

## ПРОСТОРОВІ ВИМІРИ РОМАНУ У ВІРШАХ ЛІНИ КОСТЕНКО “МАРУСЯ ЧУРАЙ”

*Жанна Янковська*

(Україна)

*Роман у віршах Ліни Костенко “Маруся Чурай” – неординарне й багатогранне явище в українській літературі. У представленій статті зроблено спробу простежити просторові виміри твору, оскільки вони окреслені дуже виразно, вражають різноманітністю, точністю, вигідно обрамлюють описану подію, буквально візуалізують її, гармонійно вписуючись у сюжет, а тому викликають окремий науковий інтерес.*

### SPATIAL DIMENSIONS IN LINA KOSTENKO'S VERSE NOVEL “MARSJA ČURAJ”

*Žanna Jankovs'ka*

*The verse novel “Marsja Čuraj” by Lina Kostenko is a unique and multifaceted phenomenon in the Ukrainian literature. In this study, the attempt has been made to analyze the spatial dimensions of the work, since they are particularly clearly outlined, are impressively varied, accurate, help frame the narrated event, literally visualizing it, harmoniously fit into the plot, thus evoking a special research interest.*

Роман у віршах “Маруся Чурай” Ліни Костенко – не просто твір, який фактично від часу його видання став класикою української літератури. Це визначне, епохальне явище в нашій словесності, яке (як і загалом творчість поетеси), попри помітну увагу літературознавців, має невичерпний ресурс для майбутніх досліджень, оскільки смислотворчий “простір” зазначеного твору широкий і багатовимірний.

До творчості Ліни Костенко неодноразово зверталися у своїх працях С. Барабаш, І. Дзюба, П. Іванишин, М. Ільницький, Г. Клочек, М. Коцюбинська, І. Кошелівець, В. Панченко, О. Пахльовська, Т. Салига, В. Сулима та багато інших дослідників. Письменниця належить до славної когорти “шістдесятників” і багато в чому донині оберігає їхні ідеї, що залишаються актуальними й сьогодні. Історизм окремих її творів беззаперечний, але вона уміє ‘наближати’ й ‘оживлювати’ історію, робити її ‘екзистенційною’, ‘своєю’. С. Барабаш, спираючись на думку Є. Гуцала, що Ліна Костенко – це “глибоко сучасна, глибоко українська поетеса, та наддивовижу це не те, що не заважає, а, навпаки, допомагає бути відкритою, як у космос український, так і в космос історії наших народів, в космос загальнолюдської історії; і та історія в неї – не скам’янілі чи спорохнявілі релікти, а живе дійство, яке начебто продовжує звершуватися й сьогодні, все ще

перебуває у творчому світі, й так само часто певна подія нинішнього дня в її сприйнятті та під її пером виглядає не локально й самодостатньо, не ізольовано, а пропонується в єдиному потоці світової історії, сповнюється масштабності й значення історичного”, пише про її неповторний “художній світ” в історичному бутті українців (Барабаш 2004, 2).

Метою цієї статті є окреслення семантичних локусів простору роману “Маруся Чурай”. Трактування його далеко не однозначне. Простір у творі ‘активний’, він не лише й не стільки передає тло або місце тієї чи іншої події, але й вступаючи в складні відносини із екзистенційними константами особистості, історичними вимірами епохи, творить гармонійну єдність природи, подій, обстановки, почуттів, переживань.

Сьогодні, аналізуючи просторові виміри художніх творів, більше прийнято говорити про хронотоп (часопростір) як один із проявів його художності. Звичайно, час і простір, особливо у творах епічних, тісно пов’язані. Не є винятком й аналізований роман Ліни Костенко. Можемо говорити, що історичний час зображених у творі подій відомий, а його окреслення, художнє відображення та філософські виміри (“від миті до вічності”) заслуговують на окреме дослідження.

Простір у зазначеному творі зображено набагато складніше, він, як згадувалося, багатовимірний та вступає у смислові зв’язки з іншими сюжетно-змістовими константами. Кожен із розділів твору тяжіє до визначеного простору: Полтава, тюрма, дім, степ, Україна, Київ, монастир. Власне, тут погоджуємося із думкою Р. Мариняк, що “позиція авторки загалом співзвучна з прийнятими в літературі принципами побудови авторського мікро- і макросвіту” (Мариняк 2005, 9). Специфіка зображеного поетесою простору загалом полягає у тому, що тут він завжди ‘відкритий’, навіть той, що міг би мислитись як ‘закритий’.

