

УДК 821.161.2Рильський:7.035]:008(477)

НЕОКЛАСИЦИЗМ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Ігор Юдкін-Ріпун

Особливі комунікативні обставини творчого шляху М. Рильського зумовили широкий діапазон поетичних засобів – від прихованого етикетного цитування до щирого вислову. Формування риторичних умовностей та їх додання підвели до створення криптографії з її протиставленням явного та прихованого змісту, притаманним театру. Ліричні ізолюючі абстракції стали основою для переосмислення окремих деталей як вихідного кроку сценічного перевтілення.

Ключові слова: комунікативні функції, прихована цитата, прихована полеміка, топос, криптограма, словесна маска, характерність, сценічна ситуація.

Особые коммуникативные условия творческого пути М. Рильского предопределили широкий диапазон поэтических средств – от этикетных скрытых цитат до искренних высказываний. Формирование риторических условностей и их преодоление подвели к созданию криптографии с ее противопоставлением явного и скрытого содержания, характерным для театра. Лирические изолирующие абстракции дали основу для переосмысления отдельных деталей как исходного шага сценического перевоплощения.

Ключевые слова: коммуникативные функции, скрытая цитата, скрытая полемика, топос, криптограмма, словесная маска, характерность, сценическая ситуация.

The particular communicative circumstances of M. Rylskyi creative development have conditioned the vast scope of poetical means from secret etiquette quotations to sincere enunciations. The formation of rhetoric conventions and their replacement come to cryptograms with the opposition of latent and manifested contents peculiar for theatre. Lyrical isolating abstractions have been the base for the reconsideration of separate details as the initial step for scenic reincarnation.

Keywords: communicative functions, latent quotation, latent polemics, topics, cryptogram, verbal mask, character, scenic situation.

Своєрідність українського неокласицизму засвідчено словами Юрія Клена: *«Предків не маєш? То ж будь тепер сам собі предок. Люди забули легенди? Нову їм створи»* («Попіл імперій») [13, с. 97]. Те, що мало вигляд ретроспекцій, звернення до минувшини, справді оберталось своєрідним перекладом з мови одного стилю на іншу, а в шатах реставрованого спадку (неостилістики, а відтак і полістилістики як суміщення різностильового матеріалу) виявлялися ознаки сьогодення. Це все дозволяє дійти висновку про особливе місце мімікрії як часткового, неповного мімесису (наслідування), як своєрідного театру вдавання, де було випереджено те, що стало симулякрами (віртуальною реальністю) у постмодерні [13, с. 99]. Простуючи далі, можемо твердити принаймні про п'ять особливостей українського неокласицизму, що вповні виявилися у творчості М. Рильського.

По-перше, у ретроспективі програма неокласицизму виявилася оптимальною поетичною стратегією за специфічних ек-

зистенційних умов середини ХХ ст. Вона забезпечила таку комунікативну ситуацію, коли стало можливим якщо і не казати всю правду, то принаймні дистанціюватися від брехні. Відтак конфлікт поміж екзистенційними та когнітивними аспектами творення текстів одержав можливість позитивного розв'язання. Комунікативну ситуацію, у якій перебувало покоління М. Рильського, можна охарактеризувати словами Б.-І. Антонича: *«Як граєш у карти чи з чарки вино п'єш, о друже мій / В гарячці з туманом важким замороки одруженій, / Бач, щоб за мить цю не заплатив ти задорого, / Коли тебе тень твій покине й твоїм стане ворогом»* («Балада про тень капітана»). Знеславлення, або «втрата обличчя», – от який сенс образу відрубаної тіні. Така ситуація була завжди неприйнятною для М. Рильського, який, підбиваючи підсумки життєвого шляху, твердив: *«Зрозумійте, люди, річ єдину – / Що брехать не вмів мій язик»* («Зимові записи», 21.12.1961 р.). Перед поетом постає питання: як висловити те, що вимагається, а водночас не збрехати? Одним з

можливих рішень тут стає зустрічне питання: а чиїми словами висловлюватися? Чи будуть слова поета брехливими, якщо то, власне, і не його слова?

