

Сніжинська М. О.

«ЗНАК ТЕРЕЗІВ» МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО: ПРОГОВОРЕННЯ ТРАВМИ СОЦРЕАЛІЗМУ І СПРОБИ ЇЇ ПОДОЛАННЯ

У статті проаналізовано першу соцреалістичну збірку Максима Рильського «Знак терезів», написану після піврічного ув'язнення поета 1931 року. Окреслено стратегії проговорення письменником травми вимушеного переходу в соцреалістичне письмо, а також шляхи проявлення себе у віршах збірки як поета-неокласика. Незважаючи на те, що «Знак терезів» – це збірка, яка засвідчила соцреалістичний злам у творчості М. Рильського, поет навіть у ній звертається до неокласичних образів, французької культури й текстів світової літератури.

Ключові слова: неокласицизм, соцреалізм, травма, інтертекстуальність, французька культура.

«Знак терезів» (1932) – це перша соцреалістична збірка М. Рильського, метою якої було засвідчити лояльність поета радянській владі. Вона є вступом до десятиліття (1932–1942 рр.), яке для М. Рильського стало «(на щастя, не без поодиноких винятків, як-от “Рибальські сонети” чи “Шопен”) безплідною землею, творчим самозапереченням і самознищенням задля фізичного виживання» [1, с. 316], але також і «накиненою ззовні аскезою, яка не зачепила найглибиннішої суті, підґрунтя його творчості» [1, с. 316]. Як і в кожного першорядного українського письменника, який вижив у сталінські часи (Павла Тичини, Миколи Бажана, Олександра Довженка, Володимира Сосюри), історія життя М. Рильського містить такі обов'язкові «елементи сюжету», як страх смерті, воля випадку, зовнішня покора й тихий внутрішній спротив. Бути публічно співцем соціалізму, а наодинці з собою, в дійсності, залишатися неокласиком, потребувало набуття нових умінь: балансування на межі дозволеного і небажаного та шифрування послань «своїм читачам». Для освоєння чужого художнього простору і збереження себе-неокласика в соцреалістичних текстах М. Рильський звертався до образів неокласичної творчості 1910–1920-х рр., до класичних зразків світової літератури і до центральних у його творчості всіх періодів образів французької культури.

Серед сучасних дослідників аналізу текстів «Знаку терезів» і вимушеному переходу М. Рильського в соцреалістичне письмо багато уваги приділила Віра Агеєва у монографії «Мистецтво рівноваги: Максим Рильський на тлі епохи» (2012). Статтю Валентини Харкун «Міфічний світ тоталітаризму (збірки Максима Рильського

1930-х років)» (2008) присвячено докладному аналізу соцреалістичних текстів «Знаку терезів» крізь призму конструювання поетом радянського міфу. Тема проговорення травми в ранніх соцреалістичних творах М. Рильського не є вичерпаною, як і стратегії додавання неокласичних крапель у ці тексти.

Про травму М. Рильського періоду «Знаку терезів» можна говорити, по-перше, у контексті піврічного ув'язнення поета (від 19 березня до 19 вересня 1931 р.), а по-друге, в контексті зламу письма і публічної відмови від творчої ідентичності минулого. «Через сидіння у в'язниці, через роки злиднів, голоду, “ізгойства” лежав для Рильського шлях від “Синьої далечини” до уніфікованої літератури, од “неокласицизму” до советської стандартизації особи й творчості» [8, с. 710], – констатує Віктор Петров у тексті, що одним із перших викрив злочини радянської влади. До злодіянь СРСР прозаїк зараховує і «ламання» таких поетів, як М. Рильський. Зокрема, поезії зі «Знаку терезів» М. Рильський написав після перебування у в'язниці за звинуваченням у належності до контрреволюційної організації, у якій він мав керувати одним із військових відділів [9, с. 17]. Про досвід ув'язнення М. Рильського так розповідає син поета Богдан Рильський зі слів батька: «...тривале перебування в тюрмі, одноманітні, від допиту до допиту повторювані запитання, безглузді звинувачення слідчого, усвідомлення власної безпорадності і цілковитої незахищеності – все це психологічно ламало не тільки слабодухих» [9, с. 24]. Психологічно витончені методи роботи слідчих радянських тюрем описує В. Петров: «Тут діяли не на органи слуху,

а на інтелект. Діяли методами невропатології, оберненими в свою протилежність. Людину обвинувачували в явно абсурдних речах. Її примушували визнати те, проти чого повставав розум, сумління, звичні уявлення, усталені поняття. [...] З ночі в ніч в людині розчленовувалась свідомість. Од людини відбирали почуття реальності. Послідовно й невідхильно, жорстоко й невблаганно» [8, с. 691]. Першим ідеологічно правильним текстом М. Рильського можна вважати його автобіографію, написану у в'язниці. У тексті поет називає свого батька Тадея Рильського «лівим народником» і виправдовує аполітичність своїх гімназійних віршів тим, що не було «відповідного революційного середовища» [6, с. 112]. Обережні зауваги у листах, які М. Рильський писав товаришам і колегам незабаром після повернення з Лук'янівської тюрми, свідчать про фізичні й психологічні наслідки ув'язнення для поета: «якась тимчасова втома», «Київ гарний, як завше, мені ж він здається прекраснішим, ніж будь-коли» [10, с. 156].

