

Людмила Тарнашинська

LXXX

МНЕМОНІЧНЕ КОЛО У СТРУКТУРІ ХУДОЖНЬОЇ СВІДОМОСТІ: МЕТАМОРФОЗИ ПАМ'ЯТІ (літературознавчо-філософський зріз поезики Ліни Костенко)



У статті розглядаються онтологічні закономірності функціонування в поезиці Ліни Костенко філософських концептів “пам’ять” і “забуття”, що утворюють мнемонічне коло. У цьому діапазоні вічного взаємоперетворення й відбуваються пошуки поетесою темпоральних виражальних засобів.

Ключові слова: пам’ять, забуття, буття, мнемонічне коло, мнемонічний поріг, мнемонічний парадокс, ритуал, істина, історія.

Lyudmyla Tarnashynska. Mnemonic circle in the structure of artistic consciousness: The metamorphoses of memory (Literary and philosophical aspects of Lina Kostenko's poetics)

The paper explores the ontological basis of the philosophical concepts of “memory” and “oblivion” in the works by Lina Kostenko. The author argues that those concepts make up a mnemonic circle and thus define the range of perpetual transmutations which frame the poetess’ search for temporal means of expression.

Key words: memory, oblivion, being, mnemonic circle, mnemonic threshold, mnemonic paradox, ritual, verity, history.

Пам’ять як “символічна присутність відсутнього” [13, 45] – найбільш креативний компонент теперішнього виміру часу. Вона належить до тих ментально-духовних “цеглинок”, що вибудовують як особистість, так і націю загалом, і “працює” в царині ідентифікаційних процесів. На це спрямовані й символічні технології передачі пам’яті (як-от: образи, тексти, канони), і техніки перетворення минулого на теперішнє, і збереження цього минулого в сучасному (ритуали, персональні практики, традиційні навички тощо) [13, 16].

Тоді як нинішні вчені розробляють “нову парадигму” вивчення специфіки пам’яті, що долає вузько дисциплінарний підхід у межах різних теорій пам’яті (біологічної, гносеологічної, спіритуалістичної, натуралістичної, “теорії слідів”, емпіричної тощо), митці розв’язують цю проблему по-своєму – на універсальній мові художньої концептуалістики, актуалізуючи свою індивідуальну свідомість. Тут пам’ять, за А. Бергсоном, виявляє себе у двох формах: “У тому, що вона покриває шаром спогадів основу безпосереднього сприйняття, і в тому, що вона скорочує множинність моментів”, – і в цьому “головний внесок індивідуальної свідомості у сприйняття”, суб’єктивний бік “нашого пізнання речей” [2, 434]. Ця художня мова образної концептуалізації минулого / майбутнього оперує передусім образною (пам’ять-уява) та символічною (словесна й логічна) пам’яттю, а та своєю чергою актуалізує історичну й сакральну пам’ять, а також ту іпостась пам’яті, що нею оперує метафізика, кидаючи свій особливий, помистецьки тривожний погляд на те, що відходить, “що позаду” нас: “Ну, космос,

ну, комп'ютер, нуклеїни. / А ті казки, те слово, ті сади, / і так по крихті, крихті Україна – / іде з тобою, Боже мій, куди?!” (Ліна Костенко). Адже культура, будучи всеосяжною пам'яттю, “пронизана приватними структурами внутрішньої пам'яті” [13, 616], що стосуються творчо-психологічної сфери митця, оскільки, за Арістотелем, пам'ять належить тій частині душі, що й уява [1, 162]: тим-то в одному з віршів Ліни Костенко рефреном звучить вислів “чомусь пам'ятаю” – як смисловий наголос, що дає ключ до розуміння “пам'ятання” як необхідності (мушу / повинна не забувати, де цей процес постає як даність). Поетеса художньо увиразнює й конкретизує думку свого великого попередника: “Кордон душі проходить над світами / а там нема демаркаційних зон”. Її муза балансує між тим, “що завтра хоче зеленіть”, і тим, “що вчора встигло одзвеніти”, тобто між майбутнім / минулим: “я в мантіях дощу, прозора, як скляна, / приходжу до живих і згадую про мертвих”, – такою прозоро-сприйнятливою, відкритою до всіх часів бачить вона себе в часі теперішньому, активно використовуючи т. зв. довготривалу пам'ять як семантичну, так й епізодичну, де в “загальних рисах, семантична пам'ять – це система нашого спільного понятійного знання, а епізодична пам'ять – це знання, пов'язані зі спогадами особистого досвіду” [16, 256]. Пам'ять зберігає у своїх сховищах образи, а отже, “дійсність, уже записану” [15, 250] на скрижальх свідомості, а “блиск пам'яті добуває їх із темряви забуття” [15, 250].

Узагалі пам'ять як символічне повторення минулого, його повернення, відтворення в теперішньому або буквально “створення знову того, що було раніше” [13, 53], темпорально невіддільна од людського досвіду [див.: 14], ці поняття так само взаємозалежні, як пам'ять і забуття: пам'ять розгортає себе в лоні людського досвіду, а досвід формується у креативному просторі пам'яті. Коли ж цей баланс залежностей порушується, виникають підстави зітхнути словами поетеси: “... пам'ять – досвіду вдова”.

Поезія, використовуючи механізм “часового синкретизму” [15, 249], актуалізує онтологічні та екзистенційні потреби людини в пам'яті, яка постає контр-дією супроти знижувальної дії часу. “Якщо зовнішня пам'ять культури, – наголошує Ю. Лотман, – це пам'ять про попередній досвід людства, то внутрішня – пам'ять культури про попередні її стани” [6, 616]. І це суттєве уточнення, що розрізняє лінійно-подієвий та чуттєво-емоційний аспекти в їх онтологічній сув'язі. У митця смисли пам'яті як “творчої здатності відтворювати минуле і уяви як пізнавальної здатності, що запозичує образи в пам'яті” [13, 45], вільно перетікають одне в одне. Адже “немає сприйняття, не насиченого спогадами. До безпосередніх даних наших почуттів ми домішуємо тисячі подробиць нашого минулого досвіду. Найчастіше ці спогади відтісняють наші реальні сприйняття, і тоді ми отримуємо від них лиш деякі вказівки, прості “знаки”, які мають нагадати нам старі образи” [2, 433].

Безперечно, ставлення до мнемонічної іпостасі буття або т. зв. теми пам'яті / забуття – “своєрідний лакмусовий папірець, що виявляє тип філософування” митця, який тією чи тією мірою “вписується” у “строкатий спектр ідей і концепцій” [13, 23]. Ліна Костенко, як правило, не вибирає із цього спектра філософських пропозицій бачення ключових аспектів буття найбільш ілюстративні у філософському плані: її художня свідомість працює там, за “праворітми світу”, де “люди тогочасні”, на рівні інтуїції та художніх прозрінь, які ведуть поетесу індивідуальним шляхом пізнання істини. І водночас те інтуїтивне начало ґрунтується на раціональній складовій мнемезису, оскільки “пам'ятати” з погляду психології насамперед означає “мислити” – розуміти, усвідомлювати, думати, вірити, оцінювати, коли задіяні такі поняття, як розум, розсудок, свідомість, воля, оскільки етимологічне древо починається

від загального індоєвропейського кореня “мисль” [13, 39]. А ще Святий Августин передбачав наявність *інтелектуальної пам'яті* [11, 179], що згодом конкретизував Ж.-П. Сартр, пов'язуючи її безпосередньо зі знанням: “...Минуле перебуває тут, постійно; <...> це початок і трамплін для всіх моїх дій... Знання повсюди й обумовлює все, навіть *пам'ять*; одне слово, інтелектуальна пам'ять передбачає знання, а що таке знання, якщо під ним треба розуміти теперішній факт, як не інтелектуальна пам'ять? Це знання гнучке, що натякає, накладає слід на всі наші думки... це і є моїм конкретним Минулим, оскільки я був як безповоротна глибина – позаду всіх моїх думок і почуттів” [10, 170-171].

За своєю метафізичною суттю пам'ять – ніщо інше як “виклик, кинутий відсутності”: вона завжди “за гірким туманом” безпам'ятства. Коли ж пам'ять працює у сфері екзистенціального, соціального, вона несе подвійне навантаження: до виклику, кинутого “відсутності” (“*Пройшла віків повільна череда*”), додається виклик, кинутий усталеним нормам і табу, ідеологічним спотворенням і замовчуванням, скерованим на цілеспрямоване забуття – як “зникнення буття і його розчинення у вічному потоці становлення” [13, 46]: “*так наче нам хто чорну дірку виїв / у історичній пам'яті століть*”. Цей розлом свідомості, розлом між *пам'яттю / забуттям як буттям / небуттям*, що його Ліна Костенко цілковито проектує на план національної самоідентифікації та національного самоусвідомлення в умовах тоталітарного гноблення (тим-то вона й запитує, звертаючись до свого сучасника: “*Куди йдемо? Який лишаєм слід? / Хто пам'ять змив як дощик акварельку?*”), насправді обертається онтологічною проекцією, що ілюструє буттєві закони універсуму.

