких можна було поважати як виняток на тлі загальної маси радянської соцреалістичної літератури. Відбору допомагало те, що й в радянській Україні цих авторів сприймали як окрему групу: це були представники „молодої” генерації, виразники нового художнього віяння, яке офіційна критика то засуджувала, то вітала. Кравців

і Кошелівець розробили декілька мотивів для розуміння й оцінки шістдесятників. Поезія шістдесятників, вони твердили, ґрунтовно відрізняється від „злив декларативних віршилиць”¹, типових для загалу української радянської поезії. Навпаки, це — „справжня поезія”², в якій проявляється „мистецька значимість поетичного слова”³. Уявлення про абсолютність художньої вартості, висловлене в таких судженнях, втратило свою очевидність кілька десятиліть тому, коли в інтелектуальному фарватері постмодернізму набагато поширенішою стала думка, що „кожна цінність радикально умовна”⁴ та свідомо-несвідомо залежна від інтересу оцінювача. В контексті еміграційного протистояння радянській системі інтерес критиків полягав у тому, щоб вказати на загальну (з окремими винятками) порочність радянської культури і довести спорідненість тих винятків із культурою Заходу — і з відповідними українськими традиціями. В цьому дусі Кравців схвалював індивідуальність нових голосів, їхню оригінальність та формальне новаторство, ознаки в їхніх творах „модерністського спрямування”⁵. У передмові до *Панорами* Кошелівець розглядав новаторство шістдесятників як прояв автономності мистецтва і, таким чином, як явище, незалежне від політики, вважаючи загалом „безпідставним” „бажання знайти в них антирадянські чи антипартійні настрої”⁶. Після 1965 р., коли в упорядкуванні Кошелівця вийшла збірка Василя Симоненка *Берег чекань*, стало легше вказувати на антирежимний вимір частини цієї поезії.

Процес, описаний вище, за термінологією, яка поширилася два десятиліття пізніше, називався б конструюванням канону чи, точніше, анти- або контрканону, що його одна дослідниця, пишучи про „контрписьменство” 1960-х років у США, дещо барвисто описала як царину „дисидентів, незгодних, невихованих хлопців/дівчат/суб’єктів, продуцентів контртекстів, які заперечують усталений консенсуальний лад”⁷. Можна б ставити під знак запитання, чи справді була поезія шістдесятників настільки вільною від „декларативності”, настільки новаторською щодо форми і настільки зорієнтованою на рідний та західний модернізми, наскільки її такою бачили критики-емігранти. Але справа не в тому: як носії саме таких прикмет шістдесятники стали чільними особистостями контрканону, що мав втілювати цінності, протилежні тим, що панували в радянській літературі. Шістдесятницький контрканон і традиції,

¹ Б. Кравців, *Шістдесят поетів шістдесятих років*, [в:] *Шістдесят поетів шістдесятих років: антологія нової української поезії*, Нью-Йорк 1967, с. ix.

² Б. Кравців, «Велика ведмедия» і «Гончі пси»: про модерну українську поезію в УРСР, [в:] *Поети чумацького шляху*, Мюнхен 1962, с. 6.

³ Б. Кравців, *Шістдесят поетів...*, с. v.

⁴ В.Н. Smith, *Contingencies of Value*, Cambridge, MA 1988, с. 30.

⁵ Б. Кравців, «Велика ведмедия»..., с. 6.

⁶ І. Кошелівець, (передм.): *Панорама найновішої літератури в УРСР: поезія-проза-критика*, Нью-Йорк 1963, с. 24.

⁷ J. Skerl, review of A. R. Lee, *Modern American Counter Writing: Beats, Outriders, Ethnics* (2010), „Journal of Beat Studies” 2012, № 1, с. 110.

до яких його було прикріплено, стали для української діаспори синекдохою „справжньої” української культури, від якої сталінська і постсталінська соцреалістична культура була гротескним, антигуманним відхиленням. Протягом 1970-х років цей контрканон продовжував зміцнюватися завдяки перекладам західними мовами, довідниковим гаслам, оглядовим науковим статтям та літературознавчим дослідженням.

І так, коли 1983 р. планувався курс української літератури в Монашському університеті, контрканон був не просто готовий, він був міцно вкорінений у світобаченні культурно зацікавленої частини української діаспори. До того ж, діаспора в той період посилено солідаризувалася з дисидентським рухом, вимагала від Радянського Союзу поваги до людських та національних прав, протестувала проти переслідування нескорених і відзначала п’ятдесятиліття Голодомору. Тематика культури в умовах авторитаризму була вкрай актуальною. І геополітичний контекст, і історія діаспорного контрканонотворення майже не залишали вибору: шістдесятники не могли не бути в центрі новоствореної навчальної програми.

Такий імператив влаштував мене і як педагога, що поділяв діаспорну солідарність з проявами опозиційності в Україні, і як молодого вченого, до професійного виховання якого належав ще поширений у 1970-х контекстуальний підхід до літератури як відповіді на соціальні та політичні умови. Влаштував цей імператив і студентів, більшість з яких були членами української діаспорної спільноти, подекуди її діячами та вчителями українських суботніх шкіл. Шістдесятники були їм знайомі як імена, але не як тексти. Вкінці, вірші, які я вибрав для аналізу, я вважав тоді (і сьогодні вважаю) особливо *добрими* і придатними для того, щоб показати, як можна поезію любити й цінити.

Моє уявлення про те, чим віршований текст може вважатися естетично, етично та інтелектуально довершеним („добрим”), у значній мірі сформувалося під впливом методу „close reading” — детального, уважного читання. Підхід цей був тоді достатньо старий — його генезис лежав у „Новій критиці”, яку ще в 1920-х роках надихнув Т. С. Еліот і яку в Сполучених Штатах розвинули І. А. Річардс і Клінт Брукс. Нова критика проголошувала автономність літературного твору, відмовлялася від позитивістського наголосу на особах літераторів та їхніх намірах при написанні творів, вимагала уваги до структури твору й бачила в схопленні його художньої сутності призначення літературознавства. В чистій формі такий метод протистояв історичним та контекстуальним поняттям про літературу, від яких новий монашський курс у жодному разі не відмовлявся — швидше навпаки. Проте, оскільки детальне читання вимагало прискіпливої уваги до граматичного й стилістичного вимірів тексту, такий підхід був особливо придатний з точки зору навчальної програми, метою якої було поглиблення знань не тільки про літературу, а й про мову.

Найбільш „вдячними” для детального прочитання, самозрозуміло, є тексти неоднозначні і значення яких неочевидне: такі, заради розуміння яких

читачеві треба попрацювати. До таких творів належить вірш Ліни Костенко *Папороть*, уперше надрукований 1957 р. в журналі „Жовтень” і згодом поміщений у „Сучасності” та декількох еміграційних збірках 1960-х. Анна-Гая Горбач, пишучи для німецької публіки, вважала його „безсумнівно найкращим із ранніх віршів” Ліни Костенко⁸.

Птиці зелені
у пізню пору
спати злетілись
на свіжий поруб.

Тихо спустились
на жовту глицію
птиці зелені,
зелені птиці.

Крилами били,
пера губили,
голови сизі
низько хилили.

Пні навкруги —
їхні родичі кровні.
Зрізи на пнях —
наче місяць у повні.

Птиці зелені!
Що ж вам ще треба?
Маєте місяць.
Маєте небо.

Та на зорі,
в золотаву пору
птиці зелені
рвонулися вгору.

Тільки злетіть
не змогли, не зуміли:
тісно було,
переплутались крила⁹.

Папороть — вірш незвичної для української поезії (і для Ліни Костенко) нерегулярної форми. Кожна з семи строф складається з чотирьох лаконічних рядків загалом із п'яти, подекуди з чотирьох чи шести складів. Від ритмічної одноманітності захищає і непослідовна комбінація дактилів і хорейів. У тому, що всі строфи мають по 20 складів, лежить певна невідчутна одразу дисци-

⁸ А.-Н. Horbatsch, *Die junge ukrainische Dichtergeneration*, „Osteuropa” 1964, № 2, с. 90–99.

⁹ Л. Костенко, *Вітрила*, Київ 1958, с. 24–25.

пліна. У такій формальній незвичності, можна припускати, Кравців бачив ознаку „модерністкості”. Постараюся відтворити первісне враження від знайомства з цим віршем, пройшовши в хронологічній послідовності свої реакції на чергові виклики його ліричного суб’єкта-мовця.

У поезії Ліни Костенко назви віршів швидше виняток, ніж правило. Назва *Папороть* запрошує читача уявити образ відповідної рослини, тим більше, що в збірці *Вітрила* вірш має ще й підкреслено візуальний підзаголовок: *Малюнок*. І справді: початок вірша позиціонує ліричне „я” поезії як спостерігача, який дивиться на явище природи або на малюнок цього явища. Лірика Ліни Костенко особливо багата на докладні, гострі, часто вражаюче оригінальні мовні відтворення побачених природних об’єктів, і тут ми зустрінемося з одним із них — але не відразу. Спочатку вірш подає ніби досить просту картину птахів, які під вечір сіли на поляну, де недавно було зрізано ліс. Трохи дивує в перших двох строфах аж тричі повторена інформація про те, що птахи ці зелені. Можливо, мова йде про тропічних папуг або якусь іншу екзотику? — Ні, бо приземлилися вони на жовту глицю, отже місце дії — колишній сосновий ліс, себто не якісь джунглі, а кліматична зона, подібна до української.

Зображена сцена розміщена „на природі”, але природа ця не ідилічна. „Поруб” — місце, де знищено дерева, а глиця — жовта, бо мабуть уже встигла вмерти й висохнути. Приблизність рими (пору–поруб, глицю–птиці) навіває легкий дискомфорт, який підсилює в наступній строфі аж потрійна дієслівна рима (били-губили-хилили), яка, хоч милозвучна, в літературній традиції сприймається як певний варваризм. Третя строфа взагалі вимагає від сприймача почуття тривоги, неспокою, втрати, трауру. Нервове биття крил не дає результату, крім втрати пер, а похилені сизі голови натякають чи то на підкорення, чи то на смуток. В чому ж справа?

Речі прояснюються в наступній, четвертій, строфі, де з’ясовується, що „пні навкруги — їхні родичі кровні”. Пні — родичі птахів? І тут читачі, якщо вони цього не зробили раніше, мали б згадати назву вірша: *Папороть*. Виходить, ліричне „я” весь час орудувало несподіваною, але влучною оптичною аналогією. Не зграю птиць побачило воно, а поляну, вкриту папоротниками, які залишилися, коли довкола них вирізано ліс. В соснових пнях важко побачити родичів птахів, а от ідея їхнього споріднення з папороттю видається більш прийнятною: рослини, все ж таки. Пташині крила в метафоричному баченні ліричного „я” — „насправді” листя папороті (тому ці птахи зелені), биття птичих крил — мабуть, рух папоротника, коли повіває вітер, загублені пера — напевно, мертві листки папороті. (А от папоротний еквівалент похнюплених сизих пташиних голів не очевидний. Мабуть, ці голови не вписуються в систему візуальних аналогій, а просто є антропоморфізуючим додатком, покликаним посилити меланхолійний настрій.)

Куці папороті з сосновими пнями — родичі „кровні”. Мається на увазі насамперед родову спорідненість, але неможливо деактивувати конотацій

слова „кров”: ран, насильства, болю, страждань. Тим більше, що йдеться про „зрізи” на пнях: дерева різали, йшла їхня кров (живиця?). Поруб ще свіжий, то й не диво, що верхи пнів білі й круглі (ще не почорніли, не втратили своєї видимості), „наче місяць у повні”. Тут ліричне „я” перейшло від зорової метафори (мовляв, дивлюсь на папороть, а бачу птахів) до прозорішого прийому: порівняння (дивлюся на зріз пня і бачу його подібність до повного — круглого, ясного — місяця). Проте, порівняльний сполучник „наче” тут зближує дві емоційно протилежні речі: зріз, результат смертоносного насильства над соснами, і місяць, улюблене в романтичній поезії світило, з яким асоціюються і мрії, і творчість, і містерії надприродного світу. Сила, яка знищила дерево, тим самим створила копію, позбавлену сутності, іншого явища природи, символу прекрасного й поетичного.

Трагізм цього стану справ посилює п’ята строфа. Вдаючись до іронії, ліричне „я” займає позу речника поглядів, протилежних цінностям, які вірш обстоює насправді: „Птиці зелені! / Що ж вам ще треба? / Маєте місяць. / Маєте небо”, — каже уявний обиватель, і його риторичне питання передбачає відповідь: „Нічого не потрібно: нам усього вдосталь”. Філістеру не збагнути, що існуючий стан можна взагалі сприймати, як незадовільний. В останніх двох строфах ліричне „я”, хоч повертається до первісного описового об’єктивізму, дивиться на бачене по-інакшому. Уже стало ясно, що зелені птиці — метафоричний образ папороті. Таким чином, порив угору „птахів” (насправді папороті), який постає в уяві ліричного „я”, розкривається як алегорія ідеї вільного польоту, а невдача цього зриву — підтвердженням його, польоту, неможливості.

Із надзвичайною емоційною тонкістю подається читачам вірша цей сумний сюжет прагнення й невдачі. Коли це відбувається? Вранці, „на зорі”, коли мали б панувати оптимізм та світлий настрій: це ж початок дня — всі можливості попереду. Але пора, виявляється, не золота, а лише „золотава” — схожа на золоту. Її блиск зрадливий, як і світло симульованого місяця-зрізу. Надії не справдяться. Папороть як була нерухома, так нерухомою й залишиться. Річ ясна: це ж не птахи, а папороть. Вона ж корінням прикріплена до землі. Проте, для ліричного „я”, яке природу бачить метафоризуючим оком, реалістичне тлумачення стану справ (мовляв, папороть не літає) недостатнє. Папороть персоніфікується, і (уявну) невдачу її польоту приписується чи то (уявній) несправності, подібній до людської („не змогли, не зуміли”), чи то несприятливим умовам (тіснота, одні одним заважають). У такому зображенні ситуації велика делікатність та емпатія. Вірш не проголошує політ псевдоптиць апріорно неможливим. Ніби шануючи гідність їхнього пориву, він пояснює їхню невдачу чи навіть виправдовує її: за інших умов, у менш „золотавий” та більш золотий час, коли не буде так тісно, можливо, папороть таки злетить. Вірш закінчується, створивши тонкий баланс між резигнацією й надією, між суворим визнанням дійсності такою, якою вона є, і такою, якою в мріях і поривах хочеться, щоб вона була.

Спостереження Вячеслава Брюховецького, що в ліриці Ліни Костенко не раз „перевага надається малюнку, а не поясненню”¹⁰, стосується й вірша *Папороть*. Проте ми сприймаємо цей вірш не у вакуумі, а в оточенні сподівань, створених культурою й досвідом. Традиція екзегези, розкодовування, приневолює нас шукати „значення”, які лежать під поверхнею. Отож, можна в цьому вірші-„малюнку” бачити філософське спостереження про те, що за кожним стагісом лежить заблоковане стремління до руху. Або, можливо, це вірш про трагічну природу метафоричного, поетичного світобачення: у метафорі є стрибок, обіцянка можливості нового, інакшого („рвонулися вгору”), але цей поетичний імпульс коригується прозаїчною дійсністю. А що якби взяти до уваги поширені в європейській культурі асоціації ідеї лету зі свободою, фантазією, чи досягненням високої мудрості? Тоді можна б допустити алегоричне прочитання в дусі романтизму: людство ділиться на геніїв, чи поетів, чи ніцшівських „вільних духів”, і на тих, хто приречений бути вівіки приземленим. (Така інтерпретація, звичайно, була б протилежна всім демократично егалітарним світоглядам, не кажучи вже про радянський.)

Можливим є і прочитання політичне, прив’язане до злоби дня і особливо близьке членам української західної діаспори, чуйним до проявів опозиційного мислення з боку культурних діячів України: як самі тільки пні та папороть залишилися після вирубань високіх сосон, так і після знищення найкращих носіїв культури на їхньому місці залишилися люди меншого масштабу й можливостей. Вони, хоч здатні за деяких умов відчутти творчий порив чи прагнення волі, реалізувати їх не можуть. Умови — „тіснота” — не дають. Це може бути й дуже конкретний роздум про українську культуру, обезглавлену сталінським терором, і про неспроможність тих, хто перебуває в системі радянських обмежень, від тих обмежень звільнитись. „Відлига” не анулює наслідків жакіть, знуцань і вбивств ще недавнього минулого. Так у 1987 р. прочитав *Папороть* Юрій Барабаш, відкликаючи свою негативну, співзвучну офіціозу, критику на вірш з далекого 1957 р.¹¹

Здається, вірш, який розкриває можливість такого розмаїття нетривіальних роздумів; який втілює, як писав Іван Дзюба про поезію Ліни Костенко в цілості, „чутливе сприйняття й переживання великих моральних і громадянських проблем та запитів доби”¹²; який цього досягає, ведучи читача хвилюючим шляхом яскравих образів та несподіваних, драматичних поворотів-одкровенень; який при всій своїй меланхолії випромінює людяність і милосердя, заслуговує на те, щоб його вважати „добрим”. Можливо, в наявності таких прикмет у багатьох творах на довгому творчому шляху лежить причина поваги й прихильності, якими сьогодні втішаються не тільки тексти, а й особа Ліни Костенко.

¹⁰ В. С. Брюховецький, *Ліна Костенко*, Київ 1990, с. 29.

¹¹ Див. *ibidem*, с. 31–36.

¹² І. Дзюба, *Ліна Костенко*, [в:] *З криниці літ*, т. 3, Київ 2007, с. 534.

Бібліографія

- Брюховецький, Вячеслав. 1990. *Ліна Костенко*, Київ: Дніпро.
- Дзюба, Іван. 2007. „Ліна Костенко”. В: *З криниці літ.* Т. 3, 534–546. Київ: Видавничий дім „Києво-Могилянська Академія”.
- Кошелівець, Іван. 1963. *Передмова до кн. Панорама найновішої літератури в УРСР: поезія — проза — критика.* 5–26. Нью-Йорк: Пролог.
- Костенко, Ліна. 1958. *Вітрила*. Київ: Радянський письменник.
- Кравців, Богдан. 1962. „«Велика ведмедиця» і «Гончі пси»: про модерну українську поезію в УРСР”. В: *Поети чумацького шляху.* 5–30. Мюнхен: Сучасність.
- Кравців, Богдан. 1967. „Шістдесят поетів шістдесятих років”. В: *Шістдесят поетів шістдесятих років: антологія нової української поезії. v–xxi.* Нью-Йорк: Пролог.
- Horbatsch, Anna-Halja. 1964. „Die junge ukrainische Dichtergeneration”. *Osteuropa* 14 (2): 90–99.
- Skerl, Jennie. 2012. „Review of A. R. Lee, *Modern American Counter Writing: Beats, Outriders, Ethnic* (2010)”. *Journal of Beat Studies* 1: 110–113.
- Smith, Barbara Herrnstein. 1988. *Contingencies of Value*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 6.07.2021

W kręgu prozy / In the world of prose

KATARZYNA JAKUBOWSKA-KRAWCZYK

Uniwersytet Warszawski (Warszawa, Polska)

ORCID: 0000-0002-6281-7011

**Szaleństwem jest marzyć
o społeczeństwie szczęśliwym...
Записки українського самашедшого
Liny Kostenko i *W roku 2000.*
(*Z przeszłości 2000–1887*)
Edwarda Bellamy'ego**

It is crazy to dream of a happy society...Lina Kostenko's *Zapysky ukrainskoho samashedshoho* and Edward Bellamy's *Looking Backward: 2000–1887*. The article reflects on dreams about social life, disappointments and finally the belief in breakthrough moments. Two novels, *Zapysky ukrainskoho samashedshoho* by Lina Kostenko and *Looking Backward: 2000–1887* by Edward Bellamy were used as research material. I based my analysis on the sociological concepts of the lifeworld and the theory of transformative learning. I showed that the subject of both novels was not only the critique of contemporary society and political life, but, most of all, the weakness of interpersonal relations. Thus, both of these novels not only are narratives about a specific social, political or ideological situation, but also acquire a universal dimension.

Keywords: Ukrainian literature, Lina Kostenko, Edward Bellamy, novel, society

Przedmiotem niniejszego artykułu jest refleksja nad ludzkimi marzeniami o życiu społecznym, rozczarowaniami, wreszcie wiarą w przełomowe momenty historyczne. Za materiał badawczy posłużą mi dwie powieści *Записки українського*

самашедшого Liny Kostenko oraz *W roku 2000. (Z przeszłości 2000–1887)*. Edwarda Bellamy'ego. Chociaż ich powstanie dzieli prawie 150 lat, obie ukazują marzenia o społeczeństwie, którego członkowie wiodą dostatnie, spokojne i szczęśliwe życie. Tym samym są krytyką systemu, w którym bohaterom, a również — jak można wywnioskować — i autorom, przyszło żyć.

W swojej analizie skoncentruję się przede wszystkim na przeżywaniu przez protagonistów życia codziennego i wyzwiań, które ono z sobą niesie. Odwołam się więc do używanej w badaniach socjologicznych koncepcji świata życia oraz teorii transformatywnej.

Wydane w 2010 roku *Записки українського самашедшого* są pierwszą powieścią Liny Kostenko. Jak przyznaje pisarka, notatki do powieści powstawały przez wiele lat, bo już od roku 2001. Pozwoliło jej to stworzyć dzieło wielowarstwowe i wielowymiarowe. Jak stwierdzili Jurij Horbljański i Maryna Kulczycka:

Поєднавши високу естетику мовного оформлення з рефлексійним калейдоскопом репортажної інформації, Ліна Костенко створила новітній роман ідей, роман-медитацію, інтелектуально-есеїстичний, документалізований художній «трактат» у формі «записок». Роман — це системно структурований утвір, бо, читаємо у творі: «Коли факти розкидані у свідомості, то це лише факти. А коли їх звести до купи, це вже система»¹.

Powieść Edwarda Bellamy'ego *W roku 2000. (Z przeszłości 2000–1887)* w oryginalnym wydaniu (*Looking Backward: 2000–1887*) ukazała się w roku 1888 i przedstawia autorską wizję organizacji społeczeństw na przełomie XX i XXI wieku. Książka ta stała się bestsellerem końca XIX i pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Autor w swojej utopijnej wizji przyszłości chce wierzyć, że dokonane w XX wieku przemiany społeczne, polityczne i ekonomiczne sprawią, że ludzkość stanie się jedną wielką wspólnotą, dbającą o dobrobyt każdej jednostki i wzajemnie się wspierającą. Jak bardzo ta wizja się nie sprawdziła, udowadnia bohater powieści Liny Kostenko z przerażeniem śledzący doniesienia o katastrofach, sporach i konfliktach zbrojnych XXI wieku.

Bohater *W roku 2000* marzy o ustroju socjalistycznym, szczerze wierząc, że przyniesie on ludzkości szczęście. Bohater L. Kostenko jest o doświadczenia działania ideologii komunistycznej bogatszy i pragnie jak najszybciej o niej zapomnieć. Z całego serca marzy o tym, aby Ukraina pozbyła się jej skutków.

Dla protagonistów obu utworów rok 2000 jest datą niosącą nadzieję na zmianę na lepsze. Pierwszy z nich w swoim śnie widzi w tych czasach żyjącą szczęśliwie i harmonijnie wspólnotę ludzką, drugi, jakby wbrew temu, co dzieje się wokół niego, chce wierzyć, że przełom wieków jednak może zmianę przynieść:

Я особисто дуже надіюсь, що у новому столітті все буде інакше, і ми будемо інакші, і не потягнемо за собою шлейфтих самих проблем. Бо я вже не так боюся нових найскладніших

¹ Ю. Горблянський, М. Кульчицька, «Кривава фієста сучасності» в одкровенні від Ліни Костенко (зауваги про «Записки українського самашедшого»), „Слово і Час” 2011, nr 5, s. 81.

проблем, як тих самих, хронічних. Проблеми ж — як божевілля. Буйних ще можна вилікувати, а тихопомішані — то вже навик².

Z czasem rozczarowany stwierdza, że rok 2000, który w mniemaniu wielu miał stać się przełomowy, okazał się jedynie kontynuacją poprzedniego:

На голубих екранах мигтить і пульсує зулястий маркер епохи — цифра XXI. Нагадує, що ми вже в новому столітті. А більше нічого не нагадує. Ті ж самі бомжі порпаються у смітниках. Ті ж самі нардепи просто рикують тією ж мовою, від якої хочеться на Канари³

— czytamy w *Записках українського самашедшого*.

W życiu codziennym protagonistów obu powieści jak w soczewce odbijają się współczesne im wydarzenia i procesy społeczne, dlatego odwołam się w niniejszej analizie do zaproponowanego przez Edmunda Husserla pojęcia świata życia (*Lebenswelt*)⁴, obejmującego wszelkie ludzkie działania i doświadczenia, opisującego bycie człowieka w świecie. Kategoria ta odnosi się zarówno do społeczeństwa, jak i jednostki, jej dążeń do realizacji celów, budowania więzi z innymi i podejmowania ról społecznych. Alfred Schütz opisywał ją jako

intersubiektywną rzeczywistość daną w naturalnym nastawieniu świadomemu i dorosłemu człowiekowi jako dziedzina sensu oraz przestrzeń doświadczenia i interpretacji. Jest to świat, który z jednej strony bierze swój początek i istnieje ze względu na „ja”, ale równocześnie od początku jest intersubiektywny i już zinterpretowany. Jest on także od początku ustrukturalizowany i w swej wewnętrznej spójności oraz uporządkowaniu poddaje się jednostkowemu działaniu i interpretacji⁵.

W obu utworach świat społeczny przedstawiony jest oczami protagonistów. Powieść E. Bellamy'ego jest przykładem utopii społeczno-technologicznej. Powszechne szczęście opiera się w niej na znacznym ograniczeniu roli własności prywatnej i postępie cywilizacyjnym, które łącznie zmniejszają liczbę godzin pracy. O ile niektóre przewidywania autora co do rozwoju technologicznego (na przykład zamawianie dóbr przy użyciu systemu nieco przypominającego internet) okazały się częściowo trafne, o tyle te dotyczące równości społecznej zdecydowanie nie. Choć porównywanie nierówności społecznych w długofalowej i globalnej perspektywie jest metodologicznym wyzwaniem, badania⁶ sugerują, że o ile zmalały one w pierwszej połowie XX wieku w porównaniu z wiekiem XIX, o tyle w dobie cyfrowej, mniej więcej od początku lat osiemdziesiątych, dość gwałtownie rosną. Badacze dostrzegają też negatywne skutki komunikacji zapośredniczonej przez komputer dla spójności społecz-

² Л. Костенко, *Записки українського самашедшого*, Київ 2011. Na potrzeby tego artykułu korzystałam z wersji elektronicznej: <https://ukrclassic.com.ua> (dostęp: 5.06.2020).

³ *Ibidem*.

⁴ E. Husserl, *Nastawienie nauk przyrodniczych i humanistycznych*, [w:] *Fenomenologia i socjologia*, red. Z. Krasnodębski, Warszawa 1989, s. 53–83.

⁵ G. Badura, *Alfreda Schütza deskryptywna fenomenologia życia w świecie*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Organizacja i Zarządzanie” 2013, z. 65, s. 10, 7–15.

⁶ Por. T. Piketty, *Capital in the Twenty-First Century (Le Capital au XXIe siècle)*, Harvard 2014.

nej; stawia ona również nowe wyzwania etyczne, związane choćby ze zjawiskami cyberprzemocy⁷ i piractwa komputerowego⁸. Nowy wspaniały świat internetu odsłania swoje ciemne strony; nie jest przypadkiem, że główny bohater *Записок українського самашедшого* jest informatykiem. Będąc częścią współczesnego społeczeństwa, nieco się od niego dystansuje. Podobnie jak Julian West czuje się wyobcowany i stara się zrozumieć rzeczywistość społeczną, w której jakby niespodziewanie się znalazł. Informatyk sam dochodzi do wniosku, że jego zawód pozwala na odcięcie się od chaosu wydarzeń społecznych i politycznych: „Фах у мене сучасний, абстрагований від ідіотської дійсності, я можу говорити виключно мовою комп’ютерних програм”⁹. Mimo takiej możliwości jednak z niej nie korzysta, w wolnym czasie z zaangażowaniem śledzi wydarzenia światowe. Taka perspektywa pozwala pisarce zwrócić uwagę czytelnika na problemy społeczeństwa informacyjnego. E. Bellamy w swojej powieści uwzględnił znaczne zmiany w zakresie komunikacji, jednak nie tak daleko posunięte, jak okazało się w rzeczywistości. Jak zauważył Armand Mattelart:

nowa ideologia [...] staje się częścią i składnikiem „natury rzeczy” i nagle pojawia się jako dominujący paradygmat zmiany. Pojęcie „społeczeństwa informacyjnego” zawarte jest w przekonaniach, które uwalniają siły symboliczne, nie tylko umożliwiające działanie, lecz w istocie inicjujące je i nadające im pewne kierunki, odwracając uwagę od innych¹⁰.

Protagonista powieści L. Kostenko zwraca uwagę na zalew informacji, która dotyka członków współczesnych społeczeństw, a którego on sam jest swego rodzaju ofiarą. Zbiera dziesiątki i setki informacji, zapisuje je, a one w ograniczonym stopniu pomagają wyjaśnić mu procesy, które dzieją się wokół niego. Z pewną nostalgią wspomina czasy, kiedy rzetelna informacja była na wagę złota: „Сиділи колись за залізною завісою, ловили кожну вісточку зі світу, — інформація була нашою здобиччю. Тепер ми — здобич інформації”¹¹. Teraz cierpi od ich nadmiaru, staje się niewolnikiem medialnych manipulacji:

Газети забомбили свідомість. Нова форма свободи слова — що хто хоче, те й лопоче. Або що замовляє халяйн... В голові сумбур. Кожен тобі сипле в голову своє сміття. З’явилися теоретики, які можуть заморочити кого завгодно. Закидаються чутки, які ферментують хаос. Нав’язуються думки, які деформують суть...¹²

Jürgen Habermas wskazywał na niebezpieczeństwo ingerencji wynalazków technicznych w sposób postrzegania świata przez jednostki, kult sukcesu i wydajności, które niszczą relacje między ludźmi, ich system wartości i sposób komunika-

⁷ Por. E. Aboujaoude *et al.*, *Cyberbullying: Review of an old problem gone viral*, „Journal of Adolescent Health” 57, 2015, nr 1, s. 10–18.

⁸ Por. D. Seale, M. Polakowski, S. Schneider, *It’s not really theft!: Personal and workplace ethics that enable software piracy*, „Behaviour & Information Technology” 1998, nr 17, s. 27–40.

⁹ Л. Костенко, *op. cit.*

¹⁰ A. Mattelart, *Społeczeństwo informacji*, Kraków 2004, s. 1.

¹¹ Л. Костенко, *op. cit.*

¹² *Ibidem.*

cji¹³. W wymagowanym świecie dziewiętnastowiecznego twórcy miało już nie być partii ani polityków, a korupcja i demagogie przejść miały do historii. W powieści Kostenko panuje przekonanie o niemoralności kierujących państwami, a Ukrainą w szczególności. Ich hulaszczce, pełne zbytków życie prowadzi do łamania przez nich powszechnie obowiązujących zasad, do korupcji, fałszowania wyborów itp.

Ті ж самі голоси, той самий «касетний скандал», ті ж дебільні ситуації у верхніх ешелонах влади. Я тільки не знаю, чому це зветься політикою. Політика, строго з грецької, це мистецтво керувати державою. Натомість тільки й чуеш: «політика — це мистецтво компромісів», «політика — це брудна справа», «бардак», «дерибан» і т. д.¹⁴

— konstatuje powieściowy informatyk. Taka sytuacja pozbawia autorytetu nie tylko rządzących, lecz także podległe im instytucje. Uprzywilejowane miejsce zajmują oligarchowie, biznesmeni, urzędnicy. Zwyczajni obywatele mają na nich pracować, nie oczekując za wiele w zamian. „По-моєму, тут уже потрібні не політологи, а політпатологи”¹⁵ — podsumowuje bohater.