Написання віршів «Знаку терезів» було для автора першим досвідом відмови від свого поетичного голосу, підкорення страху репресій і зовнішній спонуці у виборі теми письма. Його травма – це «психологічна травма великого майстра, змушеного братися за примітивний ремісничий непотріб» [1, с. 377]. Без перебільшення, під страхом смерті М. Рильському довелося вийти «із книгозбірень кам'яних» [12, с. 15] і доєднатися до тих, «що дні бадьорі / Кують із брукху днів старих» [12, с. 15], – до радянських поетів. Рядки текстів «Знаку терезів» слугують підтвердженням незатишного почування себе в ідеологічно чужому і навіть ворожому середовищі: «Як густа, застигла маса / Стали просторинь і час» [12, с. 25], «Навіщо спогади? Нащо слова? / Схились, як приморожена трава, / Будь мовчазний, як мовчазна сніжинка...» [12, с. 39].

Першу збірку «соцреалістичного зламу» М. Рильського відкриває поезія «Декларація обов'язків поета й громадянина», написана у невластивій поетові експериментальній формі й із викличною інтонацією. Автор зрікається непорушних колись поетичних принципів («Рима дешева? Дарма!») [12, с. 7], «Тож за облавок канон / Старенької пані естетики» [12, с. 8]), а також імітує голос радянського поета, звертаючись до античних образів: «Що там прокаже “Божественна ліра”?» [12, с. 7], «Тільки ж, о виучню Феба, / Цікавості мало / Там, де пал» [12, с. 7], «Часу нового Горації!» [12, с. 7].

Частотним у збірці є мотив межі: «В гromі заводів, у вирі повстань / Переступили ми дав-

нього грань» [12, с. 28], «Топчіть недобитки бліді, / Переступайте межі й грані» [12, с. 34], «Мускулів буяння безумомне / Праці й свята межі перетне» [12, с. 35]. Коли розмиваються кордони між щоденню і святом, між сакральним і профанним, настає ціннісний хаос. Перехід межі тісно пов'язаний зі смертю, після якої має настати переродження. Але ця смерть є насильницькою, а не жертвовною:

Коню, швидше переїдь

Труп господаря свогого!

Вдар у чоло копитом –

І господар встане новий [12, с. 29].

У новому світі життя і смерть уже не розмежовані, бо й кодекс правил, виконання яких має забезпечити виживання, не завжди спрацьовує. Це стосується й безпосередньо цензури, зрозуміти вимоги якої радянським письменникам не завжди вдавалося. Більше того, і самі цензори не завжди мали чітке розуміння, за якими критеріями треба оцінювати тексти. Яскравим підтвердженням є розмова 1947 р. між двома очільниками Головного управління у справах літератури та видавництва – України та СРСР. Тодішній очільник Головліту УРСР Кость Полонник у розмові з керівником радянського Головліту К. Омельченком запропонував створити збірник правил для цензорів, «щоб цензор знав, з яким критерієм підходити до питань оцінки художньої літератури» [16, с. 186]. Хоч К. Омельченко не погодився з ідеєю К. Полонника, але того ж року проєкт «Вказівок цензору художньої літератури» надійшов на розгляд до найвищого органу радянської влади.

«П'ять рівне чотирьом, у жовтні – травень юний!» [12, с. 31] – досягнути парадоксальну реальність нового світу не допомагають закони логіки, і твердої певності у законах світобудови більше немає. Знання та почуття людини їй більше не належать, а право на самостійне мислення у неї відібрано («Твої знання – вони вже не твої, / Коли ти з нами» [12, с. 20]). Подивування парадоксальним математичним підрахункам у М. Рильського пов'язане з результатами першої радянської «п'ятирічки», яка завершилася за чотири роки. Через шістнадцять років після виходу збірки М. Рильського цей самий мотив підкорення волі системі – двічі по два – п'ять – використовує Джордж Орвел в антиутопії «1984».