Тут постає проблема авторства слів, а відтак і їхнього адресування. Зокрема, проблема прихованої цитати, коли йдеться про фразеологію, уживану загалом. Тоді слова, хоча і вживаються поетом, та не від його душі походять. Це слова нічий – слова невідомого оракула, який височить над суспільством. Водночас авторство та адресування передбачають ще й точку зору, ракурс висвітлення предмета оповіді. Виникає цілий комплекс образів автора, адресата та, найголовніше, свідка і співучасника подій, і все це позначається на сенсі вислову.

Щоб унаочнити роль комунікативних умов (зокрема авторства слів) наведемо один приклад з історії української драматургії. У «Сватанні на Гончарівці» Г. Квітка-Основ'яненко, нібито щоб якось підсолодити гіркі висновки з фіналу комедії (одруження вільної дівчини з кріпаком), вводить цілий панегірик кріпацтву. У цьому вбачали консерватизм письменника [12, с. 401]. Проте якщо взяти до уваги, що цей панегірик вкладається в уста старого солдата, то такі висновки довелося б скорегувати. Що тут ідеться про самоспростування тези, що гумор ситуації явно чорний, що панегірик обертається абсурдом – це все, думається, Г. Квітці як досвідченому акторові було зрозумілим.

До подібної комунікативної стратегії вдається і Рильський, який виявляє себе майстром прихованої стилістичної цитати. Ми бачимо не лише анонімність риторичних фігур, але їх самоспростування, фактичну компрометацію. Саме так, думається, слід оцінювати притчу про «рятівну зустріч» України з Жовтнем: «*І край безодні при воді живій / Зустрілася із Жовтнем Україна*» («Жага») – це «незграбно-сентиментальна казочка», за оцінкою Л. Новиченка [8, с. 35], але коли взяти до уваги наявний тут риторичний топос «містичного шлюбу», то виникає ефект умисної незграбності вислову. Етикетна риторика дозволяє творити так звану грубу шкіру для захисту власного єства. Так і виникають

ті твори Рильського, які призначено для вжитку на «соціальне замовлення». Тут поет уникає брехні, оскільки, по-перше, використання загальників – не власний голос, а центон з цитованих голосів інших, незначених персонажів, голосів *інкогніто* (на відміну від голосу *оракула*, коли йдеться про прислів'я, реальні або потенційні, або афористичні вислови); а по-друге, гірлянди словесних абстракцій не тягнуть за собою певних висновків, залишаючи завжди поле неозначеності.

Виникають, можна сказати, «поетичні мозолі» – такі собі згустки сполучної тканини, які невіддільні від живого організму корпусу текстів поета, оскільки вони виконують захисну функцію. Їхнє існування виправдується тим, що вони не становлять брехні саме тому, що є цитатами чужого голосу, голосу інкогніто. Тому вони невіддільні від живого корпусу текстів поета так само, як невіддільні шрами – адже поза ними стає незрозумілим, що зароджувалося і розвивалося під їхнім покривом і з чим точилася прихована, а часом і відверта полеміка, що таїлося в сутінках етикету. Виникає те, що в мовознавстві визначається як семантична «амальгама» [10, с. 34]. Поет відроджує етикетні нормативи, до того ж цілком конкретні – придворного сервілізму, підлабузництва феодальної доби, які створюють поверхневу захисну тканину з прихованих цитат. Використання можливостей риторики для захисту внутрішнього поетичного світу унаочнюється зверненням Рильського до забутої у ХХ ст. оди, трактованої як альтернатива плакату. Приміром, таким є хрестоматійне «Слово про рідну матір»: «Красномовство поета тут наскрізь ліричне. Завдяки цьому він зумів уникнути того логіцизму <...>, яким часто відзначалася ода в своїх класичних зразках» [8, с. 25].