Коли офіційно формована за колоніального часу, ідеологічно залежна колективна пам'ять здійснювала рух “від себе”, тотожний відсуненню певних тем, історичних віх і ментальних архетипів у небуття, то індивідуальна пам'ять митця мусила рухатися “до себе”, що дорівнює відродженню в теперішньому того духовного досвіду минулого, яке мало для українства концептуальний характер націєтворення. У цьому поєднку неспівмірних зусиль, хоч би яким незбагненим це видавалося, перемагає таки індивідуальна мнемонічна свідомість митця: її як спонтанні, так і цілеспрямовані духовно-енергетичні потоки, націлені на прирощення національної духовної потуги, корекцію матриці національної пам'яті, у загальному підсумку виявляються креативнішими у просторі культурної пам'яті, ніж цілеспрямовані руйнівні тенденції одержавленої тоталітарної свідомості, оскільки останні “не додають”, а “відбирають” із духовної криниці нації. Адже, за Святим Августином, пам'ять – “це сам дух”, і навпаки [11, 182]. У першому випадку на службу мнемонічним процесам була поставлена вся державно-бюрократична машина з єзуїтськими механізмами ідеологічного впливу та “зачистки” пам'яті; у другому – активізована добра воля митця, його досвід та репродуктивна уява.

Якщо поглянути на проблему пам'яті під філософським кутом зору, у цьому контексті неодмінно увиразнюються три ключові позиції, а саме: час, пізнання й особистість. Перша ставить пам'ять у темпоральні рамки забуття / пам'ятання; друга виокреслює “територію знання” із простору забуття, тобто все, що перебуває між іманентним незнанням, наприклад, немовляти та обтяженого досвідом мудреця; третя формує простір до-особового – над-особового, де перше означає неусвідомлюване (біологічна, органічна пам'ять), а друге – над-усвідомлюване (пам'ять, що виходить поза межі індивідуальної свідомості: колективна, родова, пам'ять світового розуму, божественна пам'ять універсуму – Логос) [13, 30-32]. Усі три рівні розуміння пам'яті – психологічний, гносеологічний, онтологічний – семантично перегукуються: кожен наступний тлумачиться, включаючи в себе попередні [13, 40]. У цьому просторі до-особової пам'яті і прилучення до над-

особової й формується художня свідомість митця – потужний резонатор рівня колективної свідомості й модулятор національної картини світу певної епохи, типу культури, яку визначають вектори минулого / майбутнього. При цьому саме художня експресія постає найефективнішим способом переробки пам'яті. У творчості Ліни Костенко знаходимо складний “мнемонічний вузол значень” під загальною назвою “пам'ять” [13, 29], що відбиває різні системи класифікації цього поняття, зокрема метафізичну (трансцендентальна, іманентна, особиста, надособиста), історико-культурну (історична / сакральна; усна / письмова), психологічну (короткотермінова / довготермінова; генетична / прижиттєва; остання як моторна, образна, емоційна, символічна – словесна й логічна).

Темпоральний дискурс Ліни Костенко (а поняття пам'яті належить до проблематики часово-просторового буття) формує концепт пам'яті не стільки навіть як акцент *пригадування* (як відображення платонівської ідеї – якщо розглядати поняття пам'яті з позиції гносеології – пізнання як пригадування: пізнання істини, наближення до істинного, де забуття позиціонується з ілюзорним / хибним), скільки як наголос *нагадування*, радше “*наново-відкриття*” минулого в теперішньому, що більше корелює з археологією пам'яті. Водночас концепт пам'яті відіграє ключову роль у формуванні індивідуальної та національної ідентичності: вона постає тут “цеглинкою”, що моделює як індивідуальну, так і національну самосвідомість, зокрема історичну, час від часу виявляючи і свою трансцендентну властивість універсальності. Поетеса вдається до тих кодів культури, які спеціально орієнтовані на “реконструкцію минулого і збереження усвідомлення колективом (у цьому разі – нацією, і це суттєве уточнення! – Л. Т.) безперервності свого буття” [6, 621], де пам'ять постає *пам'яттю-усвідомленням* (за Арістотелем, коли людська ментальність “усвідомлює, що це було раніше” [1, 162], з одного боку, а з другого – свідомо активізує коди про попередні контексти культури, при цьому кожен із цих контекстів “актуалізує певну ступінь його глибини” [6, 621]).

Топонімія пам'яті в її поетиці надзвичайно широка – від “древлянських” історичних заломлень до “чорнобильських” метаморфоз, від скіфських артефактів до козацьких могил, а сама “пам'ять назад” простягається на довжину присутності у світовій історії Гомера. Відправною точкою слугує сакралізована, вивіщена до рівня святощів пам'ять у краю “Дажбога і Перуна” наших предків-язичників: “*У них тут пам'ять замість вістаря*”, “*В них Рід як Бог, у нього сонця лик*”, – протиставляє поетеса світ античний і світ поганський: “*Бо тут боги – як втілення надії, / а на Олімпі – пристрастей людських*”. А, скажімо, пам'ять про неандертальців служить тією оптикою оцінки досконалої / недосконалої людини, яка допомагає вияскравити гримаси сучасного світу (“Мабуть, ще людство дуже молоде...”). Перекидання містків між часами має високий аксіологічний сенс: за допомогою концепту пам'яті поетеса намагається коригувати то сучасне (часом порівнянням, часом “голосом розуму з минулого”, “викликаючи голоси Байди” та інших легендарних героїв), то минуле – тверезим поглядом із теперішнього (напр., “Берестечко”).

У художній свідомості Ліни Костенко, де “верхній поверх актуальної свідомості” найбільш мобільний і творить її поетику сучасного дня, “ностальгія за істинним”, за тим, що залишилося “за порогом пам'яті”, спонукає палімпсестну свідомість “повернутися до своїх основ і фундаментів, джерел й архетипів” [13, 53], інакше кажучи, до несвідомої пам'яті, “коли *тепер* акти нагадування стають імпульсом, стимулом, що активізують роботу уяви” [15, 250]. Тому художня свідомість час від часу спускається з верхніх рівнів “*денного* раціоналізму” у “напівпорожні нічні підвали магії, міфу, релігійних переказів, до яких у снах і видіннях, а часто й наяву свідомість спускається назад” [13, 53]. Однак цей “спуск” або,

радше, переключення в неї завжди осмислений, раціоналізований метою й потребою, а мандрівка вглиб віків не сягає, як правило, надто глибоких закутків міфічного, архетипного, передусім обмежується розумом як мистецькою волею, скеровуючи до подорожі “історичними залами” минулого, де події мають конструювальну національну роль. Така налаштованість художньої свідомості на неоромантичну модель поетики врівноважує чуттєве й раціональне постулатом доцільності (історичної, національної, екзистенціальної тощо).

Ліні Костенко підвладні “шари культур і древня топонімія”, оскільки пам’ять митця як *“той вимір – / поверх бар’єрів і епох”* виступає арбітром між народженням / смертю, що тотожне пам’яті / забуттю – з онтологічного погляду, своєрідним *концептом судді* у просторі Вічності: *“Тепер у нас вже є арбітри – / моє народження і смерть”*. Забуття – як по той бік буття, заперечення буття перетворює його на свою протилежність, де за-буття постає зникненням слідів пам’яті. Під цим кутом зору опозиція *пам’ять / забуття* постає грою “переключень взаємно мерехтливих смислів присутності / відсутності свідомості” або, інакше кажучи, “свідомості присутності / відсутності” [13, 36], адже “пам’ять – це наявність усього в одному моменті” [8, 55], і саме слово поета єднає пам’ять і забуття в єдине коло через “астральний зойк”. Тим-то *“Чорний сон віків не збудеться / що мине / а що й забудеться / що засне / а що й розбудиться / Чорний сон віків не збудеться”*. І хоча такі *“Минуле вмерзає в кригу”* забуття, щоб нібито ніколи не повернутися, насправді воно має свій вимір вічного повернення: *“Не забувайте незабуте, / воно вже інеєм взялось! / Шукайте посмішку Джоконди, / вона ніколи не мине”*, адже перемогти “чорний сон віків” як абсолютне забуття, морок, непам’ять, небуття може актуалізована художньою свідомістю митця пам’ять.