Щоб полегшити процес вибудовування відносин із суспільно-політичною дійсністю на нових для себе умовах, поет вдається до гумористичних замальовок. «Він – селянка, а вона – коваль... / Ах, я сплутав, та чи це важливо?» [12, с. 62], – гендерні перестановки створюють ко-

мічний ефект і водночас підкреслюють, що для написаних за шаблоном текстів особистість персонажа справді не є важливою. Крім того, ці рядки М. Рильського є симптомом деіндивідуалізації літератури і підтвердженням того, що в радянській літературі, за Володимиром Моренцем, «місце особистості посіли виробничі процеси» [7, с. 333].

Неодноразово у поезіях «Знаку терезів» автор засвідчує відмову від старих, «буржуазних», цінностей і постулює навернення до нових, соціалістичних. При цьому він не проминає ще раз і ще раз окреслити, наново проговорити, від чого саме відмовляється, озвучуючи це в текстах, ніби згадка важливих культурних явищ і понять, хай навіть у негативному контексті, рятує від забуття: «Середньовіччя – Візантія – / Геллади голуба твердінь» [12, с. 34]. Про труднощі адаптації до нових часів М. Рильський зізнається у вірші «Нове життя нового прагне слова». У ньому автор знов перелічує близькі його ранній творчості орієнтири та образи, місце яких уже готуються посісти реалії нового часу:

Ще Блок, ще Гріг, ще лілія, ще мрія,

Ще коливання голубливих вод...

На вулиці Заливчого Андрія

Тебе чекає цвяховий завод [12, с. 32].

Високе мистецтво романтизму та модернізму стає нічого не вартим перед культом Андрія Заливчого – другорядного письменника, зате активного українського революційного діяча.

Зв'язок із декадансом був притаманний ранній поезії М. Рильського, а також почасті його прозі. У «Знакові терезів» персонаж декадентського роману Жоріса-Карла Гюїсманса «Навпаки» виринає в контексті змалювання зіпсутої буржуазії. Образ Дезесента слугує для підкреслення матеріального надміру та відірваності від реальності (у романі Гюїсманса життя наслідую мистецтво) засуджуваної соціальної групи:

Чули ми вже про «сучасний момент»,

Акції, банки, зарплату...

Хай нам утворить новий Дезесент

Пишну з лікерів сонату! [12, с. 10]

Синя далечінь із однойменної збірки М. Рильського 1922 р. означувала далекий часово і просторово світ, який втілювався в конкретних, різно європоцентричних топосах (Париж, Версаль, Марсель), персоналіях (Рабле, Рембо, Шекспір) і сюжетах (подорож Одиссея, історія Трістана та Ізольди). Голуба даль, але вже комуністична, спрямована в протилежний бік від Європи, прозирає в поезії соцреалізму. «Узяти небо в береги» [12, с. 21], – так окреслює автор обмеження творчої свободи й ув'язнення поетичної

думки. Окрім значення метафоричного, цей промовистий рядок має значення конкретніше – абсолютну першість раціональності і прагматизму та радянську настанову на тотальне володарювання над природою. Перемога над стихією була одним із ключових завдань СРСР. Далі у збірці М. Рильський не без суму пише, що «Дніпро покірним ставом став» [12, с. 57]. У повоєнний час поет на собі відчує страшні наслідки реалізації господарських амбіцій Сталіна, коли Ірпінь, на березі якого М. Рильський мав дачу, у 1948 р. за постановою Сталіна «Про освоєння під зрошення і осушення заплави річки Ірпінь в Київській області» перетворює на мілку каналу [18, с. 30–31]. Б. Рильський, син поета, приділяє у спогадах про батька темі Ірпеня особливу увагу: «Сталося це десь наприкінці 40-х – початку 50-х, коли вольове “перетворення” природи стало не тільки державною політикою, а й можливістю для невігласів, кар’єристів прославитися своєю рішучістю, нажити певний капітал. Гучно тоді залунало гасло “Ми не повинні чекати милостей від природи, взяти їх – наш обов’язок” (яке належить російському біологу-селекціонеру Івану Мічуріну. – М. С.). От і почали брати, бездумно осушуючи болота, плюндруючи малі й великі річки. Не оминула лиха доля й Ірпеня» [9, с. 86]. У «Знакові терезів» є чимало інших прикладів авторського засудження курсу на вибудовування відносин із природою із позиції сили, як-от:

Перемігши звіра й звірину,

У прозорих цвітнучи будовах,

На землі нових Асканій-Нових

Тирсу ми розсіємо шумну [12, с. 35].