До того ж в «ідеологічно витриманому» циклі «Весняна пісня» (1952) міститься вірш «Школярці», де цитованим етикетним штампом протиставляється своєю щирістю, засвідченою інтимними деталями, ліричний портрет дитини: «*Висунувши кінчик язика, / До плеча схиляючи голівку, / Мов стеблина весняна, гнучка, / Ти щось пишеш, юна чорнобривко*». Ще виразніше

ІСТОРИЯ

контраст з «поетичними мозолями» етикетних цитат демонструють згадані «Зимові записи» (21.12.1961). Сюди входить вірш з відверто етикетним рядком: «*Комуністичної Програми / Веселка встала світова*», де, зрештою, використовується стерта метафора райдуги як містка. Одразу за ним слідує твір викривального змісту з рядками: «*У них є щит: не пійманий – не злодій! / У них є меч: фальшовані слова!*». У такій амальгамі виявляється одна з комунікативних переваг лірики – можливість прихованої **полеміки**, яка вповні була реалізована неокласиками.

По-друге, гасло неокласиків «до джерел» означало насамперед прагнення унормування, кодифікації поетичної мови, створення поетичної **риторики**. Водночас це не свідчило про розчинення в абстракціях, навпаки, риторичні засоби слугували створенню унікальних образів, забезпечували точність вислову, цілком суголосного сучасності. Таку парадоксальність відзначає Р. Мовчан: «Заклик “До джерел” був не лише модерністською риторикою, але й активною модерністською практикою» [7, с. 64]. В. Домонтович привертая увагу до своєрідності ретроспекцій, які практично були не реставрацією, а спробами конструювання власного духовного світу за взірцем історичної пам'яті: «З поетичної доктрини усувається принцип натхнення» [3, с. 277]. Барокова епоха поставала як золота доба національної своєрідності і робітня риторики, якою стало для київських неокласиків перебування в «болотяній Лукрозі»: «Барішівка – це і відкриті двері в бароко, в український 17 вік» [3, с. 294].

Інтертекстуальність постає як передумова створення власне тексту. Отже, відбувається рух до джерел, але самі джерела потрактовано дуже своєрідно. Зокрема, перекладацька практика була тією робітнею, де формувалися засоби поетичної риторики. Таке становище, що не раз виникало в історії української культури, думається, дуже вдало охарактеризував М. Сулима: «Матимемо ситуацію, коли гастрольний трупі сподобалася тимчасово надана сцена, і вона зробила її своїм постійним місцем роботи. Місцеві ж актори, щоб не вмерти з голоду, з

часом перейшли на службу до гастролерів, перейнявши нову манеру гри» [11, с. 155].

Перевага створених у поетичній робітні риторичних мотивів полягає в тому, що вони відсилають до так званих прототипних ситуацій, у яких можна впізнати знаний репертуар поетичних загальників, але не обмежуються його запасом. Відтак зусилля поета спрямовуються на долання риторичних абстракцій і створення унікальних зримих образів, уникаючи навмисних згадок про реалії часу. Поряд з униканням Сцілли брехні постає проблема обминання Харібди внутрішньої еміграції та неминучих для неї риторичних абстракцій. Як це вдається поету, може засвідчити «Мати» з циклу «Неопалима купина» (1944): «*Ти ідеш, пренепорочна, / З немовлятком зголоднілим / У безкрайньому просторі, / В сніговиці по степу... Ти ідеш, пренепорочна, / Тінь Шевченкова з тобою*». Мотиви Богородиці і Катерини як вічні образи впізнаються в деталях поетової сучасності так, що виникає вузькоспеціалізована **ідіома**, притаманна окресленому колу поетичних текстів.

