

LYUDMYLA TARNASHYNSKA / ЛЮДМИЛА ТАРНАШИНСЬКА

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

ORCID: 0000-0003-2540-2658

## Риторика мовчання як стратегія виклику

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

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

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

як спланованого, прогнозованого, так і мимовільного, безпосереднього: перше набуло останнім часом статусу своєрідної „моди” чи подекуди й епідемії. Всі ці іпостасі популярності письменника належать, умовно кажучи, теорії та історії літературних репутацій. Тій літературознавчій дисципліні, котра, за прогнозами Івана Розанова, автора книжки „Літературні репутації” (1928), у якій він зумів пройти між Сціллою і Харибдою вульгарного соціологізму й сухого академізму, неодмінно мала би з’явитися поряд із історією й теорією літератури, історією й теорією критики. Перша (теорія), на його думку, займалася б дослідженням факторів літературного успіху, друга (історія) — вивченням фактів в історичній послідовності, з’ясуванням їх соціологічних причин<sup>1</sup>. Однак, цьому передбаченню не судилося здійснитися, хоча певні спостереження І. Розанова щодо окремих закономірностей розвитку літературного процесу, зокрема, природи успіху/слави, припливів/відпливів читацького інтересу до того чи того письменника не можна остаточно списати в архів. Більше того, у час новітніх технологій такі репутаційні чинники мають ширше поле й новітні вектори дослідження. Фактично ці спостереження мало не столітньої давнини ілюструють тезу, згідно з якою саме життя встановлює свої закономірності, провокує ті чи ті сплески слави, періоди „внутрішнього підпілля”, а то й зовнішнього несприйняття письменників — і приклади з життя великих майстрів слова тут більш ніж яскраві.

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

<sup>1</sup> І. Розанов, *Литературные репутации*, Москва 1990, с. 16.

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

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

Формалістичні викрутаси зі словом неминуче призводять до викривлення і затемнення ідейно-художнього змісту твору. А що справа саме така, свідчать деякі твори молодих поетів М. Вінграновського, І. Драча, Л. Костенко<sup>2</sup>.

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

Боліла правдою. Плакала віршами.  
Чистими ранами революції зяяла.  
Училась мовчати. На бантині вішалась.  
Або йшла милуватись північним сяйвом<sup>4</sup>.

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

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

<sup>3</sup> Л. Костенко, *Вибране*, Київ 1989, с. 167.

<sup>4</sup> *Ibidem*, с. 42.

Ми мовчимо — поезія і я.  
 Ми одна одній дивимось у вічі.  
 Вона не знає, як моє ім'я, —  
 мене немає в нашому сторіччі.  
 Я не зійшла, посіяна в бетон.  
 Не прийнялась, морозами прибита.  
 Я недоцільна — наче камертон  
 у кулаці кошлатого бандита<sup>5</sup>.

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

Морозами бита, муштрована покиддю,  
 виходила сива з тих академій.  
 На довгих столах вимирала покотом  
 від різних редакторських епідемій<sup>7</sup>.

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

Будую мовчання як зал філармонії.  
 Колонний  
 Безсонний  
 Смерековий зал<sup>8</sup>.

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

<sup>5</sup> *Ibidem*, с. 211.

<sup>6</sup> *Ibidem*, с. 546.

<sup>7</sup> *Ibidem*, с. 142.

<sup>8</sup> *Ibidem*, с. 42.

<sup>9</sup> *Ibidem*, с. 177.

<sup>10</sup> *Ibidem*, с. 42, 211.

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

Поет не може бути власністю.  
Це так йому вже на роду. Не спокушайте мене гласністю.  
Я вдруге в пастку не піду.  
Працюю в кратерах вулканів.  
Я завелика для капканів<sup>11</sup>.

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

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

Це робилося (можливо, неусвідомлено), щоб довести до граничної межі свою нерекондованість, максимально загострити стан своєї ізольованості від неправедного радянського культурного простору. Бо ж найкращу промоцію плодів творчої праці поета в ті часи робила влада, забороняючи їх<sup>14</sup>.

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

<sup>11</sup> *Ibidem*, с. 542.

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

<sup>13</sup> Л. Костенко, *Вибране*, с. 538.

<sup>14</sup> Є. Кононенко, *Героїні та герої*, Київ 2010, с. 79.

