

УДК 821.161.2-14 М. Рильський
DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2022.26.1.49>

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ: НЕОКЛАСИК У ДОБУ СОЦРЕАЛІЗМУ

MAXIM RYLSKY: A NEOCLASSIC IN THE AGE OF SOCIAL REALISM

Гаврилюк Н.І.
orcid.org/0000-0001-9432-537
кандидат філологічних наук,
старший науковий співробітник відділу теорії літератури
Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка Національної академії наук України

У статті проаналізовано наповнення терміну «соцреалізм»: бінарні опозиції в оцінці минулого та майбутнього, в оцінці людей, в оцінці літературних тем, дозволених і заборонених. Розглянуто зв'язки соцреалізму з реалізмом, романтизмом і класицизмом. Окреслено, що різнить і споріднює класицизм і неокласицизм. У класицизмі домінує жанрово-стильове кліше, у соцреалізмі – штамп ідеологічний, що проявляється як *романтизація* (перебільшення позитиву) чи *міфологізація* (коли бажане видається за дійсне). Міфологізація спрощувала структуру текстів, уніфікуючи їх. Тож єдиним засобом уникнути цього ставав підтекст.

На матеріалі поезій М. Рильського «Знак терезів» і «Декларація обов'язків поета й громадянина» простежено як співіснує в поезії неокласика соцреалістичний дискурс і іронічний підтекст, який підважує офіційні гасла радянської доби. Увагу зосереджено не тільки на змісті, а і на формальних особливостях творів – ритміці і стилістиці.

Зокрема, темпи нової доби передає часта зміна метрико-ритмічного малюнку, майже щорядка. Ритміка, наближена до пісенної, імітує жанр «пісні». Саме цей жанр був популярним, оскільки не тільки імітував зв'язки з народною піснею, а і мав на меті передати радість від життя в нових реаліях. Натомість підтекст цих рядків дисонує з бадьорими ритмами і виявляє приховану іронію автора. Понад те, ритміка у поєднанні з синтаксисом є маркером офіційного чи прихованого тлумачення (рядок до цезури, після цезури і той самий рядок без урахування цезури дають різний ритм, що увиразнює змістові нюанси).

Двовекторність у тексті є рятівною для М. Рильського, бо дає змогу іти «в ритм з добою» pro forma, водночас de facto випереджаючи добу в глибинних пластах. Текст-палімпсест стає запобіжником від абсолютного зламу та скочування в неприкрити риторичу.

Ключові слова: соцреалізм, неокласицизм, іронія, гасла, декларація, ритміка.

The article analyzes the content of the term “social realism”: binary oppositions in the assessment of the past and future, in the assessment of people, in the assessment of literary themes, permitted and prohibited. The connections of socialist realism with realism, romanticism and classicism are considered. It is outlined what distinguishes and relates classicism and neoclassicism. Classicism is dominated by a genre-style cliché, while socialist realism is dominated by an ideological stamp, which manifests itself as romanticization (exaggeration of the positive) or mythologizing (when the desired appears to be true). Mythologizing simplified the structure of texts, unifying them. So subtext became the only way to avoid it. On the material of M. Rylskyi's poems “The Sign of the Scales” and “Declaration of the Duties of a Poet and a Citizen” it is traced how the socialist realist discourse and the ironic subtext that undermine the official slogans of the Soviet era coexist in the neoclassical poetry. Attention is focused not only on the content, but also on the formal features of the works – rhythm and style. In particular, the pace of the new age is conveyed by frequent changes in the metrical-rhythmic pattern, almost every line. The rhythm, close to that of a song, imitates the “song” genre. It was this genre that was popular, as it not only imitated connections with the folk song, but also aimed to convey the joy of life in new realities. Instead, the subtext of these lines dissonances with cheerful rhythms and reveals the hidden irony of the author. Moreover, rhythm in combination with syntax is a marker of official or hidden interpretation (the line before the caesura, after the caesura and the same line without the caesura give a different rhythm, which highlights the content nuances). The two-vector nature of the text is a lifesaver for M. Rylskyi, because it makes it possible to go “in rhythm with the day” pro forma, at the same time de facto ahead of the day in deep layers. The palimpsest text becomes a safeguard against absolute breakdown and slipping into undisguised rhetoric.

Key words: social realism, neoclassicism, irony, slogans, declaration, rhythm.

Постановка проблеми. Переоцінка періоду «соцреалістичного реалізму» призводить до заміни схвалення творів цього часу (показного чи ні) на суцільне неприйняття. Найбільший докір падає на першорядні постаті в літературі, до яких належить і М. Рильський. Мовляв, автор фізично зацілів, бо пристосувався до нових вимог подачі літературного матеріалу. З початку 30-х років поет вимушено співіснував із соцреалізмом, але про цілковите долучення усією творчістю до соцреалізму говорити не випадає [1, с. 8].