Створення риторики нерозривно пов'язане з доланням її ж умовностей через перетворення їх на засоби ідіоматики. Щодо того, як здійснюється цей перехід від риторичної абстракції до ідіоматичної конкретики, доцільно звернутися до взятої з теорії драми категорії пафосу в тому сенсі, який відкрив у ній Лесь Курбас: «Під пафосом ми розуміємо не те, що під патетичністю; <...> певний фетиш, коли можна його так назвати, який, коли він є певною чинністю, виправдовує інші чинності <...> таку передумову, яка дозволяє вірити всяким умовностям». Зокрема, «пафос освячував найбільш неправдоподібні на сцені речі» [5, с. 53–54]. Як післядія катарсису, розв'язання драматичного конфлікту, у такому тлумаченні пафос постає конденсацією виражальних засобів, придатною для опису ліричного вислову, де «згущення думки» (за О. Потєбнею), а відтак і добір риторичних фігур, стає кроком до подолання їхньої умовності в конкретному образі. Таке «згущення» дозволяє перетворити риторичний топос сироти на зримий портрет загубленої дитини, поданий тонічним білим

віршем: «Я не можу тебе забути, / Хлопчику на фастівському вокзалі!.. По обличчю твоєму повзли / Сірі тваринки».

Альтернативу риторичним абстракціям становить тоді така спеціалізація значень, якою забезпечується унікальне найменування, а відтак і виникнення в уяві зримого образу. Про це писав сам поет: «Та на те ж уява у людини, / Щоб нечуті чути тамбурини» («Хвала уяві», березень 1941 р.). Проте така робота уяви – це творення насамперед вигаданого театрального кону.

Постає завдання в повсякденні знайти те, що не помітно іншим, а водночас не окреслюється приписами обов'язкового тлумачення, і подати це через унікальне сполучення риторичних засобів. Без звернення до прозаїчності (на кшталт «мандрівок до побуту») у межах самої поезії ці засоби стають необхідними для перетворення на протилежність – окреслення зримих предметів. Зрозуміло, що режим найбільшого сприяння риторичі виникає саме в ліриці, на противагу прозі, орієнтованій на колоквиалізми. Приклад становить, приміром, змалювання міста як пекла в річищі традиції інфернальної картини світу, що сягає Т. Шевченка і М. Гоголя, в урбаністичному сонеті: «Тут цілий день, у казанах закутий / Кипить асфальт задушливотяжкий... Гарячим бруком дівчинка забула / Йде плачучи». Загальники скорботи й страждання в конденсованому вигляді створюють досить конкретний зримий образ там, де в прозаїчному тексті були б потрібні реалії розмовної стихії.

По-третє, спрямований у річище творення особливої поетичної риторичі, неокласицизм як мистецтво ретроспекцій тут не мав реставраційного або стилізаторського характеру, не спрямовувався на відтворення сторонніх зразків, а ставав знаряддям витворення самостійних поетичних вірців і нормативів. З цього боку, неокласицизм був безпосереднім спадкоємцем кирило-мефодіївської та гоголівської доктрини ресурекціонізму, так званого воскресіння (польське – *zmarłychwstaństwo*), а по суті, нового творення на основі криптограм, поетичної мови для втаємничених [13, с. 84]. Ідеться, отже, не про реставрацію

як репродукцію, відтворення, навіть не про відродження, а саме про воскресіння. Сенс цього ідейного руху полягав у тому, що джерела, відтворенню яких служить ретроспекція, самі залишаються невідомими. Знаний євангельський образ спорожнілої могили символізує такий підхід: «Чого шукаєш живого серед мертвих?» (Лука, 24:5). Не відкопування старої могили, яка спорожніла, а створення нового образу того, що в тій могилі було. Не відтворення-відродження-реставрація, а воскресіння, тобто творення наново – така принципова відмінність української неокласики від звичайного ретроспекціонізму. Рильський засвідчив свою цілеспрямовану причетність до цього спадку поглядів кирило-мефодіївців у «Київських октавах»: «Сьогодні все я можу воскресити, / Сьогодні маю над віками силу! / Он на Подолі бурса гомонить, / Здала побачивши Петра Могилу». Це повертає також і до давніх платонівських ідей анамнезу та амнезії, до метемпсихозу як перевтілення.

Уже *post factum, a posteriori* новостворені риторичні умовності ідентифікуються з «джерелами», з основами або початками творчості. Відтак проблема ретроспекцій переводиться в площину інтерпретації, витлумачення. Таке відсилання до відсутнього джерела, наявного лише в уяві, виразно засвідчено у вірші «Лист до загубленої адресатки» (Львів, жовтень 1939 р.): «Це все було, не може бути й мови! / І яблуня, і пісня, і вікно, / І потиск рук лукавий та нервовий / У п'ятні поганенького кіно... Не знаю, де ти, хто ти, що ти нині, / Усе перекотилось без сліда... Та вірю, як приречено людині / Що й досі ти прекрасна й молода». Власне, реальність минувшини в поетовому спомині вмотивовується так само, як ілюзія справжності в театральній виставі. Перераховані подробиці воскреслої в уяві дійсності тут змальовують обставини, ознаки портрета ліричної героїні, по суті, її сценічний образ.

Ресурекціонізм узагалі актуалізує барокову метафору світового театру, бо він спирається на рефлексію – на видобування з досвіду пам'яті того, що фактично створюється наново, а ідентифікується

ІСТОРИЯ

як історичне джерело. Зі свого боку, конспіраторська налаштованість поетичної криптографії викликала до життя концепцію словесної **маски**. Саме конспіративно-криптографічний код, витлумачений як ретроспекції відсутніх джерел, як продукція «воскресіння», створює передумови для театральності. Виникає головна ознака театральності мовлення – його поділ на два плани, явний і прихований, що й реалізується в словесних масках. Лірична безпосередність вислову тоді постає як щирість маски, як виправдання частковості погляду, бачення світу з власної позиції. Такими масками стають, приміром, мряка і світло, де за ними відчутні персоніфіковані постаті з відомого риторичного образу небесного двобою ангельських і диявольських сил: «...капітан / Велів спинитись, бо в імлі не можна / Було дійти до приплаву ніяк, <...> / *Враз – це тільки в казці описати!* – / *Прорвав, туману мокрою завісу / Одважний промінь*» («Відіння», 23.01.1942 р.). Тут словесні маски, наближені до відвертих алегорій, пропонують читачу настанову до бачення прихованих сутностей під зовнішністю. Це второвує шлях і для подальшого театрального тлумачення лірики, зокрема, через прийоми барокової декламації, розподілу висловів за ролями, позначеними цими масками, які завдяки риторичним засобам криптографії виникають цілими множинами ракурсів ліричної оповіді та сповіді. Ліричний світ постає в розмаїтті його інтерпретацій як сценічна гра.

По-четверте, маскування ліричного вислову як елементу театральної гри стає моментом **перевтілення**, у тому числі вдавання, метаморфози, а зрештою – переображення. Не лише маскування словами відбувається, але й перетворення. Про те, що в Рильського ця здатність до метаморфоз була дивовижною, свідчить Л. Новиченко стосовно найважчої в житті поета ситуації 1950-х років: «Врятовувала його, хоч як би це виглядало для чиїхось очей, та “протеїчність”, про яку він писав <...> здатність міняти “стілос” (поезія душі) на “молот” (поезія обов’язку)» [8, с. 97]. Приміром, порівняння створених на відстані семи років віршів про Карпати дає під-

ставу для зауваження: «Може виникнути враження, що писані вони “однією рукою”, але, по суті, двома різними авторами» [8, с. 105]. Сам поет таку схильність до метаморфоз засвідчив ще на початку творчого шляху: «*Скільки вже радісних весен те саме, те саме, / Але нові щораз і думки, і квітки, й хробаки*» («Сухий шелестить ситняк...» з циклу «Синя далечинь», 1922 р.).