Пам’ять / забуття, що постають темпоральним способом “взаємного віддзеркалення смислів” [13, 33], попри свою опозиційну сутність, співіснують лише в щільній співзалежності, як й інші ключові філософські поняття (як-от: добро / зло, світло / темрява тощо). Адже насправді “ніщо не забувається і ніщо не пам’ятається в абсолютному розумінні” [13, 47], ідеться лише про перехід від одного рівня свідомості до іншого (*“Усе іде, але не все минає / над берегами вічної ріки”*), а отже, у своєму взаємоперевтіленні вони мусять зберігати взаємотолерантність. Саме тому можемо говорити про існування рухливої **мнемонічної межі**, своєрідного **мнемонічного порога (дзеркала)**, що символічно розділяє пам’ять і забуття (*“...І десь за гранями свідомості / Є те, чого іще нема”*). Його існування в іпостасі рухливої межі (*“По срібній линві тої амплітуди / Проходять дивні видива буття”*, де линва між тим, що є / нема, між мудрістю / дитячістю, передбачає інтенсивну діяльність свідомості (художньої свідомості), необхідну для того, аби її слід зберігся в пам’яті [13, 47].

У творчості Ліни Костенко сакралізований Дніпро як утілення буття / руху / вічності (так само і слов’янська ріка Супій, де, попри це, знайшов завершення свого земного шляху грек у “Скіфській Одиссеї”) опонує Леті чи Стіксу як уособленню небуття / смерті / п’ятьми. *“Яка сумна у безвісті ночівля!”* – вигукує поетеса, ототожнюючи забуття з небуттям, темрявою. Власне, це і є *“Підземний світ, і тлін, і німота”*. Тож *“На спіритичних сеансах пам’яті найголосніше говорять мертва”*.

Митцю під силу “наскрізні прориви-входи з одного стану в інший”, він пізнає стани як “нездоланної перешкоди” [13, 48], коли художня свідомість наштовхується на “закриті” до часу для пригадування зони, так і “легкої прозорої перегородки”, що її художня свідомість легко долає, відроджуючи до життя те, що за порогом пам’яті (*“Печаль моя – ріка без переправи, / На*

тому боці спогади живуть”). Таким чином, у свідомості митця “пороги пам’яті пульсують” [13, 48], і тим ефективніше, чим сильніше задіяна мистецька воля до відродження зон забуття та чим продуктивніша художня уява. Поетеса чітко вловлює й фіксує перетікання з нереальності в реальність, фактично, з погляду філософії, з небуття в буття: “Я прокидаюсь... [...] / я в першу мить не знаю навіть, де я, – / чи там, в дитинстві, чи іще у сні, / чи в Ірпені, чи в царстві Берендея. [...] Я в першу мить не знаю що це –я” (“Які щасливі очі у казок!”).

Якщо пам’ять – це буття, життя, відродження, то забуття відповідно – непам’ять, небуття, поза-життя, провал у сон як по-буття (“У мене в пам’яті йде сніг” – так означає цей процес забуття Старий із поеми “Сніг у Флоренції”). Тим-то, намагаючись відтворити стани забуття, художня свідомість поетеси часто намагається наче “заземлити” себе вві сні або ж провалитися в сон: “...А діди зникають / Сивий сон у вічність однесе...”; “Це зойк світів? Чи надсвідома згадка? / Чи, може, сон прекрасний наяву”; “Чи, може, це приснилось нам / купання в річці Геракліта?”. “Культура сну” (Ю. Лотман) у Ліни Костенко має помітне “перевисання” до минулих віків, присмачене певною долею сумніву: “Який був світ, / античний і готичний / Це снилось людству / чи таки було?”. Сну поетеса відводить роль простору, який “ще належить заповнити смислами” [7, 126], перетворити з небуття на буття. Функцію забуття виконує в неї ще й мовчання: “Вони не те щоб просто так мовчали, – вони себе з живущих виключали”, де небуття-мовчання має свою ваготу: “тяжко так мовчали”.

“І де ті сні давнеколишні?” – запитує поетеса, коли її художня свідомість наближається до **мнемонічного порога**. Попри своє ледь іронічне твердження “Лиш пам’ять, наче дівчинка наївна, / Все хоче ляльку в попелі знайти”, поетеса подає досить виразні зразки тих метаморфоз, що їх зазнає буття (як матерія і дух). Наділення пам’яті “наївністю” фактично вступає в суперечність із моделлю метаморфози, укладеної в опозицію “лялька” (як річ, матеріальний еквівалент пам’яті) та “попіл” (еквівалент тліну, небуття), адже *буття / небуття* несуть у собі як досвід виснаження, так і досвід відродження. Таке протиставлення буття / небуття в Ліни Костенко проектується на глобальні суспільні проблеми: “... що у народах є антинароди, / що у століттях є антивіки”, де антивіки – домінування забуття, темряви, відсутність прогресу. “Прозора завіса” між пам’яттю / непам’яттю може тривати віки, про це Ліна Костенко пише у “Скіфській Одиссеї”: “І п’ять віків, ще й десять літ по двісті / нема про нього чутки ані вісті!”.

Оскільки “забуття і є задзеркальне буття” [13, 47], розташоване за буттям, у парадигмі творення його смислів активно працюють реінкарновані фігур-двійники, створюючи ефект редуплікації. Так, Флорентієць каже: “Я тут. Я жду. Мене вже навіть два” (“Сніг у Флоренції”). В історичному дискурсі, актуалізованому Ліною Костенко, “Історія дивилась в два дзеркала – / античне грецьке й скіфське золоте”, де два дзеркала – наче два виміри пам’яті. Найбільш креативною пам’ять постає у творенні цих дзеркальних фігур. Поетеса чітко проводить ідею дзеркальності пам’яті, де дзеркальний ефект спрацьовує на **порозі пам’яті** як механізм метаморфоз: “Шлях еволюцій мовних і етнічних / крізь многоту кривавих несприянь, / – відлуння слави з написів рунічних / чи не вернулось іменем слов’ян?”. Промовистою метафорою *розп’ятої пам’яті* постає для поетеси Ісус Христос, оскільки процес його розп’яття дзеркально множить у віках і в індивідуумах: після розп’яття на Голгофі його багатократно “розп’яли на полотні, / у мarmorі, у гіпсі і в граніті”, а відтак – і в кожній окремо взятій свідомості як через сам історично-теологічний факт, так і через стократне віддзеркалення в мистецьких творах, що лише

поглиблюється суворими реаліями життя: *“Казарми в Гетсиманському саду, / і всі народи – як розкрита рана...”*.

Тож мнемонічний поріг (мнемонічна межа) – це ще й актуалізація проблеми дзеркала / тіні (*“Тінь Святослава майне під зірками”*) як символічне прозирання пам’яті з-поза буття. *“Що є життя?”* – запитує Монах. І відповідає: *“Це – проминання тіней. / Так у святому сказано письмі”* (“Сніг у Флоренції”). *“Ця тінь Сізіфа – потойбічний гість”*, – медитує поетеса, де тінь – викликання пам’яті, неминучий її двійник: *“І тінь Сізіфа, тінь тії печалі, / горбата тінь, трагічна тінь сторіч”*. Тінь дає горбатий обрис, бо уява заломлена в пам’ять кількох сторіч, тож не раз проходить крізь прозорі завіси-пороги, намагаючись пронизати собою час, а час, як відомо, зберігає в собі, oprіч усіх інших, і таємницю кривизни простору. Та, власне, і сама людина постає явищем духовних метаморфоз у її реінкарнаційних іпостасях, недаремно ж поетеса наділяє грека, героя “Скіфської Одиссеї”, відчуттям, що *“кожен є собою ненадовго, – / все хтось когось на щось перетворює”*.

Але коло пам’яті / непам’яті мало неодмінно замкнутися (*“Оце він так із вічності вертає / до цих руїн, до мармуру колон”*) навіть попри людську волю й бажання: *“... чи ж думала тоді ота грекиня, / що він пливе уже в двадцятій вік?!”* (“Скіфська Одиссея”). Так виявив себе й циклічний час античності: *“Для грека час не мчався. Навпаки. / Час був циклічний. / Він йшов по колу / і повертався знов через віки”*. *“Тут десь увалась пам’ять історична. / Зате вона навіки золота”*, – констатує поетеса, свідомо чи підсвідомо вкладаючи у слово “золота” якісну ознаку вічності й високої цінності, а не тільки відблиск пекторалі.

