

*Originality.* There is a lot of scientific research on the work of Mykola Zerov, but the change in the aesthetic concept of interpreting the city in the historical aspect in the poetry of Mykola Zerov was not considered.

*Conclusion.* The interpretation of the image of the city in the poetry of M. Zerov is built around the idea of the city as a spiritual center, a place where ancient architecture recorded the flow of time, the greatness of generations. The binary opposition «city-village» inherent in the previous literary tradition is preserved, but transformed in the poetry of M. Zerov, as well as in other neoclassical poets: an ancient city, a beautiful, majestic, calm city, opposes the city to the provincial, mostly quiet, everyday fussy, gray and unattractive. In the poetic image of the city, the motif of the city of the future, updated by the revolutionary time, as a place of realization of dreams and desires, treasures of opportunities, was also impregnated. In the first half of the nineteenth century, writers begin to see the city as the center of inattention, hypocrisy and covetousness – there is an opposition «city-village». In the second half of the nineteenth century, such an opposition deepened, modifying it in a realistic way. However, at the end of the nineteenth century, this tendency begins to weaken somewhat. Neoclassicists, in particular, M. Zerov, return to the Renaissance-Baroque interpretation of the image of the city as the value of the historical, cultural, center of spiritual life.

*Key words:* Ukrainian literature, history of Ukrainian literature, Sebastian Klenovich, Grigoriy Skovoroda, Ivan Franko, Lesya Ukrainka, Mykola Zerov, artistic image, image of the city, neoclassicism, neoclassicism.

УДК 821.161.2-1.09(092)«1910/1964»

**Оксана Кобелецька**

## **ПОЕТИЧНИЙ СВІТ ПРИРОДИ, БЕСТІАРІЮ ТА АЛЮЗІЇ У ТВОРАХ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО (ШЛЯХ ВІД 10-20-Х ДО 60-Х РОКІВ ХХ СТ.)**

*У статті розглянуто питання про особливості поетичного мислення Максима Тадейовича Рильського, його художньої реалізації засобами алюзії, а також образами бестіарію та специфічних пейзажів в поезії та прозі від 20-х до 60-х років ХХ століття. Акцентується увага на творенні поетом топосу рідної землі, визначаються роль та функція образів рослинно-тваринного світу як при патріотичному звучанні поезій, так і для проявлення психологічного стану ліричного героя або ж філософічних роздумів автора. У дослідженні також простежено еволюцію естетичних, моральних, філософічних поглядів письменника та специфіку їх художнього втілення в текстах різних років. У статті підкреслюється своєрідність і філософічна глибинність поетичного мислення українського митця на різних рівнях художньої реалізації з одного боку, і вікових змін авторського сприйняття – з другого.*

*Ключові слова:* індивідуальний стиль, алюзія, бестіарій, пейзаж, психологізм, експресія.

Могутня постать Максима Рильського, діяльність якого тривала майже шість десятиліть, неодноразово привертала увагу літературознавців. Він був непересічним поетом і прозаїком, критиком і публіцистом, фольклористом і літературознавцем. Його перу належить чимала кількість наукових розвідок в галузях мовознавства (насамперед стилістики української мови), мистецтвознавства, теорії перекладу. І це далеко не повний перелік творчої спадщини митця. Максим Тадейович залишив нащадкам неперевірені зразки поетичних перекладів, збагативши національну культуру надбаннями зарубіжної поезії, прози, драматургії. Наприклад, переклади творів одного із класиків польського поетичного слова Адама Міцкевича, зокрема поеми «Пан Тадеуш» до сьогодні не мають собі рівних, зберігаючи в українському мовленні не лише найтонші нюанси поезики оригіналу, а й відтворюючи найголовніші ознаки національної ментальності польського класика. Не випадково Ю. Лавріненко назвав цю роботу Максима Тадейовича «незбагнено адекватним перекладом...», як також «Кримських сонетів» та інших творів Міцкевича» [3, с. 63].

Головною царинною творчого самовияву Максима Тадейовича була насамперед поетична творчість (лірика, ліро-епос). А проте із 20-х років ХХ ст. і до останніх днів життя раз-по-раз дарував нам митець оригінальні і досить значимі зразки малої прози, у яких грані його таланту також виблискували багатьма розмаїтими поетичними барвами. **Мета статті** – простежити, як і коли почали виникати та формуватися риси поезики (поетичний світ природи, бестіарію та алюзії) в ранній (як поетичній, так і прозовій) творчості митця, наскільки збереглися й як видозмінилися в останні роки його творчого шляху.

Матеріалом розвідки слугували тексти поетичних та прозових творів М. Рильського 10-60-х років ХХ ст., твори українських та російських поетів і прозаїків ХІХ-ХХ ст. **Методи дослідження:** герменевтичний (при тлумаченні смислових площин поетичних текстів), історико-генетичний (застосований для визначення та аналізу шляхів трансформації ідейно-естетичних поглядів автора від 20-х до 60-х років ХХ ст.), інтертекстуальності (при

визначенні смислового навантаження та характеру алюзійного мислення письменника в поетичній та прозовій творчості означеного періоду), формальний та структурно-семіотичний (для з'ясування композиційної специфіки творів та при аналізі внутрішньо-текстових відношень), психоаналітичний (для визначення підсвідомих імпульсів автора, які виражаються через внутрішній світ літературного персонажа), рецептивно-естетичний, за допомогою якого було визначено, як саме зображально-виражальні засоби розкривають авторський задум. Це дало можливість спостерегти зв'язок творчості М. Рильського із срібним віком російської поезії, а також відмінності у потрактуванні, скажімо, алюзійних мотивів та образів, функції та значення поетичних пейзажів та бестіарію як у поезії, так і у прозі М. Рильського.