Найперше таким простором є Україна загалом, її природа, історичні місця та місця, де відбуваються козацькі битви за волю, а також Полтава, Київ як її органічні складники. Із них, власне й постає збірний образ, “авторська модель” тогочасної України як такої: безмежної, мальовничої, стражденної, випаленої – різної, багатоликої. Показовим у цьому плані є зовнішнє сприйняття й через нього відчуття рідного краю головною героїнею під час подорожі до Києва (розділ “Проща”):

Буває, часом сліпну від краси.  
Спинюсь, не тямлю, що воно за диво, –  
оці степи, це небо, ці ліси,  
усе так гарно, чисто, незрадливо,  
усе як є – дорога, явори.  
усе моє, все зветься – Україна.  
Така краса, висока і нетлінна,  
що хоч спинись і з Богом говори (Костенко 1990, 98).

Поетеса дуже часто в романі змальовує природу. І щоразу вона чи то співзвучна з почуттями героїв, суспільною ситуацією, гіркою дійсністю

людського життя, чи протиставляється їм, як, знову ж таки, під час подорожі Марусі до Києва:

Як глянеш упростяж – дорога в намисті.  
Ці барви черлені і жовтогарячі,  
ці щедрі сади у багрянному листі! –  
а люди бредуть і бредуть, як незрячі (Костенко 1990, 99).

Такими високопоетичними ‘образками’ змалювання рідного етнічного простору рясно наповнені всі розділи роману, утворюючи його досить барвисту канву, основу для розкриття сюжету. У зображенні такого природного простору авторка досягає найвищого апогею метафоричного мислення, як скажімо у рядках із розділу “Дідова балка”:

Ген хуторів причаєність глибока.  
Он хтось іде в Полтаву з клумаком.  
І далина на всі чотири боки  
перехрестилась чорним вітряком (Костенко 1990, 128).

Особливо теплі спогади вкладає Ліна Костенко у уста героїні про рідний їй простір батьківського подвір’я на околиці Полтави (розділ “Сповідь”), коли вона, сидючи за ґратами, “згадала все, кожнісіньку дрібничку”:

Той берег наш, урослий очеретом.  
І наш лелечий, наш лелечий двір,  
де на гнізді з вербовим мінаретом  
старий лелека молиться до зір (Костенко 1990, 59).

Таких просторово-пейзажних описів у романі досить багато. Як написав С. Кримський, рідна природа є архетипом, що символізує “материнське родове начало” і в українській культурі “має позитивний смисл”, вона “наповнюється символами життя і підноситься над пантеїстичною поетизацією зовнішнього буття тим, що є резонатором людської душі” (Кримський 2008, 312). Це визначає екзистенційний зв’язок людини з природою на рівні почуттів, світогляду, навіть повір’їв, як, наприклад, у спогадах героїні про “хату нашу, і оту криничку, і над вікном гніздечко ластовине, що щастя принести було повинне” (Костенко 1990, 59). Світ близької людині рідної природи як “один із найпотужніших каталізаторів духовних глибин особистості”, на думку С. Барабаш, “в українській словесності, як і в музиці чи в живописові, завжди формував ту сферу, в котрій національний менталітет оприявнювався якнайповніше” (Барабаш 2004, 18–19). Дослідниця зазначає, що “якби довелося артикулювати основну його рису, ми визначили б її як ліричне світосприймання української душі. Не тільки світосприймання, а й світоословлення і світоословлення. Маніфестація відвічної єдності духу людського з духом довкілля в етиці українців – основоположна” (Барабаш 2004, 18–19).

Іноді описи такого простору дуже лаконічні, проте поетеса виступає у них творцем семантично значимої деталі. До прикладу, вкладаючи в уста Феська, “млинів дозорця”, розповідь про зустрічі Марусі з Грицем Бобренком біля млина, авторка таким чином етнізує цей простір, робить його символічним:

Над Ворсклою з небіжчиком стояла.

Ну тобто він ще був живий тоді.

І що воно, гадаю, за проява –

*дві тіні, млин і місяць на воді* (Костенко 1990, 8).