Стани пам’яті й забуття не піддаються визначеності, випорскують зі “статичних мислительних конструкцій”, уникаючи жорсткої фіксації. “Одні й ті самі образи і смисли, захоплені в кільце цього мнемонічного руху, то забуваються, то пригадуються, виявляючи себе то по один, то по другий бік порога пам’яті” [13, 47]. Це особливо стосується стихії творчості, коли домінує мерехтіння образів, спонтанність слововислову. Точніше, саме ця спонтанність вихоплення із небуття тих чи тих образів диктує наближення митця до рухливого мнемонічного порога (мнемонічної межі) то з одного, то з другого його боку (пам’яті чи забуття). Мнемонічний маятник художньої свідомості від порога пам’яті до порога забуття – це і є та продуктивна дистанція, де відбувається реконструкція минулого. Ліна Костенко намагається через образні структури свідомості й підсвідомості повернути минулому, нібито втраченому назавжди, забутому (такому, що відійшло в за-буття) енергетику живого “відчуття”, оскільки “відсутність відчуттів”, за Платоном, і є ознакою забуття. Межі пам’яті / забуття перебувають у безперервному русі: “Вони здатні стискати всю свідомість у точку безпам’ятства й розширюватися до безкінечної сфери надпам’ятливості” [13, 48]. Якщо колективну свідомість тоталітарний режим намагався стиснути до “точки безпам’ятства”, то митець зусиллям волі й можливостями своєї уяви намагався розширювати бодай індивідуальну художню свідомість до максимально можливих меж, маючи переконання, що, десантуючись “у сон віків”, ця свідомість “витає” звідтіля ту духовну квінтесенцію, яка неминуче буде інкорпорована в колективну свідомість розбудженої пам’яті. “То перетворюючись на нездоланну перешкоду, то раптово виявляючи наскрізні прориви-входи з одного стану у другий, то стаючи легкою прозорою перегородкою, пороги пам’яті пульсують. Вони переміщуються, безперервно змінюють свій стан, вислизаючи зі свідомості у мнемонічному русі цілого” [13, 48]. Недаремно ж *“Ми любимо тих, що знали нас молодими. / Їхня пам’ять – музей коштовностей, / які ми колись розгубили”*.

За аналогією із міфопоетикою з її концептом вічного повернення й герменевтичним колом у теорії пізнання Л. Стародубцева пропонує термін мнемонічне коло, в якому пам'ять і забуття безупинно рухаються "нібито навздогін один за одним, ніколи не досягаючи мети" [13, 48]. Надзавдання митця – розірвати це коло вічного наздоганяння й часто одним "стрибком" художньої уяви вияскравити те, що відійшло в темінь забуття, коли художня свідомість у цьому процесі здійснює подвійний хід свідомості: наближення від порога забуття до порога пам'яті. Адже *"місяць все такий же / ... / як вчора, позавчора і хтозна ще коли!"*, де пам'ять місяця зазнає лише циклічних змін, становлячи яскраву ілюстрацію мнемонічного кола. Мнемонічне коло як своєрідна "подорож свідомості" утворює ланцюг станів і процесів, що змінюють один одного: пам'ять / забування / забуття / пригадування і знову реабілітація пам'яті. Найпростіше мнемонічне коло на рівні індивідуальної свідомості – це провал у сон, забуття в царстві Гіпноса і пробудження. Натомість Ліна Костенко моделює "сон віків", провал колективної свідомості в цей сон забуття як забування й відповідно демонструє зусилля митця (його художньої свідомості) стимулювати процес пробудження як повернення до пам'яті. Тут поет постає своєрідним медіумом між індивідуальною (художньою) свідомістю і свідомістю колективною, якому даровано право певної *режисури пам'яті*: її плину від порога забуття до порога пам'ятання. "Спуск" колективної свідомості в забуття (тут панують *"Чорні лебеді часу з лебединої пісні сторіч"*) не залишається вічним вироком пам'яті лише в тому випадку, коли індивідуальна свідомість митця здатна до "вознесіння до надбуття" [13, 48].

Мнемонічне коло передбачає "парадоксальну логіку єдності протилежностей" [13, 43] (тим-то в Ліни Костенко і звучить: *"Як тісно в пам'яті сторіч!"*), адже у "складній ієрархії рівнів свідомості, у його заплутаних лабіринтах і переходах одні й ті самі смислообрази то занурюються в тінь, то висвітлюються свідомістю, то зникають у забутті, то відроджуються пам'яттю" [13, 43]. На мнемонічному порозі (як один із прикладів: *"Додому він вертався умирати, / але в мистецтві він ще воскресав"*) сходяться воедино *"в космічний вік – дрімучий Птолемеї"*, оскільки, умовно кажучи, *"Одна-дві ери тільки інтервал"* між пам'яттю / забуттям, до того ж незаперечний факт: *"Віки минули / і віки грядуть"* одномоментно. Пам'ять у Ліни Костенко має свій метафоричний ряд: *"Ні сліду. Прах. Не вічна й піраміда. / Лиш пам'ять, пам'ять мармуру й трави / безсмертна, як ольвійська Артеміда, / котра біжить уже без голови"*. Тут пам'ять підтверджує свій метафізичний статус, долаючи прах матеріальних речових утілень. Здавалося б, мармур, що символізує вічність (увіковічення, утривалення в камені), і трава, що має короткотривалий сезонний вік, непоєднані "носії" пам'яті, а отже, мусять вступати в суперечність. Однак саме трава символізує мнемонічне коло, перетікання буття в небуття, життя у смерть, і навпаки – ті вічні метаморфози, яких зазнає природа, унаочнюючи самі принципи протікання буття (принагідно пригадується тут символічна назва передсмертної книжки поезій Віктора Кордуна "Трава над травою").

"І до віків блаженська приналежність / Переростає в сяйво голубе. / Прямим проломом пам'яті в безмежність / Уже аж звідти згадуєш себе", де сяйво голубе – це мить прозріння (*"І раптом зойкне пам'ять!"*), розривання мнемонічного кола; блаженська приналежність – та прозора перепонка, межа між пам'яттю / забуттям. Водночас тут маємо й ефект дзеркальної присутності / неприсутності, який можна вкласти в модель *я тут / я там*. Вихід із забуття – як основна проблема метафізики *пам'яті / забуття* – це вихід із мнемонічного кола. У Ліни Костенко цей вихід розгортається у просторі історіософії пам'яті й забуття, яка і створює подієвий візерунок минулого на метафізичній

канві пам'яті / забуття. Національна пам'ять тут виступає єдиним гарантом “збереження безперервності самосвідомості”, коли “минуле набуває шансу залишити слід у тепер, а тепер – зберегтися в майбутньому” [13, 49], тому “чорні діри” забуття – це “чорні діри” в самосвідомості нації, те, що деформує її притомність, випадання з мороку забуття. Мнемонічне коло, що замикає собою не тільки індивідуальне життя людини, а й буття цілої нації, – завжди під прицілним поглядом поетеси.

Мнемонічне коло (у Ліни Костенко воно “замикається” рядками “*Ми всі прийшли, щоб тихо проминуть*”; і наче продовження: “*Усе іде, але не все минає / Над берегами вічної ріки*”) як єдність протилежностей, вічне смерте / відродження, у поетиці Ліни Костенко символічно відображає птах Фенікс, “присутній” у лексичній палітрі Флорентійця – символічний атрибут Еллади, звідки юні митці “пили мистецтво з першоджерела”.

Забування – фактично спрямований із життя у смерть / небуття руйнівний процес зворотного взаємоперетворення усвідомленого на несвідоме, істинного на неістинне, буття на небуття. Зняття протиріччя пам'яті й забуття – таємнича метаморфоза, що переплавляє протилежності одна в одну, наголошує Л. Стародубцева. Цей взаємоперехід може бути розтягнутий у часі, але може “являти собою й своєрідний “стрибок” (у Ліни Костенко це зафіксовано так: “*Я наступлю на спогад, як на міну*”; “*І раптом зойкне пам'ять*”), незбагнений миттєвий стрибок, так само невхопний, як мить переходу від сну до пробудження. Саме такий збіг протилежностей пам'яті / забуття дослідниця називає **мнемонічним парадоксом**. Він знімає “декларований” цими поняттями антагонізм: “Зняття суперечностей пам'яті й забуття, таємнича метаморфоза, що переплавляє протилежності одну в другу” [13, 44]. Оце і є мнемонічним парадоксом, що активізує потужну темпоральну пружину. Невідворотність і неунікність дії закону мнемонічного кола, що прагне розв'язання мнемонічного парадоксу, авторка відчуває інтуїтивно: “*Давай попливемо у те, що минулось. / Насняться нам сагайдак і стріли*”, – де роль механізму виконує пам'ять, а сон (“насяться”) постає як “видобування” із забуття, з безпам'ятства Лети. Той факт, що грек (“Скіфська Одиссея”) загинув у сумирній річці Супій (“*Ріка Супій на Стікс була не схожа*”), лише підтверджує функціональність мнемонічного кола, а водночас виступає прикладом мнемонічного парадоксу: “Ріка Супій, супоєна річками”, що стала місцем останнього притулку грека, наче дзеркально помінялася місцем із Летою чи Стіксом. Скіфський край, де нібито “вічне літо і немає Лети”, де сезонні переваги літа як аналога раю протиставляються тут краєві Лети / забуття / темряви / холоду тощо.