Отже, від ранньої юності до останніх днів життя і в поезії, і в прозі використовує митець поетичний світ природи та бестіарію, проявляючи при цьому, сказати б, Сквородинську насолоду власною співзвучністю із навколишнім середовищем, невід'ємністю від нього.

Якщо лірика першої збірки («На білих островах», 1910) п'ятнадцятирічного юнака позначена, за визначенням О. Білецького, «запізнілим» романтизмом типу Пушкінського Ленського, то рання новелістика 1911-1913 років вже є зразком творення поетичного топосу, територіально пов'язаного насамперед із місцями власного проживання – Романівка, Київ (старий Ботанічний сад, Голосіївський ліс тощо).

Наприклад, для поезій першої збірки рослинно-тваринна символіка є насамперед одним із засобів відтворення специфічного стану ліричного героя. Сичі та привиди на фоні згаслої зіроньки, покритий камінням, оповитий млою шлях («Годі. Скінчилася пісня моя») – характерний риторичний топос «запізнілого романтизму».

Проте вже лірична мініатюра «Бабине літо» [9, с. 416-417] свідчить, що її автор стосунки «людина-пейзаж» вибудовує за принципами паралелізму, зіставлення конкретних картин рідного краю із душевним станом героя – діда Мусія. Осінь у природи – осінь людського життя.

Низка зорових та слухових образів («журавлиний крик», «голос синиці», фантастичні узорі сивого павутиння, мінливі фарби лісу, гомін хвиль старого ставу тощо) створюють елегантний настроєвий ключ для відчуття стану героя, перед очима якого тихо проходить все минуле життя. Низка спогадів діда Мусія теж базується насамперед на зорових та слухових образах, але вже людського існування (дівочий сміх, танці під троїсту музику, «веселі пісні дзвонів», «...купальська ніч: став, тихий плескіт води, вінки з тремтячими свічками, співи дівочі – дзвінки та голосні, – і парубоцька розложиста пісня» тощо). Так поступово вибудовується у мініатюрі елегантна ностальгія героя за проминулим життям. Сиве павутиння осені тихо сплітається із сивим волоссям старого рибалки.

У цій мініатюрі наявна спостережливість молодості, надзвичайне вміння відчути елегантність настрою природи та людини і реалізувати це в чудовій поетичній імпресії, але без істерії, трагізму втрат тощо. Просто глибинне відчуття реальності, кришталева прозорість її настроєвого ключа (подібно до Глібова – «Журба», Щоголіва – «Осінь» або Тютчева – «Есть в осени первоначальной...») як засіб передати відчуття чужого життя. Проте Рильський не випадково на початку твору згадує саме поезію Тютчева. Його поетична позиція максимально відповідна. Вірш Тютчева закінчується словами: «*И льется чистая и теплая лазурь / На отдыхающее поле...*». А остання фраза мініатюри М. Рильського дуже промовиста: «...по тому волоссі **ніжно** гуляє осінній вітрець» (*Виділення наші*) [9, с. 417].

Оце той елемент («ніжно»), який можна назвати одним із визначальних щодо авторської позиції в усій подальшій творчості – із «бунінсько-чеховською» елегантністю поєднується трепетність ставлення до прожитого людського життя, до людини взагалі.

Слухові й зорові відчуття, низка рослинно-тваринних образів у подальших текстах надає поезіям М. Рильського просторового, поліфонічного зображення. Поетична «книга природи» митця – своєрідний український топос, котрий так само, як і в ранній новелістиці, територіально стосується Романівки та Києва (старий Ботанічний сад, Голосіївський ліс).

Аналізуючи ранню лірику 15-літнього юнака, Ю. Лавріненко переконливо стверджував, що поет-початківець Максим Рильський увійшов «у світ ліричної творчості життєлюбом, закоханим у всі прояви життя, з його головними скарбами...» і що «на вісі Київ-Романівка виріс великий незалежний поет любови, краси і волі...» [3, с. 86].

Вже у другій книжці збірки «Під осінніми зорями» (1918), поемах «Чумаки» (1918) та «На узліссі» (1918), інших текстах 20-х років райдужними мажорними штрихами творить поет образ «живої душі землі», невід'ємною часткою якої є насамперед людина, котра її плекає. Скажімо, у поемі «На узліссі» М. Рильський вимальовує яскравий і промовистий пейзаж: на тлі небесної блакиті просторова широчінь полів, гаїв, весняних рік, над якими зливаються голоси плугатарів та птахів. І все це, за висловом поета, «*Мережка різнотонної музики, / Яку Творець на тлі блакиті сплів!*» [9, с. 79]. Весняний світ, який творить М. Рильський, багатобарвний і розмаїтий. Зір поета примічає не лише загальні картини. Він бачить і селезня, який «летить стрілою до своєї зграї» і шупака у затоці, йому зрідні «зелений спів гаїв». Всі ці картини сповнені радості та глибинного розуміння для тих, «*Хто у грудях веселе серце має... / Хто любить землю й небо возлюбив!*» [9, с. 79].

