

XX століття

Володимир Панченко

ВІД “БІЛИХ ОСТРОВІВ” ДО “ЗНАКА ТЕРЕЗІВ” (Поетія Максима Рильського 1910–1932 рр.)

Перша збірка поезій Максима Рильського – “На білих островах” – побачила світ, коли їй автору виповнилося п’ятнадцять літ. Сталося це 1910 року в Києві. Тільки-тільки почалася доба “нової української лірики” (О.Білецький). Межовим О.Білецький уважав рік 1903-й, із яким пов’язував кризу народницького дискурсу й водночас початок історії українського модернізму (ішлося про появу відомого маніфесту М.Вороного, в якому він закликав письменників “відпочити від безрадінної дійсності”: “Бажало б ся творів..., де було б хоч трошки філософії, де хоч клаптик яснів би того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незглибною таємничістю”)¹.

“Європеїзація української поезії – ось одна з заслуг українського модернізму”, – доходив висновку критик, підбиваючи підсумки двадцятиліття (1903–1923 рр.). Процес європеїзації пов’язувався з творчістю таких поетів, як Леся Українка, Микола Вороний, “молодомузівці” Василь Пачовський і Петро Карманський, Олександр Олесь, Микола Філянський, Агатангел Кримський, Грицько Чупринка... Серед тих, хто підхопив естафету з рук старшої генерації, були Павло Тичина, Михайль Семенко, Майк Йогансен, Василь Еллан, Володимир Сосюра... Ім’я Максима Рильського – із цієї ж когорти.

У час появи збірки “На білих островах” він ще гімназист. Один із перших віршів Максима на сторінках газети “Рада” надрукував його опікун доктор Осип Юркевич. Цікаво, що в тих поетичних пробах початківця пробивалися – чи не під впливом Шевченкового “Кобзаря”? – і соціальні нотки. Потім з’явилися публікації в модерністському журналі “Українська хата”. Це, як згадував поет, не було пов’язано з якимось свідомим естетичним вибором: просто проходив повз будинок, де містилася редакція “Української хати”, і зайшов, залишив кілька поезій – їх надрукували...

І все ж пізніші “відхрещування” поета від модернізму, від “Української хати” – річ вимушена. “Білі острови” М.Рильського – це аналог “клаптика неба”, до якого закликав звернути поетичні погляди М.Вороний. Це його, М.Рильського, порив *in blue*. Збірка юного київського гімназиста генетично пов’язана з поезією авторів “Української хати”. Недарма ж він двічі згадав на її сторінках ім’я “хатяньського” поета й критика Микити Шаповала: узявши за епіграф його поетичні рядки і присвятивши йому п’ятий розділ збірки (до речі, у першому томі 20-томного зібрання творів М.Рильського епіграф і посвята відсутні). Але справа ще й у природі поетичних мотивів та образів, у настроєвій гамі.

У збірці юного М.Рильського домінує мінорна лірика, добута поетом “з сердечних глибин”. Причина мінору – любовні поразки ліричного героя; болісний контраст його щирості та її холодної насмішкватості. Власне, перед читачем постає напівдیتяче почуття, може, не так кохання, як рання закоханість із прикметним для неї перебільшеним трагізмом, висловлене в емоційно сильних “останніх” словах: “розпука”, “одчай”, “тяжка журба”, “пекучі рани-муки”, “плач”, “сльози”...

¹ Літературно-науковий вістник. – 1901. – Кн.9. – С.14.

Нерозділене кохання в п'ятнадцять років може видатися кінцем світу. Так і у збірці “На білих островах”: страждання тут супроводжуються милими й наївними юнацькими самокартаннями (“Ах! Я смішний, смішний!”), а водночас і... мимовільною театральністю. Бо що таке, для прикладу, “З очей поллялися ридання...”, як не позирання в люстерко, як не данина певним поетичним взірцям, яких Рильський-гімназист мав перед собою вдосталь? Українська поезія перших років ХХ ст. була переповнена любовною лірикою заплаканих чоловіків. Про кохання треба було “співати” перечулено і красиво. Трагічна поза, театральний жест, мелодраматичні афекти — чи міг від усього цього “втекти” у своїй любовній ліриці п'ятнадцятирічний гімназист?