кині не буде цілісно окресленою: адже стратегія — це повноцінна складова її творчої особистості. Мовчання як „відсутня присутність” письменника у суспільстві вирізняється з-поміж інших поведінкових моделей, що „працюють” на репутацію письменника, особливою багатозначністю: ця пролонгована форма виклику, маючи „характер зберігання дистанції” (М. Гайдеггер), підтримує „криву” інтересу до нього. Філософи наділяють мовчання (яке, як і слухання, за М. Гайдеггером, належить мові як „можливість”) — як один із компонентів людського спілкування — статусом „самостійної одиниці не-словесних мислительних актів”<sup>15</sup>. Його комунікативна іпостась поліфункціональна, має різне спрямування: як забезпечення тиші, як виявлення ставлення — як-от нечемності, збереження дистанції тощо<sup>16</sup>. До цього можна також додати мовчання як усамітнення письменника в творчій роботі, що може мати різну мотивацію — від бажання оберігати свою „вежу зі слонові кістки” від сторонніх очей — до акцентації на власній позиції, ілюзії „покарання” суспільства (в т. ч. мимовільно й читача) за власні розчарування щодо неспівпадання позицій, різні погляди на події тощо. Така модель поведінки засвідчує неспростовну „волю до винятковості”, яку можна розцінювати і як вихід поза межі буденності, і як потяг до внутрішньої комунікації: все це у його модифікаціях лежить у площині філософської проблеми волі до влади (і над людьми, і над собою — такі ось радикальні протилежності) та волі до пізнання й творчості<sup>17</sup>. Однак, тільки у „справжній мові можливе власне мовчання”, — зазначає М. Гайдеггер, маючи на увазі ту обставину, що аби зуміти мовчати, потрібно „мати що сказати”<sup>18</sup>. Власне, це корелює з думкою про те, що на таку модель поведінки зважається той, хто присвоює собі статус арбітра суспільства, моралізатора, пророка.

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

<sup>15</sup> Н. Абрамова, *Несловесное мышление*, Москва 2002, с. 36.

<sup>16</sup> *Ibidem*, с. 36.

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

<sup>18</sup> М. Хайдеггер, *Бытие и время*, Москва 1997, с. 165.

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

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

<sup>19</sup> Ю. Лотман, *Семиосфера*, Санкт-Петербург 2004, с. 168.

<sup>20</sup> Н. Абрамова, *op. cit.*, с. 38–39.



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

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

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

<sup>22</sup> *Ibidem*, с. 7.

<sup>23</sup> *Ibidem*, с. 7.

<sup>24</sup> П. Валери, *op. cit.*, с. 596.



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

З початком демократичних процесів в українському суспільстві у площині митець/влада визріла діалогічна ситуація, яка, за Ю. Лотманом, передує діалогу і яку можна тлумачити як визрівання умов взаєморозуміння між мовцем/сприймачем. Однак асиметричність цих процесів „руху назустріч” призвело до продуманої й виваженої письменницею стратегії, яку можна назвати *риторикою мовчання* як способом комунікації у ситуації різночитання „істини”. Тонко відчувши у 1990-х прищестя „неоцинізму”, характерним надмірною комерціалізацією всіх сфер життя, що супроводжуються морально-етичними ексцесами, Л. Костенко гордо заявила: „І знов сидять при владі одесную. / Гряде неоцинізм. Я в ньому не існую”<sup>27</sup>. У цьому випадку *риторика мовчання* тотожна *риториці вчинку*, що потребує вольового зусилля, тобто передбачає сильний і послідовний характер. Теорія риторики вчинку, спроектована Михайлом Бахтіним, розвинена Мерабом Мамардашвілі та Ігорем Пешковим, наголошує на тому, що мова — це соціальна дія, а також мова (а отже, й мовчання — Л.Т.) — це вчинок<sup>28</sup>. До вчинку, який за суттю своєю є „соціальним, орієнтованим на суспільство, на іншого”<sup>29</sup> підштовхує зазвичай кризовість мовної ситуації (спілкування/комунікації): тоді homo verbo agens (людина, що говорить) — тобто людина, що діє словом у певних соціально-етичних ситуаціях, виходить поза межі ритуальної (стереотипної) моделі поведінки з її стереотипними ролями й діє не словом, а мовчанням. У цьому випадку спостерігаємо кризу ритуальної поведінки й звертання до крайніх заходів: відмови від своєї ролі і здійснення вчинку як „індивідуально-свідомої дії”<sup>30</sup>. Варто принагідно зазначити, що в українській літературі ХХ–ХХІ ст. амплітуда риторики вчинку як публічного жесту надзвичайно широка: від риторики мовчання як позиції

<sup>25</sup> А. Вишневский, *op. cit.*, с. 14.

<sup>26</sup> *Ibidem*, с. 15.

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

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

<sup>29</sup> *Ibidem*, с. 71.

<sup>30</sup> *Ibidem*, с. 57.