Тут виникає образ Протея [13, с. 147], що відсилає до барокової культури, яка, зокрема, знала поняття протеїчного вірша (*versus proteicus*). У ньому можна було переставляти окремі слова та словосполучення, одержуючи рядки з новим сенсом. Протей як взірець артистичної поведінки дозволяє провести паралель поміж неокласиком М. Рильським та іншим киянином, колишнім директором колегії Павла Галагана, а згодом петербурзьким поетом і засновником символізму в російській поезії – Інокентієм Анненським. Як влучно висловився сучасник поета А. Гізетті, стосовно І. Анненського «доречніше, мабуть, казати <...> про множинність обличчя, які виразно суперечать одне одному» [6, с. 64]. З цією множинністю постатей пов’язується також множинність ситуацій, у яких перевтілюється предметний світ. У ліриці взагалі панує театральне перевтілення, лірична ситуація осмислюється поетом як сценічний етюд. Приміром, змальована через топос античної Аркадії ситуація – подана класичним театральним п’ятистопним ямбом лірична сцена з життя сучасного міста – демонструє таку метаморфозу: «*Увечері я пари зустрічав, / Що йшли, зливаючися в тень єдину... Я мислив так: живи, рости, кохай, / Нового світу племено нове*» («Коли я гостював у Запоріжжі...», 1937 р.). У цих рядках увиразнюється одна особливість лірики, яка второвує шлях перетворенням і перевтіленням, – це право на часткове, приватне світобачення, на принципово неповний, окремішний опис, на вибірковість у поданні картини світу. Поет бачить лише тіні пар перехожих у сутінках і доводить своє право помічати тільки це, утворюючи ізолюючі абстракції. Помічені поетом тіні стають витоком для розгортан-

ня уявної картини, де вони перевтілюються на ціле плем'я.

Відтак лірична частковість як джерело ізолюючих абстракцій виявляється в характерності опису через увиразнення істотних деталей, подробиць, які по-різному розпізнаються і осмислюються в різних ситуаціях. Тут, зокрема, уже згадана мімікрія як прибирання в різні стилістичні шати, як посередницька ланка між поетичними кодами та як необхідний елемент театру удавання служить маскуванню, приховуванню ідей, а не лише їх втіленню. Наслідування частковостей, окремих ознак предмета поетичної рефлексії започатковує цілий ланцюжок метаморфоз. «*Вже закипає в чайнику вода / Натомлені приємно нють ноги*» («Синя далечінь», 1922 р.) – ці початкові рядки ліричної медитації дають поштовх для осмислення побутового начиння (чайник) як метонімічного позначення притулку, захистку для вічних блукачів. **Характер** передбачає **метаморфози**, а відтак характерна деталь у різних ракурсах здобуває різний сенс. Подальші рядки – «*Запахло чаєм. Захрустів сухар*» – відсилають до антитетичних образів, де «*мандрівник теряє власний слід*», де йдеться про широкий світ за межами притулку. Деталь передбачає безліч таких зіставлень, у кожному з яких вона розкриває новий сенс, здобуває нове перевтілення. Так відроджуються принципи барокового маньєризму, де саме перевтілення деталей ставало основою образів. Умотивовуючи такий підхід, теоретик маньєризму Сфорца Паллавічіно звертався саме до сценічної ілюзії: «Глядач, присутній на спектаклі в театрі, добре знає, що події, які відбуваються на сцені, не відповідають дійсності. Він їм не вірить і водночас ними насолоджується» [цит. за: 2, с. 13]. Такий сценічний ефект, заснований на перевтіленні характерних ліричних частковостей, досягається в поезії М. Рильського. Тут бароковий маньєризм збігається з українською традицією **характерництва** як перевтілення. Криптографія кирило-мефодіївців, виявлена в словесних масках, знаходить продовження в характерництві поетичних метаморфоз.