По-перше, творчість поета розпочалася задовго до впровадження соцреалізму («На білих островах», 1910; «Під осінніми зорями», 1918), тож він був естетично сформованим автором, якому «підлаштовування» не давалося легко. Стилiстична палiтра Максима Рильського на момент виходу зiрки «Пiд осiннiми зорями» досить багата: символiзм [2, с. 65; 3, с. 559]; неокласичнiсть [3, с. 561], неореалiзм [4, с. 34]. *По-друге*, соцреалiзм не виник на порожньому мiсцi: вiн пов'язаний iз реалiзмом, романтизмом i класицизмом. I риси, що спiльнi для кiлькох стилiв, можуть сприйматися як такi, що маркують соцреалiзм. *По-третє*, офiцiйна влада неодноразово дорiкала М. Рильському невідповiднiстю тематики поезiї запитам нової доби, особливо – на етапi впровадження методу (30-тi рр.) [5, с. 89]. Це важить наголосити, оскiльки сам метод, що претендував називатися стилем, зазнавав змiн мало не щодесятилiття: вiйна (40-вi рр.); смерть Й. Сталiна (50-тi рр.), шiстдесятництво (60-тi), «перебудова» (80-тi). Правда, в часi сталiнського соцреалiстичного канону «елементи перегрупувуються у межах системи, але сама система коригується мiнiмально i живе за рахунок психологiчної залежностi вiд її iдеологiчного пiдгрунтя численної армiї учасникiв» [6, с. 245].

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Генезу соцреалізму виводять із різних літературних напрямків. Проза соцреалізму частіше пов'язується з натуралізмом, а поезія – з романтизмом [7, с. 47]. У соцреалізмі вбачають не так мімезис (наслідування «природи» чи реальності), як коригування реальності під певну ідею-шаблон [7, с. 50]. Водночас, дослідники зауважують: у класицизмі та соцреалізмі діють *окремі взірці*, що лише мають певні точки дотику. Н. Ксьонзик [8, с. 78–82] зауважує сім спільних моментів: 1) єдність світоглядів автора і героя; 2) характер як втілення ідеї (схема, типізація, алегорія); 3) штучна життєподібність (бажане зображене як дійсне); 4) система оцінок і етичних нормативів (на перетині позиції влади і смаків народу); 5) жанрово-тематична нормативність, ієрархія; 6) узагальнення (типізація, кліше, штамп); 7) ідея домінує (обов'язок над почуттям, корисне над красивим).

Однак, коли пильніше придивитися, – не всі пункти реалізуються вповні. В поезії не виражено характеру ліричного персонажа; можна говорити про ідею, на якій вибудовано персонажа (а не про його світогляд). Тим паче, світогляд автора не завжди тотожний ідеям персонажа (іронія та двозначність дають змогу дистанціюватися), а оцінки твору – наслідок владних приписів, яким штучно накинуто статус народних смаків.

Класицизм і соцреалізм – «наслідування взірців і моралізаторство. Відтак естетика соцреалізму, як і поетика класицизму – це культурософія відтворення, а не творення, мімезиса, а не поезиса. Це не стільки «теософія теургії», скільки ідеологія мистецької діяльності, «правила гри» для «трудова інтелігенції», для худ. і літ. працівників» [9, с. 36].

Втім, у класицизмі домінує жанрово-стильове кліше, у соцреалізмі – штамп ідеологічний, що проявляється як *романтизація* (перебільшення позитиву) чи *міфологізація* (коли бажане видається за дійсне, а митець має коригувати «природу» відповідно до цієї «ідеї») [7, с. 50]. Міфологізація спрощувала уяву про героя та ворога; про минуле і майбутнє; структуру текстів (формально та стилістично уніфікуючи їх).

Директивний характер методу проглядається в планомірному згортанні усіх стилів і напрямків, які розходяться з доктриною соцреалізму. Залякування митців і звинувачення їх у державній зраді (бодай натяк на таку підозру!) мають слугувати єдиній меті: стиранню національної ідентичності і культурно-літературної своєрідності на користь образу радянської людини і радянської літератури як моноліту. Відповідно, соцреалізм заперечує і масову літературу (бо розважальна й підважує класове роз'єднання, принципове для соціалістичного реалізму) [10, с. 334–339] й елітарну (що керується насамперед ідеєю *краси*, цінує формальну довершеність, естетику ставить над політику). Тому жанрова ієрархія і нормативність поезії неокласиків не відповідала системі оцінок соцреалізму, а перебувала в опозиції до них.

М. Зеров писав: «Кожну нову фазу своєї творчості, кожную нову рису поетичного свого набутку Рильський нарочито, зумисне підкреслює. Він прекрасно знає всю естетичну вимовність пози, ефекти тонкої, не оглобельної епатації, враження читача несподіваними ходами думки і стилю» [3, с. 556].

Постановка завдання. Прагнемо дослідити, як елементи соцреалізму існували в творчості поета на початковому етапі (зб. «Знак терезів»): чи йшлося про тематично-ідейне пристосування, чи про позу в шатах іронії. Адже стиль – також і мова, де соцреалістичний «новояз» протистоїть мові традиції. У випадку М. Рильського ідеться про неокласицизм, який, однак, у ранній період творчості перебуває в синтезі з неоромантизмом і символізмом. Ці стильові складові визначають схильність поета до нелінійної композиції, що поєднує в собі кілька пластів: античність / сучасність; реальність / символ; серйозне / гумористичне. Ця подвійність (підтекст і контекст) і формує простір свободи як *можливість опору* політичній облозі на користь естетичності.

Питання форми не є другорядним для твору, бо і відокремлено від змісту вона (сонети, октави та ін.) стає знаком опору нав'язаному масовізму. Варто глянути на твори, в яких виразно проглядає радянська ідеологія, з формальних позицій, аби збагнути, чи містять вони якийсь елемент

компенсації тематичного збіднення, чи ні. Якщо містять – це може бути ознакою, що накинутий метод залишається декорацією і органічні для митця мистецькі стилі існують навіть у таких текстах як *палімпсест*. Якщо ж такої компенсації не буде виявлено – з'являться підстави говорити про наслідування поетики соцреалізму з його підкресленою плакатністю, котру можна буде трактувати або як компроміс із соцреалізмом – декоративний чи органічний, або як приховану іронію.

Виклад основного матеріалу. У 1931 році, з 19 березня до 19 вересня, поет перебував у Лук'янівській в'язниці за сфабрикованими звинуваченнями. Наступного року вийшла збірка Максима Рильського «Знак терезів». У заголовному сонеті збірки «Знак терезів» про час, у який випало жити, поет пише: «*Знак терезів – доби нової знак. / Як розгойдалися всесвітні шалі! / Бліді серця і погляди зів'ялі, / Ховайтесь! Бурі носить зодіак*» [11, с. 12].

Зачин сонету обрамлено лексичним кільцем («знак») і розбито на дві нерівні частини за допомогою тире («знак терезів», «доби нової знак»). Так виникає аналогія з шальками терезів, на кожній з яких опиняється свій «знак». Розхитані шалі набувають ознак планетарного масштабу (всесвітні!), а саму розхитаність ритмічно передано 9-ою ритмічною формою п'ятистопного ямба, з пропусками наголосів на першій і третій стопах. У третьому та четвертому рядках строфи ритм п'ятистопного ямба набуває найпоширенішої форми – з пірихієм на четвертій стопі. Тобто формально настає ритмічна інерція.

Інтонаційно ж у фінальному рядку першої строфи вчувається окличне застереження, подібне до того, що і в другому: «Як розгойдалися всесвітні шалі!», «Ховайтесь!». Оце «ховайтесь» відмежовує мала інтонаційна пауза, що дає підставу співвіднести зачини першого і четвертого рядків («Знак терезів – Ховайтесь!»). Погодьмося, що «знак терезів» стає не просто знаком нового часу, а й набуває апокаліптичного забарвлення («Бурі носить зодіак»).

Заклик ховатися звернено до блідих сердець і зів'ялих поглядів, а такими – знекровленими, віджилими – радянською владою проголошувалися всі, хто не поділяв її ентузіазму. Та не поспішаймо судити М. Рильського за класово правильний твір. Адже тут є пласт поверховий і прихований, які формують неповторну «геометрію» вірша: «Не сутичка п'яних заводіак – / Дві сили, що одна росте дедалі, / За найдорожчі борються скрижалі, / І кожне ні – вогненне чує так...» [11, с. 12].

Може, видатися, що поет трактує бурі в соціальному руслі («Дві сили, що одна росте дедалі»), як боротьбу дореволюційного і нового. Однак, М. Рильський не називає прямо жодної з сил, і навіть про перевагу каже загально: «одна росте дедалі» (та не конкретизує, яка!). Це дає змогу прочитувати текст подвійно. В офіційній версії: росте нове, радянське, і кожне «ні» йому зустрічає з його боку вогненне «так» (вогненне не тільки метафорично – запальне, а і буквально, як вогонь на ураження, розстріл). В неофіційній версії: росте давнє (дореволюційне, вічне) і кожен спротив собі зустрічає запальним, упертим («вогненным») опором. Як не відчитувати (а правомірні обидві версії!) – зрозуміло: сили, які опиняються на різних шальках терезів, є антагоністами.

Заключний рядок другого катрена нагадує початковий рядок сонета з інтонаційною паузою після другої стопи і тире, що поділяє рядок на нерівні частки («Знак терезів – доби нової знак»; «І кожне ні – вогненне чує так...»). От тільки в другому з наведених рядків нема пропуску наголосів (пірихіїв), ритм карбований (повнонаголошений), як у пору війни. Якщо у зачині на обох шальках був «знак» (підкреслювалась спільна символічна природа знаків), то тут акцентується їх антонімічне наповнення, увиразнене курсивом (*ні – так*).

Соціальні сили старого і нового стають формами втілення категорій *добра* і *зла*, що борються за найдорожчі скрижалі – скрижалі людського серця, на яких прагнуть написати моральний чи аморальний закон. Між ними власне і виникає не короткотривала сутичка, а затяжна боротьба, що в площині ритміки другого катрену відображена щорядковою зміною ритмічних форм п'ятистопного ямба: 11-та ритмічна форма, з пірихіями на другій та четвертій стопах («Не сутичка п'яних заводіях»); 3-тя, з пірихієм на другій стопі («Дві сили, що одна росте дедалі»); 10-та, з пірихіями на першій і четвертій стопах («За найдорожчі борються скрижалі»); 1-ша, повнонаголошена («І кожне ні – вогненне чує так...»).

Рядки, що обрамлюють катрени, – («Знак терезів – доби нової знак»; «І кожне ні – вогненне чує так...») – поділено тире на нерівні частки: 2 стопи+3 стопи. Такий розподіл увиразнює ідею, що одна чаша терезів *переважить* іншу. Про це мовиться у першому терцеті: «*Та хилиться рішуча, повна чаша... /*

Ми знаємо, що перемога наша, / В повітрі стигне блискавки удар» [11, с. 12].

Ритмічно перший рядок терцета має відповідника в другому рядку другого катрена: «Дві сили, що одна росте дедалі – Та хилиться рішуча, повна

чаша...». Яка чаша є повною – добра чи зла? На це питання, на перший погляд, існує одна, ідеологічно правильна, відповідь. У такому аспекті її трактовано ілюстратором видання, що зобразив на одній шальці терезів ліру та аркуш із пером, а на другій – тій, що переважила, – тяжкий молот робітника. Але, удар блискавки співвідносний у вірші неокласика з вогненным «так» із боку влади, що прагне силою схилити митця на свій бік. І цей удар стигне, холоне, слабне.

В контексті образно-ритмічному виникає перегук між третім і четвертим рядками першого катрена і фінальним рядком першого терцета. Бліді серця (знекровлені, ледь живі, налякані бурею) урешті змінюються холоначим ударом блискавиці. Тобто настає переломний момент у боротьбі, коли «ми знаємо, що перемога наша». До слова, саме цей рядок є надважливим у поезії, недарма його подано рідкісною ритмічною формою з пірихіями на другій і третій стопах.

Фінальний терцет і розвиває ідею *нашої* перемоги, як перемоги єдності («бійці, єднайтесь») і пильності («не дрімай, стороже»). Бійці – не лише про класову боротьбу, а й про культурне єднання, а сторож – не лише ідеологічно пильний наглядач, а і письменник та його слово (Кобзареве «Я на сторожі коло них поставлю слово»). Безкрилу тьму, і визвольника людства різні реципієнти трактують по-різному. Для годиться М. Рильський пише, що визвольник – вільний пролетар. Але тут варто поглянути на «геометрію вірша», ще раз навівши рядки, у яких є внутрішня інтонаційна пауза і тире, що розмежовує умовні шальки терезів: «*Знак терезів – доби нової знак. / І кожне ні – вогненне чує так... / Визвольник людства – вільний пролетар»*. [11, с. 12].

Хоч інтонаційна пауза у всіх випадає після другої стопи ямба, ритмічно стопи різняться: з пірихієм на першій стопі («Знак терезів») і без нього («І кожне ні», «Визвольник людства»). Після інтонаційної паузи скрізь три стопи, але в перших двох рядках – повнонаголошені ямбічні («доби нової знак», «вогненне чує так»), а у третьому – звучить хорейчний ритм («вільний пролетар»). Цей дисонанс помітний тільки при врахуванні інтонаційної паузи, бо без неї ритм фінального рядка прочитуватиметься як ямбічний із пірихієм на четвертій стопі, найпоширеніша ритмічна форма п'ятистопного ямба (Я5) – розміру, що ним творяться сонети.

Варто нагадати: збірку «Знак терезів» оприлюднило видавництво «Рух» із формулюванням «до XV роковин жовтневої революції». Це зобов'язувало щиро чи *pro forma* славити

революцію. Найвиразніше риторичку нової доби відображає «Декларація обов'язків поета й громадянина». У радянському дискурсі «громадянин» був на перших позиціях, але в назві «Декларації» на першому місті таки опиняється поет. А громадянин названий через еднальний сполучник «й», отож ідеться про декларування поєднання мистецького і суспільного. Насправді таке поєднання давалося не завжди легко, часто «поет» і «громадянин» опинялися в різних чашах терезів, як на ілюстрації до збірки.

Уже перша строфа відображає динамічний ритм віршової декларації, що починається закликом: «Слухайте, слухайте всі!», а завершується наказом бути щирим: «Тільки – щиро!». В лещатах видимості ширості (чи може бути щирість із наказу?) та потребою ширості справжньої перебуває поет – ліричний персонаж декларації: «Слухайте, слухайте всі! / На уламках старої Росії, / («Цар та Сибір, та Єрмак та тюрма»), / Горде чоло підіймає / Спілка вільних народів. / Ну, як же поете! Подив? / Сміх? Недовіра? / Що там прокаже «божественна ліра?»», / Тільки – щиро!» [11, с. 7].

Дактиль різної стопності (Д2, Д3, Д4), тристопний анапест (Ан3), триктовий та чотириктовий дольник (Дк3, Дк4) і двостопний хорей (Х2) – така амплітуда перших дев'яти рядків віршової декларації. Відповідно до офіційної тогочасної ідеології спершу проголошується зміна державного ладу («Слухайте, слухайте всі! / На уламках старої Росії, / Спілка вільних народів.»). Далі від поета вимагається зримої реакції на цю звістку (подив, сміх / недовіра). Як можна зауважити, тільки недовіра має виразно негативну конотацію з позиції офіційної. Подив може бути від захвату досягнутим (позитивним) і від невідповідності проголошеного реаліям (негативним). Тож і сміх може бути як радісним, так і глузливим. Від поета чекають негайної реакції: «Швидше порадься з Каменою, / Розбуди Аполлона: / Темпи шалені – / Наш закон!» [11, с. 7].

Над лірою насміхаються, про що свідчить і словосполучення *божественна ліра*, взята в лапки. Неокласикам радвала закидала звертання до античності, невідповідність новому часові з його шаленими темпами, акцентованими щорядковою зміною ритму: тристопний дактиль, двостопний анапест, дактиль і хорей. Докір, що муза антична не знає теперішнього часу і німеє щодо нього, відчутно в третій строфі віршової декларації М. Рильського Ритмічно тотожна строфі попередній, за винятком останнього рядка, де замість двостопного хорей є одна стопа амфібра-

хія: «Що? Камена мовчить? / Аполлон і не знає? / Дивне на світі / Буває!» [11, с. 7].

За позірно поблажливим, але емоційним «Буває!» йде наказ, як привести творчість у відповідність вимогам нової доби: «Вийди ж на темний брук, / Вслухайся в шум і стук, / Вглянься в неспинний рух, – / Як? Цікаво? / Ну, цікавість – кожного право, / І декларації прав / Тут не треба. / Тільки ж, о внучко Феба / Цікавості мало / Там, де пал, / Де борня за нове будівництво. / Іншу підношу річ. / Інший кидаю клич. / Чорний здіймаю бич / Проти всіх, чий девіз – бокування. / Рима дешева? Дарма!» [11, с. 7–8].

Цікавість ставиться в обов'язок (поет і громадянин не може не цікавитися; коли б він на це зважився – його звинуватять в обминанні запитів сучасності, в ідеологічних відхиленнях від проголошеного партією курсу). Гігією – онуку Феба-Аполлона – згадано не просто так. Вона є покровителькою здоров'я. Щоби зберегти здоров'я бодай фізично, доводиться підлаштовуватися під гасла нової доби. Навіть ціною втрати естетичної вартості і сповзання в заклики та девізи. Для М. Рильського надто важить естетична вартість і це особливо виразно видно з цієї «Декларації», де слово *поет* стоїть попереду слова *громадянин* і де звертається увага на віршову техніку та оцінюються її елементи: рима *дешева* – її легко «придбати», тобто підібрати, отже, вона передбачувана, *банальна*. Однак у новій добі естетична якість є другорядною чи й третьорядною, головне – ідеологічна вивіреність. Звідси браурне: «Дарма!», кинуте щодо дешевої рими.

Нове будівництво немає спільного зі старим уявленням про мистецтво (з Аполлоном, образно кажучи), воно немає нічого спільного з його внучкою – богинею здоров'я. Воно *інше*: мовою і стилістикою. Ритмічно нова мова теж інша, метр змінюється дуже часто: триктовий дольник (три рядки), двостопний хорей, чотириктовий дольник, тристопний дактиль і двостопний хорей, триктовий дольник, двостопний амфібрахій, двостопний хорей, тристопний анапест, триктовий дольник (три рядки), чотириктовий дольник і тристопний дактиль.

Початок першої строфи і завершення четвертої починаються однаковим закликом: «Слухайте, слухайте всі!», отже виникає метрико-ритмічне кільце тристопного дактиля. Далі теж спостерігається метрико-ритмічна тотожність, але з лексичною відмінністю: «Наруїнах старої Росії/Наруїнах страшної Росії»: «Слухайте, слухайте всі! / На руїнах страшної Росії, / (...«народів тюрма»...) / Спілка трудящих чоло підійма, / Зерно невидане сіє!» [11, с. 8].

Епітет «старої» можна відчитати нейтрально чи позитивно (давньої, колишньої), а от епітет «страшної» має неприховано негативну конотацію. Симптоматично: на перший погляд, можна вважати, що *старе* співвідносне з царським («Цар та Сибір, та Єрмак та тюрма»), а *страшне* – з суттю того дореволюційного («народів тюрма»), що ніби лежить у руїнах.

Але рядок «Цар та Сибір, та Єрмак та тюрма» відсилає ерудованого читача до вірша О. Блока «Русь моя, життя моя, вместе ль нам маяться?». Російський поет написав цього вірша 1910 року (до революції), але в ньому висвітлено суть Росії (позачасову характеристику) і проблему співіснування поета і держави-імперії. За модифікованим відлунням рядка Олександра Блока в четвертій строфі «Декларації» М. Рильського проглядає *несказане*: тюрма насправді не в руїнах, а лише модифікувалася, зовнішні атрибути дещо змінилися, але суть усе та ж – посягання на вільний дух.

М. Рильський прагне відмежуватися від накинутої пільми і, аби не дати темряві бавитися його вільним духом, сам бавиться з темрявою, виголошуючи на позір правильні з ідеологічної позиції речі: «Горде чоло підіймає / Спілка вільних народів.» [11, с. 7]; «*Спілка трудящих чоло підійма, / Зерно невидане сіє!*» [11, с. 8]. Спілка вільних народів – це таки не спілка трудящих, хоча офіційно в СРСР проголошувалася тотожність понять «вільний» і «трудящий». Якщо трудящий просто підіймає чоло, то вільний робить це гордо.

Оскільки М. Рильський взорується на античні уявлення про *поетичне мистецтво*, то йому є близьким однойменний твір Горация, у якому містяться загальні настанови поетам, роздуми про драматичну поезію та міркування про поета. З іронією в голосі поет закликає: «*Слухайте, слухайте всі! / Часу нового Горация: / От вам у всій красі / Нашого дня декларація*» [11, с. 9]. Іронія вже в тому, що розлогий твір про принципи поетичної творчості підмінюється стислою декларацією, що не має нічого спільного з мистецтвом, хоча претендує навчати мистецтву поезії нового часу. Посиллює іронію те, що М. Рильський виокремлює поняття краси (центральне для естетики), ставлячи у невластивий контекст, укрупнюючи новочасне розуміння краси у семи параграфах.

Параграф 1 наголошує на обов'язку (потрійне «мусиш») ідеологічної пильності, чіткої приналежності до певного суспільного класу (вочевидь, робітничого) і жертви заради цього класу своїм мистецтвом. На останньому пункті варто спинитися детальніше, бо фраза «Мусиш віддати їм / Образи й тони яскраві», означає одразу дві речі:

1) мусиш уславлювати їх яскравими образами, віддавати шану; 2) віддавши їм яскраві образи, собі залишаєш не такі яскраві (не виключно лозунгові, а спокійно пастельні?; бліді?). У будь-якому разі, накинутий обов'язок бути яскраво і чітко прописаним у суспільному класі, призводить поета до зміни його творчої манери: «*Мусиш ти знати, з ким / Виступаєш у лаві, / Мусиш віддати їм / Образи й тони яскраві, / Мусиш своє ім'я / Там написати ясно, / Де мільйонне сіє: / Кляса.*» [11, с. 9].

Параграф 2 декларує творчу однаковість, або ж масовізм і відкидання старої естетики, тобто давнього розуміння краси: «*Ім'я нам легіон, / Поети і поетки. / Тож за облавок канон / Старенької пані естетики! / Горді будинки ростуть / Від солодкого півдня до Арктики, / Гей, розчищайте путь / Для нової тематики!*» [11, с. 9].

Зачин параграфа відсилає до сцени зі Святого Письма, де оповідається про вигнання бісів із чоловіка і про те, як цей легіон бісів увійшов у стадо свиней, що втопилось у озері (Марка 5: 9; Луки 8: 30). Зі сказаного випливає: М. Рильський негативно оцінював оцей легіон поетів радянського часу, розуміючи їх темну сутність. І ще: легіон – це *військовий* загін значної чисельності (від 3 до 5 тисяч; метафорично позначає незліченну кількість), отже, в підтексті приховано натяк на *закон сили*, яким керується цей легіон поетів і поеток. І закон сили видно в дії в лозунгу: «Тож за облавок канон / Старенької пані естетики!». Облавок – борт корабля, тому в заклик віршової декларації М. Рильського впізнається гасло про скидання класиків із корабля сучасності, проголошене футуристами.

Стара естетика співвідноситься зі старою тематикою (як античною, так і дореволюційною), а нова пов'язується з індустріалізацією («Горді будинки ростуть / Від солодкого півдня до Арктики») і саме цій тематиці наказують розчищати шлях у літературу. Однак, давнє – то й літературні попередники, а нове – то молоде літературне покоління. Цю грань теми розкриває наступний параграф декларації: «*Книга й терпуг і плуг – / Цілість єдина, / Хай прискорює рух / Кожна година, / Хай жодне слово пусте / З уст не зрине! / Хай виростає й цвіте / Наша зміна!*» [11, с. 9–10].

У третьому параграфі теж відлунує біблійний текст-засторога про відповідальність за сказане і наслідки сказаного (Матвія 12:36). М. Рильський не уникає не терпуга (шевський інструмент), ні плуга (сільськогосподарське знаряддя), але попередить ставити книгу, бо є поетом інтелектуальним і розуміє цінність духовних надбань для нового

покоління (слово «зміна» наприкінці параграфу не лише містить ідею невпинного чергування, а і зближує творчість із робітничими змінами, тобто підкреслює античний погляд на мистецтво як ремесло, техніку).

Технічний бік розглянутих параграфів засвідчує динаміку віршового ритму. В першому з них домінує неklasичний тонічний вірш – триктовий дольний (Дк3), у другому – класичний силабо-тонічний вірш (дактиль, анапест, ямб), у третьому відчутно пісенні ритми 11-склалового вірша (6+5 та 7+4), які в силабо-тонічному еквіваленті переважно відповідають поєднанню тоніки (більше коліно) та силабо-тоніки (менше коліно).

Параграф 4 деталізує тезу про нову тематику, не обмежуючи її містом і селом: «Місто й село? Прошло, / Зникло, минуло! / Гвинт і зело, / Лезо і дуло, / Все, що дише і горить / У полі, в майстерні, в слові, / Має служити / Робітникові!» [11, с. 10].

Прискорений рух годин, про який ішлося в попередньому параграфі, відобразився на метричному рівні у частих змінах розміру. Більшість рядків четвертого параграфу налічують від чотирьох до шести складів, і спершу виникає відчуття «спадного стовпа» (6-5-4склади). Коли у четвертому рядку налічуєш 5 складів, у наступному очікуєш шести. Руйнування інерції загострює увагу на рядках: «Все, що дише і горить / У полі, в майстерні, в слові». У силабічному вимірі вони найдовші – 8 і 7 складів, що виокремлює їх і додає смислової ваги: що *живе* («дише») і сповнене натхнення («горить») має бути темою творчості. М. Рильський виокремлює три точки натхнення: *поле* (на першому місці зостається природа!), *майстерня* (людина ремісничих професій) і *слово* (не тільки мова, а й творчість поетів і письменників). Не зайве нагадати: творчість неокласиками розцінювалася як майстерність у володінні ремеслом, тож поет – робітник на ниві слова.

Параграф 5 було знято Максимом Рильським при укладанні вибраного: «*Рекрутот завжди будь / Стати готовим до бою. / Та не за Польщу чи Жмудь / Маєш піднести зброю. / Сину країн, Україн! / Наша отчизна – праця! / Нація тільки трамплін / До єднання всіх націй.*» [11, с. 10].

Рекрут – найманець, отже він не воює з внутрішніх переконань, а лише з наказу. З наказу не раз воюють за чужі інтереси («Польщу чи Жмудь»). Власне, із такого «наказу», під тиском зовні, постала строфа. Внутрішнє «роздвоєння» помітне зрядка п'ятого, де йдеться про сина України (у множині!) – радянської та національної. Далі і взагалі звучить теза, що єднання націй важли-

віше окремої нації. Це суперечило переконанням М. Рильського (він бо і в цьому параграфі згадує Польщу і Литву, адже Жмудь – частина Литви).

Лозунговість, яка характерна для цієї строфи, у другій частині строфи зростає, що сигналізують і два окличні речення. Строфа ця витримана в пісенних ритмах із чисельністю складів у рядках: 6, 8, 7, 7, 7, 7, 7, 7.

Параграф 6 знову повертає до тези шаленого ритму і цей семантичний штрих відображено в частих метричних змінах: триктовий дольний (Дк3), дактиль – двостопний (Д2) і тристопний (Д3) – та одностопний хорей (Х1). Шалений рух повертає вісь світу, змінює його напрямок руху (що загрожує катастрофою): «*Слухай, дивись, учись, / Будь сьогоденним! / Світу повернемо вісь / Рухом шаленим, / Дивно-прекрасна рать / Даль поїняла неозору... / Геї, відставать – / Сором!*» [11, с. 10–11]

Даль неозора (простори Радянського Союзу) завойована – звідси і рать. Згаданий стилістичний архаїзм сигналізує про урочистий стиль і викликає згадки про рать небесну – ангелів. У такому регістрі розглядаються *будівники нового світу*, від яких відставати не просто соромно, а і небезпечно.

Такі звинувачення не раз нависали над М. Рильським. Звідси – намагання поета застерегтися. Робиться це за рахунок декларування того, що бажають почути (часто в ритмах бадьорої пісні та в стилістиці гасел). Але відомо: деклароване – не конче виконується у повному обсязі, та й у самому формулюванні може відбиватися правдивий стан справ, як-от: «Декларація обов'язків поета і громадянина». Нема в цій назві слова «права» (бо поет і громадянин прав не має!; «Право – слово дрібне»).

Але працює не тільки «мінус-прийом» (промовиста відсутність), а і така річ як *полісемія*, коли поверхневий пласт значення відповідає очікуванням цензорів від влади, а прихований – розкриває правдиве ставлення поета до описуваної ситуації чи відсилає до відкинутих ідеологією текстів. Від зіткнення офіційного та прихованого сенсів виникає *іронія*, а принцип палімпсесту дає нагоду встати над непевною добою, сповненою брехні та доносів. Оцей імператив – *стати вище*, на відміну від попередніх, не накинуто зовні. Це внутрішній імператив М. Рильського і цей наказ можна достосувати до кожного, хто хоче бути поетом не за назвою – за суттю, поетом з великої літери. Саме його винесено у кінцівку *сьомого параграфу* й у фінал віршової декларації: «*Бачиш ватаги вагань, / Підшепти, брехні, «секрети»? / Вище, на взгір'я встань, / Поете!*» [11, с. 11].

В часі, коли Аполлона потрібно розбудити, а обставини не надихають можна декларувати ідеї, суголосні ідеології, але за рахунок «мінус-прийому» (відсутності згадки про права) чи послідовності слів («Книга й терпуг і плуг») доносити до мудрого читача правду про життя і про свої уподобання. Недарма «Книга» опиняється в М. Рильського в зачині рядка і пишеться з великої літери (адже М. Рильський – поет книги, поет культури).

Цілком закономірно останнім рядком декларації є слово-звертання «Поете»! Що подається з великої літери – то розуміємо: це звертання до справжнього поета, а не про віршороба. До себе самого і своїх однодумців, що зазнають утиску від влади та її прибічників.