У кількох віршах збірки “На білих островах” поет шукає відповіді на питання про феномен життя і смерті (“З моїх думок”), намагається прозирнути крізь імлу майбутнього, щоб угадати свою долю (“Шлях”), розмірковує про сенс самопожертви “за свій народ” (“Після похорону”, “Борець”) тощо. Запитань собі самому поставлено чимало. Найчастіше вони в'яжуть у тумані неясних прочувань, уявних альтернатив. Інколи ж просто “гасяться” загальними констатаціями на зразок “Великих таємниць не розгадать нікому...”

Значно пізніше М.Рильський у статті про О.Блока висловив думку, що цей російський поет увійшов у літературу “милими, прозорими, по-юнацьки сумними віршами”². “По-юнацьки сумними...” Така формула містить несподіване узагальнення, по суті — парадокс: за М.Рильським, юнацькому світосприйняттю властивий мінор! Щось є в цій думці цілком особисте, автобіографічне. У всякому разі, про більшість віршів збірки “На білих островах” теж можна сказати, що вони “по-юнацьки сумні”. Ба — нерідко навіть перейняті “похоронними” настроями й пересипані відповідними образами та деталями.

Не станемо гадати, що тут було важливішим — індивідуально-особистісні прикмети психології юного автора чи данина певній поетичній традиції з її культивуванням “мрійновтоми” ліричного героя. Виразна ознака поезії раннього М.Рильського — те, що мінор у ній з'являється тоді, коли погляд ліричного героя звернений у себе, коли йдеться про рефлексії й самоспоглядання. Інша річ — вірші, в яких “мікроскоп” поета обертається на 180 градусів, і він (поет) відкриває світ довкола себе. Мінор тоді змінюється... ну, не те щоб мажором, а принаймні світлою осінньою меланхолією. У цьому сенсі прикметні вірші з другої частини збірки, названої “по-коцюбинськи” “Intermezzo”, а також із частин четвертої (“Осінні пісні”) та шостої (“З вечірніх мелодій”). У деяких із них угадується М.Рильський пізнішої пори — його “третього цвітіння”, “Голосіївської осені” й “Зимових записів”.

Люблю похмурі дні, коли крізь сизі хмари
Чуть пробивається проміння золоте
І лє у тумані на землю тихі чари.
Люблю я дощ рясний, що гучно з неба ллється:
Після дощу того уся земля цвіте,
І ліс, покритий краплями блискучими, сміється.

Легко завважити тут улюблений поетів епітет “золотий”, який зустрічається мало не в кожному його вірші. Імпресії й метафори (“тихі чари”, “уся земля цвіте”) слабко індивідуалізовані, зате які “живі” в цих рядках дощ і ліс! Тут уже сама природа, що постала в предметно-зримому малюнку, випромінює мажор...

Отже, збірка “На білих островах” обіцяла явити в недалекому майбутньому поета, який серед животвору флори та фауни, у царстві дерев, птаства, віч-на-віч із водними стихіями чуває себе “по-гамсунівськи” своїм.

Про гамсунівський “комплекс” раннього М.Рильського свідчили також його ідилія “На узліссі” (надрукована в журналі “Шлях” 1917 р., окремим відбитком вийшла наступного року) і збірка “Під осінніми зорями” (1918).

Популярність К.Гамсуна (“дикого самотника”, як назвав його літературознавець М.Рудницький) на початку ХХ ст. була просто-таки шаленою. Ровесники М.Рильського зачитувалися його повістями “Пан” та “Вікторія”. Горде відлюдництво лейтенанта

² Рильський М. Олександр Блок // Зібр. тв.: У 20 т. — К., 1986. — Т. 14. — С.28.

Глана, його “ніцшеанський” аристократизм, розкіш самотності серед первозданної природи, магія гамсунівського стилю, — усе це знаходило захопленій відгук у багатьох українських прозаїків і поетів перших десятиліть ХХ ст. — М.Коцюбинського (“Intermezzo”, “З глибини”), О.Кобилянської (“Impromptu phantasie”, “Рожі”), В.Винниченка (“Момент”), М.Семенка, Б.-І.Антонича, Є.Маланюка...

Гамсунівські відгомони в ідилії М.Рильського “На узліссі” настільки очевидні, що варто говорити навіть про ремінісценції й цитати з “Пана”. Тут є свій “лейтенант Глан” — “милий самотник” Максим, який разом із вірним псом живе у веселій лісовій хатині. Є апологія відлюдництва серед книжок і природи, підсилена поетизацією простих радощів буття...

Рідкісний в українській поезії жанр ідилії з її увагою до вічно чудової природи і водночас до сум’ятливої людської душі якнайповніше відповідав “гамсунівському” задуму поета. Ідилія генетично пов’язана з античною буколікою, власне — це одна з основних її форм. Звернення до античної традиції, як і використання октави (доведеної до блиску поетами італійського Відродження), було для М.Рильського справою принципу. Восьмирядкова строфа з прикметним для неї обов’язковим чергуванням чоловічих і жіночих закінчень, потрійними римами та завершальним римованим двовіршем (а б а б а б в в) відкривала можливість створення новелістичної оповіді з різноманітними відступами від основного річища, а також для поетичних афоризмів та іронії.

Композиція ідилії “На узліссі” зорієнтована на число **чотири** — відповідно до пір року, що видно вже з назви кожної частини — “Осінній сад”, “Ясні простори”, “Зимові візерунки”, “Весняний стрій”. Наскрізним, таким, що злютовує частини в художнє ціле, виступає мотив щастя. Ідилія “На узліссі” — це відповідь М.Рильського на питання про сенс щастя, до того ж відповідь ця зорієнтована на певну традицію — від Горація до того ж таки Гамсуна. Основні слова тут — природа і самотність. Утіха, яку приносять маленькі радощі життя, довколишня гармонія, тихі “бесіди” з книгами, мисливські й рибальські удачі, розмова в тісному колі приятелів, згадки про любовні “чари недопитих вин” — ось зміст того життєхвалення, яким пройнята ідилія М.Рильського.

Цілком виразно чується в ній і полемічна нота. “Бурям і турботам” автор протиставляє “тиху пристань мислі і роботи”; “галасові сучасної музики”, “модним вибрикам і крикам” — “старосвітські теми”, а естету Оскару Уайльду — українського “чумака, що варить кашу з салом”! Виклик кинуту: його внутрішній мотив — бажання бути самим собою. І, як це часто буває в полеміці, думка, загострюючись, починає тяжіти до однозначності. Нюанси зникають. У приятеля Максима (якого важко відокремити від поетового “Я”) раптом з’являється погордливі заратустрівський холод.

Нехай собі премудрий фарисей,
Його зове: **людина без ідей**, —

продовжує полемізувати поет. Мисливські мандри самотнику Максимові миліші, ніж світ людський із його клопотами. Села, що “одбились в лоні вод”, залишаються осторонь його шляхів:

до їх він не шукає броду
І до людей, скалічених істот
Не плине через річку світловоду.
Живіть собі, вселенної царі,
Малі на старість, змолоду старі!

Утім, “приятель з підлісної хатини” знає, що його самота рано чи пізно може змінитися хвилинами, коли серце покличе до громади. Його індивідуалізм не принциповий і не тотальний. У ньому більше молодого жаги самоутвердження, ніж усталених світоглядних позицій.

Літературознавці, які писали про ідилію “На узліссі”, оминали питання про релігійні мотиви в ній (як, зрештою, і в інших поезіях раннього М.Рильського): є тут хвала Творцеві всесвіту, “божеським законам”, за якими й відбувається вічне оновлення природи, здатне дарувати людині відчуття гармонії та краси. Останні три строфи твору пройняті вітальною енергією: радість від приходу

весни переростає в благословіння життя, “осанну в вишніх”. Від повсякденних супутників рибальського щастя поет переводить погляд у блакить — і йому відкривається “безмежність неба і краса світів”. Цей перехід від, скажімо, щупака до космосу в М.Рильського на диво органічний!