Habermas oskarża systemy ekonomiczne, polityczne i prawne o niewrażliwość na ludzką solidarność. Jurydyzacja stosunków społecznych i przedmiotowość gospodarki prowadzą do kolonizacji. Sprzyja jej również uprzedmiotowienie relacji ludzkich. Taki świat roku 2000 przedstawia Kostenko, przeciwieństwo do sennych wyobrażeń Juliana Westa. W wizji Bellamy’ego obserwujemy bowiem ludzkość, która przeżywszy kryzys w związku z niemożnością spełnienia oczekiwań pracowników, przebudowała swoje społeczeństwo, tak aby zapanował w nim ład i równość, a obywatele mieli poczucie szczęścia. Mieszkańcy świata XXI wieku z dezaprobatą patrzą na wieki wcześniejsze, na nędzę i ubóstwo w nich panujące. Nie mogą nadziwić się ślepotcie i niewrażliwości warstw wówczas rządzących. W *Записках українського самашедшого* z taką samą pogardą bohater patrzy na XXI wiek, w którym żyje. Bez względu na pogoń za pieniędzmi, które dają nieograniczoną władzę, wartość ludzka mierzona wielkością majątku i pogarda dla tych, którzy nie umieją ich zdobyć, to kryteria oceny ludzi przez znaczną część społeczeństwa. W powieści *W roku 2000* pieniądze nie istnieją. Obywatelom co roku otwierany jest kredyt i ci, używając swoich kart kredytowych, w składach publicznych mogą kupić wszystko, czego zapragną, Wysokość kredytu jest uzależniona od udziału w rocznej produkcji narodowej. Jeżeli czyjś kredyt w danym roku okaże się wyższy niż potrzeby, swoje nadwyżki oddaje do wspólnej kasy. Z kolei w razie wydatków nadzwyczajnych obywatel może dostać awansem kredyt na kolejny rok.

Jak zauważa Ted Fleming:

teoretycy różnicują dostępne w [świecie życia — K.J.K.] zasoby w oparciu o trzy szersze kategorie: zespół przyjętych bezzakończoności przekonań i idei („kultura”); normy, lojalność, instytucje i inne ele-

¹³ Por. J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Kraków 2000; *idem*, *Teoria działania komunikacyjnego*, Warszawa 2002.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

menty zapewniające solidarność grupową („społeczeństwo”) oraz zinternalizowane przez członków społeczeństwa umiejętności i kompetencje („osobowość”). Świat życia jest zatem odtwarzany poprzez kulturową transmisję idei, formy integracji społecznej oraz socjalizację jednostek¹⁶.

W rzeczywistym świecie przedstawionym przez i Bellamy’ego, i Kostenko społeczna solidarność pozostaje jedynie w sferze marzeń, tęskni do nich informatyk i śni o nich protagonista *W roku 2000*.

W sennych marzeniach Juliana Westa zawód każdy wybiera sam, tak aby mógł go wykonywać zgodnie z samym sobą i swoimi predyspozycjami, a praca sprawiała mu radość. Gdyby jakieś wybory okazały się mniej popularne, nadaje się im miano „ekstrahazardowego”, a z jego wyborem wiążą się konkretne korzyści. W opisywanym przez Kostenko XXI wieku wyznacznikiem zawodu w wielu przypadkach są kwestie finansowe. Przykładem jest postać głównego bohatera, który marzy, aby realizować swoje zawodowe powołanie jako naukowiec, a pracuje jako serwisant komputerów. Wybór ten gwarantuje mu możliwość utrzymania rodziny, która i tak żyje o wiele skromniej niż sąsiedzi, czerpiący zyski z szemranych interesów. A w opisywanym świecie to pieniądze dają status społeczny, przeciwnie do marzeń Bellamy’ego, w których gromadzenie przedmiotów miało nie mieć sensu, gdyż nie można ich było sprzedać, miały więc jedynie bezpośrednią wartość użytkową.

Obaj protagoniści zmęczeni są podziałami społecznymi, w których przyszło im żyć. U progu nowego tysiąclecia socjologowie wieszczili, że pierwsza dekada nowego wieku będzie czasem idei postmodernizmu i indywidualizacji. Wiele z tych procesów możemy w powieści Kostenko zaobserwować. Brakuje godnych naśladowania autorytetów, narasta sprzeciw wobec panujących stosunków społecznych, istnieje mnóstwo kanałów informacji, a tym samym różnorodność przekazów — wszystko to prowadzi do głębokiego kryzysu społecznego.

Tematem obu powieści jest w dużej mierze kwestia kapitału społecznego i ludzkich więzi. Według Jamesa Colemana¹⁷, kiedy jednostki będące w bliskich relacjach z innymi starają się dla wspólnoty, z którą się identyfikują, jak najlepiej wykorzystać swój potencjał, tworzą w ten sposób kapitał społeczny, czyli dobro publiczne. Przyczynia się on zarówno do sprawnego działania wspólnoty, jak i do rozwoju gospodarki. Realny świat, w którym żyją bohaterowie L. Kostenko i E. Bellamy’ego, nie sprzyja niestety budowaniu narodowej wspólnoty opartej na solidarności i otwartości na innego. Idealna sytuacja występuje jedynie we śnie. Szwankują oba wyróżnione przez Ferdinanda Tönniesa typy więzi: organiczna we wspólnocie oraz arbitralna w społeczeństwie¹⁸. Szczególną uwagę wspomniany badacz zwracał na rolę rozwoju

¹⁶ T. Fleming, *Habermas o społeczeństwie obywatelskim, świecie życia i systemie: odkrywanie społecznego wymiaru teorii transformatywnej*, przeł. A. Nizińska, „Teraźniejszość — Człowiek — Edukacja” 2009, nr 1 (45), s. 29–46.

¹⁷ J. Coleman, *Foundations of Social Theory*, Cambridge 1990.

¹⁸ Por. F. Tönnies, *Wspólnota i stowarzyszenie. Rozprawa o komunizmie i socjalizmie jako empirycznych formach kultury*, Warszawa 1998.

kapitału społecznego w rodzinie. Nad ich stanem ubolewa protagonista Kostenko, wiele miejsca w swoich zapiskach poświęcając relacji z żoną i synem.

Jego tragedią jest wątpliwość, czy warto inwestować w relacje społeczne, czy i komu można ufać i liczyć na wzajemność, które, jak zauważał J. Coleman, są formami kapitału społecznego. Podważona zostaje też wiara, że normy i przepisy służą wspieraniu działań budujących dobro wspólne. Nie można też mówić o współzależności produkcji i konsumpcji, albowiem zbyt dużo czynników wpływa na niesprawiedliwy podział dóbr. Jest to niezwykle demotywujące dla mieszkańców Ukrainy.

Lektura obu powieści wykazuje, że mimo burz historii i wielu przemian, społeczeństwa wciąż poszukują swojego idealnego kształtu. Z perspektywy XIX wieku czytamy: „Ludzkość [...], wgramoliwszy się na szczyty po szczeblach cywilizacji, miała się potknąć w chaosie, poczem bez wątpienia podniesie się, powstanie i pocznie gramolić na nowo”¹⁹. Ta sekwencja powtarza się i w powieści L. Kostenko.

Час неосяжний, коли він категорія Вічності. А звичайний наш час, повсякденний, мигтить-мигтить, його завжди не вистачає. Він летить, мов експрес, не встигнеш озирнутися, а ти вже вчорашній. Пролітаємо крізь події, підбиваємо підсумки на льоту. Скільки нас, людства, вже є на планеті? Мільярдів шість? І серед них українці, дивна-предивна нація, яка живе тут з правіку, а свою незалежну державу буде оце аж тепер²⁰

— zapisuje protagonista. Ludzkość od wieków pracuje na swój status, dobrobyt i szczęście, a efekty tej działalności zasadniczo różnią się od zakładanych.

Ocena rzeczywistości może być kształtowana przez wiele czynników, przede wszystkim perspektywy znaczeniowe, które są swego rodzaju filtrami, na przykład psychologicznymi czy etycznymi, i wyznaczają granice działań. Równie ważne są schematy działań, określane przez przekonania, oceny odczucia itp.²¹ W obu przypadkach przychodzi moment przełomowy, w którym okoliczności zmuszają protagonistów do wyjścia ze strefy komfortu i zmiany oceny otaczającej ich rzeczywistości oraz schematów swoich działań. Dla Juliana Westa jest to sen, dla informatyka kolejna rewolucja na Majdanie. Obaj tym samym poddani zostają procesowi uczenia transformatywnego²². Aby to się mogło wydarzyć, niezbędna jest refleksja nad swoją historią i kulturą, w jednym wypadku kulturą wyzysku warstw pracujących, w drugim rzeczywistością postradziecką. Obaj muszą stworzyć nowy układ odniesienia, obraz swojego miejsca i funkcjonowania w świecie. Podejmują próbę budowania solidarności z otaczającymi ich ludźmi, działania na rzecz zmiany istniejących stosunków społecznych.

W obu tekstach refleksjom o porządku świata towarzyszy temat społecznego szaleństwa, postradania zmysłów. Lina Kostenko opisała ukraińskie społeczeństwo przełomu XX i XXI wieku. Jednak czy to tylko ukraińska specyfika? Szaleństwo spo-

¹⁹ E. Bellamy, *W roku 2000. (Z przeszłości 2000–1887)*, przeł. J.K. Potocki, Warszawa 1890, s. 19.

²⁰ Л. Костенко, *op. cit.*

²¹ Por. T. Fleming, *op. cit.*

²² Por. *ibidem*.

łeczne może rozwijać się w różnych kierunkach, jednak na swój sposób dotyka ono niemalże wszystkich płaszczyzn życia. Zbiorowy obłąd przekłada się i na jednostkowy. Motyw szaleńca to temat od wieków chętnie podejmowany przez literaturę, gdyż w ogarniętym szale, namiętnością czy gniewem bohaterze można zawrzeć wiele zjawisk społecznych.

Sytuację graniczną, odmienny stan świadomości cechuje chaos i zagubienie. I to jest doświadczeniem bohaterów obu powieści. Obaj są szaleńcami w swoich ideałach, planach i marzeniach. Nie wystarcza im obecna vegetacja, chcą zmieniać swoje otoczenie na lepsze, a to powszechnie odbierane jest jako obłąd. Próbują ocalić swoje człowieczeństwo w ogłupiałym świecie. Bohater Kostenko jest inteligentem, który chciałby się zajmować nauką, a musi obsługiwać czyjś biznes, ma poczucie marnowania swojego potencjału, czuje frustrację. Odczuwanie beznadziei sprawia, że myśli o samobójstwie, przechodzi jednak przemianę, analizuje problemy, szuka rozwiązań. Autorka pozostawia go bezimiennym, definiuje przez role społeczne: ojca, męża, syna, zięcia, programisty. Jednocześnie ukazuje jako jedno z ogniw narodu ukraińskiego, pyta o ciągłość pokoleń ukraińskiej inteligencji, o ich spuściznę. Pochyliła się nad problemem ludzi krytycznie myślących, analizujących wydarzenia, chcących o nich dyskutować i wyciągać z nich wnioski, a zmuszonych przez otoczenie do życia mieszczańskiego. Bohaterami społeczeństwa stają się nie współcześnie tworzący historię, lecz nieżyjący już obrońcy godności narodowej, podczas gdy historia wymaga wypowiedzenia otwartej wojny chorobom obecnie niszczącym społeczeństwa.

Użycie pojęcia świata życia nasuwa wniosek, że tematem obu powieści jest nie tylko krytyka ówczesnego społeczeństwa i życia politycznego, lecz przede wszystkim słabości relacji międzyludzkich. Budowane i umacniane są układy społeczne, w których ważniejszym od budowania komunikacji (w rozumieniu Habermasa) jest tworzenie struktur prawnych i schematów ją regulujących, a w efekcie zagłuszających. Zagubieni w informacjach o istniejącym w świecie złu bohaterowie doświadczają głębokiego niepokoju, który przez długi czas uniemożliwia im zmiany. Dobrze do ich sytuacji pasują słowa Zygmunta Baumanna:

podjęcie działania obronnego przydaje bezpośredniości, namacalności i wiarygodności prawdziwemu czy domniemanemu zagrożeniu, z którego mają emanować lęki. To właśnie [...] reakcja na niepokój przekształca mroczne przeczucie w codzienną rzeczywistość, materializuje widmo. Strach zakorzenia się w [...] motywach i celach, osiedla się w naszych działaniach i naszych codziennych zajęciach²³.

Dopiero doświadczenia, rzeczywiste lub sensne, ludzkiej wspólnoty i współdziałania mają moc przemienić ich samych i sposób postrzegania przez nich świata. Tym samym obie te powieści nie są jedynie narracją o konkretnej sytuacji społecznej, politycznej czy ideologicznej, ale zyskują wymiar uniwersalny i ogólnoludzki.

²³ Z. Baumann, *Płynny lęk*, Kraków 2008, s. 232.

Bibliografia

- Aboujaoude, Elias, Savage, Matthew, Starcevic, Vladan, Salame, Wael. 2015. „Cyberbullying: Review of an old problem gone viral”. *Journal of Adolescent Health* 57 (1): 10–18.
- Badura, Grażyna. 2013. „Alfreda Schütza deskryptywna fenomenologia życia w świecie”. *Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Organizacja i Zarządzanie* 65: 7–15.
- Baumann, Zygmunt. 2008. *Płynny lęk*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bellamy, Edward. 1890. *W roku 2000. (Z przeszłości 2000–1887)*. Przeł. J.K. Potocki. Warszawa: Drukarnia Przemysłowa.
- Coleman, James. 1990. *Foundations of Social Theory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fleming, Ted. 2009. „Habermas o społeczeństwie obywatelskim, świecie życia i systemie: odkrywanie społecznego wymiaru teorii transformatywnej”. Przeł. Adrianna Nizińska. *Teraźniejszość — Człowiek — Edukacja* 45: 29–46.
- Habermas, Jürgen. 2000. *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*. Przeł. Małgorzata Łukasiewicz. Kraków: Universitas.
- Habermas, Jürgen. 2000. *Teoria działania komunikacyjnego*. Przeł. Andrzej M. Kaniowski. Warszawa: PWN.
- Husserl, Edmund. 1989. „Nastawienie nauk przyrodniczych i humanistycznych”. Przeł. J. Sidorek. W: *Fenomenologia i socjologia*. Red. Zdzisław Krasnodębski. 53–83. Warszawa: PIW.
- Masłyk, Tomasz. 2009. *Aktywność obywatelska w społeczeństwie informacyjnym. Perspektywa socjologiczna*. Katowice 2009.
- Mattelart, Armand. 2004. *Spółczesność informacyjna*. Przeł. Jerzy Mikułowski Pomorski. Kraków: Universitas.
- Piketty, Thomas. 2014. *Capital in the Twenty-First Century (Le Capital au XXIe siècle)*. Cambridge (MA)-London (GB): The Belknap Press of Harvard University Press.
- Schütz, Alfred. 1984. „Potoczna i naukowa interpretacja ludzkiego działania”. Przeł. Dorota Lachowska. W: *Kryzys i schizma. Antyscjentystyczne tendencje w socjologii współczesnej*. Red. Edmund Mokrzycki. 137–192. Warszawa: PIW.
- Seale, Darryl, Polakowski, Michael, Schneider, Sherry. 1998. „It’s not really theft!: Personal and workplace ethics that enable software piracy”. *Behaviour & Information Technology* 17: 27–40.
- Tönnies, Ferdinand. 1988. *Wspólnota i stowarzyszenie. Rozprawa o komunizmie i socjalizmie jako empirycznych formach kultury*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Горблянський, Юрій, Кульчицька, Марина. 2011. „Кривава фієста сучасності в одкровенні від Ліни Костенко (зауваги про Записки українського самашедшого)”. *Слово і Час* 5: 73–83.
- Костенко, Ліна. 2011. *Записки українського самашедшого*. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, <https://ukrclassic.com.ua>.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 15.06.2021

Dyskurs filmowy / Cinematic discourse

LARYSA BRIUKHOVETSKA / ЛАРИСА БРЮХОВЕЦЬКА

Narodowy Uniwersytet „Akademia Kijowsko-Mohylańska” (Kijów, Ukraina)

ORCID: 0000-0003-2391-2144

Lina Kostenko jako scenarzystka *Sprawdźcie swoje zegarki — kto powróci, pokocha do końca. Scenariusz i film*

Lina Kostenko as a screenwriter — *Check Your Watches* — *Who Return, Will Love to the End: Screenplay and film*). Why did Arkady Dobrovolsky and Lina Kostenko, the talented authors of the critically-acclaimed screenplay *Check Your Watches*, take their names out from the credits of Leonid Osyka's film *Who Return, Will Love to the End* based on their screenplay? Using archival materials analysis, this article shows collisions that revolved around Kostenko's notorious work between 1964–1966 at the Dovzhenko Film Studios in Kyiv.

Keywords: film director, screenplay, Dovzhenko Film Studios in Kyiv, USSR State Committee for Cinematography, ideological control, discussion, confinement, confirmation, questions of authorship

Lina Kostenko zapisała się w świadomości Ukraińców jako autorka potrafiąca, skrupulatnie dobierając poetyckie słowa, zobrazować zarówno indywidualne uczucia, jak i globalne procesy cywilizacyjne. Dziś niewiele osób pamięta, że na początku kariery poetka pracowała także jako scenarzystka. Jednak, jak podaje Wikipedia, w 1957 roku po ukończeniu Instytutu Literackiego im. M. Gorkiego w Moskwie* Kostenko przyjechała do stolicy Ukrainy i wkrótce rozpoczęła pracę w Kijowskiej Wytwórni Filmowej im. Ołeksandra Dowżenki. Jesienią tego samego roku urodziła córkę Oksanę, z której ojcem, polskim pisarzem Jerzym Janem Pachlowskim, stu-

* Kostenko studiowała tam w latach 1953–1956 [wszystkie przypisy oznaczone gwiazdką pochodzą od tłumacza].

diowała na roku. Jak wspomina Kostenko, „Jerzy i ja zerwaliśmy bez konfliktów. Po prostu nie chciałam na zawsze przeprowadzić się do Polski, a on, polski pisarz, nie mógł tu mieszkać*. Widzieliśmy się coraz rzadziej, a nasze drogi się rozeszły. Wyjechał w podróż dookoła świata”¹.

W tym czasie autorka poematu *Маруся Чурай* [Marusia Czuraj, 1979] pracowała już nad swoim pierwszym scenariuszem pt. *Дорога вимпів* [Droga wiatrów], który dotyczył budowy drogi w Karpatach. Poetka pojechała do miejsca, gdzie owa droga powstawała, dzięki czemu w scenariuszu udało jej się zawrzeć zarówno wyrazy prawdziwego podziwu dla pięknego krajobrazu i jego mieszkańców, jak i opisy sytuacji kryzysowych — brukowanie drogi w górach to nie to samo co na równinach — które nie były pozbawione barwności. Scenariusz został już uwzględniony w planie wytwórni filmowej, a nawet ogłoszono jego powstanie na początku stycznia 1961 roku w gazecie „Радянська культура” [„Kultura Radziecka”]: film mieli nakręcić debiutanci Mykoła Pijnski i Anton Timoniszyn. Nie udało się go jednak zrealizować — zamiast tego Pijnskiemu zaproponowano realizację scenariusza rosyjskich autorów o rosyjskim pilocie Siergieju Utozkinie, a Timoniszyn zaczął kręcić krótkometrażowy film *Київська соната* [Kijowska sonata, 1962] na podstawie opowiadania Jurija Janowskiego. Scenariusz *Droga wiatrów* można przeczytać w Centralnym Muzeum-Archiwum Literatury i Sztuki.

W 1962 roku ukraińskie kino wkroczyło na nowy etap rozwoju za sprawą dwóch ważnych wydarzeń. Pierwsze to zmiany strukturalne — przemysł filmowy przestał podlegać pod Ministerstwo Kultury USRR, gdyż utworzono osobną jednostkę, Państwową Agencję Ukraińskiej SRR ds. Kinematografii, tak zwane Derżkino USRR. Drugie to zmiany personalne: na czele nowo powstałej instytucji stanął utalentowany dziennikarz i intelektualista Światosław Iwanow, a dyrektorem Kijowskiej Wytwórni Filmowej im. Dowżenki został mianowany inny dziennikarz — Wasyl Cwirkunow. Te dwa wydarzenia zbiegły się w czasie z pojawieniem się na Ukrainie młodego pokolenia poetów, prozaików i krytyków literackich, które nadszarpięło dotychczasowo nienaruszalną stabilność kornijczukizmu**. W tym czasie zdążyły wyjść drukiem trzy pierwsze zbiory poezji Kostenko, w 1962 roku ukazały się też wiersze Wasyla Symonenki, Iwana Dracza i Mykoły Winhranowskiego. Klub Twórczej Młodzieży założony przez Łesia Tanjuka działał pełną parą, ale wytwórnia filmowa nadal funkcjonowała na zasadzie „im mniej mówisz...”. Jednakże reprezentujący podobne poglądy Iwanow i Cwirkunow mieli ambicje

* Młodzi rodzice nie mogli wziąć ślubu z powodu prawa zabraniającego obywatelom radzieckim zawierania małżeństw z obcokrajowcami.

¹ Ліна Костенко про Василя Цвіркунова: «Я зустріла Людину, якої чекала моя душа. Я його зразу впізнала...», „Volyn” 5.11.2020, <https://www.volyn.com.ua/news/151944-lina-kostenko-pro-vasyliya-tsvirkunova-ia-zustrila-liudynu-iakoi-chekala-moia-dusha-ia-ioho-zrazu-vpiznala> (dostęp: 28.02.2020).

** Termin ten wiąże się z sylwetką Ołeksandra Kornijczuka, ukraińskiego dramaturga i przewodniczącego Rady Najwyższej Ukraińskiej SRR w latach 1959–1972.

wyprowadzenia ukraińskiego kina z letargu. Ostatecznie to im się udało, gdyż nie patrzyli na Moskwę. Dążąc do rozwoju kina narodowego, aktywnie zaangażowali ukraińskich pisarzy, nie oddzielali kina od szerszego kontekstu kulturowego Ukrainy. Młode talenty bezpośrednio przyciągał Wasyl Zemlak, kierownik warsztatu scenariuszowego, pisarz i tolerancyjny, inteligentny człowiek. Oprócz Kostenko ze studium współpracowali Oleksandr Syzonenko, Dmytro Pawłyczko, Hryhir Tiu-tiunyk i Iwan Dracz. Niemniej jednak pod względem ilościowym słabe scenariusze przeważały nad tymi wysokiej jakości. Aby zmienić sytuację na lepsze, podejmowane były wysiłki na rzecz intensyfikacji środowiska pisarskiego. W marcu 1962 roku w Kijowie odbyło się plenum Związku Pisarzy, na którym uczestnicy mówili o niskiej jakości filmów i sugerowali, w jaki sposób można tę sytuację zmienić. Kilka miesięcy później w Kijowie miało miejsce kreatywne spotkanie ukraińskich kinematografów i pisarzy z udziałem moskiewskich filmowców. Ministerstwo Kultury i ukraińskie związki twórców ogłosiły ogólnokrajowy konkurs na najlepszy scenariusz — wpłynęło aż 250 zgłoszeń. Pokazuje to, że próbowano sprzyjać przejawom inteligentnego pobudzenia, a konkretnie kierować energię młodych pisarzy ku tworzeniu scenariuszy.

Jesienią, po rozstrzygnięciu wspomnianego konkursu, drugą nagrodę otrzymał scenariusz Kostenko i Arkadego Dobrowolskiego *Перевірте свої годинники* [Sprawdźcie swoje zegarki] (pierwsza nagroda nie została przyznana). W tym miejscu warto wspomnieć, kim był Dobrowolskyj (1911–1969), współpracownik Kostenko. Ten utalentowany człowiek, którego spotkał tragiczny los, w roku 1959 wrócił do Kijowa z Kołymy po dwudziestu trzech lat spędzonych w gułagu. W wieku dwudziestu pięciu lat, pracując w Kijowskim Studiu Filmowym, napisał scenariusz *Полюшко-поле* [Poluszko-Pole], który w 1939 roku zrealizował rosyjski reżyser Iwan Pyrjew pod tytułem *Горą dziewczęта* (*Трактористки*). Akcja filmu rozgrywa się w ukraińskiej wiosce, imiona bohaterów są ukraińskie. Film stał się radzieckim hitem sezonu i obecnie jest określany mianem klasycznego przykładu kina stalinowskiego. Adnotacja wyraźnie świadczy o jego bohaterze: „Film komediowy poświęcony młodzieży kolchozowej lat trzydziestych, która wie dzie szczęśliwe, spokojne życie, ale w razie potrzeby jest gotowa przesiąść się z pokojowego traktora do bojowego czołgu”. Nazwisko Dobrowolskiego jednak nie pojawiło się opisie filmu — jego kolega ze studia Jewgienij Pomieszczikow został mianowany scenarzystą. Dobrowolskyj pozwolił mu przeczytać swój scenariusz, jednak kiedy w 1937 roku rozpoczęły się zdjęcia, autor został nagle aresztowany pod zarzutem ukraińskiego nacjonalizmu i działalności kontrrewolucyjnej. Wyrok: siedem lat więzienia i pięć lat pozbawienia praw obywatelskich. Karę odbył w Dalbudzie w Górnej Kołymie. Siedem lat później, w roku 1944, został ponownie aresztowany i skazany na dziesięć lat, gdyż znaleziono u niego wiersz „antystalinowski”. Na Kołymie zaprzyjaźnił się z pisarzem Warłamem Szalamowem, autorem słynnych *Opowiadań kołymskich* (*Колымские рас-*

* Przekład wszystkich cytatów z języka ukraińskiego i rosyjskiego w niniejszym tekście — M.Ś.

сказы, 1992)*. W 1957 roku Dobrowolskyj został zrehabilitowany, ale nie pozwolono mu wrócić na Ukrainę. Dopiero po osobistym wstawiennictwie Mykoły Bażana (znał Dobrowolskiego, ponieważ w latach trzydziestych również pracował w Kijowskiej Wytwórni Filmowej) i Maksyma Rylskiego u Nikity Chruszczowa scenarzysta wrócił do Kijowa i rozpoczął pracę w Kijowskim Studiu Filmowym. Mykoła Rudenko pisze o Dobrowolskim w książce *Найбільшедиво — життя. Спогади* [Największym cudem jest życie. Wspomnienia, 2013]: „Arkadij Dobrowolskyj, którego poznałem w Domu Pisarzy w Irpinii, wzbudził szczególną sympatię byłych więźniów, [...] był niezwykle inteligentnym człowiekiem”.

Scenariusz *Sprawdźcie swoje zegarki* w 1962 roku został nagrodzony w ukraińskim konkursie ogólnokrajowym, a rok później został opublikowany w czasopiśmie „Дніпро” [„Dnipro”] (nr 2). Tekst opowiada o poetach Leonidzie Łewickim, Wołodymyrze Bulajencie i Fedorze Szwindinie, którzy poszli na front jako ochotnicy. Dwóch zginęło na polu bitwy, trzeci w nazistowskim obozie koncentracyjnym. W scenariuszu pojawiają się jako ludzie z określonymi biografiami, a jednocześnie jako artystyczne postacie ucieleśniające heroizm swoich rówieśników. Zgodnie z warunkami konkursu zwycięski scenariusz musiał zostać zrealizowany. Ale już w 1963 roku szefowie partii zaczęli prześladować Kostenko, wytykając jej nieznamość realiów. Tłumaczy to pojawienie się na łamach „Dnipra” artykułu, którego autor zarzucił Kostenko i Dobrowolskiemu wypaczenie istoty Wielkiej Wojny Ojczyźnianej, gdyż w jego mniemaniu scenarzyści głosili „rodzaj bezklasowego humanizmu”². Autor monografii o Kostenko wyjaśnia: „Udana próba ukazania wewnętrznej integralności bohaterów, ich podtrzymującej życie siły, nie bezmyślnie płacziwej, ale przejawiającej się w szerokim spektrum ludzkich zachowań, została zinterpretowana jako pesymizm, melancholia”³. Przyczyna pojawienia się takich bezpodstawnych opinii jest jasna: władze nie były zadowolone z faktu, że tworzyło się pokolenie prawdziwych sześćdziesiątników, które pozostawało w konflikcie z władzą. Jak trafnie powiedział o tym pokoleniu Walery Fomin, „odmawiając bycia głosicielami doktryny partii, ukazali się w oczach władz jako przedstawiciele podejrzanego i niebezpiecznego »kontrataku«, który wymaga specjalnego nadzoru. I to nie tylko najsurowszej kontroli, ale także surowych środków zapobiegawczych”⁴.

Kijowska Wytwórnia Filmowa nie zwracała uwagi na krytykę w prasie. Scenariusz był w planie na rok 1965 i należało działać według ustalonych zasad. Redaktorzy wprowadzają uwagi, autorzy uwzględniają je, następnie tekst jest rozpatrywany w wyższych instancjach, wnosi się dalsze uwagi itp.

Finansując kinematografię, państwo przy pomocy jasno skonstruowanego pionu sprawowało ścisłą kontrolę ideologiczną — szczególnie dotkliwe na Ukrainie, gdzie

* Polskie wydanie w 1999 r.

² І. Валько, *Спотворенийобразчасу*, „Дніпро” 1963, nr 4.

³ В. Брюховецький, *Ліна Костенко*, Київ 1990, s. 86.

⁴ В. Фомин, *Руководство кинематографией утвердить на Васильевской улице...*, Москва 2018, s. 232.

tematy związane z historycznym losem kraju i utratą państwowości stanowiły tabu. Dlatego historii powstania (lub niepowstania) poszczególnych filmów ukraińskiego kina — pod względem napięcia i niecodziennych zwrotów akcji — przypominają kryminały. Fakt, że autorzy wielokrotnie byli zmuszani do przepisywania scenariuszy, nikogo nie dziwił. Sytuacja stawała się ekstremalna, kiedy w trakcie pracy nad filmem z różnych powodów zmieniali się reżyserzy (tak było między innymi w przypadku filmów *Квітка на камені* [Kwiat na kamieniu, 1962], *Іду до тебе...* [Idę do ciebie..., 1971], *Пропала грамота* [Zaginiony dyplom, 1972]). Ale losy filmu, w którym pokładano wielkie nadzieje i miał ukazać się pod tytułem *Sprawdźcie swoje zegarki*, są niezwykle nawet na tym tle. Doszło tu do precedensu: zmieniła się oryginalna nazwa i reżyser, natomiast w napisach filmu nie widnieją nazwiska autorów scenariusza. Jak to możliwe? Słynne powiedzenie René Claira: „Film jest gotowy — pozostaje go tylko nakręcić” podkreśla znaczenie scenariusza w kinie, a w scenarzyście każe widzieć najbardziej kreatywną postać kinematografii. Nie wszyscy zgadzają się z takim podejściem, ale reżyser, deklarując nawet wyższość reżyserii nad scenariuszem, wciąż odwołuje się do scenariusza — bez niego nie da się rozpocząć pracy nad filmem. Chociaż w praktyce kina światowego dochodziło do sprzeczek między scenarzystą a reżyserem, scenarzyści, którzy otrzymywali nagrodę za swoją pracę, nie kwestionowali autorstwa filmu. Zwłaszcza gdy film uznano za udany.

Jest to więc historia scenariusza, który nie stał się filmem, i filmu, który wyszedł bez nazwiska scenarzystów, niezwykła historia, interesująca badaczy także dlatego, że jedną z autorek jest Kostenko, wybitna ukraińska poetka. Zanim przejdziemy do archiwalnych dokumentów dotyczących historii, która rozgrywała się na oczach środowiska filmowego w latach 1964–1966, musimy przypomnieć sobie dwie ważne okoliczności. Po pierwsze: zanim konflikt ze scenariuszem Kostenko wybuchł w wytwórni filmowej, poetka była już w gronie „podejrzanych” (później w ZSRR nazywanych dysydentami) — w 1963 roku miał się ukazać jej tomik wierszy *Зоряний інтеграл* [Gwiazdny integral], ale zbiór nie wyszedł drukiem. Aby lepiej zrozumieć sytuację, warto przytoczyć fragment wiersza o tym samym tytule, który cenzura uznała za dzieło „zuchwałe” i antyradzieckie — a to rzuca światło na jej działania:

Wkrótce wyjdę na ulice Kijowa
z żałobnym bandażem na rękawie —
umiera matka poezji mojego ludu!
Wszystko nazywa się Ukrainą —
Dom handlowy, restauracja, fabryka.
Chleb nazywa się ukraiński,
telewizja jest również ukraińska.
Na etykietce wódki
Eksportowy hetman z maczugą.
I tylko język obcy we własnym domu.
W szowinizmie pazury są podświadome.

Rodzina jest już wolna i nowa.
I tylko matka ledwo żyje.

Umarłaby jeszcze nie raz,
Ale pyta o wszystko, na łożu śmierci —
A gdzie jest słowo, które Taras
Postawił ludziom na straży?!?!⁵

Druga okoliczność: ukraińskie kino zyskało na sile i pierwsze zwycięstwo odniosło w 1965 roku — to wtedy ukazał się film Siergieja Paradżanowa *Cienie zapomnianych przodków* (*Tini zabutih predkiv*), który zyskał międzynarodowe uznanie, rozpoczynając nadejście dla studia nowego czasu i kierunku, który wkrótce zostanie określony mianem kina poetyckiego. Chociaż scenariusz Kostenko i Dobrowolskiego wpisywał się w ten nurt, od początku miał pecha.