В інтонаціях цих рядків чутно затаєну глибоко незгоду й осуд. Тексти про природу М. Рильського маркують стан дійсності, безпечність чи небезпечність соціополітичного доквілля. Тому різкий контраст у змалюванні відносин між людиною і природою відчувається між раннім текстом автора 1918 р. («Люби природу не як символ / Душі своєї, / Люби природу не для себе, / Люби для неї» [10, с. 110]) і текстом збірки «Мости» нещадного повоєнного 1948 р. «А, чорт бери, так треба працювати, / Щоб не давать природі жодних прав, / А всі права нам у природі брати!» [13, с. 244], – майже дослівно М. Рильський цитує І. Мічуріна.

Читачі, близько знайомі з творчістю групи неокласиків, мали розпізнати численні алюзії на їхні тексти у «Знакові терезів». Вірш «Гуси» має чіткі перегуки із сонетом «Лебеді» Михайла Драй-Хмари, після публікації якого поета перестали друкувати в радянських журналах. У вірші М. Рильського немає згадок про «троно п'ятірне

нездоланих співців», а замість граційних, натхненних віршем Стефана Малларме лебедів у тексті фігурують звичні суто українські гуси. Відліт птахів до ірїю із випадінням першого снігу і настанням перших морозів слугує спільним тематичним мотивом поезій двох неокласиків. Проте якщо М. Драй-Хмара писав про прагнення вільної творчості без цензури й примусу, то М. Рильському йдеться про неможливість на тепер здійснення її і про ностальгію за ранніми часами. Так, ностальгія за юністю й молодістю – один із прийомів для маскуваннн згадок про минуле, в якому було куди більше особистісної й творчої свободи. Завчасно як на свій вік М. Рильський пише про плач за юністю, відлуння молодості та старість і наближення смерті: поетові на час написання цього вірша було не більше ніж тридцять шість років:

Не плач, не плач за юністю своєю!

Минає все, і празима бліда

Там, де палала буря молода,

На шибі мертву висріблить лілею [12, с. 39].

Умовні молодість і старість у збірці виринають неодноразово. Якщо молодість має дві конотації – ностальгія за своїм минулим та думка про прийдешні покоління, для яких будують комуністичний світ (як-от у вірші «Правнукові»), то старість є теперішнім екзистенційним станом ліричного героя. Адже всі важливі для поета культурні віхи минулого (Середньовіччя, Візантія, Еллада) є недосяжними тепер навіть для інтелектуальної і творчої втечі, вони – «мертва мрія / Давно померлих поколінь» [12, с. 34].

Неможливість інтелектуальної втечі в минуле втілено також у вірші «Ластівки», який відсилає до вірша неокласика Теофіля Готье «Що говорять ластівки», переклад якого М. Рильський зробив 1924 року. У вірші Т. Готье ластівки із холодної й сірої осені мріють полетіти в далекі екзотичні краї, потрапити в минуле, побачити єгипетських фараонів, відвідати Партеніт і храм у Баальбеку. Теперішнє становище поета інакше: йому офіційно дозволено мріяти лише про настання технологічної епохи. Проте право обирати «епоху, де б душею відпочить», автор – неявно для цензорів – зберігає за собою і в сталінські часи. Крім того, поет раз у раз намагається поєднати торжество металу з непорушною природою – єдиним, що могло дати опертя у світі нетривких цінностей: «І для тебе, племено земне, / І зірки палатимуть, і домни» [12, с. 35]. Поєднання класичних образів та новітніх реалій сучасності («Прожектор пустотливий / Рукою білою Венеру достас» [12, с. 26]) є частотним у збірці. Автор намагається зберегти в пам'яті частку минулого й у такий спосіб примиритися

із сьогоденням. Тому музичні інструменти кимвали і тимпан, відомі ще давнім грекам, фігурують у тексті, де прославляються «людської сили крила» [12, с. 57].

Два десятиліття плекання поетичного слова та перекладацька робота всього цеху неокласиків не минули безслідно для М. Рильського, а залишили відбиток і в першій соцреалістичній збірці. Зокрема, вірш «Коваль» нагадує про переклад вірша парнасця Леконта де Ліля про Кіпрїду та Гефеста, який належить перу М. Зерова. Діалог із метром неокласиків М. Рильський часто, але приховано від пересічного читача вводить у «Знак терезів», спілкування із М. Зеровим М. Рильський після повернення з Лук'янівської тюрми продовжує і в приватному житті. Саме метр неокласиків ще в середині 1920-х рр., задовго до буремних перипетій початку 1930-х, писав про М. Рильського: «Не вмів він тільки, як те і личить правдивому поетові, писати на замовлення і дотримуватися шаблону» [3, с. 148]. У цьому М. Зеров не помилився. В. Моренець, аналізуючи поезію соцреалізму, зауважує примітивізацію мови навіть у таких майстрів слова, як М. Рильський, що є наслідком затяжного перебування у задушливих рамках штучного літературного утворення [7, с. 336].