Показово: у «Декларації...» М. Рильського кінцеві рядки внутрішньо суперечать тону декларації, ніби врівноважуючи його офіційну витриманість. Бадьора тональність закликів, що у певних елементах твору має ритмічні ознаки пісенності – узвичаєна практика видимості щасливого життя.

Активізується жанр «пісні» («Засівна пісня», «Зажинкова пісня» М. Рильського). Як зауважує В. Агеева, «Адресатом усіх цих текстів («пісні» творили і Рильський, і Тичина, і Сосюра, й інші відомі поети) вважався ідеальний радянський реципієнт, радісний, щасливий трудівник, який наснажується «піснями» й «листами» поетів-лауреатів. Насправді ж, адресат вірнопідданих текстів максимально конкретизований і навіть іноді візуалізований поетом: ним була влада як така, а в деяких випадках безпосередньо носії цієї влади» [12, с. 12].

Як зауважує В. Хархун: «Слово у тоталітаризмі виконує магічну роль: воно не зображає

чи передає, а створює дійсність, яка є безальтернативною. Сам процес мовлення перебуває у площині тотальної деперсоналізації й абстрагування: мовець не говорить, слухач (читач) лише слухає (читає). Право мовлення у тоталітарному світі має лише влада, яка стимулює дихотомічні поділи, трактовані як абсолютні й беззаперечні, та одновимірне оцінювання, подане як безапеляційне. Влада використовує тоталітарний дискурс для конструювання відповідної візії світу, яка є недоступна для непосвячених і подає чітке уявлення, як усе повинно бути» [13, с. 111].

Висновки. В ідеологізованих поезіях М. Рильського активізовано підтексти: до влади звернено перший пласт змісту, а до обізнаних – другий. І згадки про «нашепти, брехні, секрети» перша сприйме в контексті тези про наклепи на радянську владу, а другий – як войовничий наступ влади на митця, що посміє поставити поета попереду громадянина.

В більшості творів із ідеологічним «нальотом» у фінал свідомо ставиться лозунг. І це демонструє поезія «Знак терезів» із кінцевим «Визвольник людства – вільний пролетар». Сильовий контраст двох пластів змісту або прихований (полісемя; читач обирає із двох значень сам), або зримий (коли пісенна ритміка і бадьорі гасла контрастують із підтекстом, породжуючи трагічну іронію).

Ця двовекторність є рятівною для М. Рильського, бо дає змогу іти «в ритм з добою» рго форма, водночас de facto випереджаючи добу в глибинних пластах. Текст-палімпсест стає запобіжником від абсолютного зламу та скочування в неприкрити риторичу. Отже, одним із засобів, аби вберегти поетичний дар від корозії, доки не настануть кращі часи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Агеева В. Мистецтво рівноваги: Максим Рильський на тлі епохи. Київ : Книга, 2012. 392 с. С. 8.
2. Скиба Т. Маски поета у збірці Максима Рильського «Під осінніми зорями» (1918). *Слово і Час*. 2013. № 10. С. 65.
3. Зеров М. К. Твори. В 2 т. Т. 2. Київ : Дніпро, 1990. 601 с.
4. Головій О. Дискурс неореалізму в українській літературній критиці доби Модерну: концепція Миколи Зерова. *Наукові записки*. 2012. № 28. С. 26–35. URL: <https://lingvj.oa.edu.ua/articles/2012/n28/5.pdf> (дата звернення: 14.01.2023).
5. Наєнко М. Основні й додаткові «свідчення» Максима Рильського в «опері СВУ». *Слово і Час*. 2020. № 2 (710). С. 87–91. URL: <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2020.02> (дата звернення: 14.01.2023).
6. Біла А. Символізм : Наукове видання. Київ : Темпора, 2010. 272 с. С. 245.
7. Наливайко Д. Замітки щодо генези й типології соціалістичного реалізму. *Слово і Час*. 2008. № 9. С. 46–52.
8. Ксьондзик Н. В. Соцреалізм крізь призму класицизму. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія»*. 2009. Т. 98. С. 78–82.
9. Личковах В. Неокласицизм і утопізм соцреалізму: міфи про міф. *Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу. Історія. Колекція. Експеримент* : матеріали наук. конф. 3 березня 1999 р. Київ / ред. Х. Білак; Нац. худ. музей України. Київ: [б. в.], 1999. 73 с. С. 36. URL: http://uartlib.org/downloads/SocRealism_uartlib.org.pdf (дата звернення: 14.01.2023).

10. Руда Т. Мистецтво соцреалістичне і масове. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2011. № 11. 386 с. С. 334–339. URL: http://um.etnolog.org.ua/download/pdf/um_2011.pdf (дата звернення: 14.01.2023).
11. Рильський М. *Знак терезів*. Київ : «Рух», 1932. 129 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=11744> (дата звернення: 16.01.2023).
12. Агеева В. П. Психоаналіз соцреалізму: лірика Максима Рильського періоду зламу. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія»*, 2009. Том 98. *Філологічні науки*. С. 12.
13. Хархун В. П. Міфічний світ тоталітаризму (збірки М. Рильського 30-х років). *Література та культура Полісся*. Випуск 46. Ніжин, 2008. 292 с. С. 111.