“*Лотос забуття*” – так метафоризує поетеса стан, протилежний буттю, хоча насправді цей символ уособлює зустрічний рух буття / забуття й навпаки, замикаючи їх у мнемонічне коло: адже, за уявленнями, притаманними східній міфології, лотос – образ витоків світу, продуктивної сили, розгортання буття, він постає як символ відродження, життя, духовності; в образі лотоса проступає його динамічний аспект, пов'язаний із розкриттям потенційних можливостей буття [17], тож цілком можна зарахувати цей символ до символів мнемонічного парадоксу.

Мнемонічний парадокс (взаємоперетворення) чітко висловлений рядками Ліни Костенко “*Оця реальна мить вже завтра буде спомином / ця нереальна мить – як сон серед садів*”, де сон – аналог забуття, непам'яті. “*Одкам'янійте, статуї античні*”, – молитовно звучить у віршах поетеси. У цій фразі закодовано процес взаємоперетікання (бо ж ми “пливемо й пливемо без упину”) живого / неживого, “виходу” з пам'яті матеріальної у пам'ять живу, активну. Мнемонічний парадокс, звісно ж, сягає глибше, аніж її іронічна, а проте досить символічна

констатація: “На перехресті вічності й вівторка”. “Поріг свідомості” або, інакше кажучи, “поріг пам’яті” як “завіса свідомості” [13, 50] фактично вивертає “мнемонічну ситуацію навиворіт” [13, 49], міняючи знаки на протилежні: пам’ять на забуття й навпаки. Тим-то мнемонічна ситуація іманентно суперечлива через її двоїстість. “Розгадати загадку їх взаємоперетворень й означає ввійти у сферу володінь мнемонічного парадоксу” [13, 50]. Чи здатна художня свідомість митця розв’язати цей парадокс, загадку метаморфоз із двома відомими (пам’ять / забуття), принаймні в метафізичному плані? Уся динаміка її активності на мнемонічному порозі засвідчує таке намагання. Відомий вислів поетеси “*Душа тисячоліть шукає себе в слові*” означає дуже присутній вимір творчості Ліни Костенко, заглиблений у Логос як суще буття. Показовий із цього погляду вірш “Біля стоянки первісних людей”, де річка Рубікон, реально-символічна межа між сучасним / минулим, провокує мнемонічний парадокс: “*і всі віки жили вже без адрес*”, оскільки “*Було до них рукою нам подати, / і їм – лиш річку перейти убрід*”.

У рядках “*Віки надбали мудрості, не я. / Кассандра плаче на руїнах Трої. / В руїнах Трої гріється змія*” пам’ять не тільки стає символом мудрості; тут закодовано ключ до “відчитування” мнемонічного парадоксу: змія як символ амбівалентності, нескінченності, що постійно “наздоганяє” свій хвіст, слугує також символом перетікання пам’яті в непам’ять і навпаки: у просторі цього “естампу пам’яті” зійшлися минуле (руїни, Троя) і майбутнє (Кассандра як провидиця майбутнього). “Подібно до уробороса, змії, що заковтує свій хвіст, мнемонічна траєкторія мислі згортається в кільце, символ вічності. Мнемонічне коло, в якому пам’ять і забуття кружляють у безкінечних спробах поглинути одне одного, – внутрішня драма історії мислі, в якій пам’ять невіддільна від забуття” [12, 81]. Так само хтонічна природа змії акцентується в її функції охоронця скарбів: у різних міфологіях та фольклорних традиціях вона – страж джерел життя й безсмертя, а також вищих духовних цінностей, що їх символізують сховані скарби [17]. Тим-то “*Конвейєр часу – тільки врізнобіч – один в минуле, другий у майбутнє. / Отак всі й розминаються навік*” – у таку формулу вкладає поетеса цей закон мнемонічного кола.

Метафізичний вимір мнемонічного парадоксу, коли пам’ять намагається наздогнати забуття (“*Ріка вже стане спогадом ріку*”), тим самим його подолавши, укладена поетесою в рядки із вірша, присвяченого Данте: “*Під вечір виходить на вулицю він. / Флоренція плаче йому навздогін. / Ці сльози вже зайві. Минуло життя / Йому вже в це місто нема вороття. / Флоренція плаче: він звідси, він наш! / Колись прокляла і прогнала вона ж...*”. Яскрава ілюстрація людської помилки й каяття, побачені крізь темпоральну призму пам’яті, витворюють ту дзеркально перевернуту фігуру, що її можна зарахувати до парадоксів сприйняття, скоригованих пам’яттю.

Така широка амплітуда образів часової межовості від невидимих причалів “в глибокій пам’яті Дніпра” до “веселого привида прабаби”, в якій дзеркало постає справдешнім містком між часами (“Веселий привид прабаби”), дає можливість легкого переходу від абстракцій пробудженого розуму до реальної конкретики чуттєвого, що перетворює її поезію на магічне дійство перетікання пам’яті: “*І тільки верб зеленим водоспадом / стара фортеця пам’ять обніма*”. Поетеса формує своєрідний візуальний пра-ряд, де “*пракішка, й праконяка, / прапівень, пракорова і прапес*” – буденний, профанний шар пра-буттєвості, і замикає це коло вищим, сакральним для українства виміром: “*І шлях Чумацький, зоряне Прадерево, / ховав у хмарах голову Вужа*”.

Безперечно, пам’ять має і свій матеріальний вимір (“*Є обеліски, плити, і колони, / і урочисті квіти роковин*”), свій “музей пам’яті”, “першим скульптором”

якого був, за Ліною Костенко, Бог, де в сумному селянському пантеоні увічнено образ матері (“Каріатида з божої глини”) та батька (“Старий Атлант. З могутнього кореня” – “Зоряний інтеграл”); пам’ять здатна оречевлюватися, простягати в часі; із такого погляду прикметний вірш “Прощай, морська корова із Командорських островів!” із його реквіємом цьому екзотичному релікту. Мнемонічне коло, як і мнемонічний парадокс, можна, виявляється, утілити й у цілком матеріальні речі, досить мати лише художню уяву й уміння прозирати крізь небуття: *“А може й зараз твориться бурштин, / але про це ще людству невідомо”*. У Ліни Костенко це і “місто вгвинчене в могили”, і давні культові споруди (*“І тільки храми древні храми / Стоять по груди в кропиві”*) і “гілочка печалі” на могилу Пастернака – як жмуток чуттєвої пам’яті, утіленої в рослині. Особливим резонатором енергетики між минулим / теперішнім / майбутнім постає, приміром, образ скіфської баби, яка має в поетиці Ліни Костенко полісемантичне навантаження: з одного боку, як персоналізований образ безплідної жінки, не здатної до продовження роду, а з другого – як матеріалізований статичний образ пам’яті, що ввібрав у себе шум століть, їх трагедії та динаміку буття. За іронією насправді приховано глибокий зміст. Функцію пам’яті виконує, зокрема, і людське обличчя: *“А вже обличчя мудре, як пергамент”*.

Топологія пам’яті в поетиці Ліни Костенко, безперечно, знаходить своє відображення в тій сфері, що стосується ритуалістики, де ритуал постає містком між архетипами й сучасною свідомістю “як дія, спрямована на відтворення минулого”, подолання руйнівної сили часу, коли “світське проривається в сакральне, а сакральне розчиняється у світському” [13, 53]. При цьому спостерігається парадоксальність ритуалу як “форми пам’яті”: ототожнення смертності людської природи й безсмертя першопочатків. Ритуал як форму і ритуал як зміст (пригадування) бачимо, зокрема, у “Думі про братів неазовських”. Сахно Черняк журиться, що по їхній смерті не буде навіть гробків (*“А нас / зі світу зглядять, і гробків не буде”*), чим порушиться усталена традиція поминання мертвих: *“Уже й села нема, а цвинтар залишився, / і хто живий, той прийде на гробки. / І пом’яне, і пасочку розкришить, / щоб на могилі птиці розкльовали, / Все як годиться між людей”*.