Частотний у збірці образ корабля (останній розділ «Знаку терезів» має назву «Вітрила») тягне за собою множину неокласичних асоціацій. Вірш «Ти не у птиці вчивсь літати...» відсилає до поезії М. Зерова «Аргонавти», яку метр неокласиків присвятив М. Рильському. Шлях до нічим не потьмареної творчості неокласики здійснювали на «мудрім кораблі, стовесільнім Арго» [4, с. 83]. Символом соціалістичного часу став новітній здобуток науки – аероплан. М. Рильський міркує про нього у категоріях близьких йому міфологічних та історичних образів, які постають уже в спрощених втіленнях:

Ти Леонардо сон крилатий

На пишну прозу обернув.

Дедала прославляла муза,

Дзвенів Ікарові пеан, –

Тепер дїтвора голопуза

Так звично мимрить: «Ілоплан» [12, с. 23].

Образи аргонавтів та золотого руна теж втрачають піднесеність, пов'язану з поняттями вільної творчості та високого мистецтва, яких їм надав М. Зеров у вірші 1924 р., і редукуються до праці інженера, утилітарної за своєю природою: «Аеронавте, аргонавте, / Твій мозок – золоте руно» [12, с. 23]. Створюючи драматургію корабельної подорожі, М. Рильський використовує образ альбатроса з однойменного вірша Шарля Бодлера («І в безсиллі під ноги впаде альбатрос –

/ Альбатрос, вітроборець крилатий» [12, с. 66]). Також автору у пригоді стає досвід дитячого читання: корабель в одному з віршів він порівнює з легендарним «Наутилусом» із романів Жуль Верна. Це дає змогу надати образу, асоційованому колись переважно з міфологічним Арго або гомерівським переліком кораблів, зв'язку з науковим прогресом. Також поет вводить образ конкістадорів – із перекладу М. Зеровим сонета Жозе-Марії де Ередіа «Завойовники», але використовує його в негативному значенні:

*Не хижі конкістадори –
Працівники морів
Крають сині простори
Грудьми кораблів* [12, с. 65].

Назва збірки «Знак терезів» багатозначна: це не лише пошук рівноваги, до якої тяжіє поетичне слово М. Рильського. Якщо розглядати «терези» в площині астрології, то назва збірки є реплікою до текстів М. Зерова «Діва», «Скорпіон», «Близнята» і «Водник», об'єднаних у цикл «Зодіак». У цих поезіях М. Зерова, окрім ностальгійності та вслухання в послідовні і своєчасні ритми природи, є тривожна непевність у своєму майбутньому:

*Я від'їздив і оком астролога
Допитувався в зір – яка дорога
Мене провадить у майбутні дні...* [4, с. 47]

Ця тема після досвіду ув'язнення була близькою і М. Рильському. Крім того, терези – це ще й інваріант рівняння, в якому те, що покладене на одну скрижаль, має дорівнювати тому, що покладене на іншу: творчість, вільна від накинених згори ідеологічних рамок, дорівнює ув'язненню, а покура ворожій ідеології дорівнює фізичній свободі.

Реалізувати відносну творчу свободу і дати вихід своєму неокласичному «я» М. Рильський міг в ідеологічно нейтральній пейзажній ліриці, що перетікала в філософську, як-от «У присмерку осінньої алеї...», «Сосни колишуться, чорні схвильовані сосни...». Ідилічний за настроєм вірш «Борня не скінчилась», в якому втілено концепт «солодкого світу» з раннього періоду творчості, позбавлений соцреалістичної образності й міг би бути вміщений у будь-яку попередню збірку автора. У центрі цієї поезії – своєрідний Едем («І сонце, як брат, і людина, як друг» [12, с. 27]), існування якого – під загрозою, за існування якого повсякчас треба боротися, бо світ не є завершеним творінням. Цей алегоричний сюжет можливо інтерпретувати не лише у філософсько-релігійному руслі, а й як щасливе життя людей у Країні Рад, яке треба боронити від зовнішніх і внутрішніх ворогів.

Забарвлена далекими від неокласицизму сенсами, з'являється у збірці «Знак терезів» різьба на камені: «Із темних брил життя та силою напруг /

Витісуєш Нове...» [12, с. 21]. «Ми – із мarmуру» [12, с. 18], – говорить автор про представників соціалістичної праці, і мarmуру у тексті є «чужорідним» матеріалом. Із мarmуру виточують скульптури, цей камінь належить класичній і неокласичній поетиці. Для опису ж радянського часу і радянських людей більше пасують бетон і залізо. Скульптура була улюбленим видом мистецтва французьких парнасців, на яких київські неокласики орієнтувалися. Метафора творчості як клопіткого витісування з твердого каменю витонченої скульптури лежить в основі неокласичної поетики. Проте найяскравішого втілення вона набула у пізній поезії Миколи Бажана¹:

*Так в прозріванні правди, в передчуванні суті
Гнув він безвольний камінь, брили безмовні м'яв, –
І, розсуваючи хаос, руки звелись розкуті
Звідти, де клуботався надр вулканічних сплав* [2].