“Біля млина” – одвічний український простір кохання, пристанище мельника, нечистої сили; біля річки – верби. І топилася з розпачу Маруся тут же, у цій річці, у “згиблому” місці, де зустрічалася з коханим.

Таким же значимим простором, як “біля млина” чи “біля води”, є степ, в обширі якого головна героїня знаходить усамітнення; зустрічає мандрівного дяка, який стає для неї “людиною-храмом”; там відбуваються козацькі битви за волю; козацькими могилами та хрестами оживає історія; цим степом стрілою мчить Іван Іскра “із України в Україну”, аби визволити Марусю, своє нерозділене кохання, врятувати “пісню від петлі”; там у балці живе “старезний”, але “немрущий” “полотняний” дід Галерник:

Пустеля, степ...

ворон голодні гвалти...

Нема кому із ким заговорить.

Лише димок із Дідової Балки

курить собі у небо та й курить (Костенко 1990, 130).

Стосовно інтерпретації таких просторових образів С. Барабаш написала: “Універсальність окремих образів природи – степу, води, неба, дороги – в мистецькому оприявленні безнастанно нарощує свою значимість від фольклорних інтерпретацій до авторських моделей світобудови. Образи позначені особливою органічністю буття в українському поетичному світі завдяки сталій архетипічній основі й здатності модифікуватися в нових контекстах” (Барабаш 2004, 19). Для головної героїні степ став своєрідним простором повернення до життя, до самої себе. Дистанціюючись від місця трагічних подій, що відбувалися з нею, вона ніби переступає межу “небуття”. Деталі, які наповнюють простір, роблять його непорожнім, промовисто засвідчують, що Маруся принаймні почала все навкруги помічати, відчувати вібрації цього світу природи, буквально лікувального для її душі простору, а відстороненість від усього та усіх допомагає героїні повернутися до себе:

... Учора вмилась в річці Полузір'є.

Дивилась в небо – пролітає птах.

Така безмежність і таке безмір'я!

*Мій біль в мені. А я у цих степах* (Костенко 1990, 98).

Або:

Легенький вітер трави хилитає.

Пасе корову тітка на межі.

Ніхто мене нічого не питає.

*Я всім чужа, і всі мені чужі* (Костенко 1990, 98).

Аналізуючи цитовані рядки твору, знову знаходимо суголосні думки в дослідженні С. Барабаш, яка пише, що “екологізований тип духовності як основа самовизначення людини у сучасному світі означає прийняття лю-

диною відповідальності за буття як своєї онтологічно зумовленої місії. Цей тип духовності передбачає розширення людського «Я» до глобальних масштабів, подолання замкненості на самому собі, залучення до вищої, надлюдської реальності, через відношення до якої набуває смислевизначення й людське існування” (Барабаш 2004, 18).

Мандрівний дяк – теж частина цього простору. Вона зустрічає його в степу, долає з ним нелегкий шлях до Києва, під час якого він не раз допомагає їй буквально вижити й ожити, є духовною підпорою. І зникає він теж несподівано (хоч і попереджав, що піде), коли Маруся заснула на світанку під мурами Лаври, залишивши на спомин “в червоні квіти хусточку терно-ву” як символ надії та жіночого щастя. Загалом цей образ викликає неоднозначні асоціації. З одного боку – він дуже нагадує Григорія Сковороду із поезії Ліни Костенко “О ні, ще рано думати про все”, якого “світ ловив. але не спіймав”, де лірична героїня подумки іде “удвох із ним. Шепоче ліс: – Жива із кам’яним!”. Маруся дяка називає “сивесеньким спудеєм”. І говорить він теж майже сентенційно, як Г. Сковорода. Але, з іншого погляду, – це дуже прозорий архетип (у художньому творі – архетипний образ) Мудрого Старого. У романі навіть не названо його імені. Він з’являється майже непомітно там і тоді, де конче потрібно, і так само непомітно зникає, виконавши свою місію. Цей архетип К. Юнг пов’язував із “шаманами примітивного суспільства” (Юнг 1991, 57). Про нього вчений написав: “Старий завжди з’являється в той момент, коли герой потрапляє в безнадійну ситуацію, коли врятувати його можуть лише ґрунтовні роздуми над ситуацією або щасливий випадок, тобто те, що складає функцію духа, або певного роду внутрішньо психічний автоматизм. Але оскільки через зовнішні чи внутрішні перешкоди герой не в змозі сам знайти вихід із ситуації, то знання, необхідні для цього, приходять до нього у вигляді персоніфікованої думки, тобто в образі Мудрого старого чоловіка, здатного дати героєві добру пораду й допомоги” (Юнг 2004, 298).

Героїня роману навіть розгубилася, коли проснулася й не побачила поруч свого супутника. Вона розуміє, що повертатися додому буде сама, і простір, який чекає її, спершу розсипається на друзки-образи, як скельця калейдоскопа, постаючи в уяві лише окремими об’єктами, з яких складеться потім у цілісний візерунок. Ця мить повертає її до гіркої реальності:

Пора й мені. Пора й мені. Пора.

Піски, піски... і синій плин Дніпра...

і ліс... і шлях... і явір... і криниця...

Куди іду?!

Хто жде мене, крім Гриця? (Костенко 1990, 127).

Через просторові образи поетеса показує психологічний стан Марусі її душевний біль. С. Барабаш називає такий прийом “культурою чуттєвості”, що є “глибоко особистісна, пронизана розумінням усього живого й співчуттям до нього. В такому разі пейзаж стає призмою для самохарактеристики авторки як репрезентанта свого суспільства, свого часу. Філософсько-естетична рефлексія на оточення вербалізована прозоро і впізнавано” (Ба-

рабаш 2004, 20–21). У “Марусі Чурай” Ліна Костенко ніби намагається показати всю різноманітність природи України, зробивши її внутрішньо-сутнісним простором душі (екзистенційний вимір простору роману – це ще одна тема для студіювання).

Глибоко символічно зображено авторкою простір *тюрми*, межі якої мисляться дуже умовно. Найбільше уваги приділяє поетеса опису в’язниці як останнього пристановища тіла й душі, у якому думки та спогади героїні, здається, б’ються й розбиваються об стіни у своїй безвиході:

Ніхто до тебе не озветься,  
хоч би й покликала кого.  
Лише об стіни обіб’ється  
луна од голосу твого (Костенко 1990, 86).

“Із кам’яних мурів кам’яная хата”, “Старий кожух...Солома...”, “Стіна. Стіна. І ґрати. І стіна” (Костенко 1990, 36), “Лише цеглина до цеглини, та дві худенькі бадиліни, віконце з виямком низьким” (Костенко 1990, 86), а у вікні – “...Шматочок неба і шматочок двору...” та ще казковий Хо з дитинства “на ґратах хвостиком завис...” (Костенко 1990, 70) – оце й увесь простір на три дні для тіла. Але ці стіни не існують для душі, снів, думок, спогадів. Своєю замкнутістю цей простір ніби приглушує душевні муки, тут Маруся змирилася із неминучістю, в’язниця звільнила її від шквалу поглядів, сховала від людського поговору, тому, як осяяння, оприявлюється змістовно-смысловий оксиморон: “А ця тюрма – оце і є свобода, бо я вже тут нічого не боюсь” (Костенко 1990, 38).

За стінами тюрми – життя, події, відлуння яких сягають навіть сюди і до яких Маруся вперше відчуває болючу непричетність: там “коні ржуть і глухо грають сурми”, бо “полтавський полк виходить у похід” (Костенко 1990, 37). Цей простір сковує її тіло, а “душа рвонулась – і застряла в ґратах, прозорі руки з ґратами сплелись” (Костенко 1990, 37). Звукове ‘розмикання’ простору відчувається, коли героїня чує, що “дзвонять дзвони, дзвонять, дзвонять дзвони по всій Полтаві, по усіх церквах” (Костенко 1990, 37). Нагнітання звуку [дз] разом із ритмомелодикою вірша ніби розтинає цей ‘замкнутий’ простір, дробить його на скалки, які лунко розсипаються по всій Полтаві, тому через стан тіла й душі, думки, звуки героїня перебуває у фізично-психологічній дихотомії “замкненості-відкритості”:

А дзвони б’ють. а дзвони калатають!  
Здається, небо й землю розхитають.  
І тут, і там, і десь аж на горі  
далекі дзвони б’ють в монастирі (Костенко 1990, 38).

До ‘закритого’ можна було б віднести у романі простір *Дому* – не просто як хати чи оселі, а як найріднішого, найближчого власного простору буття. Проте Ліна Костенко щоразу по-особливому підходить до його зображення, так що локальність не заважає усвідомлювати цей простір у цілісності світобудови, суспільних відносин, історичних подій. У цьому контексті найбільш чітко можна говорити про дім самої Марусі Чурай, оселю

діда Галерника та пусту хату, в якій героїня з дяком зупиняються на ночівлю під час подорожі до Києва.

Найперше – рідний дім головної героїні. В аналізованому творі ми не знайдемо опису інтер'єру, етнографічно-побутових обставин оселі Чураївни. У її спогадах він загалом мислиться набагато ширше. Деякі риси цього простору постають фрагментарно: “Хати у нас, і справді-то, не хвацькі. Присілок давній, хто яку змостив” (Костенко 1990, 61); “От що в нас гарне, так ото садочки” (Костенко 1990, 61), а на хаті живуть лелеки (“де на гнізді з вербовим мінаретом старий лелека молиться до зір”, “...та всі лелеки крила як розправлять! – здається, й хата в небо полетить” (Костенко 1990, 59), а на городі “соняхи гудуть, як тулумбас” (Костенко 1990, 39). Дещо ширше поетеса описує цей простір, коли Маруся, сидячи в тюрмі, уявляє самотню матір та дім, де уже не буде її:

Порожня хата і порожній двір...

Дильований хлівець, соломою пошитий...

Старий лелека молиться до зір.

Цвіте шпориш і заростає стежка.

Тому двору не треба вже воріт (Костенко 1990, 60).

Але сталося навпаки: врятована Іваном Іскрою, у цій оселі вона доживає свій час, хвора, без матері. І картина рідного закутка в її останню люту зиму облоги Полтави – гнітючий простір самотності й смутку:

А десь окремо, як болюча згадка,

стоїть за зиму нахолола хатка.

Над Ворсклою, під тими яворами,

де вже ніхто не світить вечорами (Костенко 1990, 146).

У всіх інших спогадах Марусі про дитинство та юність її *Дім* ‘не поміщається’ у стіни замкненого простору, він набагато ширший і характеризується в основному через дію або розширені номінативи: “лущимо квасолю”, “...щедруєм. Низочкою ходим, тонкими голосочками виводим”, “на Ворсклі хрест вирубують опішнями”, “летять з гори санки і гринджолята, в очах мигтять занесені тини”, “не було вже тата”, “мені зробила мати ковзани” і т. д.; “дрібний ромен, як вижовкла мережка, красолька, мак і корольовий цвіт”, “монастир”, який “недавно збудували”, гребля, “матір молодю”, “ночі на Купала” та школа:

Козацька школа, крита очеретом.

благенькі стіни, плетені з лози,

на піввікна заплющена заметом,

три лави, стіл, псалтир і образи (Костенко 1990, 41).

Тобто, можна говорити про те, що, не вдаючись до деталізованих описів дому героїні, поетеса дуже лаконічно зазначає, чим він був наповнений, власне, наповнене її життя, а тому таких нечітких просторових обрисів він набуває, позначаючи загалом простір буття.

Цікаво, що у поглядах на дім як не тільки оселю, але й на життєві цінності, у романі чітко простежуються ‘чураївський’, ‘бобренківський’ та ‘вишняківський’.

‘Чураївський’:

Чурай, той так: побачив свою долю, –  
ось ти, ось я, тепер нас буде двоє.  
А що у мене стіни голі, –  
повісим костю саджені пістолі  
та килим з дірком. І у курені  
з тобою буде солодко мені (Костенко 1990, 44).

‘Бобренківський’:

Багатому і діти чорт колише,  
а бідному і янгол не рідня.  
А як землі нам мати не одпише?  
А ще ж стягтися треба на коня.  
Подбати мушу про якусь копійку.  
Весілля мушу справити, ая.  
То ж був один, тепер нас буде двійко (Костенко 1990, 44).

‘Вишняківський’:

Йому добро саме іде у двір.  
І сад рясний, і нива хлібодарна.  
Він не який визискувач чи звір,  
він просто вміє взяти запівдарма (Костенко 1990, 47).  
...Вся Україна полум’ям горить,  
він і на цьому теж нагріє руки (Костенко 1990, 47).  
...У них криниця під дашком лускатим  
і добра хата вікнами в базар (Костенко 1990, 47).  
...Там поля шмат, там хата закаблуком,

там ступа, винокурня і млини (Костенко 1990, 66).

Мабуть, доречним тут буде згадати ще й про погляд Івана Іскри (найбільш співзвучний із ‘чураївським’), який усе життя вірно й щиро любить Марусю й не зраджує своїм почуттям навіть тоді, коли вона хвора повертається із прощі:

– Ходім зі мною, доленько, ходім.  
Якби мені ти стала за дружину,  
яка б то радість увійшла в мій дім! (Костенко 1990, 147).  
...Дозволь мені лишитися з тобою.  
Отак, як є. Без змовин і сватів (Костенко 1990, 148).  
...Як не полюбиш, в мене вистачає  
на двох любові. Якось проживем (Костенко 1990, 148).

Ліна Костенко у цих лаконічних характеристиках передає не тільки бачення простору дому як ареалу місцезнаходження людини, а як загалом філософію життя й людських відносин, власне, екзистенційний вимір цього життєвого простору, вибудовуючи таким чином і “систему персонажів, що дають можливість відтворити духовне «двосвіття», що склалося на той час у суспільстві” (Маринюк 2008, 155).

У “Марусі Чурай” є ще один ‘теплий’ простір дому. Це дім діда Галерника, який також за всіма ознаками відображає у творі архетип Мудрого

Старого. Маруся із Грицем в дитинстві бігали у “дідову Галерникову балку”. Той простір з дідовими розповідями “про Кафу, полонянок” був для них казкою:

У нього там і зарості ожини,  
і таємнича ниточка стежини,  
і вулики, і в жолобі водичка,  
і вплетений у верби живопліт,  
і хата, як старенька рукавичка, –  
в ній кіт живе, цвіркун живе і дід (Костенко 1990, 40).

Так поетеса описує цей простір, коли героїня у розділі “Сповідь” згадує своє дитинство, і цей спогад є його частиною. Але не менш фактурно й душевно він постає у розділі “Дідова балка”. Перед навалом ворогів цей ‘вічний’ дід не вперше “у своїй ярузі на цілий степ залишився один”:

У хаті тепло. Пахне деревиною.  
Коріння повно, всякої різьби.  
Під зволоком, між маком та калиною,  
шматки сухої липи і верби (Костенко 1990, 135).

Вирізаючи із дерева посудини, він робить їх схожими до галер, на яких провів свою молодість в турецькій неволі:

...Мигтіли різні в полум’ї химери,  
різець блищав у діда у руці.  
Пливли по хаті крихітні галери –  
ковганки, салотовки, поставці... (Костенко 1990, 135).

Дім діда Галерника у степу знаходиться ніби між світами, “своїм” і “чужим”. Він першим зустрічає ворогів та останнім проводить полтавський полк у похід. І коли кругом “пустеля, степ... ворон голодні гвалти...”, то “димок із Дідової Балки” сприймається як символ тепла, добра, надії, символ *Дому*.

Опис ще одного *Дому* знаходимо у розділі “Проща”. Зображуючи знищені села, у Семенівці пусту домівку, в якій заночували Маруся і дяк, авторка вдається до прийому змалювання як внутрішнього простору хати, так і зовнішнього, та подвір’я через деталі (“...дах із просвітком аршинним”, “ветхі двері”, “обтулена потрухлим кияшинням”, а “в хаті пуста, аж земля на споді. І кріт нарив, і піл уже сторчма” (Костенко 1990, 103)):

...Уранці вийшли. Тиша серпанкова.  
І павутиння вже, мов ятері.  
Та на поріг наживлена підкова,  
та заржавіле рало у дворі (Костенко 1990, 103).

‘Рало’ та ‘підкова’ свідчили, що господарське подвір’я залишене не добровільно. Як повідав дяк, “тікав по трупах Єремія звідси”, тому й лишилися “села удовині. Та назви сіл, побільшості з імен...” (Костенко 1990, 103). Загалом предметний світ, художній опис речей у творах словесності дуже промовистий. В аналізованих рядках об’єктно-предметний континуум (‘дах’, ‘двері’, ‘кияшиння’, ‘піл’, ‘павутиння’, ‘поріг’, ‘підкова’, ‘рало’) уже самим номінативним рядом спонукає до уяви, візуалізації картини по-

кинутої й спустошеної оселі. О. Манойлова у статті “Художній предмет як наукова проблема: історія та перспективи” вказувала на те, що зображення предметів служать для повнішого й правдивішого відображення світу, “тому неодмінною і достеменною складовою [...] художнього універсуму” письменника, на її думку, є “предметно-речовий окіл героя, антураж дії (місце, тло, обставини, умови, побутові дрібниці, предмети, речі, архітектурні об’єкти, споруди, будівлі тощо)” (Манойлова 2009, 84).

Гнітюче враження на героїв під час подорожі справляє й палац Єремії Вишневецького:

Де був палац – лежать одні руїни,  
стирчать уламки обгорілих стін.

Усе сумує смутками своїми...

Душа Руїни квилить між руїн (Костенко 1990, 102).

Із таких описів Ліна Костенко ‘складає’ портрет тогочасної України загалом.

Знаходимо у творі й описи міського простору. Це в основному Полтава та Київ.

Під час суду над Марусею до Полтави прибуває гонець із Січі. Дізнавшись про справу, над якою засідає суд, він протиставляє Полтаву із її судом – Україні (“у нас” – “у вас”, “там” – “тут”), тим самим ніби змізернюючи саму подію:

Той засміявся: – Отакої к бісу.

Під Білу Церкву стягнуто полки.

Палає Київ, знищено Триліси.

У вас же он як гинуть козакі! (Костенко 1990, 21).

У коловороті віднайдення сутнісно-головного, важливішого регулюючою є думка, в якій читається авторська позиція:

Там бій гримить. Там гине наша воля.

Там треба рук, і зброї, і плечей.

І що там варт чиясь окрема доля,

той тихий зойк у безмірі ночей?.. (Костенко 1990, 30).

Цими словами поетеса дає зрозуміти, що “там”, у виразах боїв, де щодня гинуть сотні й тисячі козаків, захищаючи рідну землю, на тих терезах насправді “окрема доля” знецінюється. Але “тут” для неї не байдужий “той тихий зойк у безмірі ночей”.

Січ, а разом із нею й уся Україна, сприймається як інший простір, який пов’язаний через козаків із Полтавою, оскільки полтавський полк бере постійну участь у походах. Другий розділ розпочинається описом часу і простору, який усіма вібраціями передає тривожний настрій міста – воно збирає у похід полтавський полк:

Багряне сонце. Дужка золотава  
стоїть над чорним каптуром гори.

На п’ять воріт зачинена Полтава  
ховає очі в тихі явори.

Спадає вечір сторожою, помалу,



Довершують образ спаленого міста підземні людські оселі. Це “землянки покопали погорільці”. Героїні від цього “дивно”, бо “у вечірній млі то там, то там димок із-під землі” (Костенко 1990, 119).

Ще один підземний простір – це лаврські печери, які являють собою не просто підземні лабіринти. З усього, що описує авторка в Києві, вони найбільш наповнені й олюднені, й не тільки впокореними постатями прочан і ченців-проводжатих, але й моцями святих, їх незримою присутністю, історіями, незвичними Марусі іменами (Агапіт, Нестор, Мардарій, Пафнутій, Силуян, Сисой, Софроній, Пимен та ін.), сподвижництвом. Їхні моці “печерський старчик” прочанам “в щілину показує” (Костенко 1990, 120). При Лаврі є й “странноприймний” дім, де ночують прочани. Його дяк характеризує дуже влучно і лаконічно – “лахмітяний вертеп” (Костенко 1990, 123), тому вони “свободу обрели”, ночуючи в сухому листі просто неба. Надзвичайно містким та символічним у просторовому відношенні в романі показано образ *дороги*, який служить єднальною ‘ниткою’ між усіма об’єктами і разом з тим є глибоко знаковим у житті самої героїні. Ми неодноразово зустрічаємося з цим образом у творі: це шлях Марусі з тюрми у степ, на страту, туди, де “стоять оті ворота в небуття”, дорога “із Полтави у Рокитне”, якою мчить Іван Іскра, аби врятувати її; степовим шляхом прибувають до Полтави посланці від гетьмана. Але найбільш знаковою бачиться “дорога-безконечниця”, якою йде героїня на прощу до Києва:

...І знову шлях. Тополи та могили.

Артемівка. Григорівка. Панфили.

Остапівка. Карпилівка. Тишки... (Костенко 1990, 106).

На цій дорозі з допомогою дяка вона осягає гірку історію та долю України. Це не просто дорога до Києва. Це дорога піснярки до самої себе: “Ніхто мені не дивиться у спину. Я йду. Людина. Я така, як всі” (Костенко 1990, 98). Як пише К. Козачук, “однією з внутрішніх Марусиних мотивацій того, чому вона іде на прощу, є прагнення стати такими, як усі, а отже, знову знайти себе”, і ця дорога ніби “випростує все, що в її долі було невірного, покрученого, все, за що вона могла б почуватись винною” (Козачук 2008, 123).

Власне, від часу першого знайомства героїня постійно бачиться в дорозі: до смерті, до Києва, до себе... Це та лімінальна зона, яку їй довелося перейти кілька разів, тому її стан нею ж самою усвідомлюється як межовий: “Я й сама вже не знаю, жива я чи ні» (Костенко 1990, 97). По дорозі на страту вона, відсторонена від соціуму та всього навколишнього світу, внутрішньо ‘вмирає’, а дорогою на прощу, на думку Я. Голобородька, готова “безкінечно вбирати в себе всі очевидні і приховані вияви зовнішнього макросвіту” (Голобородько 2012, 115), повертаючись таким чином до життя. Тому, як продовження, слова С. Барабаш: “Вічний образ дороги, як смислетворча вісь, мислиться багатоаспектно в континуумі романного дійства. Дорога – це і жива об’єктивна реальність, і філософська площина самопривняння кожного з героїв” (Барабаш 2004, 16). У цьому проявляється архетипна сутність цього образу, який розмикає всі межі простору і ча-

су, містить універсальну семантику втілення індивідуальної та колективної долі.

У своїй праці “Час і простір у мистецтві слова” Н. Копистянська написала: “Кожна епоха, кожний мистецький напрям, течія мають певну основу в розвитку філософії свого часу і одночасно митці стають співтворцями цієї основи, нерідко і її зачинателями” (Копистянська 2012, 35). Аналізуючи роман Ліни Костенко “Маруся Чурай” та подумки звертаючись до інших творів української літератури різних періодів, можна говорити, що поетеса за допомогою “гетерогенних естетичних форм, несподіваного поєднання й переплетення жанрових модифікацій” (Саєнко 2003, 8) сказала своє вагоме слово не тільки в галузі жанротворення, але й постає як живописець простору, дуже різного й водночас єдиного – етнічно реального українського світу.

Заявлену тему, на жаль, не можна вичерпати однією розвідкою. Мабуть, про кожен із аналізованих топосів за твором можна було б написати окрему статтю, але їх окреслення видається значимим.

Барабаш, С. (2004). *Творчість Ліни Костенко в ідейно-художньому контексті літературної доби*. Автореферат дис-ції на здобуття наук. ступеня д-ра філолог-них наук. Львівськ. націон. універ-т імені Івана Франка.

Голобородько, Я. (2012). *Вербалізація вічності: філософські інкрустації Ліни Костенко*. Слово і час. № 7. С. 111–117.

Кримський, С. (2008). *Архетипи української культури*. У кн.: *Під сигнатурою Софії*. Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”. Київ. С. 301–319.

Козачук, К. (2008). *Проща Марусі Чураївни: версія Ліни Костенко*. Вісник Запорізького національного університету. № 2. С. 121–124.

Копистянська, Н. (2012). *Час і простір у мистецтві слова*. ПАІС. Львів.

Костенко, Л. (1990). *Маруся Чурай*. Веселка. Київ.

Манойлова, О. (2009). *Художній предмет як наукова проблема: історія та перспективи*. Слово і Час. № 6. С. 83–90.

Маринюк, Л. В. (2008). *Специфіка жанру та стилю історичного роману у віршах “Маруся Чурай” Ліни Костенко*. Вісник Запорізького національного університету. № 2. С. 153–156.

Мариняк, Р. (2005). *Історіософія поезії Ліни Костенко*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.

Саєнко, В. (2003). *У просторі мета історії*. Українська мова і література. № 17. С. 8–12.

Юнг, К.-Г. (1991). *Архетипи и символи*. Издательство “Ренессанс” СП “ИВО-СиД”. Москва.

Юнг, К.-Г. (2004). *Душа и миф. Шесть архетипов*. ООО Харвест. Минск.