

Юдкін-Ріпун І. М.,

доктор мистецтвознавства,

член-кореспондент Національної академії мистецтв України,

завідувач відділу театрознавства

Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського
Національної академії наук України

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ ЛІРИКИ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Анотація. Особливі комунікативні обставини творчого шляху М. Рильського зумовили широкий діапазон поетичних засобів: від прихованого етикетного цитування до щирого вислову. Формування риторичних умовностей та їх додання вело до створення криптографії з її протиставленням явного й прихованого змісту, притаманного театру. Ліричні ізолюючі абстракції становили основу для переосмислення окремих деталей як вихідного кроку сценічного перевтілення.

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

Постановка проблеми. В українському «неокласицизмі», як уже зазначалося нами [13, с. 97], звернення до минувшини ставало своєрідним перекладом із мови одного стилю іншою, а в шатах реставрації (неостилістики, а відтак і полістилістики як суміщення різностильового матеріалу) виявлялися ознаки сьогодення. Із цього постає висновок про особливе місце мімікрії як часткового, неповного мімесису (наслідування), як своєрідного театру удавання, де випереджається те, що стало симулякрами (віртуальною реальністю) в постмодерні [13, с. 99].

Постановка завдання. Можна стверджувати також про театральність як продукт неокласицизму, що цілком знайшла вияв у творчості Максима Рильського.

Виклад основного матеріалу. По-перше, у ретроспективі часу програма неокласицизму виявилася оптимальною поетичною стратегією за специфічних екзистенційних умов середини ХХ ст. Вона забезпечила таку комунікативну ситуацію, коли стало можливим якщо не говорити всю правду, то принаймні дистанціюватися від брехні. Тому конфлікт між екзистенційними й когнітивними аспектами творення текстів отримував можливість позитивного вирішення. Підбиваючи підсумки життєвого шляху, М. Рильський твердив: «Зрозумійте, люди, річ одну – / Що брехать не вміє мій язык» («Зимові записи», 21.12.1961 р.). Перед поетом постає вічне питання: як висловити те, що вимагається, і водночас не збрехати? Одним із можливих рішень при цьому стає зустрічне питання: чийми словами висловлюватися? Чи будуть слова поета брехливими, якщо це, власне, і не його слова?

При цьому стикаємося з проблемою авторизації слів, а відтак і їх адресації, зокрема, проблемою прихованої цитати, коли йдеться про фразеологію, вживану загалом. За такої ситуації слова хоч і вживаються поетом, проте не від його душі походять. Це слова нічії, слова невідомого оракула, що «висить» над суспільством. Своєю чергою авторизація й адресація передбачають також точку зору, ракурс висвітлення предмета оповіді. Виникає цілий комплекс образів автора, адресата та, що найголовніше, свідка й співучасника подій, і все це позначається на сенсі вислову.

Щоб унаочнити роль комунікативних умов (зокрема, авторизації слів) для забезпечення правди, наведемо один приклад з історії української драматургії. У «Сватанні на Гончарівці» Г. Квітка-Основ'яненко, нібито щоб певним чином підсолодити гіркі висновки з фіналу комедії (одруження вільної дівчини з кріпаком), впроваджує цілий панегірик кріпацтву. У цьому вбачали консерватизм письменника [12, с. 401]. Однак якщо взяти до уваги, що цей панегірик вкладається в уста старого солдата, то такі висновки довелося б скоригувати. Що тут ідеться про самоспростування тези, що гумор ситуації є явно чорним, що панегірик обертається абсурдом, вважаємо, було зрозумілим Г. Квітці-Основ'яненку як досвідченому акторові.