Цикл «Постаті» написано за аналогією до чотирьох поезій збірки «Синя далечінь» («Ніцше», «Гейне», «Шекспір», «Бодлер»). Автор вибудовує особистий канон близьких по духу авторів. «Іконостас» поета за десять років зазнав вимушених змін: туди входять не лише Прометей, Бетховен, Шевченко і Франко, а й Ленін, коваль, ударник. Цикл відкривається віршем «Прометей», у якому автор деконструє міф, чим у неочевидний спосіб ставить під сумнів його смисли. В оригінальному варіанті міфу ціною знання, яким Прометей ділиться з людьми, є вічні страждання титана. В інтерпретації М. Рильського Прометея не покарано («Одлетів твій коршак хижий, / Не допив живої крові, / Плоть живу не доклював» [12, с. 48]), ціну не заплачено, а отже й дару немає. Тобто людство ще не отримало священний вогонь знання, і цим пояснено темні часи, у яких воно досі перебуває. До М. Рильського спробу зобразити Прометея серед пролетарів зробив Павло Тичина. Його поема «Прометей» (1917–1923) є одним із перших текстів ХХ ст. про тоталітарне суспільство. Людство, за право на знання якого титан страждає, вважає свого спасителя злочинцем і відмовляється звільняти від залізних пут. Його дар змарновано, світом править Тиран: «В наш вік розуму й борні / немає місця співчуттю! [...] Громадян / ми знаємо по числах: перший, другий, / десятий... Ти ж говориш, мов герой. / Ми, люди, вже пережили героїв» [15, с. 495–496].

У збірці «Знак терезів» автор неодноразово використовує музичну тему. Музичне мистецтво не було чужим М. Рильському. Вплив на нього справив період життя в родині Миколи Лисенка,

¹ Метафорика витісування, різьби по каменю у Миколи Бажана має неокласичне походження. Всередині 1920-х років поет захопився неокласичною поетикою, і його збірка віршів 1927 року має промовисту назву «Різьблена тінь».

який сам давав ще студентові уроки гри на фортеп'яно. Пізніше друзі поета згадуватимуть, які майстерні імпровізації він робив за цим інструментом. Крім того, музичний хист допоміг М. Рильському стати одним із найвизначніших перекладачів текстів опери в українській літературі. Близько третини перекладів, які зробив М. Рильський, – становлять оперні лібрето [14, с. 347]. Великий композитор Бетховен із однойменного вірша з циклу «Постаті» у кульмінаційний момент земного буття, переходячи між життям і смертю, отримав із небес дар чути й торкнувся істинного, нічим не потьмареного мистецтва. Знайти слова, щоб зобразити цю мить рівності людини й Бога («Він небу, гордий, показав кулак»), – завдання, яке ставлять перед собою поети всіх часів. Наприклад, сучасна поетка Оксана Забужко докладно описала цю межеву миттєвість у вірші «Визначення поезії». Щоб виправдати присутність вірша «Бетховен» у збірці, М. Рильський додав, що саме в цю кульмінаційну мить до Бетховена прийшло усвідомлення, що істинним його призначенням було творити для упосліджених «синів землі». Ще один високохудожній вірш збірки – «Мандрівний музика» (1930) – є авторефлексією, найвиразніше проявленою у збірці спробою ідентифікувати себе як митця [1, с. 198] і засвідчити твердий намір не збочувати з обраного колись творчого шляху.

Завершення поеми неокласика в еміграції Юрія Клена «Прокляті роки» (1937) написане у формі молитви. В ній автор згадує тих, хто вимушено став на службу радянському режиму і чії поодинокі щирі рядки промовляють до читачів гучніше, ніж сотні текстів, написаних на замовлення:

*Вони складають потай п'яні вірші,
Де плаче сонце... Йї кидають в огонь.
Не вчує світ: весна крізь ті канцони
Ридає так, що на душі холоде* [5, с. 49].

Вірогідно, пишучи ці рядки, неокласик Юрій Клен думав і про свого товариша М. Рильського. Саме ув'язнення М. Рильського підштовхнуло Освальда Бургардта покинути радянську Україну і пристосуватися до життя в еміграції.

«Чи були в його (М. Рильського. – М. С.) біографії роки, коли можна було почуватися “свобідним” чоловіком? Риторичне запитання» [6, с. 5], – пише Володимир Панченко. Між віршами збірок 1920-х рр. і умовно «неокласичними» поезіями «Знаку терезів» та соцреалістичними текстами 1932 р. М. Рильського відчутне глибоке художнє провалля. В останніх «невротично бадьорих» [1, с. 259] текстах автор «жонглює» дозволеними темами і заготовленими імперативними конструкціями та зловживає окличними реченнями. Адже для цензора, адресата цих поезій, висока художність була другорядною. Покоління М. Рильського, яке здобуло освіту до 1917 р., було менш сприйнятливим до соцреалізму, ніж ті, хто вчилися вже в пореволюційних навчальних закладах [1, с. 391]. Настанова неокласиків на культуртрегерство, безупинна робота у несприятливих для цього умовах без сподівання на швидкий результат допомогла М. Рильському і в 1930-х рр. У свою першу соцреалістичну збірку – збірку періоду «зламу» – поет вводить неокласичні образи та алюзії на світову літературу. Більше того, навіть у цій збірці він не перестає бути франкофілом і звертатися до образів французької культури, які є інтертекстуальною основою його ранніх неокласичних збірок. Поезії мають двох читачів. По-перше, вони були адресовані представникам владних структур, для яких неокласичним образом надано негативного забарвлення. Для цих читачів такі образи є об'єктом заперечення, на тлі яких у вирашному світлі показано нову матеріальну й ціннісну реальність, до якої М. Рильський демонструє свою долученість. Іншими адресатами поезій є безпосередньо читачі неокласиків, яким образи корабля, Едему, а також алюзії на французьких парнасців нагадують тексти «п'ятірного грона» 1910–1920-х рр. Ці образи містять гірку іронію і навіть самоіронію, помітну для «неокласичних», вдумливих читачів, але яка для цензорів мусила б бути свідченням каяття автора за десятиліття ідеологічних творчих хиб.

Список літератури

1. Агеєва В. Мистецтво рівноваги: Максим Рильський на тлі епохи. Київ : Книга, 2012. 391 с.
2. Бажан М. Вибрані твори у двох томах. Том 1. Вірші та поеми. Київ : Українська енциклопедія, 2003. 608 с.
3. Зеров М. Літературний шлях Максима Рильського. *Київські неокласики: Антологія* / упор. Н. Котенко. Київ : Смолоскип, 2015. С. 139–159.
4. Зеров М. Твори в двох томах. Том 1. Поезії. Переклади. Київ : Дніпро, 1990. 843 с.
5. Клен Ю. Твори. Том 1 / [ред. С. Гординський]. Нью-Йорк : [б. в.], 1992. 382 с.
6. Максим Рильський / [авт.-упоряд.: В. Панченко, В. Колесник]. Харків : Фоліо, 2019. 378 с. (Митці на прицілі).
7. Моренець В. Оксиморон : літературознавчі статті, дослідження, есеї. Київ : Аграр Медіа Груп, 2010. 526 с.
8. Петров В. Розвідки. Том 2 / [упор., передм. і прим. В. Брюховецький]. Київ : Темпора, 2013. 576 с.
9. Рильський Б. Мандрівка в молодість батька. Київ : Молодь, 1995. 119 с.
10. Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. Т. 1 : Поезії 1911–1925. Київ : Наукова думка, 1983. 534 с.

11. Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. Т. 19 : Автобіографічні матеріали. Записні книжки. Листи (1907–1956). Київ : Наукова думка, 1988. 701 с.
12. Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. Т. 2 : Поезії 1930–1941. Київ : Наукова думка, 1983. 431 с.
13. Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. Т. 3 : Поезії 1941–1950. Київ : Наукова думка, 1983. 439 с.
14. Стріха М. Український переклад і перекладачі: між літературою і націєтворенням. Київ : Дух і літера, 2020. 519 с.
15. Тичина П. Зібрання творів у дванадцяти томах. Том 1. Поезії 1906–1934. Київ : Наукова думка, 1983. 734 с.
16. Федотова О. Політична цензура друкованих видань в УСРР–УРСР (1917–1990 рр.). Київ : Парламентське видавництво, 2009. 350 с.
17. Харкун В. Міфічний світ тоталітаризму (збірки М. Рильського 30-х років). *Література та культура Полісся*. 2008. Вип. 46. С. 106–126.
18. Чепурда Г. «Великий план перетворення природи» (1948–1965 рр.) та його вплив на довілля України. *Гуманітарний вісник. Сер. : Історичні науки*. 2017. Ч. 26, Вип. 10. С. 23–34.