А у поезії «Іванові Рильському» («Весною ми їздили в поле»), створюючи не менш колоритну низку загальних просторових назв: зеленіюче врунами поле, весняні гаї, срібло лісової води, а над усім – дзвінкий весняний голос щиглика, а ще робота, яка кипіла у полі, та воли на ріллі, поет завершує цю радісну, натхненну картину хліборобської праці могутньою пуантою-топосом рідної сторони: «*І стомлені душі зливались / З живою душею землі*» [9, с. 116].

Радість єднання із навколишнім світом, любов до нього непереборна і невичерпна. Вона простежується у багатьох текстах М. Рильського, неодноразово звучить багатограними мажорними нотами і у поезіях, написаних рукою вже зрілого поета. Так, скажімо, на 32 році життя митець пише вірш «Перед весною» (1927) [9, с. 263-264], який по вінця сповнений передчуттям чергового пробудження природи. Вісниками нового життя у цій поезії є маленькі польові птахи – жайворонки. Поезія має кільцеву побудову, в якій поетичним повтором є звістка про їх приліт: «Ви чули? Жайворонки прилетіли!» на початку та «Ви чули – жайворонки прилетіли!» у кінці. В цю «рамку» автор вкладає насамперед символічне значення – початок підготовки сільських мешканців до хліборобської праці. Бурі замети крихкого снігу, голодні галки, ряд інших ознак не перекривають людське відчуття швидкого приходу весни, у коваля не випадково вже «завізно», ярмаркові гострі запахи кінського поту, дьогтю, тютюну не перекривають найголовнішого «запаху» – «людської радості» очікування прийдешнього. Підкреслюють, посилюють цю радість розсипані на талім небі «круглі намистинки» (жайворонки), які так дзвонять у «дзвоники дзвінкі», що «все життя у пісню» обертають. Настрєвий ключ цього та й багатьох інших пейзажних віршів радісний, піднесено-бадьорий. Вимальовуючи звичний йому змалку рослинно-тваринний навколишній світ, поет насамперед відтворює, породжений змальованими картинами, внутрішній стан свого ліричного героя, почуття гармонійного поєднання внутрішнього світу людини і природного середовища, у якому вона перебуває. Тож цілком закономірно говорити, що чималий пласт лірики М. Рильського кінця 10-х та 20-х років ХХ ст. («Вже червоніють помідори...», «Зелені тіні...», «Коні», «На білу гречку впали роси...», «Мені снилось...», «Молюсь і вірю...» та ін.) з повним правом може бути визначений як пейзажно-психологічний.

Ні юнацький романтизм, ані неокласичні тенденції не блокують ще одну вагому тенденцію у його поезії – нахил до патріотизму. І саме світ рідних пейзажів та бестіарію відіграють важливу роль у підкресленні почуття любові до рідної землі.

З одного боку, навіть у 27-річному віці, продовжуючи оспівувати простори «солодкого світу», поет радісно проголошує себе часткою великого Всесвіту («Тріпоче сокіл, сріблом потемнілим...» – 1922 р.). З другого, де б він не був, – несе в душі пам'ять про рідні простори: бузок, трави, кучерявий вітер, хвилясті співи журавлів («Цвітуть бузки, садок

біліє...» – 1911-1918), не забуває свою Десну, коріння верболозів, милих його серцю ластівок («Подвійна лірика» – 1920).

Топос покритих зелом полів і лук розгортається і у поемі «Чумаки» (1923 р.) Не менш колоритно вимальовує автор найрідніший йому всесвіт, географічно-національну конкретику у поезії 1924 року «Друге рибальське посланіє». Тут топос рідної сторони – це сумовито похилені верби із срібними котиками, став, Родіон-видра, плескоголові шуки, водяний павук, лелеки й чаплі, комарі, вогкий шовк родимих берегів – добре відомі з дитинства рослинність, світ прісноводних риб і мисливських птахів тощо. Продовжуючи Сквородинську філософію єднання людини та природи, автор підкреслює, що у цьому світі легко і живеться, і навіть думається, бо й «мислі теж легкі, як комарі» [7, с. 64-65].

Принагідно зауважимо, що в останніх рядках вище названої поезії, а ще більше у поемі «Чумаки» прорізується думка про наступ більшовицького радикалізму на мистецтво, наступ «криці» та «бетону» на культурну спадщину народу, про небезпеку перетворення всього на технократичні шаблони. Ці слова були пророчими, а у творчому доробку М. Рильського в останні роки життя привели до одного із гостро полемічних виступів поета у листопаді 1959 року – поезії «Діалог», написаній як відгук на широко розгорнуту в пресі тих часів дискусію «Фізика чи лірика», проголошуючи своє кредо: людині не пристало бути лише «додатком до мотора».