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

Кризовість мовної (комінікативної) ситуації відбувається тоді, коли людина нашоствхується на нерозуміння. У першому випадку цим джерелом нерозуміння Л. Костенко була офіційна влада, тоді як читач її обожнював за чесне слово, у другому — це комбінована ситуація, коли поет вгадує у риториці влади фальш, а читач наче підтримує, однак цей же читач відштовхує колись улюблену поетесу через нерозуміння її прозового твору (йдеться про роман *Записки українського самашедшого* (Київ, 2011), про що мова буде йти далі). Стратегія дистанціювання від суспільства/читача виявилася наділеною не тільки потужною риторикою самопозиціонування, а й апробованою раніше потенцією інтриги, яка тримала постійний інтерес до письменниці, що „підігривався” її відмовами від інтерв’ю, від перевидань творів, вкрай нечисленними з’явами на публіці, різкими заявами щодо „піратських” видань без її згоди. Суспільство нерідко очікує (особливо в періоди криз) на слово оманливе, „солодке” (тому, очевидно, таким красномовним у художньо-образній системі поетеси є поняття „юрба”, яка не розуміє поета, як, зокрема у творчості Шарль П’єра Бодлера), однак поетесі відразливі ерзаці „істини”, вона мовить „словом правдивим” і нещадним — або не мовить взагалі („Була б така чарівна лепетуха, / такі б ото улучила слова, / що як по змісту, може, й в’януть вуха, / а як по формі — серце спочива”)<sup>31</sup>, лише зрідка перериваючи своє багатозначне мовчання такими іронічними спічами, як-от її публікація з приводу формату відзначення свята незалежності в щоденній всеукраїнській газеті „День” „Равненіє на трибуну”<sup>32</sup>, що за сутестією іронії й сарказму нагадує рядки зі *Щоденника* Вітольда Гомбровича з приводу гучних ювілейних святкувань і хибних цінностей<sup>33</sup>. Таке „гучне мовчання” Л. Костенко транслювало в зовнішній світ її незгоди з тими тенденціями, які заважають Україні рухатися вперед цивілізаційним шляхом. Всенародна поетеса, яка позиціонує себе ретранслятором істини/істин (національних, морально-етичних та ін.), не знайшла в суспільній атмосфері суголосних її переконанням принципів і системи противаг тим загрозам, що їх несе з собою переструктурування системи та її домінант. Власне, це було мовчання, що інтригувало й провокувало, апелюючи до тези Лесі Українки з її *Пісні без мелодії*:

Якби мої думи німії  
та піснею стали без слова,  
тоді б вони більше сказали,  
ніж вся отся довга розмова<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Л. Костенко, *Вибране*, с. 209.

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

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

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

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

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

<sup>35</sup> Н. Абрамова, *op. cit.*, с. 37.

<sup>36</sup> Л. Костенко, *Записки українського самашедшого*, Київ 2011, с. 23.

продовжує лінію „підриву” авторитету „королеви” української поезії і загалом основ українського шістдесятництва, накреслену ще в книгах О. Забужко *Хроніки від Фортінбраса* (Київ, 1999) і *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій* (Київ, 2007), чи з'ява провокативних, часом епатажних (як заявлено навіть в анотації до видання) есеїв Євгенії Кононенко у книжці під назвою *Героїні та герої* (Київ, 2010) з їхніми десакралізаційними інтенціями, де через медійні, віртуальні образи, міфи й симулякри маскульту розвінчуються сучасні кумири (прикметно, що цими об'єктами-образами є триада Л. Українка, Л. Костенко і О. Забужко). Фактично авторка розкладає досить точний пасьянс непростих стосунків двох популярних сучасних письменниць у відсвіті світової слави Л. Українки<sup>37</sup>, на роль якої вони обидві начебто претендують, однак, безперечно, порушує табу на ці особистісні „історії”, що вийшли поза межі власне літератури.

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

<sup>37</sup> Є. Кононенко, *op. cit.*, с. 75–126.

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

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

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

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

<sup>38</sup> Л. Костенко, *Річка Геракліта*, Київ 2011, с. 268.

<sup>39</sup> *Ibidem*, с. 271.