За М. Мамардашвілі, ритуали підстьобують нашу чуттєвість, переводячи її в “буття культурної пам’яті”, завдяки чому “живуть людські почуття” [8, 19], а сама пам’ять при цьому постає як моральний, етичний зв’язок “між мною і предками” [8, 21]: *“Не дай мені заплутатись в дрібницях, / не розміняй на спотички доріг, / бо кості перевернуться в гробницях / гірких і гордих прадідів моїх”*. Пам’ять про попередників, їхні останки не тільки підноситься до рівня сакрального, а й корелює із концептом *совісті*. Зрештою, у Ліни Костенко пам’ять не завжди зматеріалізована в ритуальні споруди, найчастіше вона має метафізичний вимір, як-от екзистенціал *совісті* чи *слави* (зокрема, утілені в образі Мікеланджело), так само сакралізованої в національному дискурсі: *“...на славі минулій стою у безславнім сьогодні / з минулої слави дивлюсь у прийдешні віки”*. Поетеса переводить ритуал пам’яті з формального у духовний вимір: *“Тебе немає. Але є мій спомин. / Я не згадаю, ні, я спом’яну”*. Таке лексичне уточнення *смыслів пам’яті* засвідчує прагнення Ліни Костенко до понятійної диференціації процесів *пам’яті / забуття*.

Здавалося б, поета, на відміну од науковця, не повинен захоплювати цей семантичний плин-диференціація, він нібито спонтанно використовує ті шари й семантичні гнізда філософських понять, які найспівзвучніші йому в той чи той момент. Однак у системі “символічної реконструкції” пам’яті (П. Жане) Ліни Костенко, де часто переважає логічний, раціональний імпульс, знаходимо

яскраві ілюстрації таких спонтанних спроб дати розгорнуте образне уявлення про пам'ять як про "одне із багатозначних і полісемантичних, "парасолькових" понять, які неодмінно потребують внутрішньої смислової диференціації" [13, 20]. Намагання диференціювати процес **пригадування** спонукає поетесу замислитися над семантичним наповненням звичних слів: "Та все писав: "На спомин". Не "На згадку" / Бо згадка що? Зітхнеш – і одлетить"; "А спомин – це таке щось неповторне, / таке щось невимовне і сумне, / що коли він крилом своїм огорне, / то це уже ніколи не мине. / Це цілий світ, якийсь інакший вимір, / який ніколи нас не полиша. / А може, спомин – це далекий вирій, / де вже посмертно гріється душа?.."; "Чи тільки смуток золотої згадки / З неміряного обширу загадки?". Тут "спомин" постає процесом відновлення / відродження, що має свій власний алгоритм дії. Для увиразнення своїх уявлень поетеса вдається до персоніфікації абстракцій: "Живе в тій хаті сивий-сивий спомин, / улітку він під грушею сидить"; "спогад криниці і спогад вікна / спогад стежини і дикої груші", – усе це різні спогади. Процес диференціації відбувається в поетеси також за силою вглиблення пам'яті у свідомість, тому в її творчій палітрі знаходимо своєрідні образні неграми (від грецького *σλίδ*), "горельєфи пам'яті" й естампи ("лишає мить у пам'яті естампи") як специфічні відбитки емоційної, сугестованої пам'яті.

Поетеса вдало передає здатність пам'яті "на пограниччі дійсності і казки" пружинити, видовжуватися залежно від "наповненості" свідомості суб'єкта; так, проектуючи цю проблему на дитяче сприйняття, вона подає своєрідну "довжину" пам'яті ("для нас "учора" вже було "давно"), диференціюючи пам'ять дорослу (яку переважно заносить снігами забуття, що має товщу снігу) і пам'ять дитячу ("Доросла пам'ять – то уже не слайди. / Тоді вже доля гляне в об'єкти").

Особливим типом пам'яті постає в Ліни Костенко пра-пам'ять: "Початок є. А слова ще нема. / Ще дивен дим, і хата ще казкова, / І ще ніяк нічого ще не звуть. / І хмари, не прив'язані до слова, / От просто так – плвуть собі й плвуть". Цей довербальний простір пам'яті – тут доречні цитати з вірша "Біля стоянки первісних людей...", коли думку нашого далекого предка, передану рядками "Мільйони літ між мною і між вами, / але який солодкий дим багать!", увиразнює цікава деталь: предок "думає бровами, / бо сенс у слово ще не вмів убгати". Цей дивний своєю безпосередньою незаданістю, природністю довольності образ поетеса наповнює відчутною поезією, наснагою передчуття. У цій оптиці пам'яті – суміщені часи: "Ще все на світі гарне і моє", лірична героїня ще легко здійснює акт присвоювання символічного прачасу, передчасся, "Ще слів нема. Поезія вже є", по суті, проводячи паралель між онтологічними засадами буття, що нібито заявило про себе "прапам'яттю", і психологічними засадами творчості, котра має свій період "передчасу" як перед-народження або до-народження вірша, що постають передумовою процесу, фіксованого рядком "Слова як сонце сходили в мені". Дзеркально цю ідею взаємоперетікання, взаємопереходу пам'яті передає вірш "Сувид": "Ще назва є, а річки вже нема", де актуалізовано пам'ять, що її можна було би назвати номінальною.

Часто Ліна Костенко матеріалізує пам'ять у пісню: "Співає гімни смертна жінка...". Із цього погляду цікавою видається її "Циганська муза", основним мотивом якої виступає забуття – це "Великий сон душі, не втілений у слові". Поетеса порушує проблему існування / неіснування писемної пам'яті, зокрема її відсутність у циган-кочівників, що від страху залежності від "прогресу" не закорінюють себе в минуле зафіксованим на папері словом і позиціонують себе "вічно теперішніми", не прив'язуючись зматеріалізованою (речовою)

пам'яттю до майбутнього. Тут пам'ять постає аналогом залежності, зокрема залежності від майбутнього (тим-то така потужна в циган сила традиції). Слово для них стає *“Як вогнище Як доля. Як лінія судьби”*, цим самим вибудовуючи синонімічний ряд пам'ять-слово-вогнище-доля-лінія судьби. Саме “лінії судьби” замінюють їм письмена: за ними вони читають минуле / теперішнє / майбутнє індивідуальних доль; власне, ці зримі лінії на долонях і стають тією наочною межею, пороком між минулим / прийдешнім. У цьому розрізі драматичний конфлікт між Папушею та її співплемінниками, чиї “вічністю розпороті легенди” передаються від уст до уст, постає конфліктом між різними видами пам'яті: циганський народ, прирікши себе “на німоту”, аналогічну безпам'ятству, по суті, обмежив себе у праві на інший спосіб самореалізації, узурпувавши та монополізувавши дарований самою природою спосіб “читання з долони”.

Свій “спір із часом” поетеса передає через постаті митців-попередників (у цьому ряду Мікеланджело, Скворода, Шевченко, Пастернак та ін.), дедалі більше розширюючи простір “культурної пам'яті”, актуалізуючи культурний досвід у просторі пам'яті / забуття, відходу / відродження. Пам'ять у митця постає як щораз народжувані слова в поезії: *“Хтось ними плакав, мучився, болів, / із них почав і ними ж і завершив. / Людей мільярди, і мільярди слів, / а ти їх мусиш вимовити вперше!”*. На цьому мнемонічному порозі й відбувається дійство мнемонічного парадоксу: народження і спалення прочитаного слова, коли після шалу натхнення “вони горять”; коли ж “їх обмацують сліпці” – *“так наче й не було пожежі – / і тільки жменька попелу в руці”*. Слово / пам'ять – це ще й муза як символ відродження: *“О музи, музи, музи кам'яні! / Де грім душі, народжений з любові? / Ви мовчите, ви плачете в мені. / Душа тисячоліть шукає себе в слові”*. Поетеса ототожнює ритм пам'яті (як буття) із ритмом гекзаметра: *“в гекзаметрах синхронно / живі і мертві води жебонять”*, – бо слово метафізичне, воно “міряє” шлях уперед / назад; як знак, зафіксований сенс воно постає фокусом минулого / майбутнього. Ритм (ритм гекзаметра) урівноважує ці шляхи *назад-озирання* і *вперед-прозирання*. Тут живе / мертво, буття / небуття творить мнемонічне коло як злиття протилежностей, що знаходять свою єдність у воді, яка водночас як “архів”, так і носій та передавач інформації.