Шедеври пейзажно-психологічної лірики філософського та патріотичного наповнення дарує нам М. Рильський протягом усього творчого шляху, не забуваючи при цьому втілити в них свою безмежну любов до батьківщини. Так, наприклад, у поезії «Ми сиділи в Гданську...», написаній за два дні до «Діалогу», поет продовжує картати бездуховність тих, кого не цікавить краса мистецтва: «...*На концерт глухих не варто кликати, / А сліпим байдуже до картин*». Сам же захоплено спостерігає за зграєю крижнів у тумані, а в останній строфі згадує, як «сьогодні голосок синиці Душу всю у мене оновив!» [6, с. 25-26].

Філософічність асоціативного мислення в останній період творчості стає все яскравішою. Від візуальної просторовості прямує митець до проявів все більшого внутрішнього заглиблення. Скажімо, осіння пора у творах 10-20-х років ХХ ст. поєднується насамперед із спогляданням та розумінням чужого життя (наприклад, «Бабине літо»), нащо тужить за тим, що вже пройшло, проголошує безжурна молодість поета («Червоне вино» – 1918). А на порозі свого 50-ліття восени 1944 року автор стверджує, що, хоч всі моменти вже проминутого життя не повернуться, та думати про це не варто – ще багато всього попереду («Медитація»). Та проходить ще 15 років і у збірці «Голосіївська осінь» (1959) з'являються поезії зовсім іншого гатунку, позначені філософією власного досвіду. Так, у поезії «Почорніли заводи в озерах» палітра осені – не просто зорова картина, це філософічна мозаїка, у якій кожна найдрібніша деталька максимально самодостатня, сповнена власної глибинної значимості.

Заводи почорніли, але стали прозорі наскрізь. Є така властивість осінніх вод, коли зелень – водорості, планктон – падають на дно і все стає наскрізь видимим, аж до самого дна. Символічно це чи ні? Адже осінь людського життя – це насамперед ще у мудра прозорливість, з якою оцінює споглядає навколишнє середовище ліричний герой. Вата біла – калина червона створюють чудовий, дуже чіткий зоровий контраст. «Синиця дзвонить» – тут відбувається підключення специфічного звукового образу – в холодному повітрі тінкання цієї пташки звучить металево-дзвінко і дуже далеко розноситься, а песимізмом старості, проминутого життя і не пахне. Адже поетова синиця дзвонить школярам. Діти – початок перших кроків на шляху життя, для них осінь – їх шлях у навчання – школа підготовки до виходу у великий світ.

Окрім вище згаданих слід означити ще одну рису поетики М. Рильського, якій він не зраджував із ранньої юності до останніх літ літературної діяльності. Йдеться про алюзійність мислення письменника, проявлену як у поетичній, так і прозовій творчості. Зокрема, у невеличкому вірші «Почорніли заводи в озерах» маємо подвійну алюзійність. Доказом служить і епіграф до поезії («Почорніли заводи в озерах» – перші два рядки із вірша

Я. Щоголіва «Осінь»), а потім вплетення частини цієї цитати в останній рядок передостанньої строфи – ремінісценції. Не меншої значимості набуває і згадка про гравюри Хокусаї, алюзія із якими розрахована насамперед на високо інтелектуального читача. Дехто із сучасних літературознавців звертає увагу лише на яскравість кольористики японського художника, на яку нібито натякає поет у вірші «Почорніли заводи в озерах». Але для такого глибинного поета інтелектуала, як Максим Тадейович Рильський, порівняння з гравюрами одного із найвідоміших і найшанованіших в Японії митців вітчизняного домодерного мистецтва (кінець XVIII – поч. XIX ст.) – далеко більше, ніж лише кольористична алюзія. «Суримоно» великого майстра японської мініатюри Кацусіки Хокусаї незалежно від кольористики позначені надзвичайно пильною увагою до кожної найдрібнішої деталі малюнку, що надає навіть зображеній на дальньому плані природі власного смислу і звучання, особливої, індивідуальної вагомості внутрішньої сутності зображуваного. Оця важливість внутрішньої значимості, подана засобами сюжетної камерності, якраз і є найголовнішою в прочитанні поезії М. Рильського. Глибина інтелекту поета не могла дозволити спрощено обмежуватись лише колористикою. Вона тісно поєднана із слуховою образністю, а вже з їх ґрунту проростає образність почуттєва. Кожна деталь його пейзажно-почуттєвих замальовок набувала ще й своєрідного особистісного значення. Все це приводить нас до вагомий специфічної пуанти. «У пучок останні квіти зв'яжем, / Що морозом називають їх...» [6, с. 10] – пише поет далі. Йдеться про один із видів дуже популярних в Україні осінніх хризантем, які квітнуть, навіть покриті першим снігом, і в народі лірично називаються «морозко». І лише при врахуванні всіх названих мікродеталей можна зрозуміти, до якої важливої думки веде нас поет: «Часом можна висловити пейзажем Те, для чого слів нема людських». Це для молодого покоління дзвонить у майбутнє синиця, а ліричний герой вірша стоїть на порозі зими, маючи за плечима велику кількість прожитих літ – тож одним всеохоплюючим поглядом він здатен миттєво побачити й одночасно оцінити та привітати нове покоління у всіх сферах та явищах навколишнього життя. Маємо ще один асоціативний штрих до характеристики глибинності мотиву – голова, як морозко, в інії, а душа та серце – молоді. Я все бачу, розумію – вітаю!