W 1964 roku Kijowska Wytwórnia Filmowa im O. Dowżenki podpisała umowę z Kostenko, zgodnie z którą autorka scenariusz miała przedstawić 15 kwietnia. Wytwórnia wiązała z nim duże nadzieje. Jak donosił w prasie reżyser Mykoła Maszczenko, jego autorzy „znaleźli oryginalne rozwiązanie w swojej opowieści o ukraińskich poetach, którzy zginęli podczas wojny. Jeśli reżyser znajdzie to samo przenośne, filozoficzne rozwiązanie dla całego obrazu, film może stać się bardzo interesujący, a być może nawet będzie kontynuacją świętych dla nas tradycji Dowżenki”⁶.

Chociaż wytwórnia liczyła na szybką pracę Kostenko, 17 maja 1964 roku Wasyl Zemlak, redaktor główny studia, otrzymał od poetki oświadczenie z prośbą o przedłużenie realizacji do 25 maja. Jednak scenariusz nie dotarł w odpowiednim czasie i 6 czerwca Zemlak delikatnie przypominał: „Czy możemy mieć nadzieję na otrzymanie scenariusza w najbliższej przyszłości?”. W końcu cierpliwość się skończyła i wysłał telegram na adres domowy Kostenko z informacją, że termin nadesłania minął 25 maja i dopytywał, w czym leży problem. Poetka również odpowiedziała telegramem: „Jak okężnie mawiała pewna kobieta dwukropek kiedy skończę gotować, wtedy podam. Z poważaniem, Lina Kostenko”⁷. Ukończenie scenariusza zajęło ponad dziewięć miesięcy. I choć tytuł wciąż miał dwa nazwiska, Kostenko pracowała nad nim sama, o czym świadczy list Dobrowolskiego do dyrektora studia z 12 czerwca 1965 roku, w którym wyjaśnia, że z powodu choroby nie mógł uczestniczyć w pracy wraz z Kostenko.

Centralne Archiwum-Muzeum Literatury i Sztuki przechowuje kilka scenariuszy Kostenko: *Sprawdźcie swoje zegarki* (z Dobrowolskim, 1965, 140 stron)⁸, *Покажіть мені небо* ([Pokaż mi niebo], 1966, 44 strony)⁹, *Море кризисів, море ясності* ([Mo-

⁵ Л. Костенко, *Зоряний інтеграл (Уривки з поеми)*. — Ліна Костенко. «Вибране», Київ 1989, s. 155–156.

⁶ Н. Масценко, *На творческом старте*, „Правда Украины” 7.06.1964.

⁷ Telegram jest cytowany dosłownie. Дело художественного кинофильма „Сверьте свои часы” („Kto wróćnie — долубит”). 1964–1966. — Центральний архів-музей літератури і мистецтва. — Фонд 670, опис 1, справа 1783. Режиссерский сценарий В. Ильяшенко. — Центральний архів-музей літератури і мистецтва. — Фонд 670, опис 2, справа 2297.

⁸ Режиссерский сценарий В. Ильяшенко. — Центральний архів-музей літератури і мистецтва. — Фонд 670, опис 2, справа 2297.

⁹ *Ibidem*, s. 126, 128.

rze kryzysów, morze jasność], 1966, 26 stron)¹⁰. W rzeczywistości są to różne wersje tego samego scenariusza. W przypadku filmu *Sprawdźcie swoje zegarki* zachowały się dokumenty z omówienia scenariusza *Kierunek — na Golgotę*, ale jest to również inny wariant oryginału¹¹.

Oczywiście tytuł zaproponowany przez autorów był ryzykowny, ponieważ sowieckich urzędników irytowały biblijne terminy i nazwy geograficzne. Był jeszcze jeden powód do niezadowolenia: wersja zatytułowana *Kierunek — na Golgotę* trafiła pod oko moskiewskiej redakcji, a ta starannie uwolniła scenariusz od „falszywych” epizodów, które „powierzchniowo zinterpretowały kult jednostki”: „Po przeczytaniu, scenariusz sprawia wrażenie: nie wiadomo, co gorsze — wojna czy lata 1937–1938”¹².

Długo oczekiwane wydarzenie, dyskusja nad scenariuszem *Kierunek — na Golgotę*, odbyło się w siedzibie Kijowskiej Wytwórni 22 stycznia 1965 roku. Z protokołu dyskusji wynikało, że było to naprawdę istotne wydarzenie, a ton rozmowy był poważny. Najwyższą ocenę wystawił pisarz Jakiw Basz: „Scenariusz literacki jest tak doskonały, że wymaga jedynie prac redaktorskich i realizacji”. Co oznaczało: należy zacząć zdjęcia. Dmytro Pawłyczko poddał scenariusz najgłębszej interpretacji spośród obecnych:

Główną ideą tekstu jest to, że kto nie klęka przed panującym rządem, nie uklęknie przed wrogiem. Osoby niezależne, które nie przystosowały się do warunków kultu jednostki, przed wojną były obserwowane przez władzę i żyły w atmosferze wyobcowania, w nienormalnych warunkach. Ale całe życie walczyły o prawdę (te elementy biografii zostały wyostrzone przez autorów). W walce z faszyzmem ci ludzie stają się bohaterami. Idea niezależnych ludzi jest głęboka i nowa¹³.

Jednak Pawłyczko skrytykował tytuł jako pretensjonalny — jego zdanie spotkało się z aprobatą. Dyrektora studia filmowego Cwirkunowa zafascynował romantyczny, wysublimowany styl scenariusza, a także wyrażone w nim przekonanie, że sztuka, podobnie jak życie, jest nieśmiertelna. Żaden faszyzm jej nie zatrzyma. Redaktorka scenariusza, Lidia Czukamowa, jedna z najbardziej wykwalifikowanych specjalistek w dziedzinie scenopisarstwa, zwróciła uwagę na złożoność dzieła, na które splotły się trzy losy głównych bohaterów i epoki oraz synkretyzm gatunkowy (romantyczna wzniosłość, patos, motywy ludowe i satyryczna groteska). Pojawiło się pytanie — jak to wszystko połączyć w jednym filmie? Redaktor Wira Silina taktownie stwierdziła, że nie obawia się narracji, ale fragmentarycznego charakteru scenariusza. Na co Wasyl Iljasenko, absolwent Wszechniązkowego Państwowego Instytutu Kinematogra-

¹⁰ Літературний сценарій... — Центральний архів-музей літератури і мистецтва. — Фонд 670, опис 2, справа 2367.

¹¹ Дело о подготовке литературного сценария и написании музыки художественного кинофильма «Сверьте свои часы» („Направление — на Голгофу”). 1964–1966. — Центральний архів-музей літератури і мистецтва. — Фонд 670, опис 1, справа 1782.

¹² В. Фомин, *op. cit.*, s. 584.

¹³ Протокол обговорення літературного сценарію „Напрямок — на Голгофу” від 22 січня 1965 року. — Центральний архів-музей літератури і мистецтва. — Фонд 670, опис 1, справа 1782, s. 170.

fii, który miał wyreżyserować scenariusz i zadebiutować jako reżyser, odpowiedział zapewnieniem, że wie, jak to zrobić, i że nie ma żadnych uwag, co do tekstu. Konstruktywny pomysł wyszedł od dramaturga Jewhena Onoprienki: „Realizując ten scenariusz, na miejscu reżysera zainspirowałbym się Dowżenką — tak, aby wysoki patos został zestawiony z autentycznymi, codziennymi elementami, tragedia — z humorem. Tak, żeby obecne były różne barwy”¹⁴.

Wytwórnia filmowa 27 stycznia 1965 roku zatwierdziła scenariusz literacki *Kierunek — na Golgotę*, wyrażając jednocześnie zastrzeżenia co do dezorientującego tytułu, który wyklucza pojęcie aktywnej walki, podczas gdy w scenariuszu główni bohaterowie walczą z nazistami. Cwirkunow napisał list do prezesa Kina Państwowego, Światosława Iwanowa, prosząc go o zatwierdzenie Iljaszenki jako reżysera, motywując decyzję tym, że w WGİK wykazywał skłonność do romantycznej symboliki i heroicznej egzaltacji. Ta cecha świadczy o tym, że w osobie Iljaszenki, ucznia Siergieja Gierasimowa (który zresztą został zaproszony do pełnienia funkcji kierownika artystycznego filmu), reżyser studia widział spadkobiercę artystycznego stylu Dowżenki. Czy było to słuszne założenie? Bez ukończonego filmu nie można tego ocenić.

Przedstawiciele Derżkino niezwłocznie przekazali scenariusz wraz z własną konkluzją do Moskwy, do Państwowego Komitetu Kinematografii ZSRR — to ta instancja dawała (lub nie) zielone światło do rozpoczęcia prac. Tym razem (8 kwietnia 1965 roku) zezwolono na realizację filmu, ale po wprowadzeniu znaczących zmian — moskiewscy eksperci zasugerowali radykalne przeróbki:

Autorzy powinni w dalszej współpracy z reżyserem doprowadzić do poprawnego przedstawienia zjawisk związanych z kultem jednostki. Teraz te zjawiska niesłusznie zajęły główne miejsce w pracy. [...] Konieczne jest uwolnienie scenariusza od celowo ponurego kolorytu (cmentarz, dom wariatów, patologiczne twarze na weselu, szaleństwo, pozostawienie przypadkowi itp.) — Zastępca dyrektora Państwowego Komitetu Kinematografii ZSRR I. Kokarewa¹⁵.

Oczywiście te uwagi nie podlegały dyskusji, należało je zrealizować. Po naniесieniu zmian scenariusz został ponownie przesłany do akceptacji. Jednak tym razem (25 maja 1965 roku) potraktowano scenariusz ostrzej: dostrzeżono rozbieżności między historyczną prawdą życia tamtych czasów a jej obrazem w scenariuszu, wyrażono także ubolewanie, że „towarzysze Kostenko i Dobrowolskij zignorowali spotkanie z redakcją scenariusza, na którym niewątpliwie mogłaby skorzystać produkcja filmu”¹⁶. Jednak pozwolono na realizację filmu.

Następnie wszystko szło zgodnie z ustalonym schematem. Dyskusja nad scenariuszem z reżyserem, wzięcie pod uwagę komentarzy, kolejne wnioski, scenariusz znów przeszedł przez wszystkie odpowiednie instancje. Wynikało to nie tylko z ce-

¹⁴ *Ibidem*, s. 179.

¹⁵ Заключение Главка на сценарий Аркадия Добровольского и Лины Костенко «Направление — на Голгофу». — Центральный архив-музей литературы и искусства. — Фонд 670, опис 1, справа 1782, s. 161–162.

¹⁶ *Ibidem*, s. 153.

lowości cenzury (wówczas nieco osłabionej), ale także z faktu, że nie każdy autor znał specyfikę scenariusza i wymagania wobec niego. W tym przypadku materiał był trudny do zrealizowania na ekranie — chodziło o poetów, o ich świadomość, która, nie oszukujemy się, różni się od świadomości codziennej i zwyczajnej. Dlatego rozwiązanie musiało być wyjątkowe.

Wreszcie Iljaszenko rozpoczął zdjęcia — wytwórnia planowała zakończyć filmowanie do 26 kwietnia 1966 roku. Jesienią 1965 roku reżyser zaprezentował fragment materiału. Sukces pierwszego, wielkiego filmu był o krok przed Iljaszenką — miał skomplikowany, ale głęboki scenariusz, wzajemne zrozumienie z autorem i zaufanie kierownictwa studia. Jednak debiutant nadal nie zdawał sobie sprawy z całej złożoności sytuacji, mając nadzieję, że zachwyci wszystkich niezwykłym filmem. Jego materiał skłonił kierownictwo do głębokich przemyśleń. Podsumowanie Derżkino na temat materiału brzmiało:

Zamiar reżysera Iljaszenki, by oryginalnymi środkami ujawnić oryginalny figuratywny świat scenariusza literackiego Liny Kostenko i Arkadego Dobrowolskiego, język poetyckich symboli i metafor mógłby zostać w pełni zaakceptowany, gdyby w poszukiwaniu stylistycznych cech przyszłego filmu reżyser nie wybierał środków stwarzających wrażenie pozorów a czasem wręcz budzących niesmak¹⁷.

Wnioski były obszerne, oceniono niektóre, wyjątkowo szokujące sceny. W szczególności skupiono się na tej (zresztą nieobecnej w scenariuszu), w której poeta Lewicki, grany przez Iwana Mykołajczuka, wyobraża sobie własny pogrzeb. „Aktor i reżyser są nieprzekonujący. Nieznośnie piękny, obrazowy pogrzeb i wyraz niekontrolowanego horroru na twarzy bohatera, malarskie i teatralne gesty”¹⁸. Według naczynych świadków scena została nakręcona w następujący sposób: aktor położył się w trumnie, został opuszczony do dołu, a nawet przykryty ziemią, a następnie wykopany. Trudno zrozumieć celowość takiego posunięcia reżysera, ale w kręgach studyjnych ten przypadek stał się legendą o Mykołajczuku jako aktorze gotowym na wszystko dla roli. Pracownicy Derżkino dodatkowo podkreślali, że personifikacja losów trzech bohaterów przez symbolikę ukrzyżowania budzi jednoznaczne skojarzenie z chrześcijańską ideą męczeństwa ofiarnego, biernego oporu, choć w rzeczywistości idea ta nie wynika z istoty trójki bohaterów.

Posiedzenie Rady Artystycznej odbyło się w wytwórni 11 listopada, gdyż materiał filmowy wymagał poważnej dyskusji. Głos zabrały najbardziej autorytatywne postacie ówczesnego kina ukraińskiego, których nie można podejrzewać o nieszczerłość. Szczegółowej analizy dokonał Siergiej Paradżanow. Materiał był interesujący jako temat do rozmowy, ale wnioski rozczarowujące: „Myślę, że niektóre fragmenty filmu są bardzo prymitywne. [...] Uważam, że trzeba oszczędzić fakturę Mykołajczuka, aby go nie spłycić. [...] Brak pracy reżysera z operatorem [...]. Złożony świat poety trzeba pokazać inaczej. Jeśli wyobrażamy sobie ówczesnych poetów, to powinniśmy zniknąć sceny przy ogrodzeniu, pogrzeby, są tak prymitywne...” i ostrze-

¹⁷ *Ibidem*, s. 145.

¹⁸ *Ibidem*.

gał, że porażka Iljaszenki będzie oznaczać upadek studia¹⁹. Wołodymyr Denysenko mówił o Iljaszence jako o nowicjuszu, który podjął się bardzo trudnego zadania, ale zabrakło mu umiejętności. Wiktor Iwczenko w filmie dostrzegł ignorancję.

Uwagi Paradżanowa, Denysenki i Iwczenki nie wystarczyły i gorące dyskusje toczyły się też 21 i 28 grudnia. Pierwsza — pod kierownictwem dyrektora studia Cwirkunowa. Dominował ton bezkompromisowej, konstruktywnej krytyki. Mykoła Maszczenko opisał grę aktorską słowami „impotencja”, „gorzej niż amatorstwo”, „niepewność i ostrożność widoczne w każdym kadrze”. Leonid Osyka wyraził zdziwienie kierowane pod adresem dyrektora, która wcześniej nie oglądała materiału: teraz, biorąc pod uwagę, że wydano dużo pieniędzy, przerobienie 70–80% nieudanych scen było prawie niemożliwe. Jego werdykt był precyzyjny i zwięzły: „Problem nie jest rozwiązany. Film nie jest relacją z tego, co działo się w kraju w tamtych latach. W materiale nie znaleziono żadnego rozwiązania artystycznego. To wszystko to nie środki kina artystycznego”²⁰.

Jak widać, materiał Iljaszenki stał się przedmiotem dyskusji o środkach kina poetyckiego. Cwirkunow zwrócił uwagę na ideologicznie błędne kalkulacje reżysera, a także na fakt, że wychodzi film „nie o poetach”.

Trzeba było znaleźć rozwiązanie, ponieważ na eksperymenty nie było pieniędzy. Ponadto dyrektor studia zauważył, że Iljaszenko nie był w stanie zjednoczyć ludzi, wyostrzył napięte relacje i podkopał wiarę w siebie jako osobę. Wyjście zaproponował poeta i reżyser filmowy Winhranowski: porzucić powieściową konstrukcję i nakręcić film o jednym z poetów, Szwindinie, gdyż jego obraz okazał się najbardziej wyrazisty. Tydzień później Kostenko była na kolejnej (i ostatniej) dyskusji. Również negatywnie oceniła prezentowany materiał („Mogłam się spodziewać wszystkiego, ale nie tak poważnych błędów artystycznych”). Aby uratować film, zgodziła się przerobić scenariusz, który będzie dotyczył jednej postaci. W rezultacie powstają dwa scenariusze: *Pokaż mi niebo* i *Morze kryzysów, morze przejrzystości*. W okresie od 25 grudnia 1965 do maja 1966 prace nad filmem zostały wstrzymane.

Szef Derżkino Światosław Iwanow napisał wówczas: „Młody reżyser W. Iljaszenko otrzymał polecenie nakręcenia filmu »Sprawdźcie swoje zegarki«. Ale później musiał zostać usunięty z produkcji z powodu niekompetencji zawodowych”²¹. Nakręcony materiał został zniszczony i z tego powodu w obiegu jest kilka wersji dotyczących tego, co przedstawiał. Jedną z nich zapisał w swoich wspomnieniach Jurij Iljenko:

Wasia zbudowała Golgotę na obrzeżach Kijowa, na Zwiryńce, na wzgórzu nad koleją. Naturalnej wielkości. Nawet większą. Postawił nad Kijowem trzy ogromne krzyże i ukrzyżował trzech drobnych poetów. No tak, jakby zgodnie ze scenariuszem było to konieczne. [...] Niestety (tak mówią w bajkach

¹⁹ *Ibidem*, s. 126, 128.

²⁰ Протокол об говорення відзня того матеріалу фільму «Звірте свої годинники» від 21.XII. 1965. — Центральний архів-музей літератури і мистецтва. — Фонд 670, опис 1, справа 1782, s. 103.

²¹ С. Іванов, *Підсумки кінематографічного року* „Новини кіноекрану” 1966, nr 12, s. 1.

i epickich formach) pociągiem z Moskwy z plenum Komitetu Centralnego wrócił Petro Juchymowycz Szelest. Pierwszy sekretarz Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Ukrainy, jeśli ktoś nie wiedział. W Moskwie Szelesta, od którego tchnęło już (pozornie) ukraińskim burżuazyjnym nacjonalizmem, obsztorcowano, był więc goły, bez skóry, nie wyhodował jeszcze nowego pancerza i był bardzo zirytowany. A tu na górze, nad jego miastem — Golgota. [...]

Co to za bluźnierstwo na Zwirynce? Prawie nagi i jeszcze nieogolony sekretarz o wpół do ósmej rano krzyknął i rzucił filiżanką gorącej herbaty w szefa pociągu, bo to on podał napój Petrowi Juchymowyczowi. O drugiej po południu film na podstawie scenariusza Liny Kostenko został zlikwidowany²².

Inną wersję przedstawił sam Iljaszenko, który pozostał w studiu filmowym, nakręcił kilka filmów: *Stromy horyzont* (*Крутий горизонт*, 1971), *Parapetówka* (*Новосілля*, 1973), *Pośród lata* (*Середліта*, 1975), epizod *Na mierzei* (*Накоці*) w serialu telewizyjnym *Dnieprowy wiatr* (*Дніпровський вітер*, 1976), serial *Czerwone pole* (*Червоне поле*, 1980) i inne. W 2004 roku wydał książkę *Historia kinematografii ukraińskiej* (*Історія українського кіномистецтва*), w której opisał sytuację związaną z filmem na podstawie scenariusza Kostenko:

Nie ma takiego filmu. Ale był. Dokładniej rzecz biorąc, materiał został sfilmowany i zmontowany — 2000 m. Potem było Biuro Polityczne Komitetu Centralnego KP(b)U* [Komunistyczna Partii (bolszewików) Ukrainy — M.Ś.] (1966). Potem nie było już nic. Materiał filmowy (25000 m) został spalony na terenie studia w specjalnych beczkach na oczach reżysera i nikt już nie widział zmontowanego na 2000 m filmu. Słynny tryptyk „Golgota” (dzieło A. Fużenki), na którym wyrzeźbiono trzech ukrzyżowanych ukraińskich poetów: Wołodymyra Bułjenkę, Fiodora Szwindina i Leonida Łewitskiego, w tajemniczy sposób zniknął. Wszystko skończyło się w tym samym czasie: scenariusz słynnej poetki, reżyser i film. Jednak Leonid Osyka, ratując wydział produkcyjny, nakręcił film na podstawie materiału „Kto powróci — pokocha do końca”, ale Lina Kostenko nie uznała go za własny, a Iwan Mykołajczuk odmówił zgrania w nim, bo nie odpowiadał mu styl²³.

Ówczesny debiutant podsumowuje, pisząc o największej stracie: „Lina Kostenko opuściła kino na zawsze. Tak trudne, jak to jest w poezji, to jest jeszcze trudniejsze w kinie. Strata dla nowego kina ukraińskiego, które zaczęło się dopiero w latach sześćdziesiątych, jest ogromna. Przecież scenariusz *Sprawdźcie swoje zegarki* był najbardziej poetyckim przejawem »kina poetyckiego«”²⁴. Niestety Iljaszenko nie zauważa istotnej okoliczności: od 1963 roku Kostenko przestała publikować, przez co automatycznie została też pozbawiona możliwości pracy nad scenariuszami.

Kierownictwo studia postąpiło radykalnie. Film był w planie, wydano na niego już dużo pieniędzy, więc prace trzeba było dokończyć. Zadanie uratowania sytuacji dyrekcja powierzyła młodemu Osyce, który właśnie ukończył WGİK i wyreżyserował krótkometrażowy film *Ta, która wchodzi do morza* (*Та, що входить в море*, 1965), choć zakazany z powodu formalizmu, wzbudził zachwyt wielu kinematografów. Osyka musiał ukończyć ten niefortunny film z resztą środków z budżetu.

²² Ю. Ілленко, *Юрка Ілленка Доповідна Апостолові Петру. Книга три*, Тернопіль 2018, s. 75.

* Nazwa w tamtym czasie nie zawierała litery „b”.

²³ В. Ілляшенко, *Історія українського кіномистецтва*, Київ 2004, s. 202.

²⁴ *Ibidem*, s. 204.

Datowany na 30 maja 1966 roku protokół dyskusji na temat scenariusza reżyserkiego i dwóch krótkich fragmentów nakręconych przez Osykę przedstawia sytuację, która wcale nie była sielankowa. Chumakowa wysunęła kilka postulatów: praca nad scenariuszem Kostenko była ponad siły Ijaszenki; niemożliwe było wykorzystanie materiału ze względu na niski poziom profesjonalizmu; Kostenko zobowiązała się do napisania nowej podstawy literackiej i przy bezpośrednim udziale Osyki powstała ostatnia wersja scenariusza literackiego.

Niektórych w tej wersji zaalarmowała konwencjonalność jako coś, co nie do końca powinno się znaleźć w filmie. Reżyser wyjaśnił, że ucieka się do konwencjonalności, wierząc, że takie rozwiązanie stylistyczne jest jedyną możliwością, nie tylko ze względów ekonomicznych, ale przede wszystkim ze względów artystycznych. Jego zdaniem to nowy gatunek dokumentalny, łączący w sobie linię dokumentalną i artystyczną. Powiedział, że chciałby zobrazować, jak trudno teraz przywrócić pamięć o tych, którzy zmarli dwadzieścia lat wcześniej. Ilienکو, odnosząc się do epizodu nakręconego przez Osykę, powiedział, że to, co zobaczył na ekranie, było ciekawsze niż to, co zostało napisane, i że scenariusz został wzbogacony.

W reżyserskiej wersji scenariusza Osyka zostawił wiersze Wołodymyra Bułajenki i dodał utwory radzieckiego pisarza Semena Gudzenki. Słowa: „Nie należy się nad nami litować” („Нас не надо жалеть”) rozpoczynające wiersz *Мое поколение* [Moje Pokolenie, 1945] wykorzystał również w tytule filmu. Osyka sformułował swoje zadanie w librecie: „Czas daje nam możliwość spojrzenia z daleka na odległe wydarzenia i opowiadanie o nich w sposób ścisły i prosty, za pomocą poetyckich metafor i uogólnień, jak w ludowej pieśni-dumie. [...] W wszystkich epizodach w filmie zostały organicznie wplecione wiersze dające mu poetyckie echo”²⁵. Metafory i uogólnienia płynące ze scenariusza oraz decyzja reżysera dotycząca scen *W domu wdowy*, *Bazar w okupowanym mieście*, *Pożegnanie syna* uznano za najbardziej udane. Osyka zebrał własną ekipę — operatorem był jego rówieśnik Michaił Bielykow, scenografem Michaił Rakowski, który pracował przy *Cieniach zapomnianych przodków*, kompozytorem Wołodymyr Guba (w filmie, w którym jest niewiele dialogów, muzyka wysunęła się na pierwszy plan). Do odegrania roli poety zaprosił Borysa Chmielnickiego, moskiewskiego aktora pochodzenia ukraińskiego, który, nawiasem mówiąc, później występował w filmach zarówno Osyki, jak i Ilienki.

Reżyserski scenariusz Osyki, mimo ekstremalnych warunków (krótkoterminowość, brak funduszy), w Studiu i Derżkino również wzbudził zastrzeżenia. Pierwsza wersja, złożona w maju, została szczegółowo omówiona, protokół zajmował 24 strony maszynopisu. W lipcu pojawił się drugi wariant, który został ostatecznie zatwierdzony. Doszło jednak do kolejnej kolizji: scenariusz reżysera i dwie nakręcone sceny recenzował Michaił Bleiman, ówczesny redaktor Państwowego Komitetu ds. Kine-

²⁵ Осыка Леонид. Либретто фильма «Нас не надо жалеть». — Дело художественного кинофильма «Сверьте свои часы» («Кто вернется — долюбит»). 1964–1966. — Центральный архив-музей литературы и искусства. — Фонд 670, опис 1, справа 1783, s. 16.

matografii ZSRR, w opinii z 10 lipca wyraził się o filmie negatywnie— moskiewski urzędnik w zasadzie nie zaakceptował stylu Osyki:

Zamiast prawdziwej i paradoksalnej sytuacji z żywymi ludźmi, ratowanymi przez partyzantów, którzy podłożyli minę pod pociąg, pojawia się wymyślona i pretensjonalna sytuacja z ziemią, na której załadowane są wagony. Ta wzniósła symbolika jest znacznie mniej interesująca, niż gdyby w wagonach w rzeczywistości byli ludzie. A i wyczyn partyzantów staje się bez znaczenia. Nawet symboliczna ziemia nie jest warta ludzkiego życia. W dalszej części scenariusza niestety nie ma najważniejszego, nie ma charakteru bohatera²⁶.

Już w tym przeglądzie zarysowane są fundamentalne różnice między ukraińskimi reżyserami a wpływowymi krytykami-urzędnikami. Bleiman odrzucał wszystko, co wykraczało poza standard, szczególnie w filmowym obrazie wojny. Widział w niektórych reżyserach nieposłusznych uczniów, których należało sprowadzić na właściwą ścieżkę. Archiwa moskiewskie zachowały jego druzgocącą krytykę filmu Siergieja Paradżanowa *Саят Нова* ([Sayat Nova], 1969), opublikowaną przez Walerego Fomina w jednym z numerów *Полк* [Pułk]. Bleiman nie chciał przyjąć do wiadomości, że minął już czas posłusznych operatorów, że współczesne kino poszło daleko do przodu w swoich możliwościach estetycznych. We wszystkim, co wykraczało poza jego percepcję, trzymał się „tagów”, takich jak: „mgławce, abstrakcyjne piękno, trywialna symbolika” itp. Użyje tych określeń przeciwko ukraińskim filmom poetyckim, ale robi to później. Tutaj ocena Bleimana została wykorzystana w nieco zmienionej formie jako konkluzja Państwowego Komitetu ds. Kinematografii ZSRR z 3 sierpnia 1966 roku, a to mogło się skończyć odrzuceniem filmu, tak jak stało się na przykład z *Киевские фрески* (Kijowskie freski, 1966) Paradżanowa. Jednak Gierasimow, ceniony reżyser i nauczyciel, bronił młodego Osyki. Jak już wiemy, był świadom losów tego filmu. Napisał 12 sierpnia krótką odpowiedź do scenariusza: „Teraz moim zdaniem można bez obaw kontynuować pracę. Rezultat zapowiada się interesujący i pobudzający do myślenia”²⁷.

Światosław Iwanow wyznaczył bardzo rygorystyczny terminarz. Reżyser dotrzymał terminu i jesienią 1966 roku został ukończony film pt. *Нас не надо жалеть* [Nie należy się nad nami litować], który pokazuje nie tyle historię konkretnego poety, ile uogólniony obraz artysty. Elementy wojny były w filmie umowne, gdyż reżyser skupił się na artystycznych rozwiązaniach. Film został przyjęty do studia 30 listopada i w podsumowaniu podpisanym przez Zemlaka, Łysenko, Syzonenko i Chumakovą został oceniony wysoko:

Reżyser L. Osyka i operator M. Belikow, pokonując wielki opór złożonego materiału, ograniczenia czasowe i fundusze produkcji, stworzyli film godny miana dzieła sztuki, głęboko patriotyczny w swej treści i ciekawy w sposobie realizacji. Złożony kontrapunkt łączy powściągliwą poetykę scen, celowo

²⁶ Блейман, Михаил. О сценарии Л. Костенко. „Сверьте свои часы”. Режиссерская разработка. *Ibidem*, s. 47.

²⁷ Герасимов С. О сценарии „Сверьте свои часы”. Режиссерская разработка. — Центральный архив-музей литературы и искусства. — Фонд 670, опис 1, справа 1783, s. 42.

stylizowanych na dumę ludową, z niepokojącą autentycznością kroniki, lekturą wierszy i poruszającymi historiami dokumentalnymi matek, których synowie zmarli. [...] Cała figuratywna i dramatyczna struktura filmu świadczy o oryginalności umiejętności młodych artystów, którzy stworzyli ten film w bardzo trudnych warunkach²⁸.

Ale to nie wszystko. Choć finisz można uznać za udany, dwie kwestie wzbudziły napięcie: jedna dotyczyła tytułu, druga — sytuacji z autorstwem scenariusza. Faktem jest, że tytułu Moskwa nie zaakceptowała i żądała zmiany. Wytwórnia próbowała różnych opcji: *Они возвратились с победой* [Wrócili ze zwycięstwem], *Когда на смерть идут* [Gdy idą na śmierć], ale na próżno. Ostatecznie, po kolejnym liście z propozycją nowej nazwy, dyrekcja wprowadziła tytuł *Хто повернеться — долюбить* [Kto powróci — pokocha do końca].

O problemie z autorstwem scenariusza świadczy odręczny list Leonida Osyki:

Do redaktora głównego
Studia filmowego im. O.P. Dowżenki
tow. Zemlaka W.S.

Prosimy o wskazówkę, jak zapisać w napisach filmu „Nie musicie się nad nami litować” („Sprawdźcie swoje zegarki”) autorkę scenariusza L. Kostenko. Towarzyszka Kostenko złożyła do grupy oświadczenie z prośbą o usunięcie jej nazwiska z napisów filmu. Reżyser filmu L. Osyka²⁹.

Odpowiedź Zemlaka: „Roszczenia L. Kostenko są bezzasadne. Wpiszcie nazwiska autorów w napisach”. Jednak historia nie zakończyła się na tej instrukcji. Oświadczenie samej Kostenko jest niezwykle cennym dokumentem, dlatego warto je przytoczyć w całości:

Do redaktora głównego
Studia filmowego im. O.P. Dowżenki
Zemlaka W.S.
Kostenko L.W.

Oświadczenie.

Ponieważ po wznowieniu prac nad filmem „Sprawdźcie swoje zegarki” wszystkie sceny zostały napisane lub przemyślane twórczo przez reżysera L. Osykę i właściwie nic z tego, co napisałam, nie znalazło się w filmie — proszę usunąć moje nazwisko z napisów. Kwestię autorstwa pozostawiam L. Osyce. L. Osyka może słusznie umieścić swoje nazwisko w napisach.

L. Kostenko. 15. X. 1966³⁰

Dokument ten dowodzi akceptacji tego młodego utalentowanego reżysera. I pokazuje, że Kostenko w zasadzie nie mogła współpracować z reżyserem, ponieważ nie zgodziłaby się na odstępstwo od swojego słowa, od swojej wizji. A o tym, czym ma być film, w kinie decyduje nie scenarzysta, lecz reżyser.

²⁸ *Ibidem*, s. 25.

²⁹ *Ibidem*, s. 19.

³⁰ *Ibidem*.

W lewym rogu maszynopisu oświadczenia Kostenko znajduje się zapisana po przekątnej decyzja dyrektora studia: „Spełnić prośbę autorki i nazwiska w napisach nie wpisywać. Odnosnie do przeniesienia autorstwa reżysera — prośba jest bezpodstawna, dlatego w napisach nie należy w ogóle wspominać o autorze scenariusza. 16.01.1967”.

Taka jest historia. Ilustruje ona, jak trudno zrealizować głęboki, poważny scenariusz, zwłaszcza gdy w tę pracę zaangażowane są wybitne osobowości twórcze.