До подібної комунікативної стратегії вдається й М. Рильський, який виявляє себе майстром прихованої стилістичної цитати. Ми бачимо не лише анонімність риторичних фігур, а й їх самоспростування, фактичну компрометацію. Саме так, на наше переконання, слід оцінювати притчу про «рятівну зустріч» України з Жовтнем: «І край безодні при воді живій / Зустрілася із Жовтнем Україна» («Жага»). Це «незграбно сентиментальна казочка», згідно з оцінкою Л. Новиченка [8, с. 35], проте якщо взяти до уваги наявний риторичний топос «містичного шлюбу», то виникає ефект умисної незграбності вислову. Етикетна риторика дозволяє творити грубу шкіру для захисту власного ества. Так і виникають твори М. Рильського, які призначаються для вжитку на «соціальне замовлення». Поет уникає брехні, оскільки, по-перше, використання загальників – не власний голос, а центон із цитованих голосів інших, невизначених персонажів, голосів *інкогніто* (на відміну від голосу *оракула*, коли йдеться про прислів'я, реальні або потенційні, афористичні вислови); по-друге, гірлянди словесних абстракцій не тягнуть за собою певних висновків, залишаючи завжди поле неозначеності.

Виникають «поетичні мозолі» – такі собі згустки сполучної тканини, невіддільні від живого організму корпусу текстів поета, оскільки вони виконують захисну роль. Їхнє існування виправдовується тим, що вони не становлять брехні саме тому, що є цитатами чужого голосу, голосу *інкогніто*. Тому вони є невіддільними від живого корпусу текстів поета, як невіддільними є шрами, адже поза ними стає незрозумілим, що зароджувалося й розвивалося під їх покривом, із чим точилася прихована, а часом і відверта полеміка, що таїлося в сутінках етикету. Виникає те, що в мовознавстві визначається як семантична «амальгама» [10, с. 34]. Поет відроджує етикетні нормативи, до того ж цілком конкретні, – нормативи придворного сервілізму, підлабуництва феодальної доби, які створюють поверхневу захисну тканину з прихованих цитат. Використання можливостей риторики для захисту внутрішнього поетичного світу унаочнюється зверненням М. Рильського до забутої в ХХ ст. оди, трактованої як альтернатива

плакату. Наприклад, таким є хрестоматійне «Слово про рідну матір»: «Красномовство поета тут наскрізь ліричне. Завдяки цьому він зумів уникнути того логіцизму <...> яким часто відзначалася ода у своїх класичних зразках» [8, с. 25].

Більше того, в «ідеологічно витриманому» циклі «Весняна пісня» (1952 р.) знаходимо вірш «Школярці», у якому цитованим етикетним штампом протиставляється своєю щирістю, засвідченою інтимними деталями, ліричний портрет дитини: «Висунувши кінчик язика, / До плеча схиляючи голівку, / Мов стеблина весняна, гнучка, / Ти щось пишеш, юна чорнобривко». Ще виразніше контраст із «поетичними мозолями» етикетних цитат демонструють згадані «Зимові записи» (21.12.1961 р.). У них є вірш із відверто етикетними рядками «Комуністичної Програми / Веселка встала світова», у яких використовується стерта метафора райдуги як містка. Відразу після цієї поезії написано твір викривального змісту з такими рядками «У них є щит: не пійманий – не злодій! / У них є меч: фальшовані слова!» У такій амальгамі виявляється одна з комунікативних переваг лірики – можливість прихованої *полемики*, яка цілком реалізувалася неокласиками.

По-друге, гасло неокласиків «До джерел» означало насамперед прагнення унормування, кодифікації поетичної мови, створення поетичної *риторики*. Водночас це не означало розчинення в абстракціях; навпаки, риторичні засоби слугували створенню унікальних образів, забезпечували точність вислову, цілком суголосного сучасності. Таку парадоксальність Р. Мовчан пояснює: «Заклик «До джерел» був не лише модерністською риторикою, а й активною модерністською практикою» [7, с. 64]. В. Домонтович звертав увагу на своєрідність ретроспекцій, які практично були не реставрацією, а спробами конструювання власного духовного світу за взірцем історичної пам'яті: «З поетичної доктрини усувається принцип натхнення» [3, с. 277]. Барокова епоха поставала як золота доба національної своєрідності й робітня риторики, якою стало для київських неокласиків перебування в «болотній Лукрозі»: «Баришівка – це і відкриті двері в бароко, в український 17 вік» [3, с. 294]. Інтертекстуальність постає як передумова створення власне тексту. Отже, відбувається рух до джерел, проте самі джерела потрактовано дуже своєрідно. Зокрема, перекладацька практика була тією робітнею, де формувалися засоби поетичної риторики. Таку ситуацію, яка не раз виникала в історії української культури, досить вдало охарактеризував М. Сулима: «Матимемо ситуацію, коли гастрольний трупі сподобалася тимчасово надана сцена, і вона зробила її своїм постійним місцем роботи. Місцеві ж актори, щоб не вмерти з голоду, із часом перейшли на службу до гастролерів, перейнявши нову манеру гри» [11, с. 155].