Носієм пам'яті постає також голос: *“чую голос вимерлих племен”*. У творчості Ліни Костенко пам'ять озвучена голосами минулого: *“і тільки гриви... курява... і свист... лунких копит оддаленілий цокіт”*; *“в степу оживає пісня / давно замілілих племен”*. Так, борисфеніти (діти сакральної ріки Борисфен) “лишили голос у віках дзвеніти”, де пам'ять асоціюється із живим буттям. Мовчання ж дорівнює непам'яті, та все ж пам'ять прокидається в темряві небуття плачем, аби вибухнути словом у мнемонічному парадоксі, адже пошук душею “себе в слові” – це шлях із небуття в буття. *“Лише прапам'ять долітає звідти, / перемиває золотий пісок. / Багато міг би розказати вітер, / але у вітру голос пересох...”*. Лише вітер як певне зусилля волі може здмухнути ту прозору перегородку між пам'яттю / забуттям. Поетеса наділяє креативним голосом тих предків, які пов'язані з доброю славою своєї землі. І на мнемонічному порозі виникає темпоральний парадокс: несподіваним космічним звуком (*“Це зойк світів? / Чи надсвідома згадка? / Чи, може, сон прекрасний наяву?”*) раптом видається до болю знайомий звук: *“...А то звичайний європейський дядько / косив у нас під вікнами траву”*.

Семантичний ланцюг *пам'яті / забуття* (психологічної, гносеологічної, онтологічної) розгортає себе через ключові філософські категорії буття – свідомість – істина [13, 40], без яких неможливе відтворення національної картини світу. Пам'ять, за Платоном, постає як “здатність душі зберігати

істину, що зберігається в ній” [9, 620]. “В історичних льохах / Відстояться вина істини” – так образно ілюструє поетеса цю думку, і з огляду на складну історичну ситуацію безпам’ятства додає: “А наше діло – все це прополоти, / Аби хоч крихту істини знайти”, – де істина тотожна пам’яті, оскільки “істина – це те, що не відходить у забуття” [13, 40] і водночас “в яке безглуздя углибає суть”, де суть – аналог істини. Істина добувається ліричною героїнею з тиші, по суті, з небуття: “А поза тим – тиша. / Я добуваю з неї істину. / Приватний атом – істина розщеплена / за два ікси історії зачеплена”. Істина як пам’ять у художньому трактуванні Ліни Костенко постає дзеркальною (взаємно перевернутою) фігурою, символіка якої зводиться поетесою до знакової системи літер, одухотвореної полум’ям свічки. Аби жива істина на перетворювалася на істину мертву, лірична героїня закликає до нашого розуму: не мусимо ставити крапки над “і”, а якщо вже поставили – “швидше перевертайте його догори дном / може б воно стало знаком оклику! / Бо тоді жоден вітер не задме цю свічку із чорним полум’ям / свічку із чорним полум’ям / Я цілком уявляю цю свічку в руках у мертвої істини”. Адже “... Забуття – не просто відсутність пам’яті, це позбавлення істини. Це втрата буття в істині й утрата істини в бутті” [13, 37]. Синонімом пам’яті / істини виступає також поняття правди: “усміхається правда очима легенд”.

Істина в Ліни Костенко повсякчас корелює із совістю, особливо коли та совість належить поетові як народному речнику: “Не так страшна та річка Лета / не так цензура та гірка / як самознищення поета / брехнею власного рядка”. Більше того, у її концептосфері пам’яті совість піднесена до статусу істини – вона здатна долати забуття / нежиття, якщо знайшла свій “осідок” у серці справжнього майстра: “Ти, незглибима совісте майстрів, / тобі не страшно навігацій Лети!”.

Персоніфікація пам’яті наділяється емоційними властивостями живого (пам’ять / біль): “Моя бабусю, старша моя мамо! / Хоч слід, хоч тінь, хоч образ свій залиш! / Якими я скажу тобі словами, / Що ти в мені повік не одболиш!”. Поетеса пропонує свій вимір довжини / глибини пам’яті: “Глибина, вона що ж? – потойбічна сестра висоти”; “вікам посивіли вже скроні”, де сивина також несе в собі ознаки пам’яті.

Драматична поема “Сніг у Флоренції” підтверджує думку Ю. Лотмана, згідно з якою іноді “минуле” культури для її майбутнього стану має більше значення, ніж її “теперішнє” [6, 615], оскільки в цьому контексті актуалізації проблеми відповідальності митця коди пам’яті, що “керували” поетесою при відборі культурних (мистецьких) “текстів” минулої епохи, як і коди, за якими створювався новий текст (сама драматична поема), однаково належать до епохи другої половини ХХ ст. В одній площині тут зішлись буття і небуття, реальний світ і потойсвіття як опозиція Флорентійця / Старого, являючи дзеркальне відображення однієї й тієї самої особи: “Ти молодість моя, а я твоя руїна”. “Мене немає. Був. / Під вітром часу камінь розкришився”. Камінь постає уособленням матеріалізованої пам’яті, що, як і все в цьому світі, тлінна, а амплітуда між немає / був виявляє себе на мнемонічному порозі як дзеркальне відбиття небуття / буття.

За А. Бергсоном, ми маємо владу над майбутнім лише за умови рівного й відповідного “погляду на минуле” [2, 468]. Ліна Костенко наділяє як пам’ять, так й історію голосом, який не завжди здатний прорватися крізь товщу століть, тим-то вона емоційно звертається до правіків: “Проговорись, історіє німа!”. І час від часу зітхає: “Історія мовчить”. Натомість активується продуктивна, за Гегелем, пам’ять митця “як створююча знак діяльність” [13, 27], де повтор історії постає її пригадуванням: “Як страшно оре історичний плуг! / Які скарби / були

були / і зникли". У цьому емоційному зойку Ліни Костенко, що звучить насправді як контр-вирок забуттю, закодована глибока онтологічна суперечність буття / небуття, пам'яті / непам'яті, оскільки плуг, що переорює історію, насправді переорює буття під майбутні врожаї, а отже, несе як деструктивне, так і креативне (відмирання / відродження) смислове навантаження. У цьому процесі поетеса відстоює активну позицію об'єкта історії, засуджуючи безпам'ятство як відсутність людської волі: *"Віки мовчать. Душа не б'є на сполох. / Порожніх слів намножилась лушпа"*. А *"програвши на співучій тятіві / історію, тепер вже недозриму"*, художня свідомість здатна на будь-які прозріння та образні відкриття.

У літургії пам'яті Ліни Костенко збудником пригадування / нагадування постає не так раптовий спалах, як цілком раціоналістична настанова повернення до історичних джерел; адже, попри насильне вилучення їх з колективної пам'яті, сама *"Історія проситься в сни нащадків"*, а нація над усе потребує "будівельного матеріалу" минулих перемог і поразок, сумованих у національний досвід. Саме в історіософському дискурсі поетеси концепти *повторення* пройденого, *пригадування* забутого й *нагадування* важливого постають конструктами майбутнього. С. К'еркеґор, зокрема, наголошував: "Повторення і згадування – один і той самий рух, лише у протилежних напрямках: згадування повертає людину, змушує її повторювати те, що було, у зворотному порядку, справжнє ж повторення примушує людину, згадуючи, передбачати те, що буде" [4, 7]. Озираючись назад, в історичне минуле, поетеса переважно відчуває *"Пустельний простір, як душа без міфа"*. Емоційна "втягненість" у минуле досягається візуальною наглядністю та драматизацією сюжетних ліній, в основі яких завжди нерв трагічного пережиття. Художня мнемонічна свідомість у співдружності з інтелектуальною пам'яттю митця ревізує спадки віків: *"Що з правіків дійшло аж дотепер?"*. При цьому, безперечно, спрацьовує закономірність, простежена польським дослідником М. Залеським: "У нашій роботі пам'яті минуле менше, ніж було раніше, але водночас більше від того, що було потім" [15, 248]. Адже митець має право й можливість протиставити забуттю, залучити до процесу пригадування минулого *"знання якісь нові і нестемненні"*, здійснити реконструкцію історичних подій з висоти набутого аксіологічного досвіду ("Маруся Чурай", "Берестечко"), надаючи їм онтологічного статусу. При цьому історична подія перетворюється на джерело морального рефлексування, моральні уроки для майбутніх поколінь.