Opisane perypetie zatarły się z czasem. Pozostał jednak czarno-biały film *Osyki Kto powróci — pokocha do końca*, który wciąż jest aktualny i należy do najważniejszych osiągnięć ukraińskiego kina poetyckiego. Reżyser wyszedł poza pierwotne zadanie i na swój sposób, językiem metafor i symboli, ukazał wojenne cierpienia nie tylko poetów, ale Ukraińców w ogóle. Nie powtórzył tego, co zostało pokazane we wcześniejszych filmach wojennych. *Kto powróci — pokocha do końca* to debiut Osyki w wielkim świecie srebrnego ekranu. Pracując nad filmem, Osyka dojrzał jako reżyser i jako osoba. Rok później ukazało się jego arcydzieło *Kamienny krzyż* (*Камінний хрест*, 1968).

Scenariusz *Sprawdźcie swoje zegarki* Dobrowolskiego i Kostenko warto byłoby wznowić.

Przekład: Mateusz Świątlicki

Bibliografia

- Брюховецький, В'ячеслав. 1990. *Ліна Костенко*. Київ: Дніпро.
- Валерий, Фомин. 2018. *Руководство кинематографией утвердить на Васильевской улице...* Москва: Канон-плюс.
- Валько, І. 1963. „Спотворений образ часу”. *Дніпро* 4.
- Іванов, Святослав. 1966. „Підсумки кінематографічного року”. *Новини кіноекрану* 12.
- Ілленко, Юрій. 2018. *Юрка Ілленка Доповідна Апостолові Петру. Книга три*. Тернопіль: Богдан.
- Ілляшенко, Василь. 2004. *Історія українського кіномистецтва*. Київ: Вік.
- „Ліна Костенко про Василя Цвіркунова: «Я зустріла Людину, якої чекала моя душа. Я його зразу впізнала...»” 2020. *Volyn*, 5.11. Dostęp: 28.02.2022. <https://www.volyn.com.ua/news/151944-lina-kostenko-pro-vasyliya-tsvirkunova-ia-zustrila-liudynu-iakoi-chekala-moia-dusha-ia-ioho-zrazu-vpiznala>.
- Костенко, Ліна. 1989. *Зоряний інтеграл (Уривки з поеми)*. — Ліна Костенко. «Вибране». Київ: Дніпро.
- Машенко, Николай. 1964. „На творческом старте”. *Правда Украины* 7.06.

Źródła archiwalne

- Блейман, Михаил. О сценарии Л. Костенко. „Сверьте свои часы”. Режиссерская разработка. — Центральный архив-музей литературы и искусства. — Фонд 670, опис 1, справа 1783.
- Герасимов, Сергей. О сценарии „Сверьте свои часы”. Режиссерская разработка.

- Дело о подготовке литературно-госценария и написании музыки художественного кинофильма «Сверьт есвои часы» („Направление — на Голгофу”). 1964–1966. — Центральный архив-музей литературы и искусства. — Фонд 670, опис 1, справа 1782.
- Дело художественного кинофильма «Сверьт есвои часы» („Ктовернется — долюбит”). 1964–1966. — Центральный архив-музей литературы и искусства. — Фонд 670, опис 1, справа 1783.
- Заключение Главка на сценарий Аркадия Добровольского и Лины Костенко «Направление — на Голгофу». — Центральный архив-музей литературы и искусства. — Фонд 670, опис 1, справа 1782: 161–162.
- Литературный сценарий...; Центральный архив-музей литературы и искусства. — Фонд 670, опис 2, справа 2367.
- Осыка, Леонид. Либреттофильма „Нас не надожалеть”. — Делохудожественного кинофильма «Сверьте свои часы» („Ктовернется — долюбит”). 1964–1966. — Центральный архив-музей литературы и искусства. — Фонд 670, опис 1, справа 1783.
- Протокол обговорення відзнятого матеріалу фільму «Звірте свої годинники» від 21.XII.1965. — Центральный архив-музей литературы и искусства. — Фонд 670, опис 1, справа 1782: 103.
- Протокол обговорення літературного сценарію „Напрямок — на Голгофу” від 22 січня 1965 року. — Центральный архив-музей литературы и искусства. — Фонд 670, опис 1, справа 1782: 170.
- Режиссерский сценарий В. Ильяшенко. — Центральный архив-музей литературы и искусства. — Фонд 670, опис 2, справа 2297.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 17.07.2021

YURI I. SHEVCHUK / ЮРІЙ ШЕВЧУК

Колумбійський університет (Нью-Йорк, Сполучені Штати Америки)

Кінематографічне вилюднення як різновид культурного імперіялізму

Cinematic Depopulation as a Variety of Cultural Imperialism. The article analyzes a specific strategy of appropriation of the colonized by the colonizer widely used in the Soviet and post-Soviet cinema made in Ukraine and Russia and, until now, never discussed in Ukrainian film studies. The cinematic depopulation is a particular mode of filmic representation whereby a given ethnoscapes (Ukraine) is cleansed of the national community (Ukrainians) which has always considered it its ancestral homeland, and instead is populated by the colonizer (Russian characters) as if it were an integral part of their historical territory. As a form of Russian cultural imperialism, this strategy continues to be widely used in both Ukrainian and Russian film production today to promote the idea of Ukraine that is conceivable outside of and without the Ukrainian language, culture, and other traditional attributes of Ukrainian national identity.

Keywords: cinematic depopulation, cultural imperialism, hybrid war, Ukrainian film, Russian film

Відродження української культури і зростання національної самосвідомості в 1920-х роках означало освоєння нових тем і насамперед теми міста. Сучасне місто, як територія української культури, спочатку радше уявне, ніж реальне, швидко з'являється не лише у красному письменстві, а й у кінематографі. Вперше глядач бачить легковпізнаваних героїв-українців поза резервацією села, що живуть і діють у місті, в таких кіножанрах, як пригодницький фільм *Україзія* (1925), *Тека диккур'єра* (1927), комедія *Ягідка кохання* (1926), *Шкурник* (1929), політичний детектив *Провокатор* (1927), *ПКП* (1926), психологічна драма *Два дні* (1927), *Нічний візник* (1928), індустріальна драма *Вітер з порогів* (1930), *Іван* (1932). Ці та інші фільми радикально поширювали ментальну мапу української ідентичності в царини, що ще вчора були для

неї недоступними. Кінематограф заселяв українськими персонажами і минуле і сучасний день України.

Починаючи з першого українського звукового фільму *Іван* (1932) Олександра Довженка, українська стає мовою кінематографа, нового стратегічно важливого для формування ідентичності мистецтва, що, як жодне інше, потужно асоціюється в масовій свідомості з модерністю й прогресом. У цій кінокартині автор розриває колоніальну прив'язку української ідентичності винятково до сільської культури, поширює царину вжитку української мови на все суспільство, включно з робітництвом, технічною й університетською інтелігенцією та компартійним активом. Він асоціює українську мову з індустріалізацією і поступом, із майбутнім, а російську — з вузьколобим міщанством, з буржуазним минулим. Це був справді революційний підхід до творення нової ідентичності українців, що замість того, щоб розглядати національне й класове як два антагоністичні начала, поєднував їх як окремі аспекти українства, що взаємно доповнюють один одного. Поєднання національного і соціального бачимо в образі революціонера Тимоша в Довженковому *Арсеналі*. Таке бачення українства вступало в гострий конфлікт з його імперським стереотипом, за яким українську ідентичність могли зображати лише в таких формах, що робили б її непривабливою для глядача, такою, що не є здатною конкурувати з російською, як село і сільська культура нездатна конкурувати з культурою міста. Поширені в російському імперському менталітеті три стереотипи українців (мазепинці, малороси й хохли) докладно аналізує історик Андреас Капелер¹. Вони й сьогодні широко використовуються в російському й українському кінематографі². Дослідниця театру Ірена Макарик описує обмеження, що їх наприкінці XIX на початку XX століття накладала російська імперська цензура на тематику українських театральних постанов, посилюючи в той спосіб ототожнення української ідентичності винятково з селом та фольклором, ототожнення, що й досі існує у масовій свідомості українців³.

Ця розвідка ставить за мету описати та проаналізувати окремий механізм дискурсивного присвоєння колонії колонізатором, коли кінематографічна топографія окремо взятої нації чи, як ще кажуть, *етноландшафт*, втрачає на кіноекрані прив'язку до корінної нації і заселяється колонізатором вже як його власна територія. Описуючи головні складові советського геноциду українців при кінці 1920-х на початку 1930-х рр., Рафаель Лемкін, поряд з фізичним

¹ A. Kappeler, *Mazepintsy, Malorosy, Khokhly: Ukrainians in the Ethnic Hierarchy of the Russian Empire*, [в:] *Culture, Nation, and Identity. The Ukrainian-Russian Encounter, 1600–1945*, ред. А. Капелер, Z.E. Kohut et al., Edmonton 2003, с. 162–181.

² Всі три постають зокрема у воєнній драмі режисера Ахтема Сейтаблаєва та сценаристки Наталі Ворожбит „Кіборги”, 2017, що стала чи не найбільш канонічним зразком патріотичного українського кінематографа сьогодні.

³ I.R. Makaryk, *Shakespeare in the Undiscovered Bourn. Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics*, Toronto 2004, с. 10–14.

знищенням культурної, політичної та релігійної еліти українців, також згадує про знищення мільйонів селян, головних носіїв української тотожності, і переселення росіян на вилюднені внаслідок Голодомору землі⁴. Щось аналогічне мало місце і на советському екрані, коли українські міста і навіть села поступово „очищалися” від українців, „заселялися” росіянами і ставали для українців чужою територією. У статті *Образи нації. Кіно, мистецтво та національна ідентичність* Ентоні Сміт аналізує значення національного етноландшафту для самобачення сучасних націй. Етноландшафт віддзеркалює відповідну етнічну спільноту, його історизують події та процеси, через які вона пройшла, і які лишають по собі сліди й пам'ятки. В той спосіб земля стає належною народові так само, як і народ стає належним відповідній землі, як своїй предвічній батьківщині⁵. У ранньому кінематографі України зв'язок народу з землею предків був одним із головних топосів, а в таких особливо впливових фільмах, як *Звенигора* та *Земля* (sic!), цей зв'язок — центральна історіософська ідея⁶.

Кінець політики коренізації і наступ советського режиму проти українства дав поштовх новим формам культурного колоніалізму в усіх царинах людського самовиразу, включно з кінематографом. Советська цензура впровадила правила, що жорстко регламентували тематику українських фільмів і те, як належало змальовувати українців. За спостереженням Джошуа Ферста, починаючи з 1934 року й далі, в Советському Союзі у зображенні українців на екрані запанував *фольклорний* спосіб репрезентації національного, в якому краєвиди і народи советської периферії отримували визнання як щось унікальне в фольклорному візуальному вокабулярі, сповненому костюмами, селянами, що танцюють, й іншою атрибутикою „національного колориту”⁷. У період Відлиги фольклорний модус доповнила *етнографічна* репрезентація українців й України⁸. Проте був і третій модус, який досі лишався непоміченим як для кінознавців, так і для широкого кола глядачів, незважаючи на те, що він набув особливо широкого використання серед кіноробів. Йдеться про *кінематографічне вилюднення* українського етноландшафту, дискурсивний розрив між народом і його предвічною батьківщиною.

Щоб зрозуміти істоту цього модусу кінорепрезентації нації, слід згадати про роль, яку грала російська культура і література зокрема, в імперській експансії. За військовим загарбанням територій, придушенням опору питомого населення: українського, чеченського, польського, сибірського чи середньо-

⁴ R. Lemkin, *Soviet Genocide in Ukraine*, [в:] *The Holodomor Reader. A Sourcebook on the Famine of 1932–33 in Ukraine*, ред. В. Klid, А. Motyl, Edmonton 2012, с. 80–81.

⁵ А. Smith, *Images of the Nation. Cinema, Art and National Identity*, [в:] *Cinema and Nation*, ред. M. Hjort, S. MacKenzie, London-New York 2000.

⁶ G. Liber, *Alexander Dovzhenko. A Life in Soviet Film*, London 2002, с. 85–113.

⁷ J. First, *Ukrainian Cinema. Belonging and Identity during the Soviet Thaw*, London-New York 2015, с. 29.

⁸ *Ibidem*, с. 79.

азіатського, незмінно йшла дискурсивна колонізація. Російська література в постатях таких її чільних представників, як Пушкін, Лермонтов, Толстой, Достоевський, аж до Солженіцина, Акуніна, Распутіна й інших, послідовно виступала апологетом колоніалізму, зображаючи імперські загарбання, як природний і благодіючий для іноземців процес експансії, а захоплені землі, як позбавлені питомого населення, яке в імперському наративі або зникає без сліду, або ж не має власної культури, мови і голосу. За нього і про нього говорить російський колонізатор.

Ева Томсон пише, що „У випадку Росії за завоюванням територій йшло їхнє включення до Росії чи насадження там урядів, підпорядкованих російським інтересам. Російська література сприяла цьому процесові, нав'язуючи завойованим територіям наратив російської присутності і витісняючи їхню власну історію та справи ... [...] російські письменники потурали владі центру з метою не допустити, щоб периферія розмовляла власним голосом й передавала власний досвід як наративний суб'єкт, а не додаток до центру”⁹. Ева Томсон докладно описує, як у творах російських письменників корінні народи імперії „стираються”, а якщо і з'являються, то лише як такі, що перебувають на „межі русифікації”. Споконвічні території цих народів описують як російські, їх дискурсивно „очищують” від колонізованих і присвоюють для колонізатора¹⁰.

Аналогічно поведився з українцями й українськими територіями советський кінематограф. Зображаючи Україну без українців, він у той спосіб не описує Україну, а *приписує* їй фіктивну російськість. Кінематографічне *вилюдження* — це зображення на екрані України, її міст і навіть сіл без корінного народу, без українців. Натомість глядач бачить росіян чи зрусифікованих українців у народних строях. Вилюдження колоній є типовим для советського кінематографу прийомом. Ранній зразок цієї репрезентативної стратегії подибуємо в „українських” фільмах російського режисера Івана Пир'єва *Багата наречена* (1937) та *Трактористи* (1939), які стали своєрідним каноном трактування етнічних територій на советському екрані. Дія в обох відбувається в українському селі. Українськість героїв радше декоративна, удавана, як присутня. Вони мають українські імена у російській вимові: Марінка Лукаш, Павло Згара, Мар'яна Бажан, Клім Ярмо, Назар Дума. Вони часом носять традиційні українські вишиванки. Всі ці герої — змодельовані колоніальні стереотипи українців, точніше малоросів, людей, які присутньо не відрізняються від росіян. Це — росіяни, що невинно вдають із себе українців. Це — еквівалент „чорнолицих” (*blackface*) — білих акторів в американських виставах міністрелів, а згодом і в фільмах у період з 1830-х до 1950-х рр., що удавали з себе афроамериканців, вишмаровуючи обличчя й руки в чорне. Герої таких фільмів розмовляють російською, що пересипана українськими екзотизмами

⁹ E. Thompson, *Imperial Knowledge. Russian Literature and Colonialism*, Westport, CT-London 2000, с. 1–2.

¹⁰ *Ibidem*, с. 137–139.

„батька”, „діфчіна”, „гарний хлопець”, „діду”, „брешеш”, „треба”, „хата” та ін. Ось типовий для фільмів про Україну без українців діалог з популярної комедії *Максим Перепелиця* (1956), режисерія Анатолія Граніка, студія „Ленфільм”:

— Обиделась?

— Хто?

— Маруся?

— Та чи ты Маруси не знаешь. Зашыпила, як шкварка и все. Зараз прыбизыть.

— Прибизыть? Она еще про гарбузы узнает.

— Да откуда она узнает?

[...]

— Ну шо тым дивчатам надо? Ты подывысь на Миколу. Гарный, як намальований. С лица только воду можно пить. А она ему гарбуза!

Ці та інші лексичні екзотизми заступають мову, що на екрані вже померла, „злившись” із російською. Презентація української мови, як такої, що мало відрізняється від російської, заснована на імперському міті про те, що українська — це не окрема мова, а „південно-західний діалект” російської так само, як українці — це не окрема нація, а різновид росіян. Міт про взаємну зрозумілість української й російської мов і далі поширює сьогодні не лише російська пропаганда, але й публікації, що претендують на наукову безсторонність¹¹. Не випадковим, а програмовим є те, що головні ролі в „українських” фільмах Пир’єва виконують російські актори Маріна Ладиніна, Ніколай Крючков та Борис Андреев. Імперський контекст, в якому дискурсивне присвоєння колонізованого колонізатором було звичайною практикою, забезпечував цим та іншим „етнічним” кінокартинам особливу рецепцію глядача і критики, в яких не викликало ні заперечень, ні когнітивного дисонансу те, що українців грають не просто російські актори, а кінозірки-символи самої російської тотожності. Аналогічна ситуація в контексті іншого кінематографу, коли, скажімо, французи Мілен Демонжо і Жан Марє грають німців, чи американці Мерлін Монро і Джон Вейн — італійців, виглядала б абсурдно, або ж комедійно. В советському кінематографі це було звичкою практикою.

Вилюденення колонії, заміна українського етноландшафту російським, досягається насамперед тим, що персонажі фільмів, дія яких відбувається в Україні, розмовляють російською, а неукраїнською. До цієї стратегії вдаються не лише ідеологічно благонадійні режисери, як Пир’єв, але й дисиденти, фільми яких клали на полицю як ідеологічно „невитримані”. Александр Аскольдов у своїй кінокартині про громадянську війну в Україні *Комісар* (1967) вилюднеє українське місто Бердичів. У центрі сюжету сім’я бідних євреїв Магазинників, яку червоні змушують узяти до себе на постій більшовицьку комісарку. Перед глядачем проходить вервечка росіян, що, звісно ж, розмов-

¹¹ K. Maksimtova, *Language Conflicts in Contemporary Estonia, Latvia, and Ukraine. A Comparative Exploration of Discourses in Post-Soviet Russian-Language Digital Media*, Stuttgart 2019, с. 121–122.

ляють російською, та євреїв, які, хоч розмовляють переважно російською, але моляться їдішем та івритом. Зате українців у Бердичеві глядач не побачить, їх нема, але про них згадують цілком відповідно з імперською пропагандою, як про націоналістів, антисемітів і погромників. Українство у фільмі мовчить, за нього і про нього говорять росіяни і євреї, його зводять до одного стереотипу, означеного іменем отамана Струка, який шевськими ножицями відрізає братові Магазинника спочатку бороду, а тоді й голову. Вилюднена Україна постає як нічийний край, як трофей, яким треба заволодіти. Цілком в суголоссі з такою настановою російський вояк прорікає: „Україна буде нашою! Рано чи пізно, але буде!”

Вилюднюють Україну не лише фільми російських кіностудій „Мосфільм”, „Ленфільм” чи імени М. Горького, але й українських таких, як Київська кіностудія ім. О. Довженка чи Одеська. Їхні фільми формували свідомість мільйонів советських, в тім і українських глядачів. Вони утворили канон репрезентації колонізованих територій, своерідну світоглядну норму, настільки глибоко засвоєну і фільмарями, і тими, хто їхні фільми дивиться й зростає на них, що ні одні, ні інші не вбачали проблеми чи навіть браку достовірності в кінематографічному „приписуванні” Україні російськості, як її визначальної риси.

Існує велика кількість советських фільмів, дія, яких відбувається в Україні, цілком очищеній від українців. Присвоєна в той спосіб росіянами Україна вже як їхній природний ареал, як невід’ємна частка російського простору, цілком за поширеною в советський час примовкою „Москва — столиця, Ленинград — музей, а в Києве жить можно”, населена росіянами ж чи малоросами, що перебувають на межі повної русифікації. Дії в десятках популярних і навіть культових фільмів, в тім і таких, як *Максим Перепелиця* (1956), *Вечори на хуторі біля Диканьки* (1961), *Королева бензоколонки* (1963), *Невловимі месники* (1966), *Весілля в Малинівці* (1967), *Золоте теля* (1968), *Комісар* (1968), *Вій* (1967), *Трембіта* (1968), *Нові пригоди невловимих* (1968), *Ад’ютант його превосходительства* (1969), *12 стільців* (1971), *В бій ідуть тільки старі* (1973), *Стара фортеця* (1973), *Дні Турбіних* (1976), і в багатьох інших точаться в Україні, але вона загалом позбавлена українців із їхньою мовою й культурною своерідністю.

Кожна країна постає в уяві своїх громадян і зовнішнього світу прямо пов’язаною з мовою свого корінного етносу: Англія — це англійська мова, Франція — французька, Еспанія — еспанська, Греція — грецька, Ізраїль — іврит і т. д. Така асоціація частіше є грубим узагальненням, що нівелює значно складнішу картину дійсності, зокрема те, що поряд із панівною мовою існують її діалекти і навіть інші мови. Адже у Франції ще розмовляють баскською, бретонською, корсиканською, арабською, німецькою, в Еспанії — ще теж баскською, каталонською, галіційською, в Ізраїлі — ще їдішем та арабською. Нам тут важливо те, що асоціація між країною та її офіційною мовою, реальною чи уявною, існує як логічний конструкт. Ця логіка теж не без вагомих під-

став підказує, що у французькому кінематографі розмовляють французькою, в англійському — англійською, в еспанському — еспанською, в грецькому — грецькою, в українському — українською. Проте в останньому випадку це було і до недавня лишається не зовсім так, чи зовсім не так.

Вилюднення України в кінематографі продовжують застосовувати після розпаду Советського Союзу. Ця стратегія позначає не якісь маргінальні роботи чи режисерів, а ті, що тішилися популярністю і навіть ставали символами доби, зразками для наслідування. Саме такий статус мали фільми Кіри Муратової, як советського, так і пост-советського періоду. Муратова чи не найпопулярніше вилюднює Україну. У переважній більшості її фільмів дія точиться в Україні, в Одесі. Всі герої навіть другого плану — це росіяни, або українці на межі повної русифікації. За наративами, сенсами, культурним наповненням і мовою це російські фільми з російськими героями, що розгортаються на російській території, тобто в Україні без українців, представлений на екрані як російський етноландшафт. Муратова запрошує на провідні ролі таких славетних російських акторів, як Рената Літвінова, Олег Табаков, Алла Демідова, Ніна Русланова. Українські ж актори Наталія Бузько, Георгій Делієв, Ута Кільтер, навіть найбільш іконічний Богдан Ступка (*Два в одному*, 2005) говорять російською і тому постають перед глядачем росіянами.

Неправильно було б сказати, що українців й української мови в фільмах Муратової геть немає. Вони є, але спосіб їх презентації диктує логіка вилюднення України. У *Довгому прощанні* (1971), що відбувається в Одесі, української немає, бо ж за імперською мітологією, Одеса — російське місто, зате лунає відповідно препарована мелодія популярної української пісні *Червона рута*, що стала символом доби, щоправда лунає без слів, уже зденаціоналізованою. В фільмах *Астенічний синдром* (1989) та *Два в одному* чуємо українсько-російський суржик. „Трактор в полі-дир-дир-дир. Ми за працю ми за мир,” ні сіло ні впало пародіює поета Павла Тичину, а з ним й українську мову епізодичний персонаж *Мотивів Чехова* (2002 р.). У *Мелодії для катеринки* (2009 р.) глядач чує з вуст безпритульної жінки на залізничному двірці українську, що нагадує маячіння божевільного, чи теж чує фрагмент різдв'яного вертепу в вагоні приміської електрички (орієнталізація). Україна Муратової — це Росія. Якщо в ній украї рідко чути українські голоси, то це голоси маргіналів, диваків чи божевільних — персонажів, або чужих і неорганічних для світу Муратової, або орієнталізованих, зображених, як щось екзотичне.

У червні 2021 р., Національний кіноцентр ім. Олександра Довженка оприлюднив список ста найкращих фільмів, знятих в Україні за сто років. Складений разом зі Спілкою кінокритиків України внаслідок опиту вибраного кола кінознавців, втім і міжнародних, цей список став чи не першою спробою створити канон українського кінематографу, „канон того, чим є і чим було українське кіно протягом понад ста років свого існування. Фактично це список стрічок, рекомендованих до перегляду всім, хто цікавиться українським

кінематографом”¹². До списку потрапило аж вісім робіт Муратової, більше, як кожного іншого режисера. Її найближчі суперники, Олександр Довженко, Юрій Ілленко, та Сергій Лозніца, мають по чотири фільми в списку¹³. Це свідчить про все ще глибоко колоніальний стан української кінематографічної самосвідомості хоч і минуло вже тридцять років після розпаду советської імперії.

Сьогодні Муратова має послідовників в таких представниках молодшого покоління фільмарів, як Єва Нейман та Олександр Шапіро. Шапіро локалізує в Україні, в Києві цілий ряд своїх художніх фільмів: *Цикута*, *Путівник*, *Гені піпл*, *Дніпро*, *БезПорНо*, *Кастинг*. Всі послідовно вилюднюють Україну, у всіх персонажі — це не українці, а російські колоністи, що живуть у Києві. Так під кінець фільму Шапіра *Дніпро*, назва головної ріки України, патетично подається кількома мовами, включно з російською, але не українською. Дія фільму Єви Нейман *Біла річка* (2007 р.) точиться у Бердичеві, у тому самому, що й в *Комісарові* Аскольдова, з тією різницею, що ми вже бачимо постсоветський Бердичів 2000-х років, знову ж таки цілком очищений від українців і зображений як закапелок російського простору. Саме місце дії знівельоване, реальна географія не має значення, її окреслює російська мова героїв — сімдесятирічної жінки та її матері, що вийшли погуляти. Місто, в якому вони гуляють, глядач сприймає як російський етноландшафт. Вилюднене від українців в такий спосіб українське місто кінематографічно присвоюють для колонізатора, воно стає російським. Ефект вилюднення посилює ще й те, що головні ролі виконують відомі російські акторки Ніна Русланова та Маріна Поліцеймако.

Колоніалістська спрямованість стратегії екранного вилюднення стає очевидною, коли її застосувати до інших країн. Чи можна уявити французький фільм, де в Парижі всі персонажі розмовляють німецькою, індійський, де в Мумбаї розмовляють тільки китайською, південнокорейський, де у Сеулі розмовляють тільки японською, грецький, де в Атенах розмовляють тільки турецькою чи, нарешті, російський фільм, де в Москві всі розмовляють американською англійською? Питання здається риторичним. Такі фільми можна уявити в жанрі фантастики чи антиутопії, але ніколи як норму, чи тим більше канон. Інакше глядач з усіма на те підставами виснує, що Париж окупували німці, Мумбай — китайці, Сеул — японці, Атени — турки, а Москву — американці. Таке кінематографічне вилюднення і його подача як норми культурної продукції викликало б скандал у французькому, південнокорейському, індійському, грецькому чи російському суспільстві.

¹² <https://nv.ua/ukr/art/100-naykrashchih-ukrajinskih-filmiv-reyting-dovzhenko-centru-50167801.html> [дата звернення: 2.01.2022].

¹³ Її роботи займають у списку ста найкращих українських фільмів такі місця: 6-те „Астенічний синдром” (1989), 9-те „Довгі проводи” (1971), 13-те „Короткі зустрічі” (1967), 51-ше „Чутливий мільйонер” (1992), 63-те „Три історії” (1997), 71-ше „Наш чесний хліб” (1964), 75-80-те „Настроювач” (2004), 90-94-те „Лист до Америки” (1999).

Ця сформована за советського часу норма досі не викликала в Україні глядацьких протестів, критики фахівців, чи навіть бажання науковців проблематизувати й деконструювати її. Широко вживаній і сьогодні стратегії кінематографічного вилюдення України завдячує дивовижною живучістю імперський міт про те, що Київ, Одеса, Харків — це „природно” російськомовні міста, де українці, якщо й існують, то винятково як екзотика. За період незалежності в Україні знято десятки фільмів і телесеріалів, де дія відбувається в Україні без українців і без всяких візуальних покликань на українську культуру, без реклами, назв вулиць і площ, номерних знаків — все це українською мовою. Кінематографічне вилюдення вже у новітньому постсоветському контексті не в останню чергу мотивувала так звана „доктрина Ложкіна” про українське, що начебто не продається¹⁴. Названі українські міста російськомовні великою мірою тому, що в них за українців і про українців говорять росіяни. Як і в продукції сценаристки Наталії Ворожбит чи продюсера Володимира Яценка на об’єктивну дійсність, тут покликаються лише щоб усправедливити ідеологію і мітологію, що їх вживлює в голови глядача фільм. Якщо ж дійсність суперечить ідеології, то на екрані створюють квазидійсність про „одвічно російські” Київ, Одесу, Харків, Севастополь і т. д.

Тим часом дійсність завжди докорінно відрізнялася від імперської мітології, що її насаджував багатьом поколінням глядачів советський та пост-советський кінематограф. Згідно останнього перепису населення України 2001 року 67,5% (+2,8%)¹⁵ всіх громадян України назвали рідною мовою українську і 29,6% (-3,2%) — російську¹⁶. В Одеській області 46,3% (+5,1%) громадян вважали рідною українську, а 41,9% (-5,2%) — російську¹⁷, у Харківській області це співвідношення було відповідно 53,8% (+3,3%) та 44,3% (-3,8%)¹⁸, у Києві — 71,1% (+14,5%) та 25,3% (-15,8%)¹⁹. Однак у глядача советських і навіть постсоветських фільмів про Україну складається стале враження, що країну населяють не українці, а росіяни, включно з тими екранними росіянами, що вдають із себе українців, час від часу вбираючи вишиванки, очіпки чи кептарі

¹⁴ У другій половині 1990-х р. харків’янин Борис Ложкін заснував медія-конгломерат, що згодом став одним із найбільших в Європі і включав друковану пресу, радіо, інтернет, втім права на видання в Україні таких міжнародних часописів, як „Форбз” та „Вов”. Жоден з продуктів конгломерату не випускали українською мовою, бо, як заявив Ложкін, україномовний продукт не продається, його, начебто, не купують навіть українці. Відмова продукувати українською — це, мовляв, лише здоровий економічний розрахунок. https://galinfo.com.ua/news/ukrainomovna_presa_nevuygidna_glava_ap_lozhkin_164510.html [дата звернення: 28.02.2022].

¹⁵ У дужках подано порівняння з переписом 1989 року, де знак плюс означає зростання, а знак мінус — скорочення.

¹⁶ Державний комітет статистики України: <http://2001.ukrcensus.gov.ua/results/general/language/> [дата звернення: 28.02.2022].

¹⁷ <http://2001.ukrcensus.gov.ua/results/general/language/odesa/> [дата звернення: 28.02.2022].

¹⁸ <http://2001.ukrcensus.gov.ua/results/general/language/kharkiv/> [дата звернення: 28.02.2022].

¹⁹ http://2001.ukrcensus.gov.ua/results/general/language/city_kyiv/ [дата звернення: 28.02.2022].

і пересипаючи свою російську українізмами, створюючи в суспільній свідомості кіносимулякр України, якої немає ні на екрані, ні в уяві масового глядача в тому сенсі, в якому про симулякри пише Жан Бодріяр: „Симулювати — це вдавати, що в тебе є те, чого ти не маєш”²⁰.

Практика кінематографічного вилюдження виявилася такою успішною, що покоління советських і навіть уже пост-советських споживачів кінопродукту були привчені вважати українську мову на екрані чимось „протиприродним”, „фальшивим”, „нереальним”. Це в той час, як велика більшість тих самих споживачів в опитах громадської думки і переписах населення зголошували українську ж мову рідною.

Вилюдження України триває й прибирає нових форм після розпаду СРСР і в телевізійній продукції як України, так і Росії. Цей спосіб репрезентації широко застосовують в українських фільмах, що робляться не так для національного, як для вже міжнародного ринку, що обіймає всі колишні республіки Советського Союзу і російськомовного глядача советської діаспори в таких країнах, як США, Канада чи Ізраїль. Репрезентативним довгого переліку таких фільмів є любовна драма *Гудзик* (2013), режисерія Володимира Тихого, сценарій Ірени Роздобудько, де Київ — поспіль російське місто, а якщо в кадрі чути українське слово, то як екзотизм, що до того ж ще й спотворений.

Першу серію популярного російського поліцейного серіалу *Мажор* (2014) відкривають легко впізнавані види столиці України. Національна опера, вулиця Богдана Хмельницького, Хрещатик, майдан Незалежності – все це задає територіяльні параметри серіалу. Місце його дії — Київ, але він неукраїнський, він окупований російськими персонажами, що говорять російською з московською вимовою, російськими смислами і російською поліцією, позаяк це серіал, в якому поліція в Києві носить чітко означену відповідними символами і шевронами російські однострої. Глядачеві пропонують ідею, яку колонізатор ще не зміг утілити в політичну реальність 2013 року, але цілком успішно втілює в реальність кінематографічну, втілює часто за участі самих українців.