Позиція ліричного героя – мудре споглядання та оціночність з точки зору надбаного життєвого досвіду – не одиничний роздум. Про це свідчить і поезія «Як забути...», а у підсумковому вірші збірки «Як ідеш ти...» читаємо вже настанову майбутнім поколінням:

*Все записуй в серці молодому,  
Буде це як знахідка тобі,  
Коли в старість прийдеши, як додому,  
Як у гавань тиху по плавбі!.. [6, с. 29-30].*

Алюзійність мислення – категорія насамперед високоінтелектуальна і вимагає глибинних, різнопланових і багатогранних базових знань як у митця, який нею користується, так і у читача. Інакше можна дуже сильно помилитися та викривити справжнє звучання мотиву у поезії чи теми в інших жанрових різновидах.

Роль алюзії у М. Рильського виконують насамперед відомі літературні, художні тексти найчастіше із творів українських і російських поетів та прозаїків, а також образи із античної класики – найбільше у 20-х роках ХХ ст., хоча при необхідності не обминає поет і відомі світові імена з інших видів мистецтва (наприклад, Кацусіка Хокусаї).

На початку творчого шляху поет часто вдається до епіграфів насамперед задля асоціативності, задля промовистих психологічних паралелізмів. Оскільки чітке розмежування між алюзією та ремінісценцією інколи важко простежити, звернімо увагу на ту відмінність, яка висувається на перший план багатьма літературознавцями: алюзія завжди свідомо осмислена, тоді як ремінісценція насамперед підсвідома. У ранній творчості М. Рильського алюзійність максимально наближається насамперед до свідомих паралелізмів. Так, наприклад, настроєвим ключем до поезії 1920 року «Ми одпливали» (збірка «Синя далечінь») став епіграф із поезії І. Анненського «Над высью пламенной Синая».

Інокентій Анненський, без постаті якого неможливо мати повне уявлення про російський символізм та акмеїзм його доби, у своїх поезіях передавав широкий почуттєвий діапазон поета – типового представника російської інтелігенції поч. ХХ ст. М. Рильський звертався до його текстів протягом усього творчого шляху. Поетова лірика то співзвучна настроєвого тону та характеру поетичної реалізації поезій Анненського, то є антитезою до них. Наприклад, у вище названому вірші І. Анненського розробляється мотив ставлення митця до поезії: любов, сприйняття, поклоніння тощо. Для М. Рильського цей текст став приводом передати відчуття дисгармонійності тогочасного навколишнього світу кінця 10-х – поч. 20-х років ХХ ст.: болісні сумніви, занепокоєння, тривоги та пошуки представників його покоління інтелігенції, глибінь і гіркоту розчарувань.

Більш повну співзвучність епіграфа та авторського тексту спостерігаємо у поезії 1923 року «Наїжившись од різкого морозу». Малоприваблива картина напівтваринного існування грабарів (худі ноги, скуйовджені бороди, драні картузи), відтворена Анненським у поезії 1900 року «Палимая огнём недвижного светила...» (збірка «Тихие песни», 1904 р.) стала для українського митця асоціативним поштовхом до змалювання характерної обстановки початку 20-х років – зимова картина: вогнище посеред вулиці та навкруги нього «нахилені шинелі і клоччя переплутаних борід», від чого «віє смутком тиші та пустелі» [8, с. 43]. Сценка явно перегукується із мотивом поезії В. Брюсова «Грядущие гунны» (1905), а ще більше із мініатюрою Гео Шкурупія «Ми» (1920 р.).

Таким чином, наведені зразки алюзій та чимало інших прикладів дають підстави говорити, що в ранній творчості М. Рильський неодноразово виступає і як споглядач. Маврацію літературознавець Л. Новиченко, коли писав: «На відміну від поширеного типу поета-«співця» він – поет-«літератор», який, крім світу безпосередніх життєвих вражень, знаходить постійні стимули і у «вторинному» світі вже скристалізованих людською творчістю думок та образів, передусім в книгах попередників та сучасників [2, с. 39].

В останні роки творча діяльність М. Рильського позначена насамперед глибінню власної мудрості та бажанням «не забрати з собою» набутий життєвий досвід – залишити нащадкам найдорожчу інтелектуальну спадщину. Ю. Лаврінченко відзначав, що постійним мотивом всієї творчості М. Рильського є «краса, як така, як незалежна першовартість життя» [3, с. 85]. На схилі літ такою першовартісністю стає для поета внутрішня краса людини. Аксиологічне сприймання автора спрямоване насамперед на пошук навіть у найбільш упослідженій особистості світлої цяточки добра та людяності. Це призводить також до функціональних змін бестіарію та пейзажних компонентів. У прозі останніх літ характерним прикладом цього є невеличка мініатюрка «Батьковбивця», у якій читач разом із автором-оповідачем знову опиняється в Романівці напередодні Першої світової війни.