Нарешті, по-п'яте, словесні маски і перевтілення стають основою театральності поетичної стратегії. Образи автора, оповідача, ліричного героя перетворюються на дійових осіб театральної вистави. Прийоми ліричного вислову стають словесними масками, що їх одягає на себе ліричний герой. Якщо драма, за влучним визначенням одного із зачинателів верлібру Арно Гольца, – це «опосередкована лірика» [4, с. 54], то М. Рильський демонструє ліричний театр. Частковість лірики, увиразнення особливого приватного світобачення, правомірність її звуженого кута зору постають як передумова театральної рефлексії. Лесь Курбас спеціально переклав статтю Рудольфа Блюмнера, де, заперечуючи зведення акторської праці до відтворення авторського задуму, наголошувалося, що «автор був би найкращим актором для своїх постатей», а відтак стверджувалося самостійність тексту як предмета неперервної інтерпретації: «Слова, речення <...> одділяються від поета і живуть самостійним життям» [1, с. 339]. Продовжуючи цю думку, можна твердити про те, що в ліриці читач суміщає постаті спостерігача вистави і виконавця, інтерпретуючи ліричний вислів, таким чином саме він, а не автор, стає актором у власній уяві.

Перевтілення підводить до питання, а що саме прагне висловити ліричний персонаж розіграної сцени. Постає проблема незримо присутнього посередника, через постать якого передається ліричне висловлювання так, що стає розтлумаченим і зрозумілим. Тоді неокласична ретроспекція мислиться як сценічна вистава вже внаслідок своєї вигаданості. Історія розігрується в сценічному просторі, Кліо обертається на Мельпомену. Уже сама абстрактність лірики мислиться як утопічність, а відтак сценічність місця. Постає театр чистої лірики як терену споглядання, як простір уявної сцени. М. Рильський відкрито зізнавався в такому театральному підході ще у своєму ранньому вірші, де ліричний герой – самотник, почуває себе гравцем на кону: «*Ясної ночі звуки фортеп'янні / Будить він любить у нежданну мить... Не боячись бути названим актором!*» («На узліссі»,

ІСТОРИЯ

1918 р.). Лірика трактується поетом як сценічне мистецтво.

Частковість бачення, неповнота лірики вмотивовується адекватністю світу в цілому осмисленому як театр. Режисер О. Осмоловський у виданому нині (написаному в 1970-х рр.) трактаті на захист драматичної поезії, посилаючись на досвід уславленого польського театрального діяча Є. Гротовського, стверджував: «Всі елементи вистави вже існують всередині поетичного матеріалу <...> Поезію іменують передчуттям думки <...> поезія може стати і передчуттям дії, внутрішнім обґрунтуванням людського вчинку» [9, с. 271]. Стосовно М. Рильського такі ознаки театральності, мабуть, особливо наочно простежуються в ліричних ситуаціях. Наприклад, у писаному класичним театральним п'ятистопним ямбом білому вірші з військового часу змальовано мізансцену: «Я чую: дівчина встає тихенько / З німого ліжка, до вікна підходить, <...> / Каже щось, що чую тільки я / Та лиш вона – і що почує третій» («В снігах», 1942 р.). Співчутливий свідок-оповідач стає тут співучасником дії. Вікно відсилає до мотивів чекання третього, до якого звертається лірична героїня. З ліричного споглядання виростає драма, яку відтворить уява читача. Зрештою, тут розкривається театральність поезії, можливості якої були виявлені ще Т. Шевченком і реалізовані Лесем Курбасом (в інсценізації «Гайдамаків»). Своєрідність ліричного театру М. Рильського, глибоко закоріненого в національній традиції, відзначається розвитком прийомів словесної маски і характерництва для зображення ситуацій.

Отже, специфічні комунікативні умови, формування риторики, укоріненої в бароковій традиції, криптографія з уявленнями про словесні маски, характерництво з його навичками перевтілення, і нарешті, сценічні ситуації – такі ознаки простежуються у творчості Максима Рильського, органічно єдині з традиціями української культури. Ці

здобутки відкривають перспективи подальшої інтерпретації надбань поета.