References

- Aheieva, V. (2012). *Mystetstvo rivnovahy: Maksym Rylskiy na tli epokhy*. Kyiv: Knyha [in Ukrainian].
- Bazhan, M. (2003). *Iybrani tvory u dvokh tomakh* (Vol. 1. Virshi ta poemy). Kyiv: Ukrainska entsyklopediia [in Ukrainian].
- Chepurda, H. (2017). “Velykyi plan peretvorennia pryrody” (1948–1965 rr.) ta yoho vplyv na dovkillia Ukrainy. *Humanitarnyi Visnyk. Ser. : Istorychni Nauky*, 10, 23–34 [in Ukrainian].
- Fedotova, O. (2009). *Politychna tsenzura drukovanykh vydan v USRR–URSР (1917–1990 rr.)*. Kyiv: Parlamentske vydavnytstvo [in Ukrainian].
- Kharkun, V. (2008). Mifichnyi svit totalitaryzmu (zbirky M. Rylskoho 30-kh rokiv). *Literatura Ta Kultura Polissia*, 46, 106–126 [in Ukrainian].
- Klen, Y. (1992). *Tvory* (S. Hordynskiy, Ed.; Vol. 1). New York [in Ukrainian].
- Morenets, V. (2010). *Oksymoron: literaturoznavchi statii, doslidzhennia, eseї*. Kyiv: Ahrar Media Hrup [in Ukrainian].
- Panchenko, V., & Kolesnyk, V. (Eds.). (2019). *Maksym Rylskiy*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
- Petrov, V. (2013). *Rozvidky* (Vol. 2). Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
- Rylskiy, B. (1995). *Mandrivka v molodist batka*. Kyiv: Molod [in Ukrainian].
- Rylskiy, M. (1983). *Zibrannia tvoriv u dvadtsiaty tomakh* (Vol. 1. Poezii 1911–1925). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Rylskiy, M. (1983). *Zibrannia tvoriv u dvadtsiaty tomakh* (Vol. 2. Poezii 1930–1941). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Rylskiy, M. (1983). *Zibrannia tvoriv u dvadtsiaty tomakh* (Vol. 3. Poezii 1941–1950). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Rylskiy, M. (1988). *Zibrannia tvoriv u dvadtsiaty tomakh* (Vol. 19. Avtobiohrafichni materialy. Zapysni knyzhky. Lysty (1907–1956)). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Strikha, M. (2020). *Ukrainskyi pereklad i perekhadachi: mizh literaturoiu i natsiietvorenniam*. Kyiv: Dux i litera [in Ukrainian].
- Tychyna, P. (1983). *Zibrannia tvoriv u dvanadtsiaty tomakh* (Vol. 1. Poezii 1906–1934). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Zerov, M. (2015). Literaturnyi shliakh Maksyma Rylskoho. In N. Kotenko (Ed.), *Kyivski neoklasyky: Antolohiia* (pp. 139–159). Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
- Zerov, M. (1990). *Tvory u dvokh tomakh*. (Vol. 1 Poezii. Pereklady). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

M. Snizhynska

“THE SIGN OF SCALES” BY MAXYM RYLSKY: THE ARTICULATION OF TRAUMA OF SOCIALIST REALISM AND AN ATTEMPT TO OVERCOME IT

This article aims to analyze the first Socialist Realism poetry collection of Maksym Rylsky “The Sign of Scales” which was written after poet’s six-months imprisonment in 1931. Also, this investigation outlines the strategies of articulation of Maksym Rylsky’s trauma of the forced transition to Socialist Realist, as well as the ways of expressing himself in the works of the Socialist Realism collection as a Neoclassical poet. “The Sign of Scales” demonstrates the poet’s ability to balance allowed and desired topics. This poetry collection has two readers. The first one is the Soviet authority. For this reader, Maksym Rylsky glorifies socialist labor, scientific progress, and Vladimir Lenin’s achievements. Confessing past errors, he considers his works of the 1920s an ideological mistake. Another recipient of “The Sign of Scales” is a well-educated neoclassical reader who can recognize the hidden references of the poems. In the poems of “The Sign of Scales”, Rylsky implements the images, citations, and allusions to the European literature, the works of the 1920s Neoclassicists, and the translations from French literature / and their translations from French. To go beyond Sovietism, the author appeals to ideologically neutral and philosophical poetry. The poet aims to keep the memory of the core images of Neoclassicism. For this purpose, he numerously names them even in a negative meaning. Though “The Sign of Scales” is a collection that witnessed a Socialist Realist break in Maksym Rylsky’s works, the author found the ways to express himself as a Neoclassical poet even in this poetry collection. It means that Maksym Rylsky never betrayed the idea of high art and remained the representative of Kyiv Neoclassicism even in the Soviet 1930–1950s.

Keywords: Neoclassicism, Socialist Realism, trauma, intertextuality, French culture.