Сюжетні ходи мініатюри, як, до речі, і багатьох інших творів циклу «Вечірні розмови», розвиваються переважно в такому ключі: повільні роздуми-спогади, тихоплинність подієвості і закінчення – постріл-пуанта неочікуваної парадоксальності. Саме вона раптом відкриває якесь віконце людської душі, де глибоко захований отой промінчик добра та людяності.

Отож перший абзац новели знайомить нас із непривабливою, похмурою постаттю місцевого жителя Трохима, з невідомих причин прозваного «батьковбивцею». Подальші спогади містять різні відомості із життя Романівки. Лише в останній третині твору розпочинається розповідь про те, як «батьковбивця» прийшов до води рибалити і приніс у мішку виводок виловлених у лузі малесеньких диких каченят. На всі умовляння рибалок відпустити пташенят непривабливість героя максимально підсилюється однокладністю його відповіді: «М'ясо». Як новий контраст звучить наступний візуальний пейзажний опис чудового дня, коропів, які не перестають клювати, лише трохи покращуючи зіпсований настрій рибалок. І раптом – звуковий образ «щось залопотіло по воді» – на водному плесі пливли від берега «живі, пухнасті кульки», а за ними із порожнім мішком у руках спостерігав «батьковбивця». Така неперевершена пластичність замальовок митця створює добре відчутне ліричне підґрунтя, із якого закономірно впливає психологічна пуанта твору:

«І вперше на обличчі «батьковбивці» я побачив усмішку» [5, с. 50-54]. Емоційна палітра тепер максимально поглиблена, оті «кульки» (каченята) набувають функції розкриття прихованих за зовнішньої похмурістю позитивних рис героя, а його «усмішка» відкриває читачеві шлях до усвідомлення доброти й людяності Трохима. Зовнішня камерність викладу поєднується із внутрішньою глибинністю письменницької думки.

В окремих текстах останніх років, у яких автор вибудовує свій морально-етичний топос, він надає алюзійності домінуючу роль. Особливо яскраво це проявляється і в прозових, і в поетичних алюзіях-антитезах. Алюзія-антитеза у М. Рильського може будуватися дещо опосередковано, інколи навіть на асоціативному рівні (розрахунок на інтелектуалів). Яскравим доказом цього є ще один твір із циклу «Вечірні розмови» – «Коротка новела» (1960 р.).

Підкреслюючи, що він не нав'язує читачеві ніякої моралі, після короткого вступу про газетні оголошення про розлучення та про реалізацію теми кохання в світовій літературі, автор-оповідач викладає давню київську історію про двох братів. Один все життя був одружений, другий крізь ці роки проніс у серці нерозділене кохання до дружини брата. Алюзія-антитеза у цьому творі будується дещо опосередковано, на асоціативному рівні – все спрямоване на інтелектуальний діапазон читача. При прочитанні тексту мимоволі згадується твір побутописця російської інтелігенції В. Вересаєва «Букеты» із циклу «Невыдуманные рассказы о прошлом», який письменник закінчив 1940 року. У центрі цього оповідання старий вчитель математики та вчителька історії. Як виявилось, замолоду Андрій Владиславович був закоханий у Наташу Козаченко, але тепер навіть не впізнав її «сквозь темное морщинистое лицо с потухающими глазами» у колесі Наталі Олександрівні. А з'ясувавши, хто є хто, старий математик самовдоволено говорить, що його прізвище вчителька повинна пам'ятати, бо він щодня посилав їй букети найкращих троянд із свого саду. Та почувши, що товариш по гімназії приносив ці букети від свого імені, герой В. Вересаєва закінчує діалог лише короткою, як постріл, фразою: – *«Вот подлец»*.

«Коротка новела» М. Рильського теж завершується діалогом між вже вдовою і братом її покійного чоловіка. Тільки морально-психологічна пуанта в ній – повна протилежність Вересаївській: *«– А знаете, Ліно, ... чому я так і не одружився? – Ні... Чому? – Бо я покохав вас від першої хвилини, як побачив... і кохав усе життя... – Я... теж...»* [5, с. 31].

Твір В. Вересаєва викриває ницість грубого старечого прагматизму, який розквітнув на місці давно зниклого юнацького романтизму. Натомість новела М. Рильського утверджує життєдайність внутрішнього світлого почуття, пронесеного через роки; глибинність морально-етичних засад, здатних максимально возвеличити Людину.

До алюзії-антитези вдається М. Рильський і у вірші 1959 року «Огорнула темрява кімнату», ставлячи епіграфом до твору рядки із вірша І. Анненського «Тоска припоминання» (1909). Однак тепер збагачений життєвим досвідом поет полемізує із позицією російського митця, песимістичні тенденції творчості якого наразі викликають у М. Рильського спротив. Тепер для українського митця в усіх сферах життя однією із найвищих цінностей є доброта і людяність. Тому взявши епіграфом цитату з І. Анненського: *«Я люблю, когда в доме есть дети. И когда по ночам они плачут»*, малюючи невеличку сімейну жанрову сценку, поет заявляє: *«Я люблю, коли є в домі діти, і коли вночі вони сміються»* [6, с. 19-21].