Джерела та література

1. Блюмнер Р. Драма і сцена / Рудольф Блюмнер // Курбас Л. Березіль : Із творчої спадщини / упоряд. і прим. М. Лабінського ; передм. Ю. Бобошка. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 337–340.
2. Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. / Борис Робертович Виппер. – Москва : Изд-во АН СССР, 1956. – 372 с.
3. Домонтович В. Болотьяна Лукроза / Віктор Домонтович // Київські неокласики. – Київ : Факт, 2003. – С. 271–301.
4. Кудрявцева Т. В. Арно Хольц: «революция в лирике» / Т. В. Кудрявцева. – Москва : ИМЛИ РАН, 2006. – 172 с.
5. Курбас Л. Лекції з режисури // Курбас Л. Березіль : Із творчої спадщини / упоряд. і прим. М. Лабінського ; передм. Ю. Бобошка. – Київ : Дніпро, 1988. – С. 49–112.
6. Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях / А. В. Лавров, Р. Д. Тименчик // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1981. – Ленинград : Наука, 1983. – С. 61–146.
7. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі / Раїса Мовчан. – Київ : Стилюс, 2008. – 542 с.
8. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського : у 2 кн. – Кн. 2 : 1941–1964 / Леонід Новиченко. – Київ : Інтел, 1993. – 272 с.
9. Осмоловский А. В. Этот новый древний вид искусства / Александр Викторович Осмоловский // Наш современник. – 2014. – № 10. – С. 269–287.
10. Пименова М. В. Лексико-семантический синкретизм как проявление формально-содержательной языковой асимметрии / Марина Васильевна Пименова // Вопросы языкознания. – 2011. – № 1. – С. 19–48.
11. Сулима М. М. Дві античності і українська шкільна драма XVI–XVIII ст. / Микола Матвійович Сулима // Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст. – Київ : Наукова думка, 1993. – С. 151–159.
12. Шубравський В. Є. Драматургія. Григорій Федорович Квітка-Основ'яненко / В. Є. Шубравський // Історія української літератури : у 8 т. – Київ : Наукова думка, 1967. – Т. 2. – С. 399–417.
13. Юдкін І. М. Формування визначників української культури / І. М. Юдкін. – Київ : Інститут культурології НАМУ, 2008. – 184 с.
14. Yudkin-Ripun I. Aphoristic Foundations of Dramatic and Lyrical Poetry / I. Yudkin ; National Academy of Arts of Ukraine. Institute of Culturology. – Kiev : Os-vita Ukrainy, 2013. – 444 p.

SUMMARY

The particular communicative conditions of M. Rytskyi creative development have predestinated the duplicity of poetical speech including vast scope of means from outer etiquette quotations to inner sincere enunciations. The coexistence of different styles builds up semantic amalgams. Besides, the favorable conditions for latent polemics are at hand. This contraposition of inner and outer layers of textual stratification itself correlates with that of latent and manifested contents peculiar for theatre and continues the tradition of mimicry. It comes from here also that retrospections have the essence different those of mere revival and aim at the formation of particular rhetoric code. In its turn the formation of rhetoric conventions and their removal come to cryptograms and conspiracy referring thus to the traditions of the worship of resurrection in the broadest sense that is in concordance with scenic reincarnation. Lyrical abstractedness of isolation gives rise to the reconsideration of separate details and their condensation as the initial step for entire images. It coincides partly with the concept of pathos in theatre where such abstractedness is overwhelmed and very specialized idioms of poetical code arise. Anamnesis and amnesia find here their continuation in metempsychosis conceived as a form of scenic disguise. The conditions of lyrical enunciation promote the rise and development of verbal mask. The poet acquires the features of Proteus changing stylistic modes as a scenic player. Then character and mannerism play the decisive role as the prerequisites of metamorphoses. Here such lyrical property as the particularity of vision and separate viewpoint become of importance as they promote imaginary changeability. All it provides conditions for lyrical theatre where a reader is expected to coincide with a performer interpreting verses.

Keywords: communicative functions, latent quotation, latent polemics, topics, cryptogram, verbal mask, character, scenic situation.