Приєм вилюдження України на екрані є засобом дискурсивного присвоєння і колонізації її території російською культурою, як частини російського життєвого простору. Він покликаний вживити у масову свідомість ідею, що Україна цілком уявна без її питомого народу, його культури й мови, тобто подати як норму дискурсивну окупацію сьогоденної України Росією. Як такі, кінематографічне вилюдження є елементом гібридної агресії, інформаційної війни і неоколоніалізму, що покликаний сприяти захопленню України невійськовими, а зображальними засобами.

²⁰ Ж. Бодріяр, *Симулякри і симуляція*, перекл. В. Ховхун, Київ 2004, с. 8.

Бібліографія

- Бодріяр, Жан. 2004. *Симулякри і симуляція*. Пер. із французької Володимир Ховхун. Київ: Основи.
- First, Joshua. 2015. *Ukrainian Cinema. Belonging and Identity During the Soviet Thaw*. London-New York: I.B.Tauris.
- Kappeler, Andreas. 2003. „Mazepintsy, Malorosy, Khokhly. Ukrainians in the Ethnic Hierarchy of the Russian Empire”. В: *Culture, Nation, and Identity. The Ukrainian-Russian Encounter, 1600–1945*. Ред. А. Kappeler, Z.E. Kohut et al. Edmonton: University of Alberta Press.
- Lemkin, Rafael. 2012. „Soviet Genocide in Ukraine”. В: *The Holodomor Reader. A Sourcebook on the Famine of 1932–33 in Ukraine*. Ред. В. Klid, А. Motyl. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press.
- Liber, George O. 2002. *Alexander Dovzhenko. A Life in Soviet Film*. London: British Film Institute.
- Макарик, Ірена Р. 2004. *Shakespeare in the Undiscovered Bourn. Les Kurbas, Ukrainian Modernism, and Early Soviet Cultural Politics*. Toronto: University of Toronto Press.
- Maksimtova, Ksenia. 2019. *Language Conflicts in Contemporary Estonia, Latvia, and Ukraine. A Comparative Exploration of Discourses in Post-Soviet Russian-Language Digital Media*. Stuttgart: ibidem-Verlag.
- Smith, Anthony. 2000. „Images of the Nation. Cinema, Art and National Identity”. В: *Cinema and Nation*. Ed. M. Hjort and S. MacKenzie. London-New York: Routledge.
- Thompson, Ewa. 2000. *Imperial Knowledge. Russian Literature and Colonialism*. Westport, CT-London: Greenwood Press.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 19.08.2021

Varia

VALENTYNA SOBOL / ВАЛЕНТИНА СОБОЛЬ

Uniwersytet Warszawski (Polska)

ORCID: 0000-0003-0484-6874

Про сповідь, написану серцем

Confession written by the heart. The author analyzes the poetic and prose works of Natalia Zamulko-Dubushe (1948–2020). The Ukrainian emigrant writer, who has lived and worked in France since 1989, is the author of the Ukrainian-language poetry collection *Storks of the Native Land* (2004), prose books *Alien Nation* (2012), *Rain Border* (2018), and others. The aim of the article is to analyze the confessional beginning of Natalia Zamulko-Dubushe's works. In order to comprehend the weight of the author's personal experience in the poetic and prose narration, Valentyna Sobol compares the defining motives of the poetic and prose works of the writer. As a result of a comparative reading, the researcher draws a conclusion about the dominance of the autobiographical discourse of the entire creative work of the writer. It is shown how the motives of her poems resonate differently in prose each time. In fact, memory is the driving force in all emigration works. Returning mentally to her Ukrainian roots, the writer at the same time exposed herself as a person of the world.

Keywords: confession, memory, comparative discourse, autobiographical creativity, poetry, prose

Ще в серпні 2020 ми активно листувалися з Наталею Замулко–Дюбуше (Dubouchet). Мали спільні плани. Один із них — продовження праці в архіві МЗС Франції, куди вперше потрапила в серпні 2012 з її допомогою задля рукопису діарія Орлика. Пані Наталя показала магічний Париж, Сорбону в Латинському кварталі, разом ми відвідали Лувр та Український центр у столиці, де взяли участь у презентації вишуканих, реставрованих із часів українського козацтва сорочок¹.

¹ Визнаюю Авторкою цих робіт є майстриня родом з мого рідного Дніпра, член Спільки майстрів України, доцент Галина Миколаївна Хмель-Дунай. Є авторкою книжки *Литовці Дніпропетровщини. історія та сучасність* (Дніпро: Видавництво „Фенікс”, 2018).

Незабутніми — не менше, аніж вечірній Париж — стали, як показав час, наші безкінечні розмови до пізньої ночі в маленькому готелику під мостом, але зовсім недалеко від вежі Ейфля. Довірливі зізнання пані Наталі родом із козацької Прохорівки на чарівній Черкащині я почула спершу напівшепотом, із самого денця жіночого серця в тому малому готелику. А згодом прочитала яскраве їхнє віддзеркалення і в подарованій уже тоді її книжці *Чужа нація* (*Чужая нация*), що продавалася також і в одному з книжкових магазинів Парижа. І в надісланій мені нещодавно книжці, її останньому романі *Межа дощу* (*Граница дождя*). Пам'ятаю свій біль, коли довідалася від Наталії, що в університеті Сорбони є щорічні курси, але... тільки для тих, хто пише по-російськи. Чи не тому побачила світ у 2004 тільки одна-єдина її україномовна поетична книжечка *Лелеки рідної землі*². І то вона для мене є барометром самототожності: мислила авторка про найсокровенніше мовою батьків, хай би там стільки не переконувала згодом себе і нас усіх, що вона — людина світу...

Правдоподібно, мені одній із перших пощастило почути в задумі, в зародку — під час наших безкінечних розмов — мотиви й сюжети новел, які стануть окрасою її останньої книжки *Граница дождя*³. Яскраво і кольорово видана книжка — із фото юної Наталки Замулко з конваліями в чарівній Прохорівці і вже 70-річної парижанки з конваліями на обкладинці — побачила світ у 2018, ознаменувавши 70-ліття авторки. Сьогодні я з іншим відчуттям, відчуттям гіркої втрати беру до рук збірку цих новел, яку, однак, авторка кваліфікувала як роман.

Так воно склалося, що спершу в 2017-му прочитала отриману від Наталі чорновикову версію, електронний рукопис, який ще не був книжкою *Граница дождя*. Прочитала на одному подиху в особливий день 26 травня, День Матері. І відповіла їй з переконанням, нав'язаним свіжо народженими текстами: материнський наратив у її сповіді видався мені визначальним, символічним. Він домінує у переважній більшості новел, від яких еманує краса і сила добротворної любові. Так, до своїх дітей — Юлі, Володимира, Дарини, і то природньо, але не тільки до своїх. Персвазія на диво сильна, як ото у Володимира Мономаха в його *Поученні* дітям, який наприкінці земного шляху написав непроминальні поради для нас усіх.

Дочитавши останню сторінку останньої новели, пересвідчуєшся: для авторки також її дітьми, хоч може й не найкращими, стають і ті чоловіки, які кохали її і яких любила вона. З-посеред дітей, як знаємо, найбільшої опіки потребують новонароджені. І ту святу любов правдива мати не промінєє на жодні чини та погони... Так власне й випалила в далекій юності її героїня Ольга, тримаючи в руках немовля: „Дітей на погони не міняю!” (новела *Материнський інстинкт*)... По-особливому, відверто і довірливо Авторка вміє

² Н. Замулко-Дюбуше, *Лелеки рідної землі*, Черкаси 2004, 130 с.

³ Н. Замулко-Дюбуше, *Граница дождя*, Париж 2018, 240 с.

сказати про найінтимніше — у віршах. У поетичній збірці знайдемо присвяту старшій доні, болючу втрату якої в один із найперших днів 2017 р. пані Наталя мужньо акумулювала в дію і видрукувала вірші та оповідання Юлії. У вірші, адресованому синові Володимирі, є настанова діяти, шукати себе, „від життя не томитись”. А молодшій Дарині-Діані, яку привезла до Франції 8-річною, адресовано поезію під знаковим заголовком *Спадщина*:

Подарувала в спадок
Чужу Землю,
Щоб ти її любила, як свою.
І не забула нашу силу древню
Від поля-половців у нашому краю
[...]
І якщо дихання мого
Ти не почувеш.
В степу моїм,
Який не має меж.
Я вірю, встоїш,
Замість мене, чуєш?
Скіфинею,
Княгинею пройдеш⁴.

Мотиви віршів резонують у прозі щоразу по-іншому. Гроно автобіографічних новел пістряве, різнотональне, кольорове, як веселка, яка (із таким передчуттям дочитуєш саме ту, яка дала назву цілій книзі, але авторка, на жаль, не ввела її до роману) має з'явитися над головою Авторки у замальовці *Межа дощу*. Для мене залишилося загадкою, чому ця новела залишилася поза книжкою:

Остановилась Ольга и с удивлением рассматривает границу дождя. Одна ее нога под дождем, а вторая стоит на сухом месте. Руки раскинула, одна мокнет, вторая в теплом воздухе пребывает. Не понять пока многое, не заглянуть в будущее.

Там будут и дождь, и ветер, и мартовская метель на только-только распутившиеся молодые листочки. И выстоять надо будет, и перетерпеть, пережить многое. Все будет потом. А сейчас — детство, свобода и единение с природой. Не расскажет родителям о походе на Днепр, заругают. Она накапливает, напивывает мир с его новыми красками и звуками.

Відзначимо, увесь наратив, або відкрито, як у цитованому фрагменті, або ж у латентній формі, тримає у пам'яті оце “*Locus otioepus*”, тобто розкішне місце, яке описав ще Ернст Роберт Куртіус⁵. У нашому випадку, це рідна козацька Прохорівка, Дніпро-Славути з його очисною водою, Коктебель із концентрованою творчою енергією, Харків зі святими храмами — все те, що сприяє, за словами Куртіуса, „вільній експресії почуттів та емоцій”.

У новелах немає пихи і зазнайства, а є пронизлива відвертість, антропологія душі і тіла ідуть поруч. Коли зафіксовано відчуття перших проявів подорос-

⁴ Н. Замулко-Дюбуше, *Лелеки рідної землі*, с. 106.

⁵ E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 1997, с. 202–209.

лішання, коли „мовчазна” мама констатувала, що Ольга стає жінкою. Коли бринить у тілі зароджене материнство, але юнка ще не вміє його зауважити, а коли дізнається, що та вагітність від іншого, славнозвісного письменника-княнина, то із вражаючою відвертістю зізнається чоловікові-офіцерові, даючи йому розлучення. І, затамувавши біль, знаходить силу сказати рідним: „Дітей на погони не міняю” (новела *Материнський інстинкт*).

У якусь мить, читаючи новелу за новелою, підсвідомо вписуючи її в дискурс новочасних нуртів, жанрових різновидів та тенденцій, окреслюєш, що все тут ніби як про „дітей та чоловіків у моєму житті”... Та то тільки на перший погляд. Насправді ж це тестування сильної статі на відповідність тій жінці, яка пише. Пише без прикрас, бо ж, як у вірші Ліни Костенко *Вирлооке сонце*, „єдина стега мистецтва — правда”.

Авторка новел є відкрита на світ і людей, і пише свою долю від перших віршів, перших шкільних нагород і помилок, — аж до болісних, ніколи не відшкодованих утрат найрідніших людей: доньки, батьків, учителів, друзів. Біль від смерті 45-річної Юлії нестерпний, він відлунює в кількох містичних новелах (*Ангелочок*, *Дороги душі*), які несуть очисну хвилю страждання.

После смерти дочки, она теперь по-другому смотрела на мир, пыталась распознавать знаки, которые подавала ее девочка. Душа, которая так жадно училась всему, вникала глубоко в отношения и чувства, не могла исчезнуть без следа. Теперь они рядом в путешествиях и Ольга показывает Душе дочери страны, которые можно было посетить вместе, но не смогли, не успели. Вот теперь получилось, после...⁶

— ось саме так у новелі *Дороги душі* прокреслюється метафізичний зв'язок рідних душ.

Про помилки й болючі поразки самокритично й чесно написано в новелі *Лавина*. Про розплату за них — у наступній міні-сповіді *Холодна гора* з хронотопом харківських реалій 70-х років ХХ століття. Найчутливішим інструментом експресії від першої новели і до останньої стає мова жіночого серця, гранична щирість і відсутність позерства. Водночас — хочу це особливо підкреслити — росте на силі мотив людської гідності, а цю невіддільну від життя чесноту, особисту і суспільну, мусить боронити кожен із нас до останнього подиху.

Властиво, саме в новелі *Чигирин* віднайдемо реалії часів перебудови, в яких авторці судилося протистояти кривді, в яких її постава і саме її творче слово, імперативне, здетерміноване, але все ж здобуло перемогу. Триптих авторки *Чигиринські дзвони* відіграв свою роль, посприяв, аби рішення про будівництво атомної станції в Чигирині було скасовано.

Страшенно не хотілося б маркувати метафоричну „межу дощу” в книжці, про яку тут мова, але та межа проступає сама, незалежно від волі, ми відчуваємо її в долі авторки: життя в Україні і поза її межами. Новела *Годинник часу* символізує мов би початок нової реальності. Чужої, яка — волею неба і землі

⁶ Н. Замулко-Дюбуше, *Граница дождя*, с. 179.

— має стати своєю. Освоєння її, тієї реальності, відбувається ціною неймовірних психічних та мисленневих зусиль.

Короткий полет времени в 3 часа. Он обозначит конец долгой разлуки. И здание аэропорта, ранее невиданное своей архитектурой из стекла и бетона, ползущих вверх эскалаторов в изогнутой прозрачной трубе. И мужчина, нервно метаящийся за стеклянным разделом между прилетевшими и встречающими.

[...] Строгий мужчина, внимательный, разрываемый изнутри волнением. Молчание, которое закончится в квартире на улице Королевских фонтанов в Париже. [...].

— Все, что я терял в жизни, всегда находил. Ты из моих потерь в прошлом, вернулась!⁷

Але по прибуттю до Франції правдиві випробування були попереду. Відомо ж бо, що в людині стільки Людини, стільки в ній волі. І ніхто не застрахований від втрат, розчарувань і помилок, але — *errando dictimus!* помиляючись, ми навчаємось! А помилки, як відомо, належить виправляти. І ось саме в тому горнілі „*Errata corrigenda!* — помилки належить виправляти” виковується відпорність на біль, зневіру, розпач, відкидаються геть думки про нарікання, скарги, бо ж є оте святе і незрадливе Слово, яке і мучить, і підносить на душі. Виливається в поетичну сповідь, що „мое слово — до людей причастя / Воно для всіх і водночас мое...”⁸.

І то є, правдоподібно, найцікавіша прикмета новел, які оприявнюють, поетапно, крок за кроком, як міцніє віра героїні в свої сили, як приходять певність, творчий ритм, розгортаються крила. Метафізичний вимір (на рівні моєї особистої рецепції) проектує ту креативну енергію в глибину віків, сягаючи до старокіївських джерел. Та ж нам із Наталею не випадково пощастило відвідати „Нашу Колореву” — за якісь 40 кілометрів від Парижа. У французькій землі, в „опацтві Villiers” поблизу „La-Ferte-Alais” поховано королеву Анну, доньку Ярослава Мудрого. У XVII столітті француза Гійома Левассера де Боплана вразили мудрістю, красою, сміливістю, і силою не королеви чи князівни, не панянки і шляхтянки, а звичайні і пересічні дівчата й жінки. Такі, які постають із творів книжок Замулко-Дюбуше. Так, у новелі *Мовчазна (Молчаливая)* слова про маму-трудівницю сприймаються як найвища нагорода українським бджілкам:

Вот в такую молчаливую Елизавету и влюбился отец, когда она в красной косынке, въехала в их село на комбайне. Он пробился в ее помощники, хотя в технике не разбирался, но старался. Бросят Елизавету на подмогу в соседнее село, урожай ведь быстро надо собирать, за неделю, иначе зерно посыплется, или дождь случится, отец ночью спешит на то дальнее поле. Там его возлюбленная сама, ночью ремонтирует уставшую технику. Он фонарь держит, ключи подает. Мазут капает на длинные волосы Елизаветы, она эти слипшиеся пряди без сожаления отрежет-некогда. Страда!⁹

⁷ *Ibidem*, с. 91.

⁸ Н. Замулко-Дюбуше, *Лелеки рідної землі*, с. 109.

⁹ Н. Замулко-Дюбуше, *Граница дождя*, с. 60–61.

З дистансу відстані і часу в ряді новел виразніше вимальовуються силуетки батька й матері, бабці, рідної тітки, подруг, однокласників, одокурників і колег. Ймовірно, донька вдалася більше в свого батька, не є мовчазною, бо ж воістину, „все, чим образили поета, акумулюється в слова”¹⁰... Але Словами, які багато заважили в долі доньки, володів саме батько.

— От одной беды ушли, задурил голову писатель, теперь француз нарисовался, — скажет сердито отец. И мать добавит — не бывать этому, пока я жива! Внучку маленькую никому не отдам!

Лет через 10 после замужества Ольги, писатель, столичный житель на „Волге” появится в гостях. Всколыхнется буря в ее душе, живая значит та любовь запретная. А тут и мать на порог, предупредить, едет к отцу своему в село повидаться. Смутилась Ольга, но нашла как ситуацию выровнять. Гостя своего попросила подвезти мать в село, по дороге ведь. Так и выпроводила их обоих (новела *Мовчазна [Молчаливая]*).

Книжку Наталі Замулко-Дюбуше *Межа дощу (Граница дождя)* можна кваліфікувати і як кордоцентричну сповідь, і як щоденник життя, в якому з висоти лелечого польоту „виспівано” Дні, які стали знаковими. Ця сповідально-дітклива нарація серцем творилася і в Україні, і поза нею. А в якому стані — цю таємницю нам хоча й несповна, а все ж привідкриває вірш *Берег пам'яті*:

Берег пам'яті — там, де любила,
 Де носила
 Під серцем дитя.
 Там,
 Де мами моєї могила,
 Де жила
 Вся родина моя.
 Другий берег — то
 Сріблом по косах.
 І зимою
 В чужому краю.
 Де не підеш
 Уже по росах,
 Відчуваючи землю
 Свою.
 А між тих
 Берегів роздалеких
 Протікає ріка
 Життя
 Носять пошту мою
 Лелеки
 Із минулого у буття¹¹

¹⁰ Л. Костенко, *Вибране*, Київ 1989, с. 542.

¹¹ Н. Замулко-Дюбуше, *Лелеки рідної землі*, с. 114.

То не є проста проблема: чому авторка, як і її героїня Ольга, залишаючись думками й серцем у рідній Прохорівці, назвала себе людиною Всесвіту. Властиво так прозвучало в знятому в Черкасах рік тому її фільмі-інтерв'ю, ролик із фрагментами якого донька Дарина пустила в інтернет у дні прощання з мамою, яка померла у Франції.

Їй судилося писати у Франції, на тій землі і в тій країні, в якій творять світової слави автор і дослідник щоденникового жанру Філіп Лежен, блискучі науковці Даніель Бовуа, П'єр Нора, Де Гофф, Шарт'є, Ебрар, Фабр та ін. Із захопленням стежу за їхніми публікаціями, тішуся появі текстів. Крім французької, окремі з них перекладені і польською¹², і українською¹³. У Франції, де постала Школа Анналів, був реалізований і блискучий п'яти томний проект *Історія приватного життя*¹⁴, останній том якого дає інформацію — властиво до осмислення его-документів межі століть, у цей дискурс вписуються й аналізовані тут твори. Зрештою, як герой Франції загинув похресник Мазепи і фельдмаршал Людовіка XV Григорій Орлик, встигнувши передати Вольте-рові архівні матеріали свого батька, гетьмана-вигнанця Пилипа Орлика. Дослідницька книжка про Григорія Орлика авторства Ірини Дмитришин¹⁵ — завідувачки кафедри українських студій в Інституті Східних Мов і Цивілізацій у Парижі — щойно побачила світ і в Україні.

Творчість Наталі Замулко-Дюбуше — небуденне явище. Вже зараз, пишучи цю скромну розвідку, віднайшла в її мейлях (сварю себе за неувагу до них!) кілька останньо написаних новел. Як наприклад, написану 20 квітня 2020 року *Ненормативні думки*.

Крізь призму приватного життя творчої жінки, що сповідалася у віршах мовою батьків, прозу писала по-російськи, а в праці користувалася французькою, яку досконало вивчила, як свого часу то самотужки зробив гетьман Орлик і був із того гордий! — варто пізнавати вітальність нашого народу. Варто дослідити, відкинувши всі упередження, бодай окремі з-посеред сотень тисяч приватних історій бджілок-трудівниць, які вливають свіжу кров в економіку і культуру, науку і освіту, педагогіку і землеробство на землях Італії, Португалії, Іспанії, Англії, Польщі, Канади, Америки etcetera... Питання не має відповіді: чому все більше „нашого цвіту по всьому світу”?

¹² P. Lejeune, „Drogi zeszyt...” „drogi ekranie...” [в:] *O dziennikach osobistych*, перекл. А. Karłowicz, М., Р. Rodakowie, Warszawa 2010, с. 355.

¹³ П. Родак, *Письмо. Книжка. Лектура*, [в:] *Розмови Ле Гоффа. Шарт'є. Ебрар. Фабр. Лежен*, перекл. О. Герасим, Warszawa 2016, с. 333.

¹⁴ Див. дет.: *Historia życia prywatnego. Od I wojny światowej do naszych czasów*, ред. А. Prost, G. Vincent, Wrocław-Warszawa-Kraków 2006, т. 5, с. 775.

¹⁵ І. Дмитришин, *Григорій Орлик або Козацька нація у французькій дипломатії*, Київ 2019, с. 495.

Бібліографія

- Дмитришин, Ірина. 2019. *Григорій Орлик або Козацька нація у французькій дипломатії*. Київ.
- Замулко-Дюбуше, Наталія. 2018. *Граница дождя*. Париж.
- Замулко-Дюбуше, Наталія. 2004. *Лелеки рідної землі*. Черкаси.
- Костенко, Ліна. 1989. *Вибране*. Київ.
- Родак, Павел. 2016. „Письмо. Книжка. Лектура”. В: *Розмови Ле Гоффа. Шартъе. Еббар. Фабр. Лежен*. Перекл. О. Герасим. Warszawa.
- Curtius Ernst, Robert. 1997. *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Kraków.
- Historia życia prywatnego. Od I wojny światowej do naszych czasów*. 2006. Ред. А. Prost, G. Vincent, Перекл. К. Skawina, А. Perchała. Е. Trojańska. Т. 5. Wrocław-Warszawa-Kraków.
- Lejeune, Philippe. 2010. „Drogi zeszyście...», «drogi ekranie...». В: *O dziennikach osobistych*. Перекл. А. Karpowicz, М., Р. Rodakowie, Warszawa.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 20.08.2021

Posłowie / Afterword

BOGUSŁAW BAKUŁA

Uniwersytet im Adama Mickiewicza w Poznaniu (Polska)

ORCID: 0000-0003-0523-698X

Literatura, tożsamość i historia. Szkic o twórczości Liny Kostenko*

Niech zmienia sierść czereda kolorowa,
niech krząta się, tokuje, gniazda mości...
Poeto, umiej szukać i znajdować!
Wiersz najpiękniejszy wciąż jest na wolności.
Lina Kostenko, **Poetów coraz więcej jest i będzie...*
(przeł. Józef Waczków¹)

Literature, identity and history: A sketch on the work of Lina Kostenko. The article concerns famous Ukrainian female poet, literary critic and writer Lina Kostenko (born 1930). It is a synthetic approach, which presents the important position of Kostenko in the life of Ukrainian literature and culture as well as politic life over the past 60 years as: 1. author of revealing lyrics and poems; 2. author of high-profile journalism on current topics, especially those related to the Chernobyl tragedy; 3. participant of the dissident movement in Ukraine; 4. author of the famous novel depicting the Ukrainian intelligentsia on the eve of the Orange Revolution of 2004 – *Zapysky ukrajinskogo samashedshogo* (2010); 5. a moral authority speaking on matters important for Ukrainian identity and historical heritage.

Keywords: Lina Kostenko, *shistdesiatnyky*, Ukrainian poetry of the 1960s, Chernobyl in literature, Ukrainian prose in 2010, Ukrainian identity in contemporary literature

Lina Kostenko (ur. 1930) zajmuje wyjątkową pozycję w literaturze ukraińskiej ostatnich czterdziestu lat nie z powodu radykalnych eksperymentów twórczych ani

* Szkic niniejszy jest znacznie zmienioną i poszerzoną wersją rozdziału mojej książki *Skrzydło Dedala. Szkice, rozmowy o poezji i kulturze ukraińskiej lat 50–90. XX wieku*, Poznań 1999, s. 129–152.

¹ L. Kostenko, **Poetów coraz więcej jest i będzie...*, „Literatura na Świecie” 1999, nr 4 (330), s. 52.

też osiągniętej pozycji politycznej czy prowokującego stylu bycia, co zwykle składać się na mniej lub bardziej drapieżny portret artystyczny i skłaniać krytykę do wydawania pochlebnych opinii. Kostenko od końca lat pięćdziesiątych XX wieku jest wybitną osobowością ukraińskiego życia kulturalnego dzięki silnej osobowości, pryncypialnej postawie wobec oportunistów cechującego większość tak zwanych pisarzy radzieckich i umiejętności milczenia w czasach, kiedy miało ono wartość odmowy wobec pokus łatwego życia za cenę ustępstw ideowych. Jest także powszechnie uznawana za wybitną poetkę dzięki umiejętności zsyntetyzowania w swojej twórczości najlepszych cech poezji ukraińskiej i odrzucenia słabszych. Za te drugie uważam gadatliwość, sentymentalizm, patos, operowanie bardzo skromnym „słownikiem” symboli (sprowadzającym się jakże często do ograniczonej liczby elementów wziętych z poezji Tarasa Szewczenki, Łesi Ukrainki, poezji ludowej), skłonność do posługiwania się ogólnikami, powierzchowną stylizację, łatwość ulegania pokusie nadawania poezji tonacji patriotycznej tłumaczącej mielizny, stereotypowość myślenia. Linie Kostenko udało się szczęśliwie uniknąć owych szkodzących liryce przypadłości, na które cierpiało wielu ukraińskich poetów, prozaików, a nawet krytyków.

Lina Kostenko jest także prozaiczką, autorką filmowych scenariuszy oraz cierpliwą tłumaczką polskiej liryki, zwłaszcza Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Poetka uniknęła ostrych represji, jakie spadły na część niepokornych pisarzy ukraińskich. Jej długoletnie milczenie, które według władz miało być karą za obronę praw obywatelskich i, by tak rzec, praw kultury do istnienia, przерodziło się w szczególny sposób protestu i zaowocowało wyjątkowym autorytetem twórczyni nie tylko w sferze literatury. Od 1961 do 1977 roku poetka nie publikowała, a złożone do wydawnictw w tym czasie zbiory liryków zostały rozsypane. Przed okresem przymusowego milczenia wydała trzy tomy poetyckie: *Prominnia zemli* [Promienie ziemi, 1957], *Witryła* [Żagle, 1958], *Mandriwky sercia* [Wędrowniki serca, 1961]. Już owe trzy początkowe tomy pokazały, że poetka jest, obok Iwana Dracza, Mykoły Winhranowskiego, Dmytra Pawłyczki, wybitną indywidualnością poezji ukraińskiej po roku 1956. Zwłaszcza trzeci tom wierszy, *Wędrowniki serca*, był artystycznym wydarzeniem roku 1961, na wieczory autorskie przychodziły tłumy ludzi spragnionych autentycznej liryki, a nie ideologii. „Jej trzecia książka ma zasadnicze znaczenie — pisał wówczas młody, tragicznie później zmarły poeta Wasyl Symonenko. — Już przez sam fakt swojego zaistnienia przekreśla ona tę trzeszczącą i mazgajową pisanię niektórych naszych liryków, którzy swoimi utworami tylko zawałają półki księgarni i podrywają zaufanie czytelników do współczesnej poezji”². Następujące od połowy lat sześćdziesiątych zamrożenie polityczne spowodowało, że poetka dalej wydawać książek nie mogła. Jej krótki, rodzinny, pobyt w Polsce, uznawanej za najbardziej rewizjonistyczny kraj w obozie socjalistycznym, także nie sprzyjał poprawie tej sytuacji. Kolejna książka, *Zorianyj intehrał* [Gwiazdzyści integrał, 1963], została rozsypana na skutek interwen-

² W. Symonenko, *Krasa bez krasywostej*, [w:] *Ukrajinske slovo. Chrestomatija ukrajinskoji literatury ta literaturnoji krytyky XX st. (u triocho tomach)*, t. 3, Kyjiw 1990, s. 199 (przeł. — B.B.).

cji cenzury. To samo spotkało tom przygotowany po wielu latach milczenia *Kniaża Hora* [Książęca Góra, 1972]. Dlatego w pewnym sensie zbiór wierszy *Nad berehamy wiecznoji riky* [Nad brzegami wiecznej rzeki] z roku 1977 był swoistym ponownym po latach debiutem, który od razu przywrócił Kostenko miejsce na szczycie. Od tego czasu poetka opublikowała kilka ważnych książek poetyckich: *Marusia Czuraj* [Marusia Czuraj, 1979], *Nepowtornist´* [Niepowtarzalność, 1980], *Sad netanucznych skulptur* [Ogród nietopniejących rzeźb, 1987]. Owacyjnie przyjęty wybór wierszy pt. *Wybrane* [Utwory wybrane, 1989], wydany w nakładzie siedemdziesięciu tysięcy egzemplarzy, całkowicie wykupionym przez czytelników, zapowiedział czas wielkich przemian na Ukrainie. Po aktywnych latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Lina Kostenko znowu publikuje niewiele, choć są to ważne wypowiedzi artystyczne i publicystyczne. Artystka nie uczestniczy także w bieżącym, zorganizowanym życiu literackim. Jest nadal wymownie milczącym autorytetem współczesnej ukraińskiej literatury, która choć w minionych trzydziestu latach przeszła znaczące przeobrażenie, nie może definitywnie wykroczyć poza nawyki myślenia w kategoriach autostereotypu i postkolonialnego dziedzictwa. Pisze też o tragedii czarnobylskiej, gdyż w jej rozumieniu właśnie to zdarzenie stało się kwintesencją powojennej kolonialnej sytuacji Ukrainy i nadal wywiera na jej losy negatywny wpływ. Podejmuje też dyskusję o losach i zadaniach ukraińskiej inteligencji w najtrudniejszym czasie transformacji, a potem wojny domowej. Jej znana powieść *Zapysky ukrajinskocho samaszedszego* z roku 2010 stała się impulsem do długich, namiętnych, choć nie zawsze rzeczowych dyskusji.

Już w debiucie Liny Kostenko, w tomie *Promienie ziemi (Prominnia zemli)* w roku 1957, zarysowały się podstawowe liryczne fascynacje, którym poetka pozostała w zasadzie wierna do dziś — historia, miłość, tradycja, poetyckie słowo. Owe przestrzenie liryczne powstawały z oddziaływania na siebie przeżyć i kierunków myśli bardzo różnorodnych w genezie, lecz zarazem tworzących solidny fundament artystycznej tożsamości. Można tu wskazać na refleksję obywatelską, nieustające targanie obojętnością świata, humanistyczną wrażliwość, epickie przeżywanie historii, skłonność do refleksji ironicznej, głębokie zaciekawienie folklorem, skłonność do wypowiedzi sylwiczno-gnomicznej, ironię poetycką, filozofię harmonii ze światem, która najczęściej u poety ukraińskiego bierze się z przemyśleń twórczości oświeceniowego wędrującego mędrca Hryhorija Skoworody, a także pewien wpływ wschodniej filozofii zen.

Charakteryzując rozwój twórczości poetki na płaszczyźnie wiersza, zakres zmian w poetyce, znany krytyk literacki Mykoła Ilnycki odnotowuje postępującą złożoność wewnętrznego świata podmiotu lirycznego oraz lirycznego bohatera. W większości wypadków, zauważył krytyk, tym bohaterem jest kobieta. Kostenko w swoich utworach lirycznych, epickich i prozatorskich stworzyła szczególną galerię kobiecych postaci literackich. Ów proces określa Ilnycki jako „drogę od paradoksu do dramatyzmu”. To „dramatyzm” stał się wewnętrzną dialektyką, podstawowym bodźcem twórczości Liny Kostenko — twierdzi krytyk — i dodaje: „Ta dialektyka ma swoją logikę, prowadzącą od racjonalistycznych antytez do przeniknięcia, zrozumienia złożoności życia, przeciwstawionego artystycznemu poznaniu, kiedy to nie raz przychodzi

zaprzeczać sobie samemu”³. Przeciwstawne idee mogą uchronić własną odrębność i nawet współtworzyć prawdę, jeśli nie zaprzeczają fundamentom życia i nie budują świata wedle z góry przyjętej tezy, która zawsze będzie niewystarczająca, podatna na fałsze historyczne i psychologiczne. Przeciwstawność i wynikająca z niej paradoksalność w poezji Liny Kostenko dialektycznie łączy różne aspekty tego samego zjawiska egzystencjalnego. Napięcie to okazuje się istotą bytu i zachodzących w nim przemian. Wypada zgodzić się z krytykiem, że układ treści, emocji między tomami wierszy *Nad brzegami wiecznej rzeki* (*Nad berehamy wiczhnoji riky*) oraz *Niepowtarzalność* (*Nepowtornist’*) przyjmuje kształt tezy i antytezy. Pierwsza książka utwierdza niepowtarzalność wartości duchowych, jak też ich wieczność, druga z kolei podnosi kwestię wyjątkości każdego doświadczenia, każdego artystycznego fenomenu. Utwory wybrane byłyby w tej perspektywie syntezą i repetycją najważniejszych myśli oraz artystycznych dokonań poetki, która dramatycznie usiłuje pogodzić przemijalność z niezmiennością, miłość ze śmiercią, słowo na papierze z żywą pamięcią, śmiech i płacz, harmonię i groteskę, historię i codzienność.

„Wszystko tutaj przechodzi, lecz nie wszystko mija, tutaj, którędy płynie nieśmiertelna rzeka — powiada podmiot liryczny utworu pt. ****Sosnowy las próbuje akord jeden, drugi* (****Sosnowyj lis perebyraje struny...*).

Albowiem:

Świat jest w cierniach. Przed świtem, tak nagim bezbronnem,
wiatry kładą smyczki na strunach odmiłkłych.

Przyjaciół, którzy zniknęli, szeptem wzywam do mnie
i czasem skądś usłyszę ciemnych zgłosek kilka.

I znów cisza. Rannego echa błędzą smugi
przez mgnienia, dni i pory, przez duszę człowieka.

Sosnowy las próbuje akord jeden, drugi
tutaj, którędy płynie wieczna rzeka.

(****Sosnowy las próbuje akord jeden, drugi*, z tomu *Wybrane*, przeł. Aleksander Ziemny⁴)

Kostenko wskazuje na dialektyczną jedność tego, co upływa, i tego, co pozostaje niezmiennie w życiu, historii, ale także w strukturze utworu artystycznego. Las to odwieczny lirnik. Nie wszystko jednak można ogarnąć, spisać, wyśpiewać, są rzeczy i sprawy bolesne, a także nieznanne, dokonujące się gdzieś u ciemnych „brzegów wiecznej rzeki”, na obrzeżach odczuwanego czasu. Opozycja zmienne–niezmiennie (na przykład człowiek–natura; cywilizacja–natura) przenika całą twórczość poetki i buduje fundament, na którym osadzają się problemy historyczne, moralne, artystyczne. W tomie *Nad brzegami wiecznej rzeki* przeważa jednak moment nieprzemijalności, niezmienności, paradoksalnie wyrastających z przemijania. Idea przemijania jako kontynuacji realizuje się przez odwołanie do materiału mitycznego, historycznego oraz skomplikowanych relacji intertekstualnych. Te opcje — histo-

³ M. Ilnickij, *Od pokolenija k pokoleniu. Literaturno-krytycznyje oczerki i portrety*, Moskwa 1984, s. 84 (przeł. — B.B.).

⁴ L. Kostenko, *Wiersze*, wyb. i posłowie A. Ziemny, Warszawa 1990.

ryzm, mitografizm oraz intertekstualizm — wyraźnie charakteryzują twórczą drogę Liny Kostenko. Dodajmy tu ironię dotyczącą spraw współczesnych oraz pewne skłonności moralistyczne. Wskazane przestrzenie, z których każda ma swoje dominanty natury ogólnej, jak również cechy indywidualne, składają się na podstawę poetyckiego świata Liny Kostenko. Ich przenikania, spłaty energii konstruujących i niszczących poetycką sytuację zwykle są wyraźne, nieskrywane. Poezja Kostenko rozbrzmiewa rozgwarem intertekstualnych odniesień i powiązań, które tworzą ironiczną fakturę całkowicie wpisującą jej wiersze we współczesność. Oto na przykład w wierszu *Balada moich noczej* (*Ballada moich nocy*) poetka „bezsenna, wśród kozackich mogił” pokazuje swojego Don Kichota, poetę-idealistę, naiwnego marzyciela, zaskakiwanego nie tylko przez wiatraki, lecz także przez historię. Don Kichot (błędny poeta?) „gna, coś w dali mu majaczy, / lecz w próżnię trafia wyrzucona spisa”.

Tyś może opętany, Don Kichocie?
 Czy nie wystarczy ci, że się istnieje?
 Ulegasz dali, smutku, tęsknocie...
 Chciałbyś się bić i wygrać z czarodziejem?
 Oto śmierć twoja głosem sowy ksyka.
 [...]
 Wtem koń, wierzgnąwszy, wyrwał cię z zadumy.
 Sieką po łydkach osty i burzany.
 Step dudni. Słyszysz, idą wielkie tłumy...?
 Sądzisz, że ludzie, patrzysz — to barany.

Rzucasz się w bój, rycerzu-patałachu,
 by ich ratować, a one — w krzyk dzięki!
 Oszczędź im, miły Don Kichocie, strachu,
 niech ufnie, kornie idą na szaszłyki.

Podmuchy wiatru w setkach rogów grają.
 Z kpami nie wygrasz, naiwny mój ślepcze.
 Nie zwiążuj się, rycerzu, z owczą zgrają:
 ona cię rychło w kurzawie zadepcze.
 [...]
 W polu kozackich mogił zgasła watra,
 sen to główna wśród czasu dominant:
 z opuszczonymi skrzydłami tkwi wiatrak,
 jak wryty stoi na stepie Rosynant...

(*Ballada moich nocy*, przeł. Józef Waczków⁵)

Bezsenne noce poety, podczas których marzenia, literackie reminiscencje dobarwiają szarzące życie, a ono ironicznie komentuje i koryguje literacki mit, zaczepiają o życie i śmierć. Odwieczny sen o bohaterstwie wydaje się smutny i groteskowy w konfrontacji z realnym doświadczeniem. Dość złud i ryzyka, rozmyśla ironicznie podmiot — „czy nie wystarczy ci, że się istnieje?”. Jest w tym również wymowne

⁵ L. Kostenko, *Wiersze*.

ostrzeżenie przed zuchwalstwem. Zabrzmiało groźnie, definitywnie w przekładzie — „śmierć twoja głosem sowy ksyka”. Bo dla kogo ta walka, w imię czego, kogo i komu rzuci wyzwanie zapalczywy idealista? „Słyszysz, idą wielkie tłumy...? / Sądzisz, że ludzie, patrzysz — to barany”. Cóż, czy to jest ta wartość, w imię której ukraiński Don Kichot zaryzykuje, wyda walną bitwę złu? Odpowiedź pada tu bezwzględna, gorzka, niemal okrutna w swoim pragmatyzmie: „niech ufnie, kornie idą na szaszłyki. / Podmuchy wiatru w setkach rogów grają. / Z kpami nie wygrasz, naiwny mój ślepcze. / Nie związuj się, rycerzu, z owczą zgrają: / ona cię rychło w kurzawie zdepcze”. Nawet krytyczny Wasyl Stus nie dał równie ostrej oceny sobie współczesnych. Straszliwa w skutkach bierność społeczeństwa, karanego, morzonego głodem, rozstrzeliwanego, prześladowanego, obraca się przeciw poecie, odbiera mu tożsamość buntownika, wolnego artysty, marzyciela. Jakby we śnie przeżywa to społeczeństwo swój czas — „sen to główna wśród czasu dominant” — nie obraca jego skrzydeł wiatrak historii, zastygł też w stepie mityczny Rosynant, wehikuł marzeń i symbol zmagania skierowanych przeciw złu. Kostenko nie idealizuje swojego narodu. Bezsenne noce nie są po to, by wyłącznie marzyć. Trawi je lęk i poczucie, że zbiorowość, w imię której mówi poetka, wcale tego nie potrzebuje („W polu kozackich mogił zgasła watra”), że odwróciła się od tradycji, a jej siłę stanowi wyłącznie zagadkowa inercja, skierowana głównie przeciwko tym, którzy zmierzają w przeciwnym kierunku, pod prąd, także przeciw poetom. To bezsenność, podczas której liczy się zabitych, zaginionych, stłamszonych, sponiewieranych, a wypełniająca ją ciemność nocy jest zbyt ciasna dla ogromu nacierającej zewsząd pamięci. Don Kichot prawdopodobnie pozostanie bez następców („Czy kiedyś ktoś po tobie przejmie zbroję?”), wiatrak porwano w nieznane, obsesja pozostaje bez przedmiotu („jak wryty stoi na stepie Rosynant...”). Czyny „naiwnego ślepca”, ukraińskiego Don Kichota przywiodą go przed oblicze wszytkowidzącej Ironii lub rzucą w proch, gdzie „zaczarowane w krąg, martwe pustkowie”.

Uniwersalizowanie doświadczeń podmiotu lirycznego przez nawiązania do europejskiej tradycji śródziemnomorskiej, antycznej, renesansowej, barokowej łączy się w poezji Liny Kostenko z fascynacją pisarstwem zarówno Tarasa Szewczenki, jak Anny Achmatowej i wielu innych, znakomitych twórców. Jednak poetka źródeł własnej wyobraźni szuka przede wszystkim w osobistym doświadczeniu, w przeżytej przez siebie historii i kulturze. Trzeba zaznaczyć, że duchowa potrzeba przebywania wśród najświetlejszych tradycji i najlepszych dzieł nie przesłania pisarce ich nieraz dwuznacznego statusu, gdy zostają poddane instrumentalizacji postępującej wraz z silną ideologizacją kultury. Poetka bacznie obserwuje rozkład tradycyjnych systemów artystycznych pod presją ideologii, niski poziom towarzyszących temu oczekiwań odbiorczych, a przy tym doraźność i niecierpliwość sztuki. Jest tradycjonalistką w tym sensie, że w poezji eksponuje istotne wartości moralne, że chce bronić prawa do miłości, marzenia, do własnej indywidualnej drogi twórczej, niezależności. Brzmi to banalnie, ale nie w systemie autorytarnie dekreteowanej literatury. Poezja Kostenko jest wyczulona na fałsz, sztuczną deklamatorykę, hasłowość, pustą

ideologiczność artystycznego słowa. Poetce nie zależy przy tym specjalnie na formalnych atrybutach wierszowości. Struktura, wedle przekonania artystki, przestała być zdolna do wyrażania idei, dlatego musi ustąpić z drogi materiałowi życiowemu, doświadczeniu jednostki. To przeświadczenie wyznaczało dwa kierunki jej poetyckiego myślenia. Skłaniało do zaczepnej postawy i krytyki, a w rezultacie, niestety, do przymusowego milczenia wobec kwestii najbardziej współczesnych oraz do postawy historycznej, kierowanej w stronę poszukiwania minionej formy duchowej, źródeł tożsamości jednostkowej i zbiorowej. Powikłanie tych postaw w liryce określa dynamikę związku między formą zwięzłą, gnomiczną, uciekającą w sferę artystycznej ciszy a epiką, narzucającą panoramiczne freski, wywodzące się z pamięci zbiorowej. Utworem oddającym artystyczne zalety i problemy przyjętej postawy twórczej jest *Marusia Czuraj. Istorycznyj roman u wirszach*. Jego forma prowokacyjnie niemodna, tradycyjnie epicka, zawierająca różne narracyjne punkty widzenia i temat narodowy, mieszający indywidualną historię z tłem czasów Bohdana Chmielnickiego, wywołała ogromne poruszenie na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Poetka przypominała tradycje ukraińskiej epiki, bogactwo zapomnianej kultury, a przeszłość ukazała na przecięciu między mitem a historią. Był to wyraźny sygnał do wielkiej debaty skupionej wokół narodowych dziejów, rozpoczynającej długi i wciąż niezałożony proces odnawiania ukraińskiej tożsamości. Dzisiaj utwór Liny Kostenko znajduje się w repertuarze większości teatrów i w zbiorze lektur szkolnych. O dziewczynie z legendy, romantycznej poetce i pieśniarce, zbrodniarce, która otruli niewiernego narzeczonego i została oskarżona o czary, nie wspomina podobno żaden rzeczowy dokument. Tymczasem Lina Kostenko, pisząc poetycką historię jej tragicznego życia, zasugerowała wiarygodność istnienia, odwołując się do istniejących przekazów legendowych, a także pośrednio informacji historycznych. Powieść wierszem opowiada tę historię, a jednocześnie mówi o losie poematu głównej bohaterki, utraconego jakoby podczas pożaru Połtawy w roku 1658. Kostenko zaryzykowała koncepcję artystyczną, której zwolennikiem jako pisarz okazał się po latach, gdzie indziej i wobec innej rzeczywistości historycznej, Umberto Eco — osnuła wokół nieistniejącego dzieła wiele wydarzeń prowadzących do rozwiązania fabularnego i moralnej puenty. Wielka sztuka, poezja, wcale nie musi pochodzić wyłącznie z erudycji, jak chcieliby klasycy. Marusia Czuraj była znakomitą poetką na mocy geniuszu danego jej przez Boga i przez czas, w którym żyła. Opowiadała o życiu własnego ludu z siłą godną wielkich dawnych śpiewaków, aoidów, wędrownych twórców, lirników. Kostenko w tej historii nie szuka wyłącznie interesującej fabuły. Ważne jest dla niej przede wszystkim poszukiwanie duchowych źródeł kultury: w historii i mitologii słowiańskiej, zwłaszcza ukraińskiej, w semantycznych przalóżach języka, w doświadczeniach historycznych, w ustnych przekazach.

Również zbiory wierszy, zwłaszcza *Nad brzegami wiecznej rzeki* i *Niepowtarzalność*, rozwijają wspomniane motywy przez filozoficzne, z jednej strony heraklityjskie, z drugiej stoickie nastawienie podmiotu lirycznego na rozpamiętywanie, odzyskiwanie śladów minionego, zachowanych w dawnych przekazach, dumkach,

śpiewkach folklorystycznych, starych księgach, w pamięci kultury. Ale nie idzie tu wyłącznie o obszar wypożyczonych motywów czy reminiscencji, istotny też staje się określony typ wrażliwości wobec prawdy słowa i norm moralnych, zachowany w owych przekazach. W twórczości Kostenko historia bezpośrednio współbrzmii z współczesnością, tradycja z dzisiejszymi symbolami, jednym słowem: nie ma wyraźnego podziału na przeszłość i terażniejszość, najważniejsza jest pamięć, jedyna formuła nieśmiertelności człowieka.

Natężenie historycznej pamięci obserwujemy dzisiaj w całej literaturze. Proces ten odwołuje się do norm i antynorm, do reguł powtarzania i reguł niszczenia. Pamięć bowiem to nie tylko przechowywanie, lecz także zapominanie, przesuwanie z centrum na peryferie, z peryferii do centrum informacji kształtujących substancjalny i duchowy kształt istnienia przeszłości w czasie współczesnym. Wieczna rzeka nie może być tylko rzeką zapomnienia. Rozważania poetki biegną od historii do dzisiejszej cywilizacji i odwrotnie. Współczesność jest zapewne inna w sensie technologicznym, materialnym, społecznych, ale należy pamiętać, że oprócz niezmiennych wartości humanistycznych niezmienna także pozostaje istota hipokryzji, zła, niemoralności. „Sztafeta” nieetycznych postaw jest wyraźnym objawem regresu w sferze zasadniczych norm ludzkich, bo nigdzie nie ma mowy, że czas doskonalili człowieka i jego moralność. Owa sztafeta dobrego i złego jest kroplą w strudze wiecznej rzeki, należy do wiecznych składników ludzkiej kondycji, takich jak „wolność ducha i prawda słowa”:

Różne bywają sztafety.
Mieszczanie mieszczanom sprzedają bufety,
Zasmarowane łyżki, tępe noże,
Swoją głupotę i cudzych myśli obrozę.

Różne bywają sztafety.
Wojacy wojakom przekazują bagnety.
Mistrzowie mistrzom — swoje tajemnice,
Carowie carom — ukazy i ciemnice.

Różne bywają sztafety.
Poeci przekazują poetom
Z duszy w duszę
Z mowy w mowę
Swobodę ducha i prawdę słowa,
Nie zamieniwszy na zdania zbutwiałe —
Na sławolubstwo i na wygodę.
Nie upuściwszy,
Bo stuk padania
Bólem odezwie się w duszy narodu.

(*Sztafety*, przeł. Kazimierz Andrzej Jaworski⁶)

⁶ L. Kostenko, *Sztafety*, [w:] F. Nieuważny, J. Pleśniarowicz, *Antologia poezji ukraińskiej*, Warszawa 1977, s. 679.

Idea ciągłości poezji, myśli, idei nie jest wcale oczywista, a bywa też kłamstwem. Ironicznie ukazana „sztafeta” „głupoty i myśli nie nowych” jest zagrożeniem wolności i sztuki. Niestety biorą w niej udział także wytwórcy słów, handlarze języka, choć misją poety jest nieść nadzieję i mówić za innych wtedy, gdy nie mogą. Nieautentyczność i usługowość sztuki są dla Liny Kostenko problemem, który dyskutuje ze szczególną uwagą i moralną pasją. W utworze *Mimowilnyj parafraz (Mimowolna parafraza)* z tomu *Wybrane* (1989) pisze ironicznie: „Poet, ne bud' poetom, / Tobi za eto ordena dadut” [Poeto, nie bądź poeta / dadzą ci za to order]. Są bowiem poeci, którzy szukają prawdy, i są tacy, dla których prawdą objawioną jest sowiecki order w zamian za posłuszne milczenie lub gorliwą, samozniewoloną twórczość. Innym pozostaje tworzenie jako forma obrony przed służalczym bezgłosem. Ci ryzykują wszystko, nie tylko własną, poetycką dykcję, lecz także życie.

Historyczne asocjacje, których bogactwo jest wyróżnikiem poezji Liny Kostenko, oraz płaszczyzna rozważań moralnych określają ważny dla ukraińskiej liryki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych sposób myślenia o kulturze i tradycji na przekór wykorzeniającym procesom, dziejącym się na płaszczyźnie oficjalnego życia kulturalnego. Sprzeciw wobec totalitaryzmu, przekonanie, że poezja jest dla duchowości narodu zasadniczą przestrzenią istnienia, że są w niej prawdy odwieczne, że przez poezję mówi to, co w innej formie jest już zagłuszone, zduszone, zbliża poetkę do moralistyki Czesława Miłosza. Kostenko ściśle łączy przeszłość z dniem współczesnym, pracuje nad wizją współprzenikania się płaszczyzn czasowych i myślowych. Ważne wydają się sploty różnych tradycji, które poetka przypomina z pasją niemal badawczą: ludowej, mitologicznej, historycznej. Komponując te tradycje, autorka *Niepowtarzalności* odwołuje się do etyki, a jeśli brakuje tonu, który pozwala mówić wprost, wykorzystuje ironię, niekiedy szyderstwo. Postawę ironiczną przyjmuje wobec współczesności, wobec bezprzykładnych osiągnięć nauki, które człowiek wykorzystuje przeciwko sobie, wobec balastu technologicznego, który służy do obehwładniania duszy i pozwala na oddawanie się bezmyślnemu hedonizmowi. Kostenko wydaje się zafascynowana ideami humanistycznymi, co jest także jedną z ważnych cech poezji *szistdesiatnykiw*, które traktuje jako sposób przeciwstawienia się zimnemu technologizmowi i nieczułości dzisiejszej epoki. Życie duchowe może istnieć tylko w przestrzeni wolnej kultury, gdzie powtarzalność i zmienność są czynnikami jednego, nieskrępowanego procesu wymiany, przetwarzania, naśladowania, tworzenia. To, co ogólne, i to, co jednostkowe, w procesie literackim winno istnieć jako szczególna jedność wyboru i kombinacji. Ale dobra poezja to nie tylko styl, umiejętnie podpatrzona maniera, inteligentnie wyśpiewana idea. To także, a może przede wszystkim, odwaga patrzenia w przyszłość: „Słuch przyszłości jest absolutny”. Niepowtarzalność i odwaga stały się dewizą artystyczną i życiową Liny Kostenko. Znaczyły też — odrębność, niepokorność. Oznaczały dzielność zmierzania pod prąd, prawo do ochrony własnej osobowości i twórczości przed nihilistycznym działaniem maszyny ideologicznej, umiejętność brania z wielkiej tradycji europejskiej najcenniejszych wartości bez popadania w epigonizm. Niepowtarzalność jest dla Liny Kostenko wartością bardziej duchową niż formalną, określa jej sposób istnienia

w tradycji i w literaturze współczesnej, staje się wyznacznikiem osobowościowych cech poetki, która nigdy nie podążała utartymi szlakami i uparcie wypracowywała własny, odrębny styl. Podmiot liryczny poezji Kostenko zмага się z historią, podejmuje wynikające z niej moralne wyzwania stojące przed człowiekiem XX wieku. W tym kontekście zastanawia się nad okrucieństwem swojej epoki, tak radykalnie niszczącej wszelką wrażliwość i jednocześnie wręcz przeładowanej humanistycznymi ideami. Najważniejsza jest dla poety pamięć (historyczna, osobista, rodzinna), by niczego, co ważne, nie utracić w procesie budowania własnej, ludzkiej, indywidualnej jakości życia. Należy do niej zarówno doświadczenie wywiedzione z lekcji Kobziarza, jak i milcząco lub co najwyżej w aluzjach wyśpiewana pieśń o wielkim głodzie, o represjach wobec ukraińskiej inteligencji i, z drugiej strony, cudowny świat kultury śródziemnomorskiej, idealizowany z perspektywy Ukrainy odgradzonej od Europy polityczną kurtyną. Stąd tak ważna jest umiejętność przekazania własnego doświadczenia i losu w uwikłaniu, w rozdarciu, bez lakierowania i polerowania. W poezji Kostenko styl indywidualny zмага się ze stylami kultury, jednostkowa wrażliwość z ideami epoki, biografia z historią. Poetka, która nie wszystko mogła wyśpiewać, ma przy tym świadomość, że zawsze pozostawały jej w odwodzie ironia lub milczenie. I te dwie ostatnie wartości, wskazujące w jej biografii cechy indywidualnego stylu, zachowuje jako niezbywalny składnik własnej niepowtarzalności.

Rok 1991 symbolicznie otwiera drugie trzydziestolecie twórczości Liny Kostenko. W pierwszym krytykowała władze, zwracając się do ludzi, ludu, w drugim obiektem zainteresowań Kostenko jest ów „lud” jako domniemany podmiot historii. Zwłaszcza chodzi tu o podmiot współczesny, któremu dane jest po raz pierwszy w historii odegrać rolę twórcy własnej doli, a nie wyłącznie jej przedmiotu.

Twórczość Kostenko w trzydziestoleciu 1991–2021 nosi inny charakter, albowiem przyświecają jej inne intencje twórcze i koncepcje artystyczne. To, po pierwsze, widoczny w jej twórczości i publicystyce problem Czarnobyli, to jest rozmaitych konsekwencji awarii; po drugie, problem tożsamości ukraińskiego społeczeństwa; a po trzecie, kwestia aktualnych szans na duchową i polityczną niezależność ukraińskiej kultury, społeczeństwa i państwa. Tylko pozornie wydaje się, że te sprawy mają niewiele wspólnego z autonomią sztuki słowa, na której tak zależało Kostenko w okresie sowieckim. Są one jednak ściśle powiązane z przeszłością, albowiem to przeszłość, w znaczeniu pozostawionej głębokiej traumy historycznej, zwraca się swoim ostrzem przeciwko współczesności i narzuca Ukraińcom tak chybotliwą, niewyklarowaną, pełną złowieszczych niespodzianek zbiorową tożsamość, nierzadko przez uświadomienie nieistnienia jej zbiorowego jednolitego wariantu. Kostenko wspiera się publicystyką na aktualne tematy, wśród nich przebija kwestia ukraińskiej tożsamości rozdartej między postkolonialną zależnością od hegemonu a marzeniem całkowitego oswobodzenia się z uwikłań, które ta wielowiekowa zależność narzuca ukraińskiej mentalności i kulturze, o polityce czy ekonomii nie wspominając. Tej kwestii poświęciła pisarka swój wykład wygłoszony w murach Akademii Kijowsko-Mohylańskiej w roku 1999 zatytułowany „Humanitarna aura narodu albo defekt

głównego zwierciadła” (*Humanitarna aura naciji abo defekt hołownoho dzerkała*). Lina Kostenko zastanawia się nad podatnością ukraińskiego autoobrazu na redukującą go uproszczenia, schematy, stereotypy płynące ze strony imperialnej ideologii rosyjskiej. Dokładniej mówiąc, pisarka nawiązuje do myśli postkolonialnej i wskazuje na swego rodzaju „orientalizację”, jakiej ulegli Ukraińcy, przyjmując uproszczony wizerunek samych siebie — negatywny, złośliwy, obraźliwy — jako prawdziwy. Zastanawia się, jak dalece uwarunkowało to odbiór ukraińskiej kultury w szerokim świecie. Do takich operacji służy imperialna ideologia jedności słowiańskiej, złączenia jakoby pobratymczych narodów, zacierania starszych niż moskiewskie tradycje kijowskich albo ich przejmowania w całości jako rosyjskich. To jest ów „defekt głównego zwierciadła”, deformacja wewnętrzna i zewnętrzna obrazu Ukrainy w przystawionym do jej oblicza rosyjskim lustrze. To rosyjskie odbicie w krzywym lustrze mówi za Ukrainę, która milczy. Przeważa w tym odbiciu narodowa senność, postawa na kolanach, przerywana gwałtownymi i niezrozumiałymi dla centrum świata buntami czy innymi katastrofami. Metonimią zmarłej kultury ukraińskiej jest dla Kostenko umarłe miasto Czarnobyl, które akurat obchodzić mogłoby osiemsetlecie swojego istnienia, gdyby istniało albo gdyby Ukraińcy nie pozwolili mu umrzeć. Wciąż dominuje nad nami — powiada — „moskiewski schemat światowej historii”, ponieważ nie mamy własnej wykładni rozumienia dziejów. Oburzająca jest dla niej ta zgoda ukraińskiego świata na ów portret jako kogoś drugorzędnego, pozbawionego własnego miejsca w europejskim układzie kultury. Kostenko wskazuje, że w owym dziele upodrzędzania narodu, pozbawiania go własnej „aury” brały udział również siły i postaci własne, te w pełni świadome oraz te nieświadome skutków swojej działalności. Tutaj kryje się fundamentalny problem — jak skończyć z zależnością wewnętrzną, jeśli przeciwstawia się jej własny komprador, by użyć nomenklatury postkolonialnej, czynownik mentalnie i kulturowo zależny, żyjący w obcej aurze. Zatem jak ustawić owe zwierciadła, by odbijając narodowe problemy, nie kaleczyły ich, nie deformowały, przeciwnie, by budowały siłę i wyrazistość ukraińskiego przekazu w świecie. Od tego zależy przyszłość Ukrainy jako państwa, jako społeczeństwa i jako fenomenu kultury. Samotność nie sprzyja przeżyciu, a Ukraina jest samotna. Niełatwo w tej sytuacji iść ku niezależności, ale nie ma innego wyjścia. Powrót do imperium oznaczałby utratę wszystkiego, co udało się osiągnąć w ciągu niedługiego, ale intensywnie twórczego okresu po upadku reżimu. Nie można jednak na tym poprzestać.

Dziesięć lat później Kostenko postawi bardziej surową diagnozę w powieści *Zapysky ukrajinskocho samaszedzoho* (*Zapiski ukraińskiego szaleńca wedle jednego z polskich tłumaczeń tytułu*). Nie udało się wymontować defektu imperialnego zwierciadła z ukraińskiej zbiorowej świadomości, za krótki to był czas na tak radykalne rewizje. Polityczne i społeczne procesy prowadzą do coraz mocniejszej polaryzacji, zamiast wieść ku jedności. W powieści centralną kwestią jest tożsamość. Fenomen utworu polega na tym, że mimo intensywnego rozwoju ukraińskiej prozy w ciągu ponad dziesięciu lat nie zdołano nań odpowiedzieć innym obrazem, bardziej wnikliwie przedstawiającym i diagnozującym upośledzenia ukraińskiej inteligencji na

przełomie wieków XX i XXI: jej stan światopoglądowy, doświadczenie historyczne, pozycję społeczną i stosunek do przyszłości własnej oraz narodowej. Trudno uznać tę powieść za dziejową summę, choć brakuje jej niewiele. Znakomity jędrny, współczesny język ukraiński, nierzadko potoczny, ale nie *surżyk*, umiejętność łączenia historii z teraźniejszością, wyraziste postaci i wydarzenia, wycucie korzeni współczesnego społecznego zróżnicowania, poczucie humoru to wiele. Jednakowoż warstwa publicystyczna utworu dość szybko się starzeje w obliczu szybkich przemian w krajobrazie politycznym na Ukrainie. Niemniej jednak losy ukraińskiego *samaszedzsoho* i jego rodziny skupiają jak w soczewce te zasadnicze przeżycia oraz te, które później legły u podstaw najpierw pomarańczowej rewolucji, a potem wydarzeń z roku 2014, zakończonych wygnaniem prezydenta Wiktora Janukowicza, w następstwie zaś tego próbą rozbioru Ukrainy przez Rosję.

Powieść przedstawia jeden rok z życia ukraińskiego inteligenta i ukraińskiej rodziny inteligenckiej. Nie jest to bez znaczenia w obliczu tworzącego się co najmniej dwubiegunowego społeczeństwa, z jednej strony podzielonego na wąską warstwę oligarchii i niezróżnicowaną wielomilionową masę ludzi, którzy zatracili swoje społeczne korzenie i nie wiedzą, kim są, a z drugiej na Ukraińców świadomych swojej odrębności i tych, którzy lepiej się widzą u boku imperium. Bohater powieści, inżynier, programista, nałogowy czytelnik gazet, z których czerpie chaotyczną wiedzę o świecie, jego żona, filolog, pisząca dysertację o Mikołaju Gogolu, pochodząca ze wsi teściowa, dochodzący do wieku dojrzewania synek — to nuklearna ukraińska rodzina żyjąca w wielkim mieście. To miasto formalnie jest ukraińskie, w istocie zamieszkują je rosyjskojęzyczni obywatele, których Ukraina nie interesuje. Co najwyżej interesuje ich własne przeżycie, własna kariera, ich hybrydyczny, ale w miarę spokojny świat. Wiejskie pochodzenie rodziny, choć zamaskowane wykształceniem i miejscem zamieszkania, daje jej siłę do trwania w warunkach pogłębiającej się pauperyzacji materialnej. Z innej strony — jest źródłem kompleksów. Transformacja systemowa zepchnęła inteligentów na margines. Już nikt nie słucha tego, co ma do powiedzenia inteligent, wykształcenie nie ma znaczenia. Inteligent dzisiaj nie odgrywa żadnej znaczącej roli, nie budzi narodu do świadomego istnienia, co najwyżej przeszkadza jako malkontent tym, którzy chcą się bogacić i bawić. Kwestia narodowa, tożsamość, pochodzenie, walka o język przeszkadzają, choć na szczęście nie wszystkim. Kostenko wplotła w fabułę, opowiedzianą w formie monologu bohatera, sprawę zabójstwa dziennikarza Grigorija Gongadzego dokonanego w roku 2000 na polecenie najwyższych władz. Społeczny bunt przeciwko zbrodni i matactwom doprowadził do powstania spontanicznej opozycji, która w roku 2004 zainicjowała pomarańczową rewolucję, jedyny zakończony sukcesem zbiorowy zryw w dziejach współczesnej Ukrainy. Kostenko nie szczędzi szokujących wyników śledztwa, przedostających się do prasy, zaprawia je sarkazmem i niekiedy czarnym humorem. Sprawa Gongadzego jest w centrum zainteresowania całej rodziny, każdy z jej członków, nie wyłączając najmłodszego, przeżywa ją po swojemu. Wszyscy, każdy na swój sposób, przyłączają się do protestów przeciwko władzy, uczestniczą w odtwarzaniu się etosu inteligencji,

warstwy wrażliwej na krzywdę, niesprawiedliwość, zadającej niewygodne pytania władzy i wreszcie tę władzę odsuwającej od rządu krajem. Zabójstwo Gongadzego, a w tle panoszenie się moskwolubnej władzy i jej popleczników, wszechwładna korupcja, pogłębiająca się bieda wyzwalają w części społeczeństwa mocne pragnienie zmiany, nawet za cenę własnego komfortu życia. Główny bohater przeżywa te wydarzenia w sposób wrażliwy i odpowiedzialny, aczkolwiek to człowiek z początku zagubiony we własnym życiu, pogrążony w kryzysie zawodowym i małżeńskim, chaotycznie reagujący na chaotyczną masę wiadomości spływających z całego świata przez media. To jest człowiek uwarunkowany przez media, pozornie niewzruszony *homo mediaticus*⁷, który jednak się wydobywa z tych ograniczeń i z czasem toruje sobie drogę do myślowej wolności. Zwolniony z rosyjskojęzycznej korporacji, w której pracował jako programista, poniżej swoich kwalifikacji, nie podporządkowuje się niszczącej urawniłowce wolnego rynku, chce trwać przy swoich wartościach, a nade wszystko budzi się w nim, a potem w całej rodzinie pragnienie, by dokonać, mimo beznadziejnych ukraińskich warunków, czegoś ważnego dla siebie i potomnych. Tak dojdzie do protestu, a w sumie do ważnych zmian myślowych. Niegdyś *homo sovieticus*, wcale nie tak rzadki na współczesnej Ukrainie, jak zdaje się sugerować Kostenko, przemieni się w *homo mediaticus*, a ten z kolei znów, na powrót, w *Homo sapiens*, gdy określenie „myślący”, „rozumny” otrzyma ponownie to swoje pierwotne znaczenie: kreatywny, dążący do celu, walczący z przeciwnościami losu, krytyczny. Czy zatem w tych trudnych czasach człowiek myślący to zarazem „samaszedszy”, samotny, idący trochę z prądem, trochę pod prąd, szalony-nieszalony, przeciętny i niezwykle zarazem? Niewątpliwie Kostenko używa określenia *samaszedszyj* (bliskie wobec rosyjskiego *sumaszedszyj*) ironicznie. Szalony jest bowiem ten, kto w życiu usiłuje uniknąć deprecjonującej siły globalnych energii i choć trochę im się przeciwstawić, wyjść poza dołującą standardową przeciętność, powiedzieć, że jest, choćby żyjąc na uboczu, a jednak pragnąc uczynić coś ważnego dla siebie i dla kraju. To człowiek idący samotnie — choć nie sam. Oceniany jako niespełniony i niemający szans spełnienia w wielu sferach, lecz idący pod prąd, przebudzony. Człowiek taki wyczuwa absurdalność swojego istnienia w tym sensie, że jest zakładnikiem potężnych sił globalnych, którym nie może sprostać i które go nie potrzebują, albowiem same potrafią już tworzyć wirtualne światy dla siebie. Gdzie jest w tym wszystkim indywidualna świadomość, gdzie jest Ukraina, gdzie jej przeszłość i teraźniejszość? Wszystko tonie w ogólnoswiatowym zgiełku i bełkocie. A jednak i mimo to — istnieje. Trzeba znaleźć dla ukraińskiej rodziny, dla wysadzonego z siodła inteligenta jakąś rację bytu, choćby minimalną. Zabójstwo dziennikarza, strach przez autorytaryzmem, niechęć do rządzących w kraju i bolesnej abstrakcyjności problemów

⁷ Termin wymyśliłem spontanicznie, pisząc ten tekst, ale szybko okazało się, że jako pierwszy wymyślił go włoski socjolog Luigi Gentili w książce *Homo mediaticus: mass media e culto dell'immagine* z roku 2013. To człowiek zależny od założeń ekonomicznego i politycznego marketingu, marionetka w warunkach masowej kultury.

ogólnych wywołują reakcję, która pozwala myśleć, że jest szansa na przezwycięzenie inercji i powolnego opadania na dno.

Kostenko diagnozuje stan świadomości i materialnego życia inteligencji ukraińskiej walczącej o niezależność kraju i na tle globalnej wioski, jaką staje się świat już na początku XXI wieku dzięki internetowi, ogólnosiwiatowym mediom społecznościowym, ogólnosiwiatowemu rynkowi towarów oraz informacji. Powieść, dziennik miejscowych i światowych zdarzeń, zapisana jako monolog jednej z drobni tego świata, daje pogląd na to, kim jesteśmy w globalnym zwierciadle. Defektem albo wirusem jak w filmie Lany i Lilly Wachowskich *Matrix*. Powieść Kostenko nawiązuje do ważnej tradycji literackiej, od memuarowej i szyderczej prozy Mikołaja Gogola poczynając, przez twórczość Wołodymyra Wynnyczenki (*Zapysky kryptatogo Mafistofela*), ironiczną prozę Michaiła Bułhakowa, Wiktora Petrowa-Domontowicza (*Doktor Serafikus*) i innych, ale nie wpada w żaden z głównych nurtów prozy współczesnej, zarówno ukraińskiej, jak i, powiedzmy, wschodnioeuropejskiej. Jest oryginalnym formalnie i treściowo głosem na temat najboleśniejszych traum ukraińskich i światowych ostatniego wieku.

Lina Kostenko to pisarka mająca bogaty repertuar tekstów o różnej charakterystyce gatunkowej i tematycznej. Mówi rzadko, ale dobitnie. Jej głos literacki uważa się za wiążący w kwestii opinii ukraińskiej, co przecież w tym krzykliwie rozgadany świecie jest nieczęsto spotykane. Tym się wybija spośród pisarzy swojego pokolenia i spośród twórców pokoleń młodszych. W swojej twórczości i w życiu łączy doświadczenie historii z trudnymi wyborami moralnymi, patriotyzm z krytycyzmem, wyczuwanie współczesności z umiejętnością przewidywania przyszłości. Najznamienitsza liryka, silna publicystyka i zaskakująco świeża proza budują jej pozycję najwybitniejszej ukraińskiej pisarki drugiej połowy XX i początku XXI wieku.

Mnohaja lita, pani Lino!

Bibliografia

- Gentili, Luigi. 2013. *Homo mediaticus: mass media e culto dell'immagine*. Roma: Armando Editore.
- Ilnickij, Mykoła. 1984. *Od pokolenija k pokoleniu. Literaturno-krytycznyje oczerki i portrety*. Moskwa: Sowietskij pisatiel.
- Kostenko, Lina. 1977. „Sztafety”. W: Florian Nieuważny, Jerzy Pleśniarowicz, *Antologia poezji ukraińskiej*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kostenko, Lina. 1990. *Wiersze*. Wybór i posłowie Aleksander Ziemny. Warszawa: wyd. na prawach rękopisu.
- Kostenko, Lina. 1999. „*Poetów coraz więcej jest i będzie...” Przeł. Józef Waczków. *Literatura na Świecie* 4 (330): 52.
- Symonenko, Wasyl. 1994. „Krasa bez krasywostej”. W: *Ukrajinske slovo. Chrtestomatija ukrajinskoji literatury ta literaturnoji krytyky XX st. (u trioch tomach)*. T. 3. Kyjiv: Roś.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 17.09.2021

Post Scriptum / Postscript

BOGUSŁAW BAKUŁA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (Polska)

ORCID: 0000-0003-0523-698X

Najmniej znany wybór przekładów Liny Kostenko z 1990 roku*

The least known selection of Lina Kostenko's translations from 1990. The article concerns the volume of poetry by Lina Kostenko entitled *Poems*, which was to be published in Poland in 1990. The selection was edited by Aleksander Ziemny. The volume was published only in 25 copies by the publishing house "Iskry."

Keywords: Lina Kostenko, Aleksander Ziemny, Kostenko's poems in Poland

Mimo że Lina Kostenko jest w Polsce stosunkowo uznaną autorką, przekłady jej wierszy pojawiają się sporadycznie i w dużych odstępach. Jest kilka przyczyn tego stanu rzeczy. Jej wiersze są trudne w przekładzie na język polski, o czym wie każdy, kto próbował tłumaczyć liryki autorki *Marysi Czuraj*. Kostenko od dawna nie tworzy nowych wierszy, więc siłą rzeczy tłumacze odwołują się do zamkniętego zasobu, z którego zresztą wybierają do własnego przekładu liryki już „dotknięte” przez innego tłumacza. Pewne jest, że jak dotąd nie powstał kanon przekładów kijowskiej poetki, co otwiera drogę nowym przekładom, lecz jest ich wciąż niewiele. Większe formy poetyckie autorstwa Kostenko nie wywołały zainteresowania tłumaczy. Na uboczu pozostaje też publicystyka kijowskiej autorki.

Pierwszy większy wybór liryków ukazał się w Polsce w roku 1976 w *Antologii poezji ukraińskiej* pod redakcją Floriana Nieuważnego i Jerzego Pleśniarowicza,

* L. Kostenko, *Wiersze*. Wybór i posłowie Aleksander Ziemny. Przekłady z języka ukraińskiego Leszek Engelking, Józef Waczków, Wiktor Woroszyński, Aleksander Ziemny. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Iskry” 1990, 208 s.

ze wstępem Stefana Kozaka i Floriana Nieuważnego, obejmującej tysiąc lat ukraińskiej literatury. Tom zawiera dwadzieścia jeden przekładów wierszy Kostenko autorstwa J. Pleśniarowicza, Kazimierza Andrzeja Jaworskiego, Floriana Nieuważnego, Jerzego Jędrzejewicza. Potem nastąpiła spora pauza i dopiero w roku 1990 ukazały się kolejne wybory: *Wiersze w wyborze* i pod redakcją Aleksandra Ziemnego (Warszawa 1990) oraz w niedużej antologii pt. *Powroty nieobecnych* (Ostrowiec Świętokrzyski 1990) w wyborze i opracowaniu Bazylego Nazaruka oraz Mirosława Czecha. Tom wydano z okazji V Spotkań z Literaturą Świata „Powroty nieobecnych”. Zawierał on także wiersze Wasyla Stusa, Igora Kałynia, Wasyla Hołoborodki w przekładach: Bazylego Nazaruka, Jerzego Jędrzejewicza, Floriana Nieuważnego, Wiktora Woroszyńskiego. W dobrym dla polskiej recepcji poezji Kostenko początku lat dziewięćdziesiątych jej utwory ukazały się także w niewielkiej antologii *Ukraińskie wiersze miłosne*, w przekładach Stanisława Srokowskiego (1991). W roku 1997 wyszedł zbiór wierszy Kostenko *I dzień, i nic i mgnienie...* w przekładach krakowskiego tłumacza Andrzeja Nowaka. Kilka przekładów pióra Józefa Waczkowa opublikowała w 1999 roku „Literatura na Świecie” (nr 4). Poezję Kostenko pominęła Ola Hnatiuk w antologii *Rybo-wino-kur. Antologia literatury ukraińskiej ostatnich dwudziestu lat* (Warszawa 1994); pominął ją Bohdan Zadura w antologii *Wiersze zawsze są wolne* (Wrocław 2005); nie znalazły się one także w antologii *Cząstki pomarańczy. Nowa poezja ukraińska* Anety Kamińskiej i Andrija Porytki (Warszawa 2011), czyli w zbiorowych prezentacjach ukraińskiej poezji największych od czasów znakomitej antologii Nieuważnego i Pleśniarowicza. Żadna z nich nie zdołała swoim poziomem przeskoczyć tego ogromnego wyboru poezji z roku 1976.

Najbardziej zagadkową pozycją wśród wymienionych zbiorów i wyborów wierszy Liny Kostenko jest tom pod tytułem *Wiersze* pod redakcją Aleksandra Ziemnego (pierw. Aleksander Ryszard Keiner) przygotowany przez wydawnictwo Iskry w roku 1990. Nie wspomina o nim badacz twórczości poetki Florian Nieuważny w artykule z roku 1997 *Polska w życiu i twórczości Liny Kostenko*¹. W tomie wzięli udział znakomici tłumacze: Leszek Engelking, Józef Waczków, Wiktor Woroszyński, Aleksander Ziemny. Jednak tom nie znalazł się w księgarniach, nie doszło do jego oficjalnej prezentacji, choć otrzymał numer ISBN i jest notowany przez Bibliotekę Narodową. Został wydany na prawach rękopisu w liczbie dwudziestu pięciu numerowanych egzemplarzy, następnie powielony przez Wydawnictwo Aldyna i znajduje się w rękach nielicznych znawców lub zbieraczy. Przyczyną niewydania gotowego tomu miał być spór L. Kostenko z wydawnictwem (jego treść nie została publicznie wyjaśniona), na skutek czego poetka wycofała zgodę na publikację. Tom liczy około setki wierszy w układzie dwujęzycznym. Wyboru z najlepszych zbiorów Kostenko wydanych na Ukrainie i w Kanadzie dokonał A. Ziemny, także poeta, dla którego była to zdaje się pierwsza tak poważna praca tego typu. Tom redagowała w ramach

¹ Zob. F. Nieuważny, *Polska w życiu i twórczości Liny Kostenko*, „Acta Polono-Ruthenica” 1997, nr 2, s. 235–446.

wydawnictwa Iskry Maria Jentys. Graficznie opracował Andrzej Łubniewski. Wybór wierszy i posłowie należały do Aleksandra Ziemnego.

Zespół tłumaczy był znakomity. Józef Waczków, Wiktor Woroszyński należeli do grona najlepszych tłumaczy poezji rosyjskiej i znawców również liryki ukraińskiej. Waczków był zawodowym tłumaczem przekładającym z kilku języków słowiańskich, a także francuskiego i portugalskiego. Woroszyński jako jeden z pierwszych w Polsce przekładał także wiersze Wasyla Stusa. Podobnie Aleksander Ziemny, który zdobywał umiejętności tłumacza, przekładając literaturę rosyjską, hebrajską i angielską. Leszek Engelking objawił się najpierw jako utalentowany tłumacz poezji czeskiej, a następnie słowackiej, rosyjskiej i hiszpańskiej. Woroszyński i Ziemny znali realia sowieckie. Woroszyński studiował jakiś czas w Moskwie, gdzie poznał osobiście Linę Kostenko. Ziemny spędził częściowo okupację hitlerowską na Ukrainie, ukrywany przez Polaków i Ukraińców, był także żołnierzem polskiej armii w ZSRS. W roku 1989 Ziemny dokonał wyboru tekstów do przyszłego tomu na podstawie kilku poetyckich książek L. Kostenko wydanych w Kijowie: *Prominnia zemli* (1957); *Nad berehamy wicznoji riky* (1977); *Nepowtornist'* (1980), *Sad netanucznych skulptur* (1987) oraz zbioru wydanego w Toronto *Poezii* (1968).

Tom zawiera osiemdziesiąt cztery wiersze i jest największym wyborem poezji Liny Kostenko, jaki kiedykolwiek mógł ukazać się w Polsce. Jest to wydanie dwujęzyczne. W sumie 207 stron. Jak na ówczesne warunki wydawnicze była to całkiem spora objętość. Okładkę zaprojektował Andrzej Łubniewski. Pod nazwiskiem autorki na okładce prezentuje się godło Ukrainy, tryzub, zakazywane ówczesnie przez cenzurę w ZSRS i PRL jako kojarzące się z propagowaniem ukraińskiego nacjonalizmu, a bezpośrednio ukraińskiej Armii Powstańczej. Po raz drugi tryzub pojawia się na stronie 174 i jest to jedyny element ilustracyjny w tomie, jeśli sądzić z kopii, którą dysponuje autor niniejszej notatki. Jakkolwiek w Polsce był to czas ogromnego zelżenia cenzury, należy pamiętać, że Związek Sowiecki został rozwiązany dopiero w roku 1991, a Ukraina nie miała realnej podmiotowości państwowej, zatem używanie zakazanych przez komunizm symboli mogło wiązać się z polityczną reakcją co najmniej ze strony ambasady ZSRS. Niewykluczone, że taka reakcja mogła się pojawić na bardzo wczesnym etapie opracowywania książki. Z innej strony, decyzja o publikacji tomu wierszy Liny Kostenko z bardzo prowokacyjnym emblematem na okładce przez niepopularne wydawnictwo Iskry, kojarzone głównie z państwową ostrą, polityczną propagandą, mogło wywołać dezorientację albo zdziwienie, a nawet sprzeczne z sobą co do intencji reakcje wśród bardziej uczulonych na ówczesne ideologiczne niuanse wielbicieli twórczości Liny Kostenko, w ogóle odbiorców zakazywanej poezji, a zwłaszcza ukraińskich czytelników mieszkających w Polsce. Być może wśród tych problemów należy szukać przyczyn ostatecznego nieukazania się zbioru w Polsce. Na stronie https://pl.wikipedia.org/wiki/Aleksander_Ziemny czytamy dość eufemistycznie brzmiące stwierdzenie: „pierwotnie zaplanowana edycja nie doszła ostatecznie do skutku na skutek konfliktu autorki z wydawnictwem”².

² Dostęp: 9.02.2021.

Opublikowane w tomie wiersze w niewielkiej części pojawiły się w tomie z roku 1977, w przekładach innych autorów. Decyzja o niewydaniu zbioru spowodowała przedruk części przekładów autorstwa Leszka Engelkinga w tomie *Powroty nieobecnych*. Z kolei Józef Waczków część swoich przekładów przeznaczonych do tomu A. Ziemnego opublikował dopiero w roku 1999 w „Literaturze na Świecie” (nr 4). Jednak wiele oryginalnych wartościowych przekładów umieszczonych w tomie pod redakcją Ziemnego nie ujrzało dotąd światła dziennego. Nie doczekali się publikacji swoich wersji Wiktor Woroszyński i sam Ziemny. Z pewnością jest to strata nie tylko dla ukraińskiej autorki. Brak przekładów skutkuje słabym rozeznaniem w twórczości Liny Kostenko. Do czasu wydania niniejszego tomu przez wiele lat nie pojawiła się w Polsce większa krytycznoliteracka synteza twórczości autorki *Sadu netanucznych skulptur*. Czas najwyższy tę lukę zapełnić.

Bibliografia

- Bakuła, Bogusław. 1999. *Skrzydło Dedala. Szkice, rozmowy o poezji i kulturze lat 50–90. XX wieku*. Poznań: Wydawnictwo WiS.
- Kostenko, Lina. 1976. [Wiersze]. Przeł. Florian Nieuważny, Kazimierz Andrzej Jaworski, Jerzy Jędrzejewicz, Jerzy Pleśniarowicz. W: *Antologia poezji ukraińskiej*. Red. Florian Nieuważny, Jerzy Pleśniarowicz. Wprowadzenie Stefan Kozak, Florian Nieuważny. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kostenko, Lina. 1990. [Wiersze]. W: *Powroty nieobecnych*. Przeł. Leszek Engelking. Wybór i oprac. Bazyli Nazaruk, Mirosław Czech. Ostrowiec Świętokrzyski: Miejskie Centrum Kultury.
- Kostenko, Lina. 1990. *Wiersze*. Wybór i posłowie Aleksander Ziemny. Przeł. z języka ukraińskiego Leszek Engelking, Józef Waczków, Wiktor Woroszyński, Aleksander Ziemny. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Iskry”.
- Kostenko, Lina. 1991. [Wiersze]. Przeł. Stanisław Srokowski. W: *Ukraińskie wiersze miłosne (wybór liryki współczesnej)*. Wybór, wstęp i oprac. Stanisław Srokowski. Przeł. Kzimirz Koszutski, Alicja Patey-Grabowska, Waldemar Smaszcz, Stanisław Srokowski. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Volumen.
- Kostenko, Lina. 1997. *I dzień, i noc, i mgnienie...* Wyb., przeł. i posłowie Andrzej Nowak. Kraków: Oficyna Literacka, Fundacja św. Włodzimierza.
- Kostenko, Lina. 1999. [Wiersze]. Przeł. Józef Waczków. *Literatura na Świecie* 4: 51–58.
- Nieuważny, Florian. 1997. „Polska w życiu i twórczości Liny Kostenko”. *Acta Polono-Ruthenica* 2: 235–446.

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 17.09.2021

Aneks / Appendix

Bibliografia przekładów dzieł Liny Kostenko

W języku angielskim

1965

1. *«*There* are many relays...»: [вірш] / transl. Anna H. Horbach // *The Ukrainian Review*. – 1965. – [Vol.] 12. – № 4. – P. 25–26.

1968

2. **Bracken*; Granite Fishes; «The fire in roaring-merry Satan rains...»; The Stars: [вірші] / transl. Vera Rich // *The Ukrainian Review*. – 1968. – [Vol.] 15. – № 3. – P. 55, 57, 58.

1969

3. **[Поезії]* / transl. Martha Bohachevsky-Chomiak and Danylo H. Struk // *Four Ukrainian Poets: Drach, Korotych, Kostenko, Symonenko* / transl. Martha Bohachevsky-Chomiak and Danylo H. Struk; ed. George S. N. Luckyj. – Toronto, 1969. – P. 45–63. – Зміст: The Ferns; Laughter; Stars; The Rain; «There are verses like flowers...»; «Some went a crust of bread...»; The Sun Rises; The White Symphony; Bequests; A Passage of Pain.
4. **Letter to P. Shelest* / by Ivan Dziuba, Ivan Svitlychnyi, Nadia Svitlychna, Lina Kostenko // *Ukrainian Review*. – 1969. – Vol. 16. – № 1. – P. 43–45.
5. **Open Letter* to the editors of *Literaturna Ukraina*, by Ivan Dziuba, Yevhen Sverstiuk, Mykhailina Kotsyubynska, Lina Kostenko, Victor Nekrasov // *Ukrainian Review*. – 1969. – Vol. 16. – № 4. – P. 66–67.

1970

6. **Good-bye!*: [вірш] / transl. Tatiana Shevchuk // *Our Life = Nashe zhyttia*. – 1970. [Vol.] 27. – № 1. – P. 27.
7. *To Kobzar*: [вірш] / transl. Tatiana Shevchuk // *Our Life = Nashe zhyttia*. – 1970. – [Vol.] 27. – № 3. – P. 26.

1973

8. «*I shall walk, run, or fly, and accomplish my aim...*»; «*Life is like a railway station...*»: [вірші] / transl. Vera Rich // *The Ukrainian Review*. – 1973. – № 2. – P. 57.

1975

9. **[Поезіі]* / transl. not given // The Ukrainian Review. – 1975. – [Vol.] 22. – № 3. – P. 83–84. – Зміст: Green Birds ; «I will not ask people for strength...» ; «If you cannot paint the wind...» ; «One can live in this world without blinders...».
10. **[Поезіі]* / transl. Bohdan Warchomij // The Ukrainian Review. – 1975. – [Vol.] 22. – № 2. – P. 68. – Зміст: «There are verses like flowers...» ; «We with you – like the sea and the sky...» ; «Awaken me, awake me...» ; Dawn.

1977

11. *«...*Oh, many* souls became in our century...» ; «Seedling» : [вірш] // Symonenko: a Study in Semantics / Igor Shankov'sky. – Munich, 1977. – P. 123, 125.
12. **[Поезіі]* / transl. Michael M. Naydan // Ulbandus Review. – 1977. – [Vol.] 1. – № 1. – P. 140–154. – The Rains Fall Rarely ; «And day, and night an instant...» ; «Lead me roads...» ; «You are so quiet that one can listen...» ; «You and I are like the sea and the sky...» ; «The sun rose...» ; Daybreak ; I stop ; «Those who are born once in a century...» ; «There is great happiness in meeting...» ; Higher Mathematics.

1983

13. *«*How Fortunate! I...*» ; Behind the Forest : [вірш] / transl. Mary Skrypnyk // The Ukrainian Canadian. – 1983. – Jan. – P. 40.

1985

14. *«*It returns* – the old fairy tail...» : [вірш] / transl. Valentina Jacque // Soviet Literature. – 1985. – № 3. – P. 9.
15. **Stars* : [вірш] / transl. Danylo H. Struk // Our Life = Nashe zhyttia. – 1985. – [Vol.] 42. – № 12. – P. 25.

1986

16. *«*It returns-the* old fairy toile...» : [вірш] / transl. Valentina Jacque // The Ukrainian Canadian. – 1986. – June. – P. 42.

1987

17. *The Lilac King* : poems / transl. by Ihor Balan ; illustr. by Victoria Kovalchuk. – K. : Veselka Publ., 1987. – 32 p. – ISBN 5-301-00403-4.

1990

18. **[Поезіі]* // Canadian Slavonic Papers. – 1990. – Vol. XXXII, no. 2 (June). – 3i змісты: «It's not quite democracy» ; «I open the dawn with a treble clef» ; «Lakes stand in the cupped hands of valleys» ; «I step out into the orchard, it's black and meager» ; «Near the white tower» ; «A thunderstorm. Fanciful ghosts of antennae» ; «A terrifying kaleidoscope» ; «With great difficulty I suffered myself out with you» ; «This isn't a miracle».
19. **[Поезіі]* // Nimrod. – 1990. – Vol. 3, no. 2. – 3i змісты: «The rain began to fall, and the day's so shiny» ; «An emerald forest after the rain» ; «With your eyes you told me: I love you» ; «The autumn day began with birches» ; «A shady spot, twilight, a golden day» ; «Watercolors of Childhood».

20. **Selected Poetry* : Wanderings of the Heart / transl. with an afterword by Michael M. Naydan ; illustr. by Roksolana Robak Naydan. – New York ; London : Garland Pub., 1990. – 150 p. : ill. – (World literature in translation, 13). – ISBN 0824029992.

1993

21. **[Поезії]* // Shifting Borders : East European Poetries of the Eighties / Ун-т Ферлей Дикинсона ; підгот. та ред. тексту Л. М. Залеська-Онишкевич. – Нью-Джерси, 1993]. – Зі змісту: «A shady spot, twilight, a golden day»; «A terrifying kaleidoscope»; «I open the dawn with a treble clef»; «In my childhood I floated above dahlias».

1999

22. **Cultural Aura of Nation or a Defect in the Main Mirror* // Welcome to Ukraine. – 1999. – № 4. – P. 78–81 : photo.

2000

23. *A hundred years of youth* : a bilingual anthology of 20th century Ukrainian poetry = Сто років юності : антол. укр. поезії XX ст. в англ. мов. пер. / compiled and edited by Olha Luchuk and Michael M. Naydan. – Lviv, 2000. – P. 336–343. – Зміст: Granite fishes ; «A shady spot, twilight, a golden day»; «I stop...»; Landscape from my memory ; «Yesterday Blok came to visit me in the rain»; The fire is roaring. – ISBN 966-7007-36-1. – *Див. також № 225. – Відгуки див. № 1813.*

2002

24. *Landscapes of Memory. The Selected Later Poetry of Lina Kostenko* / transl. from Ukrainian by Michael M. Naydan ; transl. Ed. by Olha Luchuk. – Lviv : Litopys Press, 2002. – 127 p. = *Пейзажі пам'яті* : вибр. поезії (1977–1989) – Львів : Літопис, 2002. – 127 с. – Текст паралел. укр., англ. – *Зміст. Відгуки та рец. див. № 242.*

2005

25. «*How cold* it is! The acacia is blooming» : [вірш] / пер. з укр. М. Найдан // Мандрівець. – 2005. – № 1. – С. 46–47. – (Літературознавство).

W języku białoruskim

26. *Лірыка* ; Маруся Чурай : гістарычны раман у вершах / пер.: В. Ковтун, Н. Матяш. – Мінск : Масацкая л-ра, 1989. – 279 с. – ISBN 5-340-00234-9. – Переклади здійснено з видань Л. Костенко: Над берегами вічної ріки (К., 1977) ; Неповторність (К., 1980) ; Сад нетанучих скульптур (К., 1987) ; Маруся Чурай (К., 1979).

W języku bułgarskim

1962

27. **[Стихове]* // Утринна проверка. – София, 1962. – С. 51–53.

1996

28. **Стихове* // Факел. – 1986. – № 3. – С. 51–55.

1989

29. **Стихове* // Панорама. – 1989. – № 1. – С. 5–8.

1990

30. *Бъзовият цар* : стихове : [для дошк. віку] / превел Христо Попов. – К. : Веселка ; София : Издателство Отечество, 1990. – [32] с. – 3і змісту: Светкавична телеграма ; Полски ком-банки ; Вълшебна дума ; Баба Яга горски ягоди ; Славейчето хвана хрема ; Врабец с бяла брада ; Удивените цветя ; Есента затваря на лятото вратите ; Дядо Ревльо ; Есенни облаци, слонове сиви ; Гората сутрин ; Катеричката наесен ; Мравките мислят за зимата ; Брезово листенце ; Баба Виелица ; Заешкият карнавал ; Зимни врабчета ; Синигери в снега ; Пълният месец ; Предачка ; Върбови обички ; Първият параход ; Веселят дъжд ; Зелените човки на пъпките ; Брезички до коляно във вода ; Преобърнатата къщичка ; Бъзовият цар.

W języku chorwackim

1976

31. **Luduje vatra...* : [вірш] // Dometi. – 1976. – № 8. – С. 73–74.

1988

32. **Pjesme* : [вірш] // Forum. – 1988. – Knj. 55. – № 3/4. – С. 275–277.

W języku czeskim

1962

33. **Je možné žít* – a o světě nemít zdání ; Jsou lásky prosté! Dva lidé v mládí ; Podobenství o mistrovi a jméně : [вірш] / přel. Hana Vrbová // Lidový kalendár, 1963. – Praha, 1962. – С. 69, 164

1964

34. **Van Gogh* : [вірш] // Praha-Moskva. – 1964. – № 14. – С. 532.

1965

35. **[Poesiï]* / přel. Hana Vrbová // Mladá sovětská poezie – Ukrajiništi básníci. – Praha, 1965. – С. 9–32. – Зміст: ...Z břehů dějin smývá kal a rmout veselým ohněm vzpurných plamenů ; Básníků stále víc je rok co rok ; Mám strach z exaltovaných přítelkyň ; Na starodávné radnici se dávno zastavil orloj ; Do noci někde bijí hodiny trhaně, temně... ; Vše má svůj čas - je čas oblačné modři ; Štafeta ; Střela ; Modla ; Smrtný pas de grace ; Noc proudila jak černá krev ; Šťastnou cestu ; Lásko, ty k vírům vždycky zanešeš mě ; Bíla symfonie ; Den, noc, vteřina, věčnost.
36. **...Z břehů* dějin smývá kal a rmout : [вірш] / přel. Hana Vrbová // Rovnost. – 1965. – № 80. – Č. 271. – С. 5.

1967

37. **Hvězdný integral* : (...z břehů dějin smývá kal a rmut) : [вірши] / přel. Hana Vrbová // Svět, milá, revoluce, toťveškera poezie. – Praha, 1967. – S. 7
38. **Slovo mají* překladatelé // Svobodné slovo 23. – 1967. – Č. 305. – S. 4. – Zmínka o autorce v anketní odpovědi Hany Vrbové.
39. **Ulehla tráva* v jíní bílém : [вірш] / přel. Marie Marčanová // Květy 17. – 1967. – Č. 45. – S. 25.

1969

40. **Vše má svůj čas* - je čas oblačné modři : [вірш] / překl. neuv // Rovnost. – 1969. – № 84. – Č. 275. – S. 7.

1971

41. **Když vitr* vzniká nenadále ; Kapradí ; Po deštích sráz se kruší, drolí v nich : [вірши] / přel. Marie Marčanová // Hlas paměti. – Praha, 1971. – S. 188–190.

1972

42. **Smrtelný pas de grace* ; Vse má svůj čas – je čas oblačné modři : [вірши] / přel. Hana Vrbová // Lásku ti, chodče, vyznávám. – Brno, 1972. – S. XXXI–XXXIII.

1978

43. **Rybářova žena* : [вірш] / přel. Jaroslav Kabiček // Myslím na tebe. – Praha, 1978. – S. 205.

1988

44. **Některá za to*, že málo věří : [вірш] / přel. Hana Vrbová // Kmen. – 1988. – № 1. – Č. 9. – S. 9.
45. **Nie neklad* inym ruku... : [вірш] // Nove knihy. – 1988. – № 17. – S. 3.

W języku francuskim

1965

46. *Destin* : [вірш] // Bulletin franco-ukrainien. – 1965. – № 21. – P. 41.

1967

47. **[Poezii]* / transl. Marguerite Mathieu // La nouvelle vague littérature en Ukraine / comp. Myroslava Maslov. – Paris, 1967. – P. 53–61. – 3micr: Destin ; «J'ai grandi...» ; Le rire ; Steppes ; Orage ; Le soleil se lève ; «La pluie...» ; «On évoque...».

1988

48. **Stichi* : [поезії] / ed. V. Betaki. – Paris : Ritm, 1988.

2022

49. Lina Kostenko, *JOURNAL D'UN FOU UKRAINIEN*, traduit de l'ukrainien par Nikol Dziub et Sonia Philonenko. Préface de Radomyr Mokryk, Editions L'Harmattan, Paris 2022.

W języku estońskim

1990

50. *Kordumatus* / ukraina keelest tõlkinud Harald Rajamez. – Tallinn : Eesti Raamat, 1990. – 96 lk. – (Nõukogude luule). – ISBN 5-450-01260-8. – Переклади здійснено з видань Л. Костенко: Над берегами вічної ріки (К., 1977) ; Неповторність (К., 1980) ; Сад неганучих скульптур (К., 1987).

W języku hiszpańskim

1993

51. *[Поезії]* // Una iconografía del alma : poesía ucraniana del siglo XX / prólogo, selección y traducción de Jury Lech. – Malaga, 1993. – P. 79–89. – (Litoral) (Colección UNESCO de obras representativas. Serie Europea). – ISBN 92-3-302825-9 (Ediciones UNESCO). – ISBN 0212-4378 (Litoral).

W języku niderlandzkim

1987

52. Lina Kostenko, *Cipressenbranden. Zestiggedichten*. Przeł. Arie van der Ent. Rotterdam: Woord in blik (<https://www.woordinblik.nl/>).

W języku niemieckim

1996

53. **[Verse]* // Reich mir die steinerne Laute : Ukrainische Lyrik des 20. Jahrhunderts / Ausgewählt von J. Andruchowysch aus dem Ukrainischen von A.-H. Horbatsch. – Reichelsheim, 1996. – S. 42–47.
54. **Zone der Entfrembung* : [Зона Відчуження : вірш] / hrsg. A.-H. Horbatsch // Stimmen aus Tschornobyl : Eine Antologie = Голоси з Чорнобиля : антологія. – Reichelsheim, 1996. – S. 142–164. – Текст парал. нім., укр.

1998

55. *Grenzsteine* des Lebens : Gedichte / aus dem Ukrainischen von Anna-Halja Horbatsch. – Reichelsheim : Brodina Verlag, 1998. – 157 s. – ISBN 3-931180-07-7. – Текст парал. нім., укр. – До зб. увійшли вибрані вірші з циклів: «Крізь роки і печалі» ; «Альтернатива барикад» ; «Летючі катрени» ; «Інкустації».

2001

56. *[Verse]* // Horbatsch A.-H. Die ukrainische Literatur entdecken : Ein deutsch-ukrainisches Le-sebuch mit kultur-und literaturhistorischen Prosatexten. – Reichelsheim, 2001. – S. 214–215.

2005

57. **Alles kann* wie in Gebeten sein : Ukrainische Lyrik mit christlichen Motiven / ausgewählt und übersetzt von Anna-Halja Horbatsch. – Reichelsheim : Brodina Verlag, 2005.

2020

58. *Und wieder ein Prolog / І знову пролог*, Herausgegeben von Alla Paslawska und Alois Woldan, Illustrationen von Anastasiya Starko. Zweisprachige Ausgabe zum 90. Geburtstag von Lina Kostenko, Klagenfurt: Wieser Verlag, 2020.

2021

59. Lina Kostenko, *Ich bin all das, was lieb und wert mir ist*. Gedichte, aus dem Ukrainischen über-
setzt von Alois Woldan, Klagenfurt: Wieser Verlag, 2021.

W języku polskim

1964

60. **Dzwony biją* na trwogę : [вiрш] // Kamena. – 1964. – № 24. – S. 7.

1965

61. **[Wiersze]* // Młode głosy : wiersze poetów radzieckich : tł. z języków narodów radzieckich /
słowo wstępne i red. J. Śpiewak. – Warszawa : Iskry, 1965. – 317 s.

1966

62. **Kochanie*, wierność ; Sztafety ; Są wiersze – kwiaty : [вiрши] // Kamena. – 1966. – № 8. – S. 3.
63. **Wezwanie* do gadatliwego gościa ; Myśmy dwoje ; Życia jak rzeki : [вiрши] // Kamena. – 1966
– № 22. – S. 5.

1972

64. **[Wiersze]* // Jaworski K. A. Przekłady z poezji ukraińskiej, białoruskiej i narodów kaukaskich
/ Kazimierz Andrzej Jaworski ; red. tomu M. Łesiów. – Lublin : Wydawn. Lub, 1972. – 450 s.

1976

65. *[Wiersze]* // Antologia poezji ukraińskiej / wybór F. Nieuważny i J. Pleśniarowicz ; wprowadze-
nie S. Kozak i F. Nieuważny. – Warszawa, 1976. – S. 671–691. – Зміст: «Są wiersze – kwiaty...» ;
«Czekam na twoje zbliżenie...» ; «Kochanie, wierność...» ; «Myśmy z tobą...» ; «Warszawo...» ;
«Słońce weszło...» ; «Cisza lasom legła na ramiona» ; «Życia...» ; Sztafety ; Wezwanie do ga-

datliwego gościa ; «Uśmiechy...» ; «Boję się egzaltowanych przyjaciółek...» ; «Dzwony biją na trwogę» ; Requiem wujkowi Ołeksie ; Van Gogh ; Pasaż bólu ; Łehłycz ; Scytyjska baba ; Muzyka ; «Poezja jest to moje zdjęcie rentgenowskie...» ; «Epoka nas robiła poetami...».

1977

66. ***[Wiersze]** // Antologia poezji ukraińskiej / wybór F. Nieuważny i J. Pleśniarowicz ; wprowadzenie S. Kozak i F. Nieuważny. – Warszawa, 1977.
67. ***[Wiersze]** // Polska w poezji radzieckiej. Jak unieść wierszem twoją chwałę / wybr. i wstępem opatrzył B. Białokozowicz. – Łódź, 1977.

1978

68. ***Wiersze** / przeł. Florian Nieuważny // Literatura na Świecie. – 1978. – № 11. – S. 99–105.

1979

69. ***[Wiersze]** // Antologia poezji radzieckiej : wiersze stu narodów : tł. z ros. oraz języków narodów ZSRR / wybór i wstęp J. Waczków. – Warszawa, 1979. – T. II. – Warszawa, 1979. – S. 315–319.
70. ***Rzecz** o peruce Katarzyny II ; Sosnowy las przebiera w strunach // Literatura na Świecie. – 1979. – № 5 – S. 230–232.

1984

71. ***[Wiersze]** // Więzy przyjaźni : antologia tekstów literackich / wstępem opatrzyli : G. Markow i H. Anderska. – Warszawa : KiW, 1984. – 577 s.

1985

72. ***[Wiersze]** // Znak. – 1985. – № 6. – S. 59–65.

1986

73. ***[Wiersze]** // Antologia poezji i prozy. – Warszawa, 1986.

1987

74. ***Wystygły** żagwie, na postojach ; Nie mów do mnie smutnymi oczami // Odra. – 1987. – № 11. – S. 11.

1989

75. ***Zawsze** mi się zdawało... ; Reżimy hunty i pretorie... : [вірш] / tł. Stanisław Srokowski // Pismo Literacko-Artystyczne. – 1989. – № 11/12. – S. 93.
76. ***Otwieram** ranek kluczem... : [вірш] / tł. Eleonora Karpuk // Literatura Radziecka. – 1989. – № 3. – S. 134.

1990

77. **Wiersze* / wybór i posłowie Aleksander Ziemny ; tłumacze: Leszek Engelking, Józef Waczków, Wiktor Woroszyński, Aleksander Ziemny. – Warszawa : Iskry, 1990. – 207 s. – Текст парал. пол. і укр.
78. **Powroty* nieobecnych / Lina Kostenko [et al.]. – Warszawa : Ostrowiec Świętokrzyski, 1990.
79. **Lecące katreny* [z tego cyklu] : [вірші] / tł. Stanisław Srokowski // *Że*. – 1990. – № 9/10. – S. 20–28. – 3i зміsty: Odsłoniła się prawda... ; Czarny sen wieków... ; Gdzieś tam planety... ; Reżimy hunty i pretorie... ; Nawet ci w myślach... ; Nic się takiego nie stało.
80. **[Wiersze]* / tł. Wiktor Woroszyński // *Kresy*. – 1990. – № 2/3. – S. 37–40. – 3i зміsty: Zwykła chata z kominem... ; W tym lesie... ; Przekrocz granicę swego... ; Co za różnica... ; Breughel: «Droga na Golgotę».

1991

81. **Zwykła chata z kominem...* ; Smutna się prawda... : [вірші] / tł. Tadeusz Andrzej Olszański // *Więź*. – 1991. – Nr. 11/12. – S. 89.
82. **Etiuda* zimowa ; Klimena : [вірші] / tł. Wiktor Woroszyński // *Dekada Literacka*. – 1991. – № 32. – S. 1.
83. **Zwykła chata z kominem...* : [вірші] // *Związkowiec = The Alliancer*. – 1991. – № 29. – S. 3.

1993

84. **[Wiersze]* / tł. Józef Waczków // *Literatura na Świecie*. – 1993. – № 10. – S. 239–243. – 3i зміsty: Ballada moich nocy ; Bawolookie słońce siada... ; Otwieram wczesny ranek... ; Wczoraj w ulewie... ; Slajdy.
85. **Nic się takiego* nie stało... ; Nie wiem, czy zobaczę... : [вірші] // *Przegląd Polski = Polish Review*. – 1993. – № 23, IX. – S. 13.
86. **[Wiersze]* / tł. Józef Waczków // *Literatura na Świecie*. – 1993. – № 10. – S. 239–243. – 3i зміsty: Wspomnienie ; Poleś w koszach... ; Niech poczekają problemy...
87. **Uśmiecha* się przedwiośnie... : [вірші] / tł. Andrzej Nowak // *Przekrój*. – 1993. – № 19. – S. 21.

1997

88. «*I dzień, i noc, i mgnienie...*» : [wiersze] = «I день, і ніч, і мить...» : [поезії] / wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył Andrzej Nowak. – Kraków : Oficyna Literacka, Fundacja św. Włodzimierz, 1997. – 136 s. – ISBN 83-7124-082-1. – Текст парал. пол., укр.

1998

89. **[Wiersze]* / tł. Andrzej Nowak // *Metafora*. – 1998. – № 31/32 (1997/1998). – S. 54–56. – 3i зміsty: Jesienny dzień... ; Uśmiecha się przedwiośnie... ; Wyrzekły oczy twoje... ; Niech będzie lekko... ; Wedle białej wieży.

1999

90. **[Wiersze]* / tł. Józef Waczków // *Literatura na Świecie*. – 1999. – № 4. – S. 51–58. – 3i зміsty: Poetów coraz więcej... ; Boję sięikliwych... ; Łała się noc... ; Oberwanie chmury ; Planeto, ziemio moja... ; Maliny, mięty, nad domami... ; Jeszcze jest nazwa... ; Już pewnie wypatrują.

W języku portugalskim

1966

91. **Girassol*: Antologia da Moderna Poesia Ucraniana / ed. Vira Vovk. – Rio de Janeiro, 1966.

1973

92. **Samambaias*: [вірш] // O cantaro. – Rio de Janeiro, 1973. – P. [52].

W języku rumuńskim

1981

93. **Aici*; Obelisc: [вірш] // Vatra. – 1981. – № 11. – P. 11.
94. **[Versuri]*: [вірш] // Steaua. – 1981. – № 4. – P. 29.

1982

95. **Gogol*: [вірш] // Luceafarul. – 1982. – № 31. – P. 8.

1997

96. **Umbra Mariei*: [вірш] / ed. S. Tcaciuk. – Bucuresti, 1997.

W języku serbskim

1963

97. **[Песме]*: [вірш] // Петнаест совјетских песникња. – Београд, 1963. – С. 189–201.

W języku słowackim

1958

98. **Vo vlastivednom múzeu*: [вірш] / prel. Igor Rusnák // Mladá tvorba 3. – 1958. – Č. 4. – S. 16.

1962

99. **Zanučala piecka* smiechom satana... ; Po skyve chleba tůži ktosi... : [вірш] / prel. L. Mihalová, R. Skukálek // Mladá tvorba 7. – 1962. – Č. 12. – S. 32.
100. **Zo zeme...*: [вірш] / prel. Milan Ferko // Kultúrny život 17. – 1962. – Č. 25. – S. 7.

1963

101. **Život neprebodíš*: [вірш] / prel. Jozef Kurimsky // Svet socializmu 13. – 1963. – Č. 46. – S. 3.
102. **Ohniky*: [вірш] / prel. Jozef Kurimsky // Svet socializmu 13. – 1963. – Č. 43. – S. 7.

1964

103. **Idol*: [вірш] / prel. Július Kokavec // Smena. – 1964. – 5 [верес.]. – S. 4.

1986

104. **[Поезії]* // Revue svetovej literatury. – 1986. – № 5. – S. 5–8. – Зміст: Basnikov nikdy nebol... ; Boxer supert'azkej vahy ; Na starych fotografiach... ; Cenzora v sebe... ; Som s'tastna... ; Vcera, ked liado...

1987

105. **Na brehoh* vecnej rieky : [поезії] / ed. J. Andričik. – Bratislava : Tatran, 1987. – 14 s.
106. **Vesmirny* navstevnik : [вірш] // Slniecki. – 1987. – № 7. – S. 6–7.

1988

107. **Futbal* v hmle : [вірш] // Ohnik. – 1987/1988. – № 5. – S. 5.

W języku szwedzkim

1987

108. *[Поезії]* // Ukrainska hästar över Paris : dikter av Ivan Dratj och Lina Kostenko i urval och tolkning av Per-Arnt Bodin. – Stockholm, 1987. – S. 46–75. – ISBN 91-7014-2300.

W języku węgierskim

1985

109. **Talan mar* zajlik... : [вірш] // Nagyvilag. – 1985. – № 4. – Old. 525–526.

W języku włoskim

1994

110. **Intarsi* / a cura di L. Calvi. – Padova : Piovani Editore, 1994.

1996

111. **Odisea Scitica* : [фрагм. поеми «Скіфська Одиссея»] // Approdi. Poesia del Medi-terraneo / a cura di E. Bettini. – Milano : Marzorati, 1996. – p. 482–497.

1997

112. **La Cernobyl'* dello spirito. Echi della catastrofe nella letteratura ucraina : Lina Kostenko e Oksana Pachl'ovs'ka) / in: A dieci anni da Chernobyl'. – Venezia, 1997.

2011

113. *«*Il nome della* stella è Assenzio»: Ricordando Chernobyl / F. Lomastro, A. Omelianiuk, O. Pachlovska (a cura di). – Roma : Viella, 2011. – 156 p. – ISBN-10: 888334541X. – ISBN-13: 978-8883345418.

Bibliografię sporządziła Galyna Volanska (Галина Волянська), główny bibliograf Narodowej Biblioteki Ukrainy im. Jarosława Mądrego w Kijowie (Ukraina)

Noty o Autorach / Notes on Authors

Alessandro Achilli — literaturoznawca, slawista, adiunkt na Uniwersytecie w Cagliari we Włoszech. W latach 2017–2020 był wykładowcą studiów ukraińskich na Uniwersytecie Monasha w Melbourne w Australii. Jest autorem monografii poświęconej twórczości Wasyla Stusa (Florencja UP, 2018) oraz kilku artykułów i rozdziałów o współczesnej literaturze ukraińskiej i rosyjskiej, ze szczególnym uwzględnieniem poezji. Wraz z Serhijem Jekelczykiem oraz Dmytrem Jesypenką współredagował tom *Cossacks in Jamaica, Ukraine at the Antipodes: Essays in Honor of Marko Pavlyshyn* (Academic Studies Press, 2020).

Bogusław Bakuła — profesor zwyczajny, historyk literatury polskiej, slawista-komparatysta, kierownik Pracowni Komparatystyki Literackiej i Kulturowej w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. W 2003 r. Kijowski Uniwersytet Sławistyczny przyznał mu doktorat *honoris causa* za wkład w dialog polsko-ukraiński. Jego zainteresowania naukowe dotyczą badań porównawczych w zakresie literatur słowiańskich oraz literatur w Europie Środkowej XIX–XXI w. Szczególne zainteresowania obejmują dzieje opozycyjnej działalności politycznej oraz kulturalnej, zwłaszcza literackiej, w dobie komunizmu. Autor monografii: *Oblicza autotematyzmu (autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)* (Poznań 1991); *Człowiek jako dzieło sztuki. Z problemów metarefleksji artystycznej* (Poznań 1994); *Skrzydło Dedala. Szkice, rozmowy o literaturze i kulturze ukraińskiej lat 50–90. XX wieku* (Poznań 1999); *Historia i komparatystyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej w XX wieku* (Poznań 2000); *Antylatarnik oraz inne szkice literackie i publicystyczne* (Poznań 2001). Redaktor naukowy tomów zbiorowych *Porównanie jako dowód. Polsko-ukraińskie relacje kulturalne, literackie, historyczne 1890–1999* (Poznań 2001); *Polska – Ukraina: partnerstwo kultur* (Poznań 2003); *Drogi do wolności w kulturze Europy Środkowej i Wschodniej 1956–2006* (wsp. Monika Talarczyk-Gubała; Poznań 2007); *Transformacja w kulturze i literaturze polskiej 1989–2004* (Poznań 2007); *Przeszłość w kinie Europy Środkowej i Wschodniej po roku 1989* (wsp. Monika Talarczyk; Poznań 2008); *Radio Solidarność. Podziemne rozgłośnie oraz audycje radiowe i telewizyjne w Polsce 1982–1990* (Poznań 2008) oraz antologii *Теорія літератури у Польщі* (Kijów 2007). Współautor *Słownika polskich spisowatelů* (Praha 2000). Do 2020 roku redaktor naczelny czasopisma komparatystycznego „Porównania” oraz rocznika „Slavia Occidentalis”. Kierownik projektu badawczego NPRH 12H 11 0018 80. „Dyskurs postkolonialny w Europie. Środkowo-Wschodniej 1991–2011: Polska, Węgry, Słowacja, Ukraina. Literatura, eseistyka, stan badań”.

Simone Attilio Bellezza — adiunkt, historyk, pracuje na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Neapolitańskiego im. Federica II (Włochy). Jego główne zainteresowania naukowe dotyczą przynależności narodowej i jej relacji z innymi rodzajami lojalności (społeczną, polityczną, kulturową i religijną). Obecnie bada, na przykładzie studium przypadku Ukrainy, znaczenie relacji między społecznościami diaspory a ich pierwotną ojczyzną dla powstania ruchu praw człowieka w okresie zimnej wojny. Jego książka *The Shore of Expectations: A Study on the Culture of the Ukrainian Shistdesiatnyky* ukazała się w 2021 r. nakładem Canadian Institute of Ukrainian Studies Press.

Larysa Briukhovetska / Лариса Брюховецька — ukraińska filmoznawczyni oraz krytyczka filmowa, redaktorka naczelna czasopisma „Kino-Teatr”, członkini Prezydium Narodowego Związku Twórców Fil-

mowych Ukrainy, od 1994 r. wykładowczyni w Katedrze Kulturologii Narodowego Uniwersytetu „Akademii Kijowsko-Mohylańska” w Kijowie, kierownik Centrum Studiów Kinematograficznych NUAKM, Honorowy Akademik Narodowej Akademii Sztuki Ukrainy (2019), Zasłużona Działaczka Kultury Ukrainy (2005), laureatka Nagrody im. Ołeksandra Biłeckiego (1994) oraz Nagrody im. Iwana Mikołajczuka (2009). Autorka i redaktorka naukowa licznych publikacji z zakresu historii światowego i ukraińskiego kina.

Ivan Dżuba / Іван Дзюба (1930–2022) — krytyk literacki, pisarz, działacz społeczny i polityczny, członek Związku Pisarzy Ukrainy (1959–1972; 1980–2022), akademik Narodowej Akademii Nauk Ukrainy (1992). Pierwszy prezes Republikańskiego Stowarzyszenia Ukrainoznawców (1989–1992). Aktywny członek ruchu dysydenckiego, prześladowany politycznie: 1972 r. aresztowany i skazany na 5 lat więzienia za „działalność antysowiecką”, zwolniony półtora roku później, zrehabilitowany w 1991 r. Jeden z założycieli Narodowego Ruchu Ukrainy, w latach 1992–1994 minister kultury Ukrainy; akademik-sekretarz Katedry Literatury, Języka i Sztuki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy (1996–2004), współprzewodniczący redakcji *Encyklopedia Współczesnej Ukrainy* (1998–2022). Doktor *honoris causa* Uniwersytetu im. Iwana Franki we Lwowie (2001), przewodniczący Komitetu ds. Nagrody Narodowej im. Tarasa Szewczenki (1999–2005). Członek Rady Prezydium Narodowej Akademii Nauk Ukrainy w Kijowie. Bohater Ukrainy (2001), laureat nagród, w tym: im. Ołeksandra Biłeckiego w dziedzinie krytyki literackiej i artystycznej (1987), im. Tarasa Szewczenki (1991), Międzynarodowej Nagrody Fundacji Omeliana i Tatiany Antonowiczów (1992), im. W. Żabotynskiego (1996).

Anna Horniatko-Szumilowicz — doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, literaturoznawczyni ukrainistka, pracuje w Zakładzie Ukrainistyki Instytutu Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM. Absolwentka warszawskiej ukrainistyki oraz Narodowego Uniwersytetu im. Iwana Franki we Lwowie, uczennica wybitnego lwowskiego literaturoznawcy prof. Iwana Denysiuka. Autorka dwóch monografii (*Проза Валерія Шевчука: традиційне і новаторське, Szczecin 2001*; *Ukraińska proza „chimeryczna” lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Geneza, rozwój, konteksty literackie, Szczecin 2011*), współautorka monografii (wraz z T. Kosmendą, *Феномен креативності Василя Симоненка: літературознавчий та лінгвістичний аспекти, Poznań 2016*), współautorka dwóch słowników (wraz z M. Aleksiejenko *Ukraińsko-polski słownik terminów lingwistycznych, Szczecin 2005*; wraz z M. Kuczyńską, K. Koczur-Lejk, B. Rodziewicz, *Polsko-czesko-rosyjsko-ukraiński słownik pojęć literackich, Szczecin 2010*); liczne artykuły naukowe nt. twórczości Wasyla Tkaczuka oraz Ołesia Ulianenki. Obecne zainteresowania badawcze: zagadnienia dwudziestowiecznej literatury ukraińskiej, zwłaszcza takich jej przedstawicieli, jak Wasyl Tkaczuk czy Ołes Ulianenko.

Mykola Pnytskyi / Микола Ільницький — doktor habilitowany nauk filologicznych, profesor Katedry Teorii Literatury i Komparatystyki Narodowego Uniwersytetu im. Iwana Franki we Lwowie, czołowy badacz w Zakładzie Literatury Ukraińskiej Instytutu Ukrainoznawstwa im. Iwana Krypiakewycza Narodowej Akademii Nauk Ukrainy we Lwowie, członek rzeczywisty Towarzystwa Naukowego im. Tarasa Szewczenki. Członek korespondent Narodowej Akademii Nauk Ukrainy (2003). Doktor *honoris causa* Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Iwana Franki w Drohobyczu (2014). Laureat wielu nagród, w tym Ołeksandra Biłeckiego, im. Iwana Franki Prezydium NAN Ukrainy, im. Bohdana Łepkiego. Autor prac: *Барви і тони поетичного слова* (1967); *Таємниці музи* (1971); *Енергія слова* (1978); *На вістрі серця і пера* (1980); *На спокій права не дано: Поезія Бориса Олійника* (1980); *Безперервність руху* (1983); *Багатогранність єдності* (1984); *От покоління к поколінню* (Moskwa, 1984); *Дмитро Павличко: Нарис творчості* (1985); *Іван Драч: Нарис творчості* (1986); *У вимірах часу* (1988); *Людина в історії* (1989); *Богдан-Ігор Антонич: Нарис життя і творчості* (1991); *Від «Молодої Музи» до «Празької школи»* (1995); *Критики і критерії: Літературно-критична думка в Західній Україні 20–30-х рр. ХХ ст.* (1998); *Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття. у 2 кн.* (Кн. 1: 1999; Кн. 2: 2003); *Ключем метафори відімкнені вуста... Поезія Ігоря Калиниці* (2001); *У фокусі віддзеркалень* (2005); *Порівняльняне*

літературознавство. Навчальний посібник: У 2 ч. (у співавторстві, 2007, 2008); *На перехрестях віку: У 3-х кн.* (2008–2009); *Знаки доби і грані таланту* (2014); *Й.-В. Гете й І. Франко: антиномія природи і духу* (2014); *Формули осягання Антонича* (2015); *Українська літературознавча думка XX століття (Західна Україна, еміграція): навчальний посібник* (2015) i in.

Katarzyna Jakubowska-Krawczyk — doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Ukrainistyki Uniwersytetu Warszawskiego, kulturo- i literaturoznawczyni. Zajmuje się badaniami polsko-ukraińskiego pogranicza kulturowego, wzajemnymi stereotypami Polaków i Ukraińców, literaturą XIX–XXI w., a także współczesną kulturą i sztuką ukraińską. Od 2019 r. p.o. kierownik KU UW.

Agnieszka Matusiak — literaturoznawczyni, slawistka, profesorka nauk humanistycznych. Od 1998 r. pracuje w Instytucie Filologii Słowiańskiej. W latach 2008–2018 kierowała Zakładem Ukrainistyki IFS. Od 2015 r. jest kierownikiem Centrum Transkulturowych Studiów Posttotalitarnych na Wydziale Filologicznym UW. Jej zainteresowania naukowe dotyczą literatury ukraińskiej i rosyjskiej, studiów nad płcią, studiów memorialnych i nad traumą, studiów postkolonialnych oraz dekolonialnych. Jest autorką ponad stu publikacji naukowych, w tym monografii: *Motyw snu w prozie starszych symbolistów rosyjskich. Fiodor Sołogub* (2001); *W kręgu secesji ukraińskiej. Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy „Młodej Muzy”* (wyd. pol. 2006; wyd. ukr. 2016); *Химерний Яцків. Модерністський дискурс у прозі Михайла Яцкова* (2010); *Wyjść z milczenia. Dekolonialne zmagania kultury i literatury ukraińskiej XXI wieku z traumą posttotalitarną* (2018; wyd. ukr. 2020). Redaktorka naczelna czasopism: „Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia” (Wrocław) oraz „Pomiędzy. Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe” (Lwów-Kijów-Wrocław), a także serii wydawniczej „Wrocławskie Studia nad Posttotalitaryzmami” (Wyd. UW). Obecnie w ramach sieci badawczej Laboratorium Transkulturowych Studiów nad Dramatem i Teatrem Postkomunistycznej Europy kieruje projektem „I znów prolog?”, realizowanym w współpracy z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Radomyr Mokryk — pracownik naukowy w Instytucie Studiów Europy Wschodniej (Uniwersytet Karola w Pradze, Czechy). Absolwent Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Iwana Franki we Lwowie (Ukraina), kierunek kulturoznawstwo (2014), oraz Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Karola w Pradze, kierunek historia nowożytna (2017). W 2021 r. uzyskał stopień doktora nauk humanistycznych (specjalność literatura słowiańska) na podstawie rozprawy *Lata sześćdziesiąte i dyskurs kolonialny kultury sowieckiej w okresie odwilży na Ukrainie (1956–1964)*. Jego zainteresowania naukowe obejmują historię kultury XX w., zwłaszcza Ukrainy w kontekście wschodnioeuropejskim. Kontynuuje swoją działalność badawczą w ramach Instytutu Strategicznych Studiów Regionalnych na Uniwersytecie Karola w Pradze. Członek zespołu badawczego Sickle and Veil: Communist Gender Policies Towards Muslim Minorities in Eastern Europe.

Albert Nowacki — literaturoznawca, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Literatury Rosyjskiej, Ukraińskiej i Białoruskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Zainteresowania badawcze: literatura i kultura ukraińska XX–XXI w.

Oxana Pachlovska / Оксана Пахльовська — pisarka, kulturolożka, kierownik Katedry Ukrainistyki, doktorka habilitowana nauk filologicznych, profesor w Departamencie Europejskich, Amerykańskich i Interkulturowych studiów na Wydziale Literatury i Filozofii Sapienza Università di Roma. Urodzona w Kijowie. Autorka ponad stu prac, opublikowanych na Ukrainie, we Włoszech, Francji, w Niemczech, Polsce, Ameryce, Kanadzie i Australii (przede wszystkim: *Civiltà letteraria ucraina*, Rzym 1998; *Ave, Europa!*, Kijów 2008; współp. Giovanna Brogi — *Taras Ševčenko. Dalle carceri zariste al Pantheon ucraino*, Florencja 2015). Jedna z założycieli Międzynarodowego Związku Ukraińców oraz Związku Badaczy Ukrainy we Włoszech, członkini Włoskiego Związku Sławistów. Laureatka Narodowej Nagrody im. Tarasa Szewczenki (2010).

Volodymyr Panchenko / Володимир Панченко (1954–2019) — doktor habilitowany nauk filologicznych, profesor Narodowego Uniwersytetu Akademia Kijowsko-Mohylańska w Kijowie, historyk literatury, krytyk literacki, pisarz, członek Narodowego Związku Pisarzy Ukrainy. Członek ukraińskiego PEN Club. Deputowany Rady Najwyższej Ukrainy pierwszej kadencji. Członek (2017–2019) grupy inicjatywnej Pierwszy Grudnia. Redaktor naczelny i założyciel portalu literackiego LitAkcent. Honorowy obywatel miasta Kropywnycki (2019), którego ulicę nazwano jego imieniem (2020). Zasłużony Pracownik Nauki i Techniki Ukrainy, laureat licznych nagród, w tym Ukraińskiej Fundacji Kultury; im. Ołeksandra Bileckiego w dziedzinie krytyki literackiej i artystycznej, im. Jewhena Małaniuka „Благовість”.

Marko Pavlyshyn / Марко Павлишин — profesor, do 2019 r. kierownik studiów ukrainistycznych w Monash University (Melbourne, Australia), założyciel Ukrainian Studies Association of Australia i członek wielu prominentnych towarzystw naukowych. Zajmuje się badaniami nad współczesną literaturą ukraińską i literaturą ukraińskiego modernizmu oraz zagadnieniami kultury i tożsamości narodowej. Jeden z pionierów studiów postkolonialnych nad literaturami i kulturami słowiańskimi. Autor książek *Ol'ha Kobylianska: Interpretations* (Kharkiv 2008); *Canon and Iconostasis* (Kyiv 1997) i kilkudziesięciu rozpraw naukowych w czasopismach „Slavic Review”, „Slavonic and East European Review”, „Slavic and East European Journal”, „Suchasnist’”, „Journal of Ukrainian Studies”, „Harvard Ukrainian Studies” i „Australian Slavonic and East European Studies”.

Yuri I. Shevchuk / Юрій Шевчук — doktor nauk filologicznych, wykładowca w Centrum Środkowo-Wschodniej Europy Columbia University (USA). Zainteresowania badawcze: pedagogika języka, językoznawstwo porównawcze, językoznawstwo kontrastywne i historyczne, fonologia teoretyczna, teoria gramatyki oraz współczesna kultura ukraińska.

Galyna Siuta / Галина Сюта — doktor habilitowana nauk filologicznych, starszy pracownik naukowy Katedry Stylistyki, Kultury Języka i Socjolingwistyki w Instytucie Języka Ukraińskiego Narodowej Akademii Nauk Ukrainy w Kijowie.

Valentyna Sobol / Валентина Соболев — literaturoznawczyni, ukrainistka, profesorka nauk humanistycznych w Katedrze Ukrainistyki Uniwersytetu Warszawskiego, kierownik Pracowni Polsko-Ukraińskich Stosunków Literackich oraz redaktorka naczelna rocznika „Studia Polsko-Ukraińskie”. Zainteresowania naukowe: historia literatury ukraińskiej X–XVIII w., komparatystyka literacka, teoria literatury, polsko-ukraińskie stosunki literacko-kulturalne.

Lyudmyla Tarnashynska / Людмила Тарнашинська — doktorka habilitowana, profesorka nauk filologicznych, główny naukowiec Instytutu Literatury im. Tarasa Szewczenki Narodowej Akademii Nauk Ukrainy w Kijowie. Inicjator i kierowniczką Naukowego Centrum Badań nad Dorobkiem Pokolenia Lat Sześćdziesiątych NANU w Kijowie. Członkini Narodowego Związku Pisarzy Ukrainy. Autorka prac: *Художня галактика Валерія Шевчука: Постаєть сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури* (2001); *Закон піраміди: Діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї* (2001); *Сезон вічності: Літературно-критичні тексти* (2001); *Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології* (2008); *Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління (Історико-літературний та поетикальний аспекти)* (2010, wyd. 2, uzupelnione: 2019); *Сюжет Добри: дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття»* (2013); *Шевченко — поет сучасний: Прочитання крізь призму шістдесятництва* (2017)); *поезія й проза: Сходження на Фудзіяму* (1999); *Луна мовчань* (2005); *Парасоля на кожен дощ* (2008); *Його Величність Час: Варіації на (філосо)тему/Lyudmyla Tarnashynska. His Majesty Time. Variations on a (philoso) theme* (2010). Redaktorka antologii *Крим, який ми любимо* (2016), zbioru prac Ihora Koszeliwicia *Можна одверто? або Туга за катарсисом* (2018). Laureatka Nagrody Literackiej im. Ołeksandra Bileckiego, Fundacji Wolianykiw-Szabinskich

w Nowym Jorku, Nagrody im. Michajła Kociubynskiego, Międzynarodowej Nagrody Literackiej im. Hrihorija Skworody i in.

Svitlana Yermolenko / Світлана Єрмоленко — doktor habilitowana nauk filologicznych, profesor, akademik Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, kierownik Katedry Stylistyki, Kultury Języka i Socjolingwistyki Instytutu Języka Ukraińskiego Narodowej Akademii Nauk Ukrainy w Kijowie.



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Wrocławskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o.
plac Uniwersytecki 15
50-137 Wrocław
sekretariat@wuwr.com.pl

www.wuwr.eu
[Facebook/wydawnictwouwr](https://www.facebook.com/wydawnictwouwr)

Miscellanea Posttotalitariana Wratislaviensia 9, 2021
© for this edition by CNS