Інтимний аспект морально-етичних почуттів та переживань в ліриці останніх літ надзвичайно яскраво проявився у поезії «Ліс, повитий срібноперим димом», чотири катрени якого були написані 1 грудня 1959 року за місяць до 2-ї річниці по смерті дружини поета – Катерини Миколаївни. Максим Тадейович пережив кохану на шість років, але дуже банував по ній до останніх днів. Малесенька лірична мініатюра по вінця переповнена щемною тугою аж ніяк не дитячої, непоправної втрати. Маємо яскравий зразок елегійного вірша-рефлексії, побудованого на 3-х деталях-штрихах: а) конкретна декоративна рослина – «дерево оцтове», спочатку викликає у поета асоціативний спогад – «я колись привіз його дружині...». Саме цей момент і породжує щемне відчуття самотності – б) «тиша ця глибока» без «Голосу

твого, друже мій...». Пуантою тут стають два останні рядки вірша, у яких автор стверджує: «Пам'ять серця, – о, вона жорстока, Та без неї тяжче, як при ній!» [6, с.17-18].

Алюзійний текст («пам'ять серця»), прихований у передостанньому рядку поезії, запозичений Рильським із вірша поета К. Батюшкова «Мой гений» (1815). Твір було присвячено прекрасній вихованці Президента Академії мистецтв О. Оленіна, улюблениці самого Г. Державіна Ганні Федорівні Фурман, красою якої захоплювалось багато її сучасників. Закоханий без взаємності К. Батюшков присвятив Г. Фурман низку поезій, з яких вище названа була одною із найвідоміших. Вона починалась словами: «О, память сердца! Ты сильнее / Рассудка памяти печальной». Використані М. Рильським слова максимально підкреслювали рівень та суть елегантності поетового вірша. Від одного погляду на деревце виникла у автора асоціація, яка вихлюпнула силу-силенну почуттів. Отже при всій лапідарності вислову (спогад плюс алюзія) чотири катрени вірша наділені величезною емоційною потужністю. Поверхова зовнішня стриманість приховує величезну внутрішню напругу, передає стан безвиході та невтішності внаслідок непоправної втрати.

Принагідно зауважимо, що сучасний аналіз цього вірша – яскравий зразок формалістичного підходу на кшталт: «Техніку «малюнок одним олівцем» нагадує вірш «Ліс, повитий срібноперим димом...», де перебіг відтінків символізується словесною грою, алітераціями: «Ліс, повитий срібноперим димом, / В синяві, у золоті, в іржі – / Ніби осінь пензлем невидимим / В небі розписала вітражі [10, 36]. В імпресіоністичній палітрі півтонів контрастною виглядає така кольористична деталь: «Пізньої дождавшись обнови, / У саду, де паморозь легка, / Червоніє дерево оцтове, / Мов смішний малюнок малюка». Алітерація «малюнок малюка» викликає цілий асоціативний ряд – від малювання як синоніму дитинства до усамітненої старості, замилювання «багрецем листків», який через епітет «наївний» також повертає поетичну думку до дитячих спогадів. Саме у переливі кольорових відтінків, які віддзеркалюють відтінки душі ліричного героя, виникає лаконічний висновок: Пам'ять серця, – о, вона жорстока Та без неї тяжче, як при ній! Згадаймо слова євангеліста Марка: «хто Божого Царства не прийме, мов те дитя, той у нього не увійде» (Мк. 10 : 15). Алюзія доречна саме тому, що дитина будь-якого віку вирізняється вмінням бачити. А це вміння – «необхідність істинного таланту» – письменника, для якого першоджерелом творчості є саме життя, і читача, який здатен не лише побачити, а й «перебачити» оформлену в образах конкретну життєву реальність. Звісно ж, якщо це «перебачення» буде не простим пересіванням слів і реалій або імажиністським «натовпом образів», а засвідчуватиме намагання відкрити нову грань слова, якої ще ніхто не спостеріг.» (Див.: А. Гуляк, Н. Науменко. Поетичний універсум «Голосіївської осені». (Літературознавчі студії, випуск 34, 2012 рік (с. 75-83). Подібний «аналіз» є одним із промовистих прикладів того, як незнання текстів, до яких алюзійно звертається поет, нерозуміння суті елегантності мотивації може, зрештою, привести до абсолютно неправомірних, а то й безглузвих літературознавчих висновків.

Отже, характер викладу і у поезіях, і в прозі М. Рильського останніх літ подано засобами камерності. При цьому поезія митця сповнена глибокого поліфонічного звучання. Яскрава візуальна та слухова образність пейзажів позначена сильною імпресіютивною емотивністю, здатна викликати миттєві та сильні враження у читача. Розуміння, розшифрування алюзій обумовлює наявність у автора та читача спільних достатньо глибоких знань в різних сферах мистецтва, інколи досить специфічних. Авторська майстерність деталізації проявляється не лише в описах природи, а й у тонкощах алюзійного мислення. Протягом всього творчого шляху М. Рильський творить власні тематичні топоси – своєрідну «книгу природи», у якій спостерігається органічний перехід від конкретної візуальності до почуттєвості образів та їх психологічного навантаження. Топос морально-етичний позначений глибинністю, інтелектуальністю мотивацій, а при тому чуйністю, лагідністю, надзвичайною людяністю. Так стверджував митець своє право «бачити людину в людині» [5, с. 55]. Ю. Лавріненко назвав лірику М. Рильського «многозначним пророчим звітом про життя, як воно



відбилось у душі цього життєлюбця» [3, с. 85] (*Виділення наше*). Думаємо, наразі з повним правом можемо так назвати всю творчість Максима Тадейовича Рильського.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький О. Творчість Максима Рильського / Білецький О. Зібрання творів у 5 т. К., 1966. Т. 3. С. 163-204.
2. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського (1910-1941). К., 1980. С. 39.
3. Лаврінченко Ю. Лірика і ліричний епос Максима Рильського / Ю. Лаврінченко. Зруб і парості. Мюнхен. 1971. 331 с.
4. Лаврінченко Ю. Розстріляне відродження. Антологія 1917-1933. Instytut Literacki. 1959. 979 с.
5. Рильський М. Вечірні розмови. К., 1962. 150 с.
6. Рильський М. Голосіївська осінь. Лірика 1959 року. К., 1959. 29 с.
7. Рильський М. Де сходяться дороги. К.: Слово, 1929. 100 с.
8. Рильський М. Тринадцята весна. К., 1926.
9. Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. Т. 1. Поезії 1907-1929. Проза 1911-1925. К., 1983. 535 с.
10. Рильський М. Голосіївська осінь. Лірика 1959 року. К., 1958. 61 с.

*Oksana Kobeletska. The potential world of nature, bestaria and alusyium in the Maksym Rylsky (from 10-20 to 60 years of XX centuries).*

*The article deals with the peculiarities of Maksym Rylsky's poetic thinking, his artistic realization by means of allusion, as well as the images of bestiary and specific landscapes in poetry and prose from the 20 to 60 of the twentieth century. The emphasis is on the creation of the poet of the topos of his native land, the role and function of the images of the plant and animal world as in the patriotic sound of poetry, as well as for the manifestation of the psychological state of the lyrical or philosophical reflections of the author are determined. The research also traced the evolution of the writer's aesthetic, moral, and philosophical views and the specifics of their artistic embodiment in the texts of different years.*

*The goal of the work – to trace how and when the above-mentioned features of poetry in the early (both poetic and prose) of the artist began to emerge and form, as far as preserved and as the species changed in the last years of his creative path.*

*Research methods – hermeneutical (in the interpretation of semantic planes of poetic texts), historical and genetic (used to identify and analyze the ways of the author's ideological and aesthetic views from the 20 to 60 of the twentieth century), intertextuality (in determining the semantic loading and the nature of the allusion thinking of the writer in the poetic and prose work of the designated period), formal and structural-semiotic (for the elucidation of the compositional specificity of works and for the analysis of intra-textual relations), psychoanalytic (for the definition of subconscious impulses of the author, expressed through the inner world of the literary character), receptive aesthetic, by which it was disgraced, as it is figuratively- expressive means reveal the author's intention.*

*This made it possible to observe the connection between the creativity of Maksym Rylsky and the silver age of Russian poetry, as well as differences in the interpretation of, say, allusive motifs and images, the functions and significance of poetic landscapes and bestiary in both poetry and Maksym Rylsky's prose. The article emphasizes the peculiarity and philosophical depth of the poetic thinking of the Ukrainian artist at different levels of artistic realization on the one hand, and the age-old changes in the author's perception – on the other.*

*Key words: individual style, allusion, bestiary, landscape, psychology, expression*

УДК 821.III(73)-3.09«19»

*Yuliia Lysanets*

## THE CATEGORY OF SILENCE IN THE LITERARY AND MEDICAL DISCOURSE OF THE U.S. PROSE

*Юлія Лисанець. Категорія мовчання у літературно-медичному дискурсі прози США. У статті розглянуто категорію мовчання у нарративній площині літературно-медичного дискурсу американської прози ХХ – початку ХХІ століття. Проаналізовано авторські інтенції у конструюванні мовчання в комунікативній ситуації «лікар – пацієнт». Об'єкт дослідження – корпус прозових творів, об'єднаних медичною проблематикою: «Крила голубки» (1902) Генрі Джеймса, «Шум і лють» (1929) Вільяма Фолкнера, «Дослівне транскрибування – шоста ранку» (1932) Вільяма Карлоса Вільямса, «Джонні отримав гвинтівку» (1938) Дальтона Трамбу, «Серце – самотній мисливець» (1940) Карсон МакКалерс, «Пролітаючи над гніздом зозулі» (1962) Кена Кізі, «Ланцелот» (1977) Уокера Персі та «Критичний стан» (2002) Пітера Клементя. Дослідницька методика базується на застосуванні сучасних літературознавчих студій у царині наратології та рецептивної естетики. У ході дослідження встановлено, що мовчання у межах аналізованих творів символізує епістемологічну і комунікативну кризу мови. Мовчання пацієнта зумовлене художнім переосмисленням автора феноменів хвороби та інвалідності. У свою чергу, мовчання лікаря стимулює читача обійняти активну позицію співтворчості і рецептивної співпраці, самостійно заповнивши «лакуни» тексту.*

*Ключові слова: літературно-медичний дискурс, лікар, література ХХ століття, проза США, наратор.*