Ліна Костенко уявляє історичну пам'ять як безперервний процес, що не мусить мати "чорних дір" безпам'ятства; саме тому вона, долаючи національний синдром "припізнілої пам'яті", вдається до *реконструкції* історичного минулого (*"Крізь домисли, і вимисли, і міфи"*), оскільки багато що, особливо із глибини століть, *"дійшло у вимірах легенд"*, а часто й позбавлене точної фактографії (*"немає дат, немає фактів голих"*). Поетеса, як той археолог, що "час від часу <...> якесь віконце в правду прокопа", усупереч давній українській традиції безпам'ятства або забуття тих історичних подій, що травмують історичну свідомість народу, усе ж таки "б'є на сполох", проламуючись у моральний вимір історії, намагається реанімувати її аксіологічну сутність. І в історичній *долі / недолі* (обидва ці концепти національного буття також виступають тотожностями буття / небуття, пам'яті / забуття) "пам'ять аж кричить". "Невидимі причали" пригадування у "глибокій пам'яті Дніпра". Тим-то вона намагається розглядати скіфську історію не тільки *"Через сліпучу призму пекторалі"* й *"Історію по з о л о т у читать"*, а реконструює той пласт повсякденного буття, де, як правило, людина й "набуває" себе саму. Водночас "проекція в минуле", що

має соціальний, надособистісний і трансцендентний аспекти, завжди має свій вимір відповідальності митця перед історією й перед нащадками.

М. Мамардашвілі обстоював тезу, згідно з якою там, де не відбувається “акт свідомості”, відбувається антропологічна катастрофа, і зводив свою філософську платформу до імперативу моральності. Для того, щоб вона відбулася, достатньо “постійного повернення до своїх помилок”, до “зачарованого кола своєї немоги”. Люди в такому разі імітують свою долю, залишаючись нездійсненими, неповними... [5, 5]. У цьому контексті варто продовжити думку: а нації?..

Власне, це той головний “момент істини”, що його не втомлюється шукати в нашій національній історії Ліна Костенко, ідеалом для якої був і залишається лицар національної честі, котрого вона наділила такою характеристикою: *“О, той не стане / Політикувати / І під мечем не всидить, / як Дамокл. / Той буде сам мечі собі кувати. / Не стачить сталі – викує з думок”* (“Берестечко”), де концептуальним постає той-таки “акт свідомості” як запорука еволюційного шляху. Вона обстоює активну позицію людини в історичному процесі (адже *“Є скарби, допоки їх шукають. / Перестануть – от тоді вже все”*), відкидаючи пасивність і байдужість як аналог душевної глухоти й невміння здобувати уроки з минулого, знову і знову нагадуючи: *“Немає часу на поразку”*. Поетеса витворює образно зафіксовану опозицію між людиною / людством як небуттям / буттям: *“Демографічні вулики гудуть / а стільники розтоптані й порожні”*, – переводячи концепт пам’яті у сферу морально-етичну. І наповнення пам’яті саме морально-етичним змістом – її художнє надзавдання. Адже на мнемонічному порозі можливі будь-які гротескові гримаси, що в поетичному ракурсі Ліни Костенко постають як моральний парадокс, покруч розуму й серця: *“хлопчаки стріляють із рогаток / в очіці прадідівських черепів”*.

“Хвилино, будь! / Лише не хвилиною, / а цілим життям...” – звучать рядки як відчайдушна спроба художньої уяви перетворити непам’ять на пам’ять, небуття на буття, бодай подовжити тривання цього буття, видовжити час, що так само є хіба ілюзією моменту. У цьому темпоральному заклинанні поетесі ніколи не зраджує почуття міри і власної самосвідомості. Так, у її творчості тема ювілею (як актуалізація пам’яті про щось / когось) прочитується як ситуація переоцінки себе / інших / ситуації з погляду вищої цінності того, що вдалося зробити протягом життя (*“Настане день, обтяжений плодами”, “О, не взискуй гіркого меду слави!”*, *“День за днем, вони вже зуться – дати”* та ін.). Однак в еволюції людства пам’ять не лише відіграє конструктивно соціальну, екзистенціальну, націєтворчу роль, а й виходить за ці межі “подвоєння реальності” (Ю. Лотман) у сферу трансцендентального, окресленого всюдисущим і всеприсутнім Логосом. Власне, зв’язок між досвідом сьогодення і досвідом минулого, так само як між досвідом інших культур і спільнот, за Дж. Ваттімо, і вибудовує та реконструює “ту тяглість (continuity), яка і є справжнім значенням терміну “логос” [цит. за: 3, 13]. Звісно, при цьому поезія не може давати однозначних відповідей на філософські запити, адже глибини буття мусять зберігати свою таємницю, осягну лише Вищому Розумові, однак вона оприявнює те віяло образних розгортань, які наближають нас до порога істинного знання.

Так, “настане час – і піде все в архів”. У той архів, де “минуле не знищується і не відходить в небуття”, а, зазнавши відбору і складного перекодування, зберігається до часу з тим, “щоб за певних умов знову заявити про себе” [6, 615]. Й існування цієї *точки воскресіння “в часах потонних”*, у безберегому майбутньому дарує почуття здорового оптимізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. О памяти и припоминании // Вопросы философии. – 2004. – №7. – С. 161-168.
2. *Бергсон А.* Творческая эволюция. Материя и память. – Минск, 1999.
3. *Гармаш А.* Джанні Ваттімо: непередбачені експлікації “вислизання буття” // Філософська думка. – 2006. – №2. – С. 6-13.
4. *Кьеркегор С.* Повторение: Опыт экспериментальной психологии Константина Констанция. – М., 1997.
5. *Киселев Г.* Смыслы и ценности нового века // Вопросы философии. – 2006. – №4. – С. 3-16.
6. *Лотман Ю.* Память культуры // Семиосфера. – СПб., 2004. – С. 614-621.
7. *Лотман Ю.* Сон – семиотическое окно // Семиосфера. – СПб., 2004.
8. *Мамардашвили М.* Необходимость себя: Введение в философию, доклады, статьи, философские заметки. – М., 1996.
9. *Платон*. Сочинения платоновской школы: Определения // Собр. соч. – Т. 4. – М., 1994.
10. *Сартр Ж.-П.* Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. – М., 2000.
11. *Святой Августин*. Сповідь. / Пер. з латини Ю. Мушака. – 3 вид. – К., 1999.
12. *Стародубцева Л.* Пра-память и за-бытие // Вопросы философии. – 2006. – №9. – С. 67-83.
13. *Стародубцева Л.* Мнемозина и Лета. Память и забвение в истории культуры: Монография. – Харьков, 2003.
14. *Тарнашинська А.* Час у творчості Ліни Костенко як темпоральний код структури людського досвіду // Слово і Час. – 2005. – №6. – С. 42-52; *Тарнашинська А.* Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К., 2008.
15. *Витош Б.* Видено глазами памяти // *Память и текст / Memory and text / Когнитивные и культурологические аспекты* / Ред. Т. Добжиньска, Р. Кунчева. – Instytut Badan Literackich Polskiej Akademii Nauk – Институт за Литература Българска Академия на Науките. – 2005. – С. 239-253.
16. *Dobrzyńska T.* Текст и дискурс во взаимодействии с памятью // *Память и текст / Memory and text / Когнитивные и культурологические аспекты* / Ред. Т. Добжиньска, Р. Кунчева. – Instytut Badan Literackich Polskiej Akademii Nauk. – Институт за Литература Българска Академия на Науките. – 2005. – С. 53-64.
17. *Энциклопедия* знаков и символов. Словарь символов и знаков // [http:// sigils.ru/symbols/html](http://sigils.ru/symbols/html)

Отримано 16.02.2010 р.

м. Київ

Володимир Панченко

“БЕЗ ЗГОДИ І БЕЗ ВІДОМА ПОЕТЕСИ...”

1969 року у видавництві “Смолоскип” (Балтимор-Торонто-Париж) побачила світ збірка Ліни Костенко “Поезії”. В Україні в цей час її не друкували. Зрозуміло, що, пишучи в 2005 р. статтю про Ліну Костенко 1960-1970 рр., я не міг не поцікавитися обставинами тієї далекої вже події в Осипа Зінкевича, який, власне, і здійснив видання, помістивши під однією обкладинкою вірші з перших трьох збірок поетеси, а також практично всі її поезії, що друкувалися в періодиці до 1969 р.

Ось що розповів Осип Зінкевич, відповідаючи на мої запитання (відповіді оприлюднюються вперше).

– 1969 року Ви видали збірку Ліни Костенко “Поезії”. Цікаво, що вийшла вона “без згоди і відома поетеси”. А чи були якісь спроби видати зі згоди і з відома? Які мотиви й безпосередні імпульси змусили Вас узятися за таке видання?

Сьогодні важко сказати, чи була спроба отримати згоду Ліни Костенко на видання її поезій у видавництві “Смолоскип”. Але я точно пригадую, що наша зв’язкова Надя Воляник кілька разів їздила в Україну за нашим дорученням. Вона знала, що ми готуємо таке видання. Їдучи в Україну в 1966 або в 1967 р., вона мала отримати добру фотознімку Ліни Костенко для нашого видання.