Перевага створених у поетичній майстерні риторичних мотивів полягає в тому, що вони відсилають до «прототипних ситуацій», у яких можна впізнати знаний репертуар поетичних загальних місць, проте не обмежуються його запасом. Відтак зусилля поета спрямовуються на долання риторичних абстракцій і створення унікальних, зримих образів, унікаючи спеціальних згадок про реалії часу. Поряд з униканням «сціллих брехні» постає проблема обминання «харибди внутрішньої еміграції й неминучих для неї риторичних абстракцій». Як це вдається поетові, може засвідчити поезія «Мати» із циклу «Неопалима купина» (1944 р.): «*Ти ідеш, пренеборочна, / З немовлятком золотнілим / У безкрайньому просторі, / В сніговиці по степу <...> Ти ідеш, пренеборочна, / Тінь Шевченкова з тобою*». Мотиви Богородиці й Катерини як вічні

образи впізнаються в деталях поетового сьогодення, так що виникає вузько спеціалізована *ідіома*, притаманна окреслено-му колу поетичних текстів.

Створення риторики нерозривно пов'язане з доланням її ж умовностей через перетворення їх на засоби ідіоматики. Щодо того, як здійснюється цей перехід від риторичної абстракції до ідіоматичної конкретики, доцільно звернутися до взятій з теорії драми категорії пафосу в тому сенсі, який відкрив у ній Л. Курбас: «Під пафосом розуміємо не те, що від патетичності <...> певний фетиш, коли можна його так назвати, який, коли він є певною чинністю, виправдовує інші чинності <...> таку передумову, яка дозволяє вірити будь-яким умовностям. <...> Пафос освячував найбільш неправдоподібні на сцені речі» [5, с. 53–54]. Як післядія катарсису, розв'язання драматичного конфлікту пафос постає конденсацією виражальних засобів, придатною для опису ліричного вислову, коли «згущення думки» (за О. Потебнею), а також добір риторичних фігур стає кроком до подолання їх умовності в конкретному образі. Таке згущення дозволяє перетворити риторичний топос сироти на зримий портрет загубленої дитини, поданий тонічним білим віршем: «*Я не можу тебе забути, / Хлопчику на фастівському вокзалі! <...> По обличчю твоєму повзли / Сірі тваринки*». Альтернативу риторичним абстракціям становить така спеціалізація значень, якою забезпечується унікальне найменування, а відтак і виникнення в уяві зримого образу. Про це писав сам поет: «*Та на те ж уява у людини, / Щоб нечуті чути тамбуруни*» («Хвала уяві», березень 1941 р.).

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

По-третє, спрямований у річище творення особливий поетичний риторичний неокласицизм як мистецтво ретроспекцій не мав реставраційного або стилізаторського характеру, не спрямовувався на відтворення сторонніх зразків, а ставав знаряддям витворення самостійних поетичних взірців і нормативів. Під цим оглядом неокласицизм був безпосереднім спадкоємцем кирило-мефодіївської та гоголівської доктрини ресурекціонізму, так званого воскресіння (польське *zmartwychwstanie*), а фактично нового творення на основі криптограм, поетичної мови для втаємничених [13, с. 84]. Ідеться, зокрема, не про реставрацію як репродукцію, відтворення, навіть не про відродження, а саме про воскресіння. Сенс цього ідейного руху полягав у тому, що джерела, відтворенню яких слугує ретроспекція, самі залишаються невідомими. Знаний євангельський образ спорожнілої могили символізує такий підхід: «*Чого шукаєш живого серед*

мертвих?» (Лука, 24.5). Не відкопування старої могили, яка спорожніла, а створення нового образу того, що в тій могилі було; не відтворення/відродження/реставрація, а воскресіння, тобто творення наново – така принципова відмінність української неокласики від звичайного ретроспективізму. М. Рильський засвідчив свою цілеспрямовану причетність до цього спадку поглядів кирило-мефодіївців у «Київських октавах»: *«Сьогодні все я можу воскресити, / Сьогодні маю над віками силу! / Он на Подолі бурса гомонить, / Здала побачивши Петра Могилу»*. Це повертає також до давніх платонівських ідей анамнезу й амнезії, до метемпсихозу як перевтілення.

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

Ресурекціонізм загалом актуалізує барокову метафору світового театру, оскільки він спирається на рефлексію – видобування з досвіду пам'яті того, що фактично створюється наново, а ідентифікується як історичне джерело. Зі свого боку конспіраторська налаштованість поетичної криптографії з необхідністю викликала до життя концепцію словесної **маски**. Саме конспіративно-криптографічний код, витлумачений як ретроспекції відсутніх джерел, продукція «воскресіння», створює передумови для театральності. Виникає головна ознака театрального мовлення – його поділ на два плани (явний і прихований), що й реалізується в словесних масках. Лірична безпосередність вислову тоді постає як щирість маски, як виправдання частковості точки зору, бачення світу з власної позиції. Такими масками стають, наприклад, мряка й світло, коли за ними відчутні персоніфіковані постаті з відомого риторичного образу небесного двобою ангельських і диявольських сил: *«<...> капітан / Велів спинитись, бо в імлі не можна / Було дійти до приплыву ніяк, <...> І враз – це тільки в казці описати! – / Прорвав туману мокрого завісу / Одважний промінь»* («Видіння», 23.01.1942 р.). При цьому словесні маски, наближені до відвертих алегорій, пропонують читачеві настанову до бачення прихованих сутностей під зовнішністю. Це втворює шлях для подальшого театрального тлумачення лірики, зокрема, через прийоми барокової декламації, розподіл висловів за ролями, позначеними цими масками, які завдяки риторичним засобам криптографії виникають цілими множинами ракурсів ліричної оповіді й сповіді. Ліричний світ постає в розмаїтті його інтерпретацій як сценічна гра.

По-четверте, маскування ліричного вислову як елемента театральної гри стає моментом **перевтілення**, у тому числі удавання, метаморфози, а в підсумку – преображення. Не лише маскування словами відбувається, а й перетворення. Про те, що в М. Рильського ця здатність до метаморфоз була дивовижною, свідчить думка Л. Новиченко щодо найважчої в житті поета ситуації 1950-х рр.: «Врятовувала його, хоч як би це не вигля-

дало для чийх очей, та «протеїчність», про яку він писав: «Здатність міняти стилос (поезія душі) на молот (поезія обов'язку)» [8, с. 97]. Наприклад, порівняння створених упродовж семи років віршів про Карпати дає підставу для зауваження, що може виникнути враження, ніби писані вони однією рукою, проте фактично двома різними авторами [8, с. 105]. Сам поет таку схильність до метаморфоз засвідчив ще на початку творчого шляху: *«Скільки вже радісних весен те саме, те саме, / Але нові щораз і думки, і квітки, й хробики»* («Сухий шелестить ситняк...» із циклу «Синя далечінь», 1922 р.).

При цьому виникає образ Протея [13, с. 147], що відсилає до барокової культури, яка, зокрема, ввела поняття протеїчного вірша – *versus proteicus*. У ньому можна було переставляти окремі слова й словосполучення, отримуючи рядки з новим сенсом. Протей як взірць артистичної поведінки дозволяє провести паралель між неокласиком М. Рильським та іншим киянином, колишнім директором колегії П. Галагана, а згодом петербурзьким поетом і засновником символізму в російській поезії І. Анненським. Сучасник поета А. Гізетті влучно висловився щодо І. Анненського: «Доречніше, мабуть, казати <...> про множинність облич-личин, які виразно суперечать одне одному» [6, с. 64]. Із цією множинністю постатей пов'язується також множинність ситуацій, у якій перевтілюється предметний світ. У ліриці взагалі панує театральне перевтілення, так що лірична ситуація осмислюється поетом як сценічний етюд. Наприклад, змальована через топос античної Аркадії ситуація, подана класичним театральним п'ятистопним ямбом, – лірична сцена з життя сучасного міста – демонструє таку метаморфозу: *«Увечері я пари зустрічав, / Що йшли, зливаючися в тень єдину <...> Я мислив так: живи, рости, кохай, / Нового світу племя нове»* («Коли я гостював у Запоріжжі...», 1937 р.). При цьому увиразнюється одна особливість лірики, яка втворює шлях перетворенням і перевтіленням, – право на часткове, приватне світобачення, на принципово неповний, окремішній опис, на вибірковість у поданні картини світу. Поет бачить лише тіні пар перехожих у сутінках і доводить своє право помічати лише це, утворюючи ізолюючі абстракції. Помічені поетом тіні стають витоком для розгортання уявної картини, у якій вони перевтілюються в ціле плем'я.

Тому лірична частковість як джерело ізолюючих абстракцій виявляється в характерності опису через увиразнення істотних деталей, подробиць, які по-різному впізнаються й осмислюються в різних ситуаціях. При цьому, зокрема, уже згадана мімікрія як вбирання в різні стилістичні шати, як посередницька ланка між поетичними кодами та як необхідний елемент театру удавання слугує маскуванню, приховуванню ідей, а не лише їх втіленню. Наслідування частковостей, окремих ознак предмета поетичної рефлексії започатковує цілий ланцюжок метаморфоз. *«Вже закипає в чайнику вода, / Натомлені приємно ниють ноги»* («Синя далечінь», 1922 р.) – початкові рядки ліричної медитації, які дають поштовх для осмислення побутового начиння (чайник) як метонімічного позначення притулку, захисту для вічних блукачів. **Характер** передбачає **метаморфози**, а тому характерна деталь у різних ракурсах здобуває різний сенс. Подальші рядки («*Запахом чаєм. Захрустів сухар»*) відсилають до антитетичних образів, де «*мандрівник теряє власний слід*», де йдеться про широкий світ за межами притулку. Деталь передбачає безліч таких зіставлень, у кожному з яких вона розкриває новий сенс, здобуває нове перевтілення. Так відроджуються принципи барокового маньєризму, коли саме перевтілення деталей ста-

вало основою образів. Вмотивовуючи такий підхід, теоретик маньєризму О. Паллавичіно звертався саме до сценічної ілюзії: «Глядач, присутній на спектаклі в театрі, добре знає, що події, які відбуваються на сцені, не відповідають дійсності. Він їм не вірить і водночас ними насолоджується» [2, с. 13]. Такий сценічний ефект, заснований на перевтіленні характерних ліричних частковостей, досягається в поезії М. Рильського. У ній бароковий маньєризм збігається з українською традицією *характерництва* як перевтілення. Криптографія кирило-мефодіївців, виявлена в словесних масках, знаходить продовження в характерництві поетичних метаморфоз.

По-п'яте, словесні маски й перевтілення стають основою театральності поетичної стратегії. Образи автора, оповідача, ліричного героя перетворюються на дійових осіб театральної вистави. Прийоми ліричного вислову стають словесними масками, які одягає на себе ліричний герой. Якщо драма, за влучним визначенням одного із зачинателів верлібру А. Гольца, – це «опосередкована лірика» [4, с. 54], то М. Рильський демонструє ліричний театр. Частковість лірики, увиразнення особливого приватного світобачення, правомірність звуженого кута зору лірики постає як передумова театральної рефлексії. Л. Курбас спеціально переклав статтю Р. Блюмнера, у якій наголошувалося, заперечуючи зведення акторської праці до відтворення авторського задуму, що «автор був би найкращим актором для своїх постатей», тому стверджувалася самостійність тексту як предмета неперервної інтерпретації: «Слова, речення <...> відділяються від поета та живуть самостійним життям» [1, с. 338–339]. Продовжуючи ці положення, можна стверджувати, що в ліриці читач суміщає постаті спостерігача вистави й виконавця, інтерпретуючи ліричний вислів так, що саме він, а не автор, стає актором у власній уяві [14, с. 236].

Перевтілення зумовлює виникнення питання про те, що саме прагне висловити ліричний персонаж розіграної сцени. Постає проблема незримо присутнього посередника, через постать якого передається ліричне висловлювання так, що стає розтлумаченим і зрозумілим. Тоді неокласична ретроспекція мислиться як сценічна вистава вже внаслідок своєї вигаданості. Історія розігрується в сценічному просторі, Клію перетворюється на Мельпомену. Уже сама абстрактність лірики мислиться як утопічність, а відтак сценічність місця. Постає театр чистої лірики як місце споглядання, як простір уявної сцени. М. Рильський відкрито зізнавався в такому театральному підході ще у своєму ранньому вірші, у якому ліричний герой – самотник, що почуває себе гравцем на кону: «Ясної ночі звуки фортеп'яни / Будить він любить у нежданну мить <...> Не боячись бути названим актором!» («На узліссі», 1918 р.). Лірика трактується поетом як сценічне мистецтво.

Частковість бачення, неповнота лірики вмотивовується адекватністю світу, у цілому осмисленого як театр. Режисер В. Осмоловський у виданому нині (проте написаному ще в 1970-х рр.) трактаті на захист драматичної поезії, посиляючись на досвід уславленого польського театрального діяча Є. Гротовського, твердив: «Усі елементи вистави вже існують усередині поетичного матеріалу. <...> Поезію іменують передчуттям думки <...> поезія може стати також передчуттям дії, внутрішнім обґрунтуванням людського вчинку» [9, с. 271]. Щодо М. Рильського такі ознаки театральності особливо на-

очно простежуються, напевно, у ліричних ситуаціях. Наприклад, у писаному класичним театральним п'ятистопним ямбом білому вірші з військового часу змальовано мізансцену: «Я чую: дівчина встає тихенько / З німого ліжка, до вікна підходить, <...> І каже щось, що чую тільки я / Та лиш вона – і що почує третій» («В снігах», березень 1942 р.). Оповідач – співчутливий свідок при цьому стає співучасником дії. Вікно відсилає до мотивів чекання третього, до якого звертається лірична героїня. З ліричного споглядання виростає драма, яку відтворює уява читача. Зрештою, тут розкривається театральність поезії, можливості якої було виявлено ще Т. Шевченком і реалізовано Л. Курбасом (в інсценізації «Гайдамаків»). Своєрідність ліричного театру М. Рильського, глибоко вкоріненого в національній традиції, відзначається розвитком прийомів словесної маски й характерництва для зображення ситуацій.

Висновки. Отже, специфічні комунікативні умови, формування риторики, вкоріненої в бароковій традиції, криптографія з уявленнями про словесні маски, характерництво з його навичками перевтілення та, зрештою, сценічні ситуації – такі ознаки простежуються в творчості Максима Рильського, органічно поєднані з традиціями української культури. Ці надбання відкривають перспективи подальшої інтерпретації доробку поета.

Література:

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

Юдкин-Рипун И. Н. Театральность лирики Максима Рыльского

Аннотация. Особые коммуникативные условия творческого пути М. Рыльского предопределили широкий диапазон поэтических средств: от этикетных скрытых цитат до искренних высказываний. Формирование риторических условностей и их преодоление вело к созданию криптографии с ее противопоставлением явного и скрытого содержания, характерным для театра. Лирические изолирующие абстракции давали основу для переосмысления отдельных деталей как исходный шаг сценического перевоплощения.

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

Yudkin-Ripun I. Theatrical properties of Maxim Rylski's lyrics

Summary. The particular communicative conditions of M. Rylski's creative development have predestinated the vast scope of poetical means: from etiquette quotations to sincere enunciations. The formation of rhetoric conventions and their removal come to cryptograms with the opposition of latent and manifested contents peculiar for theatre. Lyrical abstractedness of isolation gives rise to the reconsideration of separate details as the initial step for scenic reincarnation.

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