У філософському розмислі про ритми природи й музику блакиті з’являються наказові слова, проте їх сенс зводиться до дружньої поради та благословення:

Ні, йди туди, де стежка неясна,
Але зате тремтять на видноколі
Узори дивних і чужих країв,
Де ти не жив, не плавав, не любив!

“Йди”, “забудь”, “шукай” — ці наказові дієслова чи не перші знаки того “легкого дидактизму”, що його трохи згодом (1925 р.) завважить у М.Рильського М.Зеров; дидактизму, додамо, зовсім ненав’язливого, а в пізній ліриці поета ще й помітно “притрушеного” сріблом життєвого досвіду й мудрості.

Ідилія “На узліссі” завершується апофеозом Творцеві й вічному пориву людини до незвіданого; у фіналі вона просто-таки випромінює тріумфальне відчуття щастя.

А між тим є в М.Рильського твори, які свідчать про пережиті ним душевні сум’яття, що мали передусім світоглядну природу (справа ж не тільки в деяких сумних обставинах життя поета: скажімо, у квітні 1916 р. він змушений був узяти академвідпустку в університеті, оскільки хворів на малокрів’я, неврастенію, катар верхівки лівої легені, і не навчався аж до 20 серпня). Маю на увазі насамперед поему “Царівна (Фрагменти із ненаписаної повісті)” (Літературно-науковий вістник. — 1918. — Кн. 4-5) та “драматичний малюнок” “Бенкет” (Шлях. — 1918. — №6-7).

Назву першого з цих творів мотивує епіграф: “А я так кохаю, кого — і не знаю, — Далеку царівну” (А.Кримський). Усе начебто цілком у дусі раннього М.Рильського: самотній молодик, який у міській кімнатчині перебирає в пам’яті солодкі дитячі (романівські?) спогади, — про рідний дім на краю села, про друга Яська та “молоду Горпину”, про забави й перші зблиски любовного почуття, про “ясношумний сад” і самому собі не до кінця зрозумілу тугу юної мрійливої душі... Але тепер, у “Царівні”, на передньому плані не гармонія, а дисгармонія! Її джерело — відчуття загубленості й чужинності сільського, “природного” юнака в “городі каміннім”. Урбаністичний світ різко, жорстко протиставляється звичному сільському. Місто навіть демонізується, але тільки до того моменту, коли починається “обживання” героєм нового середовища. Соціологам відомий цей синдром “маргінальної особистості” — психологічно складне перебування людини на межі, на роздоріжжі. Від одного середовища вона вже відірвалася, а в новому ще не прижилася... Звідси — та “боротьба В моїй душі”, про яку говорить герой “Царівни” (звісно, у М.Рильського все складніше, адже протиставлення міста та села в нього — це ще й відлуння добре відомого романтичній літературі конфлікту природи та цивілізації...).

Утім, внутрішня конфліктність героя пережитим “сільсько-міським” дискомфортом не вичерпується. “Царівна” — твір романтичний, і колізія між мрією й реальністю тут визначальна. Туга героя посилюється неприйняттям життєвої скверни, утомою від ерзац-почуттів і пориванням у “надзоряні країни”. З цього романтичного комплексу переживань постає в поемі видіння прекрасної Царівни, “нетутешньої” Незнайомки, — образ, який змусив Л.Новиченка згадати Прекрасну Незнайомку О.Блока³. У художній свідомості раннього М.Рильського О.Блок справді посідав помітне місце; це зазначали ще П.Филипович (Книгар. — 1919. — №22) і М.Зеров (До джерел. — К., 1926). “В еротичних поезіях М.Рильського відчувається іноді й вплив О.Блока, особливо помітний в VII-VIII строфах “Царівни” (порівняй з “Незнайомкою”)", — писав П.Филипович⁴. Щоправда, далі критик уