

# XX століття

Людмила Тарнашинська

УДК 821.161.2.09:123

## БАЛАНСУВАННЯ МІЖ “РИТОРИЧНИМ РАЦІОНАЛІЗМОМ” І “ЕСТЕТИЧНОЮ ПРАВДОЮ”: ЩЕ ОДИН АСПЕКТ ШІСТДЕСЯТНИЦТВА

У статті розглядається сутнісно-стилістичне наповнення художньо-образної системи українського шістдесятництва, яке утверджувало себе між “риторичним раціоналізмом” і “естетичною правдою”. Теоретичний дискурс неориторики з екскурсами в історію класичної риторики й аналізом дотичних до неї понять проілюстровано прикладами з поетичних творів. Кореляція риторичного пафосу поезії 1960-х проводиться з урахуванням понять естетичного ідеалу, проблематику стилю, риторичних фігур імені тощо.

*Ключові слова:* риторика, неориторика, естетичний ідеал, етика, естетика, стиль, шістдесятники, ім'я.

*Liudmyla Tarnashynska. Balancing between “rhetorical rationalism” and “aesthetic truth”: one more aspect of the literature of the 1960s generation*

The paper explores thematic and stylistic aspects of the narrative strategies typical of the literature of the 1960s generation which constructed its identity as a hybrid of “rhetorical rationalism” and “aesthetic truth”. The theoretical enquiry into neo-rhetoric, exemplified by some extracts from the poetic works of that time, is being combined here with excursions into the history of classical rhetoric and the analysis of its basic notions. The rhetorical pathos of the poetry of the 1960s is observed here through the prism of such notions as the aesthetic ideal, the problematics of style, the rhetorical figure of the name, etc.

*Key words:* rhetoric, neo-rhetoric, aesthetic ideal, ethics, aesthetics, style, the 1960s literary generation, name.

Поезія 1960-х рр. у “духовній ситуації” своєї доби була приречена балансувати між національно виражальною риторикую й естетичними ідеалами. Перше було продиктовано самою ситуацією зміни тоталітарної атмосфери з тимчасовим послабленням репресивних механізмів системи й, відповідно, потужним вивільненням творчих сил нації, потребою донести до суспільства все те, що раніше замовчувалося і спотворювалося, а тяжіння до другого як іманентної властивості справжнього мистецтва було актуалізовано розумінням потреби модернізації художньої свідомості й художньо-образної системи здевальвованої парадигми художньої літератури. Якщо виходити з тези Платона, що “риторика становить собою техніку досягнення успіху в комунікації” [14, 589], згідно з якою риторика розглядається як певна майстерність спілкування людей, сублімованою сучасною науковою думкою, ідеться про реалізацію комунікативної функції між тогочасною інтелектуальною думкою, та суспільною свідомістю, яку взяли на себе шістдесятники. Адже слово “однаково належить і тому, хто говорить, і тому, хто слухає, тож значення його полягає не в тому, що воно має певний сенс для того, хто говорить, а в тому, що воно здатне мати сенс взагалі” [18, 27]. У цьому контексті відбувся різкий розворот від риторики ідеологічно-тоталітарної (мінус-риторик, якщо перевести термін Ю. Лотмана з лінгвістичної в ідеологічну площину) до риторики національно наснаженої,

виражально акцентованої. Вона розгортала себе в системі загальнолюдських і загальнокультурних понять, міцно заґрунтованих у базові загальнолюдські цінності, зокрема цінності, сформовані епохою Ренесансу – у цій опозиційній площині старих / нових ідеологем реалізувалася думка: “риторика є критикою не тільки ідей, а передусім – метафор” (Р. Маккеон). Водночас важливою залишається теза, згідно з якою риторика вчить людину керувати собою – завдання, прямо протилежне ідеологічній пропаганді [16, 268], орієнтованій на перетворення людини на залежне “коліщатко” в чітко відрегульованій і регламентованій державній системі.

Специфіка шістдесятництва полягала в необхідності поєднати етичний й естетичний вибір, що ставило його репрезентантів у позицію між національною риторикою (етичний вибір) та естетичними ідеалами (вибір естетичний), і рівновага / нерівновага цих світоглядних доміант і визначала як сутнісний статус людини в цьому явищі, так і місце самих шістдесятників у спробі модернізації тогочасної літератури. Саме за лінією вибору між естетичними ідеалами та національною риторикою, що її можна означити тезою С. К’єркеґора як вибір безпосередній і вибір як свідомий вольовий акт, оприявила себе різниця художньо-образних систем молодих поетів 1960-х рр. У дискусійному питанні щодо міри й рівноваги національної риторики як “механізму смислопородження” (Ю. Лотман) і сповідування естетичного ідеалу все розставляє по місцях стисла “формула” С. К’єркеґора: “...Естетичним началом (а отже, й естетичним життям. – Л. Т.) може називатися те, завдяки чому людина є безпосередньо тим, чим вона є, етичним же – те, завдяки чому вона стає тим, чим стає” [9, 254; див. про це докладніше: 20, 365-381].

Українська поезія 1960-х рр. перебувала в “певній риторичній позі” [24, 68] щодо офіційно проголошеної ідеології й унормованої постулатами соцреалістичної методології усталеної художньо-образної системи. Тож існує досить стійка тенденція, згідно з якою творчість шістдесятників, якій властива певна доза риторики (в її виразному національному забарвленні), трактується як заангажованість у парадигму соцреалізму, а через те її художньо-стильова система начебто не досить модернізована. На такий погляд значною мірою впливає той факт, що риторика давно втратила своє первісне “серйозне” змістове наповнення і тлумачиться в широкому значенні дещо іронічно як відверто дидактична складова. Певною мірою це інспіровано неспростовною тенденцією, згідно з якою стильова доміанта художньої свідомості парадоксально призводить, за Ю. Лотманом, до послаблення структурної значущості категорії стилю всередині тексту, а риторична – до загострення відчуття стильової значущості [12, 193]. Від самих джерел риторику розпинають суперечності, оскільки творче “теоретичне начало її жорстко стримується догматом створюваного канону. Теорія прагне розвитку, нормативність – статична. Теорія риторики йшла шляхом розширення свого предмета, нормативність тяжіла до непорушної стабільності усталеного кола понять” [15, 7]. Однак попри традиційні дидактичні застереження одним із найважливіших відкриттів риторичної рефлексії, за С. Аверинцевим, залишається *індивідуальний стиль*. Адже “риторичний раціоналізм” (С. Аверинцев) передбачає не лише орнаменталізм, а й (у даному випадку – особливо) *інтелектуалізм* – ту стильову особливість, якою була позначена творчість шістдесятників. Тому важливо з’ясувати природу й суть цього балансування між або / або, а для цього варто насамперед простежити історію основних понять – *риторики*, яка віддзеркалює онтологічну й світоглядну позицію й розгортає себе в етичній площині, й *естетичного ідеалу* – останній орієнтував молодих реформаторів 1960-х рр. на модерні зразки світової

літератури. Так самоактуалізується поняття *стилю*, який, за Ю. Борєвим, виступає сферою оперативного впливу мистецтва на свідомість людей [5, 429-430] і виконує роль найоптимальнішого художньо-естетичного механізму донесення ідей до читача. У найширшому розумінні він постає своєрідною субстанцією сублимації перших двох понять (риторики й ідеалу), здійснюючи кореляцію між етичним / естетичним.

Виникненню “нової риторики” цілком природно передував етап “інтенсивних емпіричних і теоретичних розробок, особливістю яких було насамперед те, що велися вони за межами самої риторики” [15, 13]. Цікаво, що саме риторика ставала джерелом і базисом різних наук, наприклад, теорії стилів, що була безпосередньо запозичена з античної риторики без будь-яких змін і проіснувала в рамках нормативної поетики аж до епохи романтизму [15, 13]. “Займаючись аналізом дискурсивних (мовленнєвих) практик, що утворюють експериментальне поле семантичних досліджень, які мають справу із процесами породження й функціонування сенсу, риторика висвітлила ту обставину, що центральною проблемою гуманітарного знання стала проблема сигніфікації як соціального й культурного феномена” [13, 3]. Адже ще Аристотель узалежнював слово від соціальної ситуації. Звісно, на різних етапах свого розвитку риторика мала різні змістові софістичні наповнення – від первісного розуміння софістики як “мудрості” й авторитетності до її трансформації в напрямку до статусу синоніму ледь не брехливості та облуди. Зрештою, це ми бачимо на прикладі тих опозиційних риторичних моделей, які існували в контексті історико-літературної ситуації 1960-х рр.: з одного боку – це творчість відвертих апологетів соцреалізму (як облудлива апологетика тоталітарної ідеології), а з другого – творчість молодих неофітів-шістдесятників, котрі прийшли в літературу на хвилі суспільного оновлення й котрим довелося долати риторичні стереотипи, вироблені й утверджені панівною партією, а отже, і заангажованою літературою, за допомогою ідеалізовано забарвленої риторики іншого змістового наповнення, яка несла енергію модернізації і змін у суспільній та художній свідомості.

У братських школах барокової України риторика була обов’язковою дисципліною: до її складу входила поетика, що викладалася у форматі обов’язкового предмета “семи вільних мистецтв”. Красномовно ілюструє дифузійну ораторське мистецтва й поетики той факт, що студенти Києво-Могилянської академії спонукалися до написання та виголошення “орацій”, а викладачі – до розробки системи стилістики [див.: 10]. Безперечно, трактат Аристотеля (IV ст. до н. е.) про поетику та його ж тритомне дослідження про риторику з обґрунтуванням її основних засад, як-от позиція автора промови, врахування специфіки аудиторії, техніка промови тощо мали значний вплив на їхні способи пізнання. Тож риторика сформувалася як “наука про способи переконання, різноманітні форми впливу на аудиторію” [1, 477-480] переважно за допомогою мови, хоча враховує і міміку, і жести (у суспільстві 1960-х особливий вплив на свідомість людей мали також вчинок як жест, вчинок / виклик як мовчання – у випадку Л. Костенко, вибір як жест тощо). Саме Аристотель уперше розрізнив поетику й риторику, “вважаючи останню шляхетною справою – адже людина мусить вміти себе красномовно захистити” [1, 478]. Найвідомішим ритором був Цицерон, судовий і політичний оратор, практик і теоретик риторики. Системна концепція культури, вироблена античністю й успадкована низкою наступних епох, має, за С. Аверинцевим, два альтернативних центри – риторичний та філософський, адже в античній культурі риторика була зближена з філософією “обставинами свого народження з єдиного лона архаїчної “мудрості” [2, 133]. Цей концепт альтернативності особливо спрацював проти риторики в епоху

класицизму. Попри те, що окремі ритори Франції того часу актуалізували можливості риторики (особливої слави зажила риторика одного з авторів “Енциклопедії” французького класициста С.-Ш. Дюмарсе; використовували її Ф. Фенелон та Н. Буало, котрі обґрунтували класицистичну поетику: і це було логічно з огляду на базову для них картезіанську естетику раціоналізму), автори риторичних трактатів свідомо відмовлялися від філософського (аристотелівського й Цицеронівського) обґрунтування риторики, філософи ж, зокрема Р. Декарт та Б. Паскаль, критикуючи риторику, наполягали на тезі про відсутність особливого сенсу в її збереженні. Такі ж тенденції виявилися і в тогочасній Англії, яка відчула потужну критику риторики Дж. Локком. Проте найбільшого удару по риторичній поетичній традиції було завдано процесом розділення риторики й поетики. Вже наприкінці XVIII – на початку XIX ст. риторика сприймалася як “відтворення шаблонів”, нетворче наслідування традиційних зразків, тоді як нова дисципліна – стилістика – обіцяла розгляд літератури під кутом зору творчої свободи й повноти розкриття індивідуальності автора [14, 592]. Попри те, що риторика в інтерпретації греків постає як “мистецтво переконувати”, насправді поетика залишається “інобуттям” риторики, розділом, який особливо вирізняється всередині неї самої [2, 133]. Знімаючи протиставлення риторики як теорії прози поетичній як теорії поезії, дослідник у межах цього “інобуття” обстоює право говорити про якість “риторичності” як інваріантну характеристику теорії і практики літератури зрілої й пізньої античності загалом [2, 133].

Занепад риторики, як і її відродження наприкінці XX ст. зумовлені методологічними причинами, а також досить загальними установками епістемологічного характеру [13, 4]. Водночас процес витіснення риторики стилістикою відбувався небезболісно. Однак, незважаючи на всі методологічні колізії, було би помилкою говорити про риторику як про “царство, в якому панують шаблони” [14, 592]. Доказом цього стали спроби останнього великого французького ритора П. Фонтане (вони отримали заслужену оцінку лише у другій половині XX ст. у працях Ж. Женнета), які засвідчують той факт, що на початку XIX ст. риторика творчо розвивалася й мала неабиякі перспективи: вона стояла перед створенням нової філософської теорії мови [14, 592]. Коротко це можна сформулювати як вихід у системному полі теорії тропів на таку модель риторики, яка шукає причини появи нових значень і яка, не зациклюючись тільки на вжитих у переносному сенсі словах, не обмежується описом функцій риторичних прийомів, а отже, уникає шаблонності і клішованості [14, 592]. З огляду на історично сформоване упереджене ставлення до риторики у XX ст. нею могли займатися хіба історики культури (як Г. Гербер чи Р. Фолькман) або ексцентричні мислителі-одинаки (як Ч.С. Пірс чи Ф. Ніцше) [14, 593] – двоє останніх якраз і визнаються творцями філософських основ “неориторики” XX ст.

“Послідовно інтегруючи окремо взяті проблеми, підходи і процедури риторичного аналізу, поетика, стилістика, логіка, а пізніше й багато інших дисциплін і напрямків, аж до новітніх течій, сформованих у надрах сучасної лінгвістики, семіотики, соціології, соціальної психології і т. д.”, тривалий час не відчували гострої необхідності в “цілісному риторичному аналізі, використовуючи, однак, окремі категорії і поняття риторики, перекодовані на мову відповідної науки” [15, 13]. Переміщення дослідницького інтересу до осмислення, опису й моделювання переконливого впливу багатоманітних ситуацій не тільки примушує все частіше згадувати про риторику, а й стимулює “розробку її проблематики в рамках суміжних галузей знання. Вирішальну роль в удосконаленні категоріального апарату й інструментарію класичної риторики, що уможливило введення риторичної науки в контекст сучасних наукових

розробок, відіграли теорія масових комунікацій, логічна теорія аргументації і структурна поетика” [15, 13]. Зокрема, теорія Ч.С. Пірса про перенесення значення *від свідомості до свідомості* (ця теорія / методика спекулятивної риторики повинна була забезпечити дослідження знаків у їх семіотичному вимірі третичності як інтерпретанти у свідомості інтерпретаторів, соціально-символізувальну функцію знака). Такий семіотичний проект цілком логічно доповнювався риторичними ідеями Ф. Ніцше (одна з його ранніх праць “Про істину і брехню в позаморальному сенсі”), котрий використав і модернізував Аристотелеве міркування про те, що “мова є риторикою”, а отже, дискурсує у світі представлення суджень. Цей ніцшеанський підхід особливо актуальний в інтерпретаційному полі шістдесятництва з огляду на те, що якраз Ф. Ніцше доводить, що істини метафізики, моралі, науки мають антропоморфний, метафоричний і метонімічний (тропологічний) характер: *істини – це метафори, про які забули, що вони собою являють* [14, 593]. Начерки філософії риторики, залишені у спадок Ч.С. Пірсом, Ф. Ніцше та деякими іншими дослідниками, тривалий час були маргіналізованими, залишаючись протягом усього ХІХ ст. на периферії наук про мову, де місце риторики, здавалося б, назавжди, відвоювала собі стилістика. Відчутні зміни почали відбуватися тільки в 1920-ті рр. За спостереженням Ц. Тодорова, риторика набула кількох форм, не пов’язаних безпосередньо з тисячолітньою традицією цієї науки. Поряд із риторикою фігур, що співвідноситься із дrevньою теорією красномовства, сьогодні спостерігаємо розширення риторичної проблематики до “аналізу дискурсів” і “текстуальної граматики”, коли процеси висловлювання, які раніше інтегрувалися в лінгвістичній галузі, подані вже як частина риторики.

Нинішній теоретико-філософський дискурс визнає “очевидне вже з історії протистояння Р[иторики] як мистецтва переконання Р[иторичі] як системі тропів” [14, 594], на чому й вибудовується низка новітніх течій сучасної риторики (наприклад, розробки англійських та американських дослідників, що належать до так званої “нової критики” й беруть початок від Чикагської школи неоаристотелізму; “неориторика” Х. Перельмана й Л. Ольбрехт-Титека, що орієнтується на аудиторію апологетів теорії аргументації; критико-герменевтична риторика Г.-Г. Гадамера та його послідовників; семіотика риторичних фігур, яка фактично бере початок від спекулятивної риторики Р. Пірса, адсорбувавши відоміші принципи теорії метафори й метонімії Р. Якобсона [14, 593]. Проблеми, на яких зосереджується сучасна концепція риторики, зводяться до двох основних: перше – це питання аргументації (Р. Маккеон, Х. Перельман); друге – пов’язаність із фігуративністю мови (І.А. Річардс, К. Берк, Е.Р. Курціус, Р. Барт, Г.Ф. Плетт). (Історичний дискурс цієї проблематики та найновіші концептуальні тенденції докладно простежує Я. Ліханський у дослідженні “Риторика” [див.: 11]). Тож варто підсумувати, що неориторика виникла з потреби поєднати “дані лінгвістики й поетики тексту” [12, 196]. Водночас В. Мейзерський звертає увагу на те, що оскільки риторика будується як інтерпретативна модель і пов’язана із проблемою розуміння, важливо вказати на її відмінність від герменевтики, що склалася в рамках феноменології та екзистенційної філософії: у герменевтиці інтерпретація фактично призводить до побудови нового тексту, а сучасна риторика значною мірою перетворюється в антропологічну дисципліну [13, 182-183] – тут дослідник стоїть на позиції Ю. Лотмана, котрий розглядає позицію риторики як опозицію до герменевтики. Безперечно, не можна не враховувати того факту, що в розвитку східнослов’янської культури значна складова риторичності фактично була “запрограмована” від самого зародження цієї культури, у межах якої література від початку мислилася як “повчання”, а письменник – як “вождь

духовний” [1, 480], а тому *ген риторичності* пронизує собою переважну кількість художніх творів цього духовного материка.

*Естетичний ідеал* можна сформулювати, виходячи з визначення самого поняття ідеал (фр. *ideal*, від гр. *першообраз*) – взірець досконалості будь-чого в будь-якій сфері, що виробляється мисленням людини у відповідних суспільних умовах (у ширшому розумінні – вища мета, прагнення або “внутрішня мета”, за І. Кантом, що дає змогу врегулювати і згармонізувати прагнення людини подолати протиріччя між всезагальним / одиничним, суспільством / індивідуумом). “Прилинь до мене, ідеальна душе! / Я вірити у тебе хочу й мушу!” – звирявся В. Симоненко, підносячи своє прохання до сили віри в Бога: “Так просять тільки Бога, коли віру / бояться в нього втратити”. Історично поняття *ідеалу* впроваджено для гармонізації чуттєвоаявленої (матеріалізованої, втіленої) і надчуттєвої (духовної) граней “ідеї” [17, 245]. Виконуючи спонукальну, мотиваційну й оцінну функції, різновиди ідеалу виявляються через естетичне світосприйняття митця і плоди його художньої творчості. Від характеру *ідеалу естетичного* і способів його художньої реалізації значною мірою залежать індивідуальний стиль письменника, літературний напрям, стильова течія [10, 298]. Автори “Літературознавчого словника-довідника” проводять кореляцію естетичного ідеалу з такими літературознавчими поняттями, як *архетип, національний характер, типовий образ, канон, стереотип* [10, 298] (що певною мірою передбачає риторизацію мовлення). Також повноправною є кореляція з поняттям *еталона* (як особлива форма ідеалу, ідеальний або встановлений тип будь-чого, зразок, який наслідують): у сучасній духовній культурі еталоном залишаються культурні явища минулого, які вважаються найзначущими, як-от мистецтво античності й Відродження та ін. [див.: 23]; до цього варто також додати поняття психологічного канону художнього образу [див.: 19]. Ці поняття, задаючи “висоту” критеріям художньої творчості, забезпечують спадкоємність духовної культури. Наука ж використовує такі поняття, як суспільно-політичний, морально-етичний та естетичний *ідеал* – саме в межах між останніми еволюціонувала художня свідомість поетів-шістдесятників – корелюючи, звісно ж, з ідеалом суспільно-політичного устрою. Прикметно, що англійський романтик Томас Де Квінсі визначив риторичку як “мистецтво перебільшення”, котре “за допомогою різноманітних і захопливих думок посилює окремі аспекти істини, які самі по собі не спираються на жодні почуття і тому залежать тільки від штучних допоміжних засобів” [3, 238].

Фактором історико-культурно-антропологічної цілісності, що дає змогу проникнути у глибини людського буття, залишається *стиль* як особливий феномен, в якому органічно поєднані духовний сенс буття людини в історичному світі, культурні форми його вираження, культурно-психологічний механізм функціонування [22, 33]. За Ж. Деррідою, питання стилю – “це завжди питання про витончений предмет” [7, 35], а тому він найперше корелює з естетичним виміром. Однак, за І. Кантом, існують підстави вважати, що в того, кого безпосередньо цікавить краса природи (а це – одна з визначальних рис поезії), є принаймні задатки морально доброго способу думок [див.: 8]. А отже, через стиль *естетичне* корелює з *етичним*. Ніби підтверджуючи це, В. Татаркевич наголошує, що риторика – це теорія краси “як зрозумілості явищ”. Якщо взяти до уваги дві концепції філософського потрактування *ідеалу* – як-от норми, прийнятої внаслідок згоди між людьми, та як переважаючої і трансцендентальної духовної сутності [17, 245], то варто зазначити, що шістдесятники у своїй практиці виходили з першої, раціональної моделі, намагаючись попри це проектувати свої переконання також на надчуттєву сферу реципієнта засобами поетичного мовлення. Адже, за І. Кантом, в основі принципу раціоналізму

“лежить ідеальність цілей, а не їх реальність”, це ясно вже з того, що художню творчість мусимо розглядати “не як продукт розсудка й науки, а як витвір генія, і, відповідно, він отримує своє правило через *естетичні* ідеї, які суттєво відрізняються від ідей конкретних цілей, що йдуть від розуму” [8, 372].

Культивування фундаментальних загальнолюдських ідеалів відбувалося шістдесятниками шляхом інтеграції в ідеологію культури, яка на початку 1960-х мала виразно антиколоніальні й націєтворчі інтенції. Поетика шістдесятництва позначена впливом як компонентів *естетичного ідеалу*, так і *риторики*, заґрунтованої в онтологічні й особливо національні основи буття, – остання постає в його дискурсі як шляхетною *формою самозахисту* (за Аристотелем), так і *комунікативним викликом* офіційній пропаганді й суспільству, що в сумі мало сприяти виробленню в суспільній свідомості когнітивного консенсусу нового й модернізованого сенсу. В умовах, коли офіційна філософська дисципліна перебувала фактично в ідеологічному “ув’язненні”, поет ставав більше, ніж поетом і громадянином: силою рефлексивних прозрінь він наближав масову свідомість до тих животрепетних буттєвих інтенцій, які споконвіку цікавлять людину в діапазоні життя / смерть із повним “репертуаром” сенсопошукових інтенцій. Якщо на початках свого самоутвердження сув’язь філософії (що шукає істини) та риторики (що шукає переконливості) перебувала в “постійному конфлікті, але й у взаємній співвіднесеності”, то “доба” шістдесятництва запропонувала *новий риторичний дискурс*, кваліфікувати який варто за допомогою “формули” С. Аверинцева, використаної ним стосовно іншої історико-літературної колізії: “Кожна з них (філософія та риторика. – Л. Т.) намагалася відновити нероздільність мислі і слова (у цьому випадку, слова тоталітарного стибу. – Л. Т.), істини й переконливості на своїй власній основі, тобто поглинути свою суперницю і ввібрати її в себе. Філософія претендувала на те, що вона і є, як і решта, “істинною риторикою” <...>. Риторика претендувала на те, що вона, і тільки вона, є “істинна філософія” <...>, античний тип культури дає і філософії, і риторичі можливість запросто ототожнювати себе з культурою загалом, оголосити себе принципом культури” [2, 352]. Така суперечність культури античного типу, “серцем” якої є, за С. Аверинцевим, філософія й культура, розв’язується українськими шістдесятниками через модус відродження й утвердження омертвлених тоталітарною ідеологією загальнолюдських цінностей. Саме тогочасна поезія сублімує в собі поняття нероздільності мислі і слова, істини й переконливості, не претендуючи, проте, на “істинність поезії” (за аналогією з “істинною філософією” й “істинною риторикою”) як єдино можливого способу апеляції до розуму й емоцій (оскільки в 1960-х потужними були також літературно-критичний та публіцистичний дискурси), однак повною мірою використовуючи її як механізм передачі “істинних” ідей, актуальних для ідеологічної та соціокультурної ситуації постсталінського періоду.

Поезія 1960-х рр. перебувала на межі “двох якісно різних станів раціоналізму” [2, 340], між двома типами новітнього раціоналізму: ідеологічним раціоналізмом тоталітарної системи й раціоналізмом нової, антитоталітарної, антропоцентричної моделі буття, значною мірою модернізованої шістдесятниками, де новий зміст виражено в риторичних формах, які опонують ідеологічним риторичним фігурам офіційної пропаганди й навіть намагаються поглинути їх. Так і розв’язується суперечність старої (античної) моделі культури між філософією й риторикою: поле конкуренції тут зміщується в бік дискредитованих і нових риторичних форм, де останні фактично сублімують філософію й риторику (об’єкти давньої конкуренції) у домінуючій антропоцентричній рефлексії шістдесятництва, фактично породжуючи “риторико-генну ситуацію” (Ю. Лотман). Риторичний раціоналізм, безперечно,

передбачає інтелектуальну інтенцію. Проте інтелектуальна революція (а шістдесятники мали інтенцію інтелектуалізації соціуму) перетворюється з можливості на факт не тоді, коли відкрито новий спосіб мислити, а тоді, коли цей спосіб мислити доведено до відома всіх носіїв даної культури [2, 330]. Із цього погляду певний “допуск” риторичності цілком виправданий і постає своєрідним медіальним мостом між художньою й масовою свідомістю. Ідеться не про поняття тривіальності, яка (за С. Аверинцевим) “передбачає” поняття масовості, а про адаптивний механізм “донесення істини”. Інтелектуальний виклик (а він, безперечно, був закладений уже в самому критичному погляді на реальність, який поступово трансформувався в художню аналітику) був фактично спрямований проти сили навіювання, що її несли в собі тоталітарні ідеологеми гіпнотичного духовного поневолення людини.

Раціоналізм, створений греками, прагнув незмінності рівноваги між рефлексією і традицією, між критикою й авторитетом, між фізикою й метафізикою. Подібний раціоналізм С. Аверинцев кодифікує як такий, що сам “ставити собі межі, а не просто приймає їх залежно від обставин ззовні...”. У класичний час раціоналізм принципово заперечував межі й сам був порушенням рівноваги й переписуванням правил [2, 340]. Зневажаючи правила й ламаючи стереотипи, шістдесятники намагалися зберегти рівновагу між рефлексією і традицією, натомість самі обирали авторитети і творили нові авторитети у своєму ж середовищі. Межі, які вони розсували і встановлювали, виходили поза національний контекст – амбіції раціонального розуму диктували тягіння до світових цивілізаційних здобутків, що *a priori* передбачало не тільки модернізацію повсякденного мислення, а й модернізацію художньої свідомості. Риторична складова поезії дала їм можливість актуалізуватися не тільки в самозосередженні, а й у відкритості та “саморозгортанні особистості” [2, 359], яка виходить поза межі індивідуальних естетичних потреб.

Попри новітні експлікації риторики все ж важко проігнорувати її незаперечну й неспростовну дидактичну місію. Поезія соцреалістичної доби певною мірою живилася ригористичністю пізньоантичної епохи, яка (у душі естетики еллінізму) прагла до монументальності й гігантизму – родової ознаки соцреалістичної поетики. Шістдесятники ж оптимально використовували експресивну систему риторичних засобів: слово дидактичне, проповідницьке (місіонерське в дискурсі цього покоління), афоризми (Л. Костенко), красномовство “пророків” тощо. Останнє засвідчує те, що вони *a priori* не могли уникнути впливу риторики, оскільки орієнтувалися на класичні зразки, насамперед творчість Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, поетика яких віддзеркалювала тенденцію романтично орієнтованої творчості до увиразнення риторичної тональності. Звісно, секуляризований (значною мірою) художній свідомості шістдесятників не можна приписати раціональні відчуття “богонатхненності” як невідомої античності релігійної риторики, що прийшла в малоазійські провінції Греції завдяки рецепції Біблії (так званий азіанізм), воно присутнє хіба на рівні письменницької інтуїції, однак національний месіанізм, безперечно, був і культивувався виразними засобами риторичної поетики.

Стиснута лещатами заборон та утисків пружина народного болю мала вибухнути голосом молодим, чесним і сміливим: “Я не можу мовчати. / Прощай, мовчання! / Говоріть, мої очі! / І серце моє, говори!” (В. Симоненко, “Травневий акорд”). Пізніше такий екзистенційний стан прискореного проживання індивідуального часу як невмолимого хронометра, що відлічує останні роки життя, передав у своїх рядках В. Стус: “І гостре бажання зринає, мов рик: / ще вистане мужності вибути вік, / ще виживу, вистою, викричу я, / допоки поглине мене течія” (“Між клятих паливод, іуд і христів”). Внутрішній бунт, переданий



через епатований голос, диктує В. Симоненкові відповідну ритміку: окличність, коротку, спресовану фразу – як викристалізоване кредо “Ридаю і кричу, гилу себе у груди, / Волосся патраю з сідої голови: / Що можу я, коли дримають люди? / Що можу я, коли заснули ви?” (“Крик ХХ віку”). Шалений ритм, несамовито насичена фраза, проте, не поглинали прозорливості поета: за пафосом, хай як це дивно, не губилася глибина проникнення в суть речей. Окличні речення не ховали за собою розважливий, часом продуманий, а часом і спонтанний вибуховий роздум-імператив. Та й вибухав В. Симоненко щораз по-новому: прагнув висловитися по-молодечому рвійно, але щораз із новим ракурсом бачення проблеми. Національний пафос, властивий поезії шістдесятників, диктував їм і втілення “голосу” в конкретне ім’я – ім’я України: “Коли мечами злоба небо крас / І крушить твою вроду вікову, / Я тоді з твоїм ім’ям вмираю / І в твоєму імені живу!” (“Україні”, В. Симоненко). Голос-розмова “Україно! Ти для мене – диво! <...> / Ради тебе мислю і творю. / Хай мовчать Америки й Росії, / Коли я з тобою говорю!” (“Задивляюсь у твої зіниці”, В. Симоненко) творили ту атмосферу довіри, яка легітимізувала естетику цього поета, піднявши його до статусу народного. У цьому енергетичному полі довіри до його нефальшивого голосу легко було актуалізувати й голос пам’яті, надаючи йому концептуального значення: “Зі мною говорять могили / Устами колишніх людей, / І їх нерозтрачені сили / Пливають до моїх грудей. / <...> Усе, що вони недоміряли / У чорному гвалті боїв, / Хай клетотом і зав’язями / Ввірветься в думки мої!” (В. Симоненко).

За тезою М. Гаспарова, система античної риторики, що живиться обдарованням, навчанням і вправами, має три мети – *переконати, насолодити, схвилювати*. Якраз така тріадна сув’язь завдань цілком усвідомлювалася шістдесятниками в їхньому намаганні вплинути на свідомість суспільства. Звідси їхній нефорсований модернізм із його відповідною стилістичною палітрою, яка зберігає певні межі “допуску” нового як виклику й руйнації старого та “залишковий принцип” старого, яке модифікується й інтегрується в новітні художньо-естетичні структури. Риторичні пасажи, проте, не ускладнюють ригоризмом атмосферу живих рефлексій та емоцій – хист поетів-шістдесятників якраз полягав у відчутті рівноваги між *ratio* й *emotio*, вмінні збалансовувати розум і почуття. Тобто так органічно вплести в ліричну тканину раціонально-риторичний код, щоб читач залишався здебільшого введеним у процес “народження істини”, яка постає доцільною й актуальною, адже в поезії, за О. Потебнею, зв’язок образу й ідеї “не доводиться, а утверджується як безпосередня вимога духа” [18, 38]. Водночас шістдесятники уникали “високого стилю” та “високих жанрів”, як-то трагедія, епопея тощо, розчиняючи свою дозовану риторичність у ліриці й “філософії повсякдення” (останнє особливо стосується тематично модифікованої балади та новелістики). Риторичні фігури для них не так прийом захисту від тоталітарної ідеології (хоча в певному розумінні й це також), як прийом виклику (нападу – у тому розумінні, що найкращий захист – це завжди напад) звичним ідеологемам тоталітаризму, протиставлення (а отже, і заміщення) їм нових “ідеологемам” національного й загальнолюдського змісту, покликаним пробудити “нову свідомість” людини-творця “нового світу”.

Оскільки внутрішнє діалогізування відповідно до типу ситуації чи *зовнішньої дії* відбувається трирівнево, то *риторика вчинку* неможлива без таких “вимушених” або детермінованих типів мовлення, за класифікацією І. Пешкова, як *судовий* (ситуація осуду на рівні внутрішнього пережиття), а краще сказати б, *обвинувачувальний*, що заперечувало статус кво, *порадницький* (ситуація “порадницька” або доцільніше вжити термін внутрішнього *консиліуму*) фіксувала

необхідність змін, та *ігровий* як вільно творчий – як відмова від попереднього і “приміряння” нових ролей. Перший характеризується домінуванням змістового наповнення й логічного співвіднесення, другий – наочною виразністю, найбільш спорідненою з етикою, третій – з емоційно-вольовою парадигмою [див.: 16]. Судове мовлення в шістдесятників відштовхується від ідеалу, креатор якого – совість. В їхньому внутрішньому мовленні зазвичай превалювали перші два зі спорадичними проривами у третій – на межі переходу з одного типу ситуації у другий, що пов’язано не так із зняттям даної ситуативної кризи, як із забезпеченням розвитку сенсу ситуації. У міжситуативній грі виникає новий сенс, або, інакше кажучи, приріст сенсу. Тобто відбувається розгортання дискурсу, який захоплює у своє комунікативне поле осмислену, а потім і вербалізовану “*риторику вчинку*” [див: 4], яскраво репрезентовану шістдесятниками на подієвому рівні.

Кожен тип кризової ситуації (а шістдесятники якраз і намагалися розв’язати кризову ситуацію між індивідуумом / суспільством, тоталітарними шаблонними нормами / потребою демократичного оновлення, між зужитою художньо-стильовою парадигмою / викликами модерної художньої свідомості) характеризується вимушеністю породження мовлення в цій ситуації. Проте “виховну” антропоцентричну “защемленість” (дидактичність) С. Аверинцев підносить до рівня метафізичного – на підставі, очевидно, учення про макрокосм і мікркосм (Платон, Г. Сковорода): “Риторика як теорія і практика літератури – точна відповідність раціоналізму дедуктивно-метафізичного типу. Їй властивий дедуктивний рух від загального до часткового, так що зображувана реальність постає як часткове застосування “загального місця”, а індивідуальний стиль – як неповторна комбінація безкінечно повторюваних властивостей слога “ідей”, якщо скористатися термінологією найвизначнішого ритора II ст. н. е. Гермогена” [2, 134]. Ця теза дає підстави для судження, що шістдесятники, доносячи до суспільства комплекс національних і соціальних “ідей”, ішли від часткового (людини / особистості) до загального (нації / України), розгортаючи екзистенційно-антропологічний вимір особистості до обширів антропоцентризму нації, адже саме в риториці (як водночас і в логіці), віддзеркалюється, за Ю. Лотманом, універсальний принцип і індивідуальної, і колективної свідомості (культури) [12, 189].

Саме у просторі національного реалізується метафізична іпостась риторичного дидактизму. Водночас, сповідуючи ідею людиноцентризму, шістдесятники певною мірою зреалізують (безперечно, трансформовано) літературну *поетику синкрисису*, яка віддзеркалює ідею руху *від конкретного до абстрактного*, від екзистенційно-особистісного, персоналізованого – до онтологічних та загальнолюдських універсалій. Адже, попри тривалу історію, “риторизм”, за Ю. Лотманом, “не належить виключно яким-небудь епохам культури: подібно до опозиції “поезія / проза”, опозиція “риторизм / антириторизм” належить до універсалій людської культури. Обидва члени цієї опозиції взаємозв’язані, і семіотична активність одного з них передбачає актуалізацію іншого” [12, 185], що особливо важливо розуміти, інтерпретуючи літературну ситуацію 1960–1970 рр. Тож у шістдесятницькому поетичному дискурсі риторика постає переконливо зреалізованим підходом до “узагальнення дійсності” (С. Аверинцев), спроектованим на реалії буття. Водночас вона певною мірою черпає і з рівня “побутового слова”, яке має психологічну настанову на прямий, недвозначний сенс [1, 478]. Це давало поезії орієнтацію на “правдиве слово”, зазвичай позбавлене барокової пишноти (тут очевидна кореляція зі спартанським лаконізмом), реактуалізацію zdeформованих і знівельованих ідеологічною пропагандою тоталітарної

держави загальнолюдських понять. Такий синтез визначає її стилістичну “криву напруги” і траєкторію модернізації художньої свідомості.

Оскільки першим кроком риторики є топіка (мистецтво знаходження, або *inventio*) [3, 38], традиційна риторика базується на риторичних фігурах (тропах), що тлумачиться Б.Томашевським як прийоми зміни основного значення слова. Неориторика, намагаючись унести уточнення в поняття тропів та їх основні види (зокрема праці Р.Якобсона, У.Еко та ін.), оперує нині переважно трьома поняттями: метафора, метонімія, синекдоха, до яких долучається також іронія – кожне з них має свій модус риторичного наповнення [див.: 12, 181-186], що певною мірою віддзеркалене в поезиці 1960-х рр. Риторичний пафос твору, безперечно, корелює зі специфікою стилю. Художній текст, за Ю.Лотманом, не може бути лише “риторичним” або “стилістичним”, а становить собою складне їх переплетення, доповнене зіткненням їх самих у метакультурних структурах, що виконують роль кодів у процесах суспільних комунікацій [12, 194]. У дискурсі шістдесятництва *національний ідеал* реалізується через сув’язь різних стилів – “цілий комплекс історично зумовлених й естетично відмінних стилів” [6, 45; див.: 20, 488-491].

Намагання протиставити риторичній *інтелектуальній виклику* мало певний наслідок: інтелектуалізація художньої свідомості (зокрема її космізація) певною мірою “знімала” дидактизм, не втрачаючи, проте, метафізичності – хай навіть у такий позірний “космічний” спосіб. Пізнавальна інтенція інтелектуалізованих рефлексій несла сугестію не тільки загальнопросвітницьку, а й гуманістичну. “Інтелектуальний афект” (С.Аверинцев) полягав у розриві з автоматизмом природного сприйняття фактів життя й смерті [2, 333] й орієнтував шістдесятників на поглиблену рефлексію щодо пошуку “інтелектуальної істини” з її ж інтелектуальним сумнівом щодо безперечних переваг науково-технічної революції (зокрема, перейняті технізованим світосприйняттям балади І.Драча, що опонували його ж циклу балад з потужним струменем натурфілософії). У цій площині розгортає себе цілий *спектр доказів* – від *етичних* (стосуються характеру, дій, прагнень), *патетичних* (мають на меті викликати у слухачів / читачів певні емоції) до *логічних / прагматичних* (спираються на логічні операції). Тобто йдеться про застосування в поетичній палітрі 1960-х рр. можливостей як етосу (репрезентація характеру), так і пафосу (заклику до пристрасті) [11, 500, 503].

Через низку художньо-стильових рис поет проводить “лінію ідентичності” за основними загальнолюдськими параметрами: екзистенціальними, соціокультурними, національними – останнє можливе не тільки завдяки тяглоті фольклорної традиції, а й актуалізації геокультурних домінант, що визначають “національне обличчя” творчості. Тому в поезії шістдесятників потужний сугестивний заряд несуть топографічні маркери Київ, Дніпро тощо (особливо в М.Вінграновського: наприклад, вірші “Київ”, “Скажи мені, Дніпре, в якому стражданні...” та ін.). Така *топографічна риторика* має свій модус упізнаваності, а також сугестивного впливу на читача, що створює ефект поєднання *ratio* й *emotio*. Важко заперечити й *риторичність назв* віршів: “І є народ...”, “Остання сповідь Северина Наливайка”, “Ніч Івана Богуна”, “Прелюд землі”, “Український прелюд”, “Слава художнику!”, “Я думаю, як і чиню”, “Я сів не в той літак” у М.Вінграновського (котрий зазвичай уникає прямого називання своїх віршів); “Доля”, “Давидові псалми”, “Біль єдиної зброї”, “Літо 1963-го року”, “Коректна ода ворогам”, “Міс істина”, “Повернення Шевченка”, “Альтернатива барикад”, “Себелюбцеві” в Л.Костенко; “Протуберанці серця”, “Ніж у сонці”, “Слово”, “Диптих про спокій”, “Перо”, “Стоколос”, “Етюд на “добридень”, “Етюд покоління”, “Спрага”, “Сковорода і Шевченко”, “Монолог Сальєрі” в І.Драча;

показова також його баладна “називна” риторичність. Особливо розлого *відкрита риторичність* спостерігається в назвах творів В. Симоненка: “Можна”, “Гнівні сонети”, “Ошукана могила”, “Дід умер”, “Мій родовід”, “Муза і редиска”, “Чую”, “Прощання Федора Кравчука, колгоспного конюха, з старою хатою”, “Злодій”, “Крик ХХ віку”, “Некролог кукурудзяному качанові, що згнив на заготпункті”, “Герострат”, “Монархи”, “Україні”, “Моя мова” і т. д. Наснажено-емоційна інвективність: “Кривлякам”, “Лист до несвітнього обивателя”, “Містиків, що неймовірно прудко втікав од поїзда”, “До суєсловів”, “Догматики”, “Галасливому менторові”, “До папуг”, “Прирученим патріотам”, що апелює як до розуму (критичного мислення), так і до серця (совісті) читача, утворюючи неймовірно плідний комунікативний ефект між автором і реципієнтом.

Водночас варто пам’ятати, що дидактична риторика “претендує на універсальність, удосконалюючись у мистецтві класифікації образних засобів” [15, 7]. Тут уже вступає в дію семіотична природа тексту, адже, за Ю. Лотманом, “якщо весь текст загалом закодований у системі культури як риторичний, будь-який його елемент також стає риторичним, незалежно від того, чи уявляється він нам в ізольованому вигляді, що має пряме чи переносне значення. Оскільки будь-який художній текст *a priori* виступає в нашій свідомості як риторично організований, будь-яка назва художнього твору функціонує в нашій свідомості як троп або мінус-троп, тобто як риторично позначене” [12, 188]. Новітня риторика актуалізує обшир проблем, пов’язаних із граматикую тексту: тут віддзеркалилася тенденція дифузії традиційних проблем риторичної побудови широких відтинків тексту із сучасною лінгвістичною проблематикою.

У полі стилістики до риторичних фігур поетичної мови належать *риторичне звертання, риторичне ствердження, риторичне запитання, риторичне заперечення, анафора й епіфора* – усі вони присутні в художньо-стильовій палітрі поезії 1960-х як реальне віддзеркалення розгалуженої класифікації фігур (термін уперше вжито Анаксименом із Лампсака в IV ст. до Р. Х. і сумлінно розпрацьовано Аристотелем). Так, *риторичні звертання* вживалися задля привернення уваги до якогось явища, висловлення свого ставлення, досягнення більшого емоційного впливу на читача, оскільки риторика має справу “не з фактами, а з очікуваннями” (Г. Блюменберг); зазвичай вони звернені до відсутніх людей, читачів, персонажів твору, до різних предметів і явищ. У пасіонарних шістдесятників – переважно до віртуального опонента або ж до уявного співрозмовника, який потенційно здатний перетворитися на однодумця. Тож діапазон *риторичних звертань* у них найширший: від апеляції до Бога, совісті, до віртуального співрозмовника та до самого себе (свого внутрішнього Я), що особливо вирізняє стилістичну палітру В. Симоненка, М. Вінграновського, Л. Костенко, І. Драча, В. Стуса: “Сподоб мене, Боже, високого краху!” (В. Стус), “О земле з переораним чолом, / З губами, пересохлими від сміху!” (В. Симоненко); “Безсмертна мово! Ти смієшся гірко...”, “Ти, незглибима совісте майстрів, / тобі не страшно навігацій Лети?” (Л. Костенко). Незрідка ефект від подібного звертання досягається інтенсифікацією емоцій: “Мій світе, світку, світотенько, / Мій світонько, світище мій!...” (М. Вінграновський). Часто форма звертань переходить у *наказовий спосіб*, особливо тоді, коли автор конче прагне досягти максимального емоційного впливу: “Криши, / ламай, троци стереотипи!”, “Не забувайте незабутнє, / воно вже інеем взялось!” (Л. Костенко); “Мій спокою! Катастрофічно / Мені в тобі – та все ж полеж / Тут біля босих ніг моїх, / Бездонний спокою, без меж, / Безгрішний і тому – мій гріх!...” (І. Драч); “Нам вічно треба небом жить, / По шию будучи в планеті!” (М. Вінграновський). Стилістична конфігурація *риторичних звертань* з актуалізацією форми *наказового способу* надзвичайно розмаїта: “Стань! /

Подумай / Стільки доль забутих / Навіть не спиналося на ноги”, “Не будьте самовбивцями...”, “Народжуйте себе. Допоки світу / Плисти на галактичному крилі”, “Дивіться серцем – спалахну я скоро” (І. Драч); “Тепер, упертий, безвісти одчалою / бездомного озувши постолі” (В. Стус); найчастіше в поетиці В. Стуса ця *форма наказовості* стосується самого себе (автора / ліричного героя): “Терпи страсну стезю конань, / спізнай смертельні чари / дороги добр і почекань, / свавілля і покари”, “Таємної тримайся муки і так існуй...”. Широка палітра риторичних *наказових фігур* і в М. Вінграновського – від надміру емоцій, форсованості почуття – до стишеної лапідарності, розмислової інтимності: “Ходіте в сад. / Я покажу вам сад...”. Поширена в поезії 1960-х рр. і форма *риторичного ствердження*, де зумисне наголошує на незаперечності сказаного автором, чим унеможливорюється будь-який сумнів не тільки читача-однодумця (потенційного соратника), а й читача-опонента: “Я встав з колін і небо взяв за зорі” (М. Вінграновський); “А я не хочу пошепки, / А я не хочу крізь ґрати!”, “Моя свобода завжди при мені” (Л. Костенко); “Тривоги людства – це мої тривоги”, “Нам треба неба без ліміту, / Землі нам треба й поготів...” (І. Драч); “Є тисячі ланів, але один лиш мій” (В. Симоненко); “Єси ти сам – з собою врівень, / один на сотні поколінь” (В. Стус).

Та обставина, що шістдесятники покликані були розчищати замулені національні джерела, очищати від забуття і спотворення національну історію, знаходити “рецепти” самопізнання, їхня поезія віддзеркалила цілий компендіум *риторичних запитань*, що визначали їхні світоглядні, творчі, екзистенціальні пошуки, орієнтовані на “точно визначене поле значень” (Я. Ліханський). Актуалізовані в такий емоційний спосіб *риторичні запитання* були звернені як до конкретного співрозмовника, так і до абстрактної (переважно) реальності, яку художня свідомість тогочасного молодого митця намагалася ідеалізувати, надати їй статусу “розумної”, комунікативної, прозірливої: “І що зорю? Який засію лан?..”, “А що, як він між нами ходить, геній? / Виводить з бруду цей потворний час. / Що, як за це вже зараз в наших генах / нащадки наші зневажають нас?!” (Л. Костенко); “Навіщо я? Куди моя дорога? <...> Що маю нести в сиві сині далі?” (І. Драч), “Клекочучий Дніпре! В якому народі, / В якому народі народжений ти?”, “А ми? Хто ми? / Себе не знаєм зроду” (М. Вінграновський); “Що можу я, коли дрімають люди? / Що можу я, коли заснули ви?” (В. Симоненко) та ін. Таке акцентування на активному началі свого сучасника корелювала з *риторикою вчинку* й переводила оптику вербального у площину активної дії. У цій площині комунікування митця з реальністю активно використовуються також *антитезні риторичні запитання*, де нібито передбачається відповідь між двома запропонованими варіантами: “А що таке життя? Чи те, що переждалось? / Чи все-таки життя – це те, що відбулось?” (Л. Костенко), “Не замело? Не замете. / Була б колиска – будуть діти” (М. Вінграновський). Це налаштовувало читача на пошуки власної відповіді, включало його свідомість у поле філософування, чим підвищувало ментальну активність і самооцінку.

Незаперечний риторичний вплив на свідомість потенційного читача, особливу силу логічного переконання має експресивно виражене *риторичне заперечення*: “Ні! Цей народ із крові і землі / Я не віддам нікому і нізащо!”, “Я не слуга його, я – син його на чатах, / Я – син зорі його, що з Кобзаря росте” (М. Вінграновський); “Я в людей не проситиму сили, / я нічого в житті не просила” (Л. Костенко). На такому принципі утвердження від супротивного побудовані цілі строфи: “Не – відбувалось. Не – тремтіло. / Не – золотіло. Не – текло. / Не – полотніло. Не – біліло. / Не... Господи!.. – не – не було!..” (М. Вінграновський). Нерідко *риторичне заперечення* набуває *іронічної анафорично-епіфоричної (смплока)* синтаксичної форми, як це бачимо в

експресивній ліриці М. Вінграновського: “Не люби свого сина від колиски його, / Не люби товариства від порогу його, / Не люби всього світу, себе не люби, / Не люби свого духу – / домовину роби (“Не дивись у сніги на дорогу оту...”). Або ж позначене позірною алогічністю, у з’ясуванні якої й вияскравлюється очікувана істина: “Так треба. Повернень – доволі” / Не треба. Даремно. / Недолі потреба? / Напевно, недолі...”. Для увиразнення своєї “риторичної пози” (Д. Чижевський) шістдесятники широко використовують і *фігуративні опозиції*: “Усміхається правда очима легенд / і свобода – очима неволі”, “де все змішалось – рідне і чуже, / цінує розум вигуки прогресу, / Душа скарби прадавні стереже”, “У гromі дня, в оркестрах децибелів / ми вже були, як хор глухонімих” (Л. Костенко). Так у парадигму “*рідне і чуже*”, що виступає світоглядно-екзистенційною опозицією, уписуються додаткові фігуративні опозиції “*розум / душа*”, “*прогрес / прадавнє*”, що увиразнює позицію автора як речника “поетичної правди”, якою є “влучність слова” [18, 150].

Особливу роль у досягненні риторичного ефекту відіграють *анафора* (винесення нагору, повторення; єдинопочаток) – здавна поширений у літературі й в ораторському мистецтві стилістично-звуковий прийом організації поетичної мови, коли на початку віршованих рядків / строф / речень (останнє – переважно у прозовому творі) повторюються однакові співзвуччя, слова чи синтаксичні конструкції (звукові, смислові, синтаксичні та ін.), які, увиразнюючи авторову переконаність у його художній ідеї, надають композиційної стрункості і смислової завершеності віршам, більшої емоційної напруги тощо, а також *еліфора* – стилістична фігура, протилежна анафорі: повторення однакових виразів, слів або звукових сполучень наприкінці віршових рядків / строф. Прикладом смислової *анафори* можна назвати вірш М. Вінграновського “Скажи мені, Дніпре, в якому стражданні...”, де повтор риторичного звертання “*скажи мені, Дніпре...*” у різних варіаціях його продовження увиразнюють поетову думку, сконденсовану у словах: “Немеркнучий Дніпре! В яким переброді / Народ переходить в майбутні світи?...”. Подібні поетичні конструкції використано також у вірші “...Ви чуєте? Ви чуєте – він спить!”, де перший рядок у повторі передостаннього рядка (а останній номінує об’єкт: “Він спить, мій звір! Прекрасний звір у серці!”) замикає собою наскрізну думку всього вірша. Ще одним зразком *анафори* є вірш М. Вінграновського “Тринадцять руж під вікнами цвіло”, де цей номінант – *тринадцять руж* обіграється з номінантом *тринадцять дум*, що дає змогу авторові вдатися до експансії емоційного впливу на читача й максимально увиразнити ідею страждання ліричного героя, що підсумовується рядками: “Я плачу сліпими сльозами, / І мова моя пересохла...”. Таким же принципом *анафорного повторення* вирізняється вірш “Вона була задумлива, як сад”, що містить кілька рядів анафоричних повторів: “Вона була задумана... / вона була темнава... / вона була схвильована...” й т. д., а також повтор у кожному із трьох рядків однієї строфи “Непевний кроче мій, іди!”, а завершує його *риторичне заперечення*, анафорично суголосне попереднім: “Непевний кроче мій, не йди...”. Подібно побудована й ще одна поезія М. Вінграновського “Будеш, мати, мене зимувати...”: тут потрійна “спіраль” анафорного повтору (“Будеш, мати... / Ходить полем мій кінь... / будеш, коню...”) замикається першопочатковою фразою “*будеш, мати...*”, витворюючи напружене емоційне поле читацьких сподівань. Ефект подібного риторичного нагнітання емоцій має й поезія “Б’ють в доміно – з ногами стіл ввігнали...” з його несподівано-парадоксальними паралелями й конотаціями; риторичну модель *анафори* відтворюють також поезії “У синьому небі я висіяв ліс...”, “Сестри білять яблуні в саду...”. Використання *анафори* спостерігаємо й у поезії Л. Костенко. Подібний художньо-стильовий прийом надає творам

специфічного ефекту смислової й емоційної сугестії, зокрема, у випадках, коли відтворюється фактура часу. Це особливо показово у вірші “І засміялась провесінь: – Пора!..”, де повторення рядків, які розгортають образ плуга як віддзеркалення образу часу (“усі ідуть за часом, як за плугом”: “усі вже йдуть за часом, як за плугом”, “невже і я іду вже, як за плугом?!”), “і я вже йду за часом, як за плугом”), створює враження його безперервності, щільності, а також злютованості людини й часу в єдиний антрополого-темпоральний плин. Так само принцип *анафори* застосовано у вірші Л. Костенко “Вечірнє сонце, дякую за день!”. Подібний *рамковий принцип* побудови риторичних фігур використовує й В. Симоненко, для прикладу можна назвати вірші “Ображайся на мене, як хочеш...”, “Ми думаєм про вас. В погожі літні ночі...”. Останній параболічно замикається фактично цілою строфою – з незначними варіаціями, які лише увиразнюють і конкретизують авторову думку.

Так історично склалося, що *риторика* як “мистецтво тропів і фігур” (Дж. Локк) мала вплив на розвиток і вдосконалення й інших (окрім анафори та епіфори) стилістичних фігур, зокрема, *інверсії*, *еліпса*, *паралелізму*, *умовчання*, *багатосполучниковості* тощо, які так само широко використовуються в поетичній палітрі шістдесятників. Окрім того, вони широко послуговуються практикою художнього моделювання “проективних подій” (П. Рікер), тобто певних моделей буття, фактично утверджуючи себе як *homo verbo agens* (людина, що діє словом). Із цією метою для побудови риторичних фігур широко використовуються *проективні дієслова* (воювати, мандрувати, вибирати тощо), які “організують численні мікродії в єдиний недиференційований предикат діяльності” [21, 422]: “І жити спішити треба, / Кохати спішити треба. – / Гляди ж не проспи”, “Можна жить, а можна існувати. / Можна думать – можна повторять...” (В. Симоненко); “...а треба йти, а треба йти / що святом і що буднем” (В. Стус); “Є у серця така покута – / Забувати скоріше зло, / аніж те, що мусило бути / і чого в житті не було” (Л. Костенко); “Кохати – нові землі відкривати, / Ньюанси свіжі і відтінки нові. / Кохати – це щомиті дивуватись, / Це – задихатись з подиву – любові” (І. Драч).

*Риторика* – це мистецтво похвали й хули, яке дає віддзеркалення дуже різкого ідеологічного й загальнокультурного контрасту, але водночас це “рух, що не покидає тієї ж площини” [2, 359]. Тому вона активно використовує засоби *іронії*/ *самоіронії* (спроба П. Шофера й Д. Райса відновити в неориторичі, зокрема, і фігуру іронії, виглядає досить переконливою й органічною), і *сарказму*. І перше (в особливо тонкій формі) як “спосіб доведення й переконання” (О. Потебня), і друге як “насмішка злобна чи гірка” (О. Потебня) властиве поезії Л. Костенко, де трапляються не тільки окремі іронічні рядки, а й цілі поезії іронічного або ж саркастичного звучання. Так, нищівним сарказмом пронизаний вірш Л. Костенко “Коректна ода ворогам”, де використано опозиційний принцип риторичності, що пронизує собою стилістичні конструкції твору на всіх рівнях і де мета досягається стилістичними засобами “від супротивного”, фактично засобами логічного абсурду: “Мої кохані, милі вороги! / Я мушу вам освідчитись в симпатії. / Якби було вас менше навкруги, – / людина може вдаритись в апатію”. Ще більшу порцію сарказму несе її вірш “Мимовільний парафраз”, де риторичний ефект досягається й завдяки застосуванню розмовних слів (суржику), які увиразнюють застосований авторкою принцип опозиційних понять. Подібний прийом частково використано й у поезії “Співучі обриси роденівської Музи”. Тонкою, проте виразною самоіронією перейнята поезія Ірини Жиленко. Окреме риторичне навантаження несуть *сентенції* та *афоризми*, наділені незаперечною інтелектуально-емоційною магією впливу на читача. Саме завдяки насиченню поетичних текстів сентенціями,

які виконують функцію *нагадування / акцентуації / апелювання до совісті*, мала такий резонанс поезія В. Симоненка: “Найтяжчий злочин – Вкрасти у народу / Тобі довірене життя”, “Україно! Доки жити буду, / доти відкриватиму тебе”, “На цвинтарі розстріляних ілюзій / Уже немає місця для могил”, “Можна прострелити мозок, / що думку народить, / думки ж не вбить!”, “Найогидніші очі порожні, / Найгрізніше мовчить гроза, / Найнікчемніші дурні вельможні, / Найпідліша брехлива сльоза”, “Мало великим себе уявляти, / Треба великим бути”, “Й-право, не страшно вмерти, / А страшно мертвому жити”, “Бо щире, високе небо / не підмалюєш квачем, / Бо величі справжній не треба / Спиратись на плечі нікчем”, “Але як твій промах / Лиш ворог бачить, – Друзів у тебе нема!” чи М. Вінграновського: “Ми на Україні хворі Україною, / На Україні в пошуках її...”, чи й цілі вірші-сентенції, як-от “Маленьке – не смішне...”. Або ж у Л. Костенко: “Мені відкрилась істина печальна: / Життя зникає, як ріка Почайна”. Особливим пафосом афористичного мовлення насичена поезія Л. Костенко: “Що доля нелегка, – в цім користь і своя є. / Блаженний сон душі мистецтву не сприяє”, “Час не наша власність”, “Немає моря глибшого, ніж час”, “Душа належить людству і епохам”, “Пустельний простір, як душа без міфу”, “Є скарби допоки їх шукають / перестануть – от тоді вже все”, “Душа тисячоліть шукає себе в слові”, “Не можна брати істину в аренду / І сіяти на ній чортополох”, “Настане день, обтяжений плодами”, “Я лиш інструмент, / в якому плачуть сни мого народу”, “...ще не було епохи для поетів, / але були поети для епох!”, “Мужність не дається напрокат. / Не бува бароко барикад”, “Ти думаєш, вірші потрібні поетові? / Поетові треба бути поетом”, “Що не народ – одне й те саме горе. / Що не поет – одна і та ж печаль”. Так само пересипана афористичними висловлюваннями поезія І. Драча: “Палаю – значить, я живу!”, “Художнику – немає скutih норм. / Він – норма сам, він сам в своєму стилі...”, “Межа між генієм й бездарністю – талант”.

Входячи в риторичну цілісність, окремі слова в тексті, пронизаному пафосом риторики, не тільки “зсуваються” в розумінні (будь-яке слово в художньому тексті в ідеалі – троп), а і “зливаються, смисли їх інтегруються” [12, 189], створюючи “тісноту поетичного ряду” (Ю. Тинянов), яка має особливий ефект впливу за читача. Адже тропи – це не тільки засоби “орнаменталізації” тексту, а й специфічні способи аргументації. Для посилення риторичної експресії широко використовуються, зокрема, і розділові знаки, такі як: знаки оклику, знаки запитання, трикрапки, що мало особливе значення для логоцентричності української поезії 1960-х рр. У кожному конкретному випадку риторичний реєстр визначається “характером комунікативної ситуації” (Ю. Лотман), яка певною мірою програмує баланс / дисбаланс стилістичної / риторичної складової.

Отже, у царині риторичності поезії 1960-х, особливо актуалізований, розширеній і поглибленій шістдесятниками, не все так однозначно й банально, як те прагне нав’язати новітня ортодоксальна критика: система риторичності має цілий комплекс історично зумовлених принципів та апробованих прийомів, що актуалізуються на кожному витку еволюційного розвитку по-новому, з урахуванням інших реалій і викликів часу як “поле неформалізованої думки” (Х. Перельман). І водночас риторичність виходить далеко за межі поезії. Так, “культура дефініції” (С. Аверинцев) літературознавця І. Дзюби працює в тому ж риторичному полі, що й поезія, а у творчості, скажімо, Вал. Шевчука вона оприявнюється через осучаснені моделі притчі з виразним інтелектуально-дидактичним струменем, що значно розширює простір риторичної свободи цього літературного покоління.



*Інтелектуалізація* риторичного простору нерозривно пов'язана з *раціоналізацією*, інтелектуальний ефект досягається силою раціонального розуму, який змушує інтуїцію дещо відступити перед потребою переконливої риторики. Однак це не заважає “відкритості”, дискурсивності (за Р. Бартом) риторичних моделей шістдесятників, тому вони загострено діалогічні, мають зазвичай віртуального адресата / співрозмовника, до совісті й емоцій якого апелює поетове слово: “Ти знаєш, що ти – людина? / Ти знаєш про це чи ні?...”, “Можна все на світі вибирати, сину, / Вибрати не можна тільки Батьківщину” (В. Симоненко). Більше того, вони інтуїтивно апелюють і до генетичного коду нації, що забезпечує неминучий відгук потенційного читача. Тут доречно згадати тезу Ю. Лотмана, згідно з якою в культурі, для котрої риторична насиченість перетворилася на традицію і “ввійшла в інерцію читацького очікування, троп входить у нейтральний фонд мови і перестає сприйматися як риторично активна одиниця” [12, 185]. Якщо “адаптувати” її до соціокультурної ситуації кінця 1950–1960-х рр., можна говорити ось про що: горизонт читацького очікування високих реєстрів поетичного слова дав змогу риторичним фігурам, актуалізованим шістдесятниками, не тільки органічно ввійти в суспільну свідомість, а й впливати на формування уявлень і переконань. Саме завдяки риторичності можна зрозуміти повною мірою “сенса конвенцій, серед яких ми живемо”. Адже щоб порозумітися, ми мусимо “рухатися в основному в світі цих конвенцій, або очікувань...”. Більше того, саме риторика дає можливість усвідомити, що ми оперуємо не знаннями про світ, про факти, “а найчастіше топосами або навіть стереотипами” [11, 475].

У соціокультурній ситуації 1960-х рр. людина, наділена владою слова, кажучи словами С. Аверинцева, стає більш ніж людиною і більш ніж громадянином [2, 76]. Але навіть за “умови своєї повноправності” (людина і громадянин) сила риторичного повідомлення помножується не тільки цими двома складовими (адже в шістдесятників екзистенційний і морально-етичний виміри дуже потужні), а й “силою імені”, коли автор може “поручитися” за силу (істинність) свого повідомлення “своїм іменем” [2, 76]. Тут починає діяти магічна риторика імені, *сила авторитету*, що посилює *імператив авторства*, яким вимірюється як художній рівень твору, так і висота духу та моральності письменника.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Риторика // *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. – Чернівці, 2001.
2. Аверинцев С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1996.
3. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. – К., 2012.
4. Бахтин М. Філософії поступка // *Філософія* и социология науки и техники: Ежегодник: 1984–1985. – М., 1986. – С. 80-160.
5. Боров Ю. Стиль // *Эстетика*. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. – М., 2003.
6. Державин В. Проблематика стилів і плужанство за кордоном // *Державин В. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці*. – Івано-Франківськ, 2005. – С. 41-53.
7. Дерріда Ж. Питання стилю // *Філософська думка*. – 2004. – № 6. – С. 35-50.
8. Кант И. Критика способности суждения // *Кант И. Сочинения* в 6 т. – Т. 5. – М., 1966. – С. 161-527
9. Кверкегор С. Наслаждение и долг. – 3-е изд. – К., 1994.
10. *Літературознавчий словник-довідник* / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К., 1997.
11. Ліханський Я. Риторика // *Література*. Теорія. Методологія / Упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької; пер. з пол. С. Яковенка. – К., 2006. – С. 470-517.
12. Лотман Ю. Семіосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки. – СПб., 2004.
13. Мейзефський В. Філософія и неориторика. – К., 1991.
14. Никитин С. Риторика // *Современный философский словарь* / Под общ. ред. В. Кемерова. – М., 2004. – С. 589-594.
15. *Общая риторика*: Пер. с фр. / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др. – М., 1986.
16. Пешков И. Введение в риторическую поступку. – М., 1998.
17. Пивоваров Д. Идеал // *Современный философский словарь* / Под общ. ред. В. Кемерова. – М., 2004. – С. 245.
18. Потебня А. Теоретическая поэтика / Сост., вст. ст., коммент. А. Муратова. – М., 1990.

19. *Тарнашинська Л.* Психологічна структурованість канону художнього образу (деякі аспекти теоретичних засад) // *Тарнашинська Л.* Презумпція доцільності: абрис сучасної літературознавчої концептології. – К., 2008. – С. 56-70.
20. *Тарнашинська Л.* Сюжет Доби: Дискурс шістдесятництва в українській літературі ХХ століття. – К., 2013.
21. *Трубина Е.* Нарратология // *Современный философский словарь* / Под общ. ред. В.Е. Кемерова. – М., 2004. – С. 419-428.
22. *Устюгова Е.* Стиль как явление культуры. – СПб., 1994.
23. *Федяев Д.* Эталон // *Современный философский словарь* / Под общ. ред. В. Кемерова. – М., 2004. – С. 816-817.
24. *Чижевський Д.* Філософські твори: У 4 т. – К., 2005. – Т. 2.

Отримано 8 серпня 2014 р.

м. Київ