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

виходити з колізій читацького резонансу (за моїми спостереженнями, роман читала не тільки інтелігенція, а й звичайні продавчині у магазинах). Дуже точно сказав про це письменник Володимир Базилевський: „Від безоглядного захоплення — до категоричного заперечення — такі полюси сприйняття щойно виданої книжки прози Ліни Костенко”<sup>41</sup>. Звісно, її гучне повернення (а низка велелюдних презентацій відбувалася фактично в контексті ювілейних дат письменниці) багатом принесли неказанну радість („втішання Ліною” — це не просто вияв апологетики улюбленої поетеси, а й відчуття тривкості, незнищенності основ, символу моральності й граничної відповідальності — за позицію, за Слово): комусь в амбітній боротьбі за першість на п’єдесталі української літератури воно дошкуляє, а хтось просто очікує на нові її твори. Між тим наклад *Записок...* розкуповувався нечуваними темпами: моветоном вважалося „зухвальство” не прочитати новинку (мені це нагадувало давню ситуацію з продажем *Саду нетанучих скульптур* у 1987-му та *Вибраного* у 1989-му). Роман викликав великий ажіотаж і тимчасову його нестачу в книгарнях, що привело до появи піратських передруків (станом на червень 2011 р. загальний офіційний тираж роману становив 80 тис. прим.). Однак до кумирів завжди завищені вимоги, тому шквальні дискусії, що розгорнулися в літературному і бібліографічному середовищі, були безжалюї й жорсткі — як, власне, і сама проза Л. Костенко — „жорстка й жорстока, як нинішня реальність. Скупа, афористична, а то й протокольна”<sup>42</sup>. Неприйняття прозового твору письменниці має свої причини, що стало темою окремої публікації<sup>43</sup>. Якщо знову згадати спостереження І. Розанова, стає очевидною й така закономірність: письменник-новатор зазвичай двічі піддається нападкам — спочатку з боку „літературних старовірів”, а пізніше — тих „літературних немовлят”, котрі відчували в собі творчу силу позмагатися з авторитетом<sup>44</sup>. Тобто, спрацьовує „іронія долі і відплата”: кожен „руйнівник авторитетів” сам стає „авторитетом”, на який посягають інші „пошукачі слави”<sup>45</sup>. Тож фаза мовчання перейшла у фазу не тільки жвавого обговорення, найчастіше зі знаком мінус, а й у фазу скандалу. Причому амплітуда цього постмовчання була надзвичайно широкою — від переповнених залів під час зустрічей із поетесою й щедрого фіміама — до відкритого скандалу, що вилився на сторінки преси й завершився її обуренням і — як наслідок — новим усамітненням. Так, у січні 2011 р. Л. Костенко вирушила у тур-презентацію свого роману *Записки українського самашедшого*.

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

<sup>42</sup> *Ibidem*.

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

<sup>44</sup> І. Розанов, *op. cit.*, с. 18.

<sup>45</sup> *Ibidem*, с. 18.



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

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

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

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

<sup>47</sup> Л. Костенко, *Записки українського самашедшого*, с. 311.

<sup>48</sup> *Ibidem*, с. 240.



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

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

<sup>49</sup> Т. Бовсунівська, *Когнітивна жанрологія і поетика*, Київ 2010, с. 159.

<sup>50</sup> Л. Костенко, *Мадонна Перехресть*, Київ 2011, с. 35.

<sup>51</sup> Т. Бовсунівська, *op. cit.*, с. 159.

<sup>52</sup> Л. Костенко, *Вибране*, с. 542.

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

Поезія і популярність —  
у цьому завжди є якась полярність.  
Це — шлях од гідності до принагідності.  
Це — учта слави при духовній бідності.  
Мені довелося бачити/найвидатніших поетів світу —  
всі вони були не естрадники, а страдники<sup>54</sup>.

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

<sup>53</sup> Л. Костенко, *Мадонна Перехресть*, с. 75.

<sup>54</sup> Л. Костенко, *Вибране*, с. 543.

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

Багаторічні творчі перерви Л. Костенко як *викличний жест мовчання* є не тільки своєрідною реалізацією її громадянської позиції, способом „витримати паузу”, дочекатися публічного порозуміння: це ще й недиференційований шифр її закритої від публіки свідомості — він і становить нібито незреалізований потенціал її творчості. Однак попри заманіфестоване нею відчуття „Я поетеса часу, що пішов”, присутність її Слова в українському соціокультурному просторі XXI ст. неспростовне. Воно пружне, рефлексивне, занурене у різні пласти життєпростору, насичене емоціями й блискітками метафоричності, за якими відчувається висока естетична культура й прагнення граничної точності слововислову<sup>55</sup>. Проте індивідуальне переживання письменниці, звісно ж, здебільшого перебуває „за кадром” і залишається тією таємницею, яка, очевидно, ніколи не буде доступною ні дослідникам її творчості, ні, тим більше, широкому загалу: тут можна апелювати хіба до вміння вслухатися в її слово проЯвлене й читати між рядками. Тож будь-яка реконструкція ландшафту „внутрішнього мовчання” видатної української поетеси залишається досить вразливою.

## Бібліографія

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

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

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

Przyjęto do druku/Accepted for publication: 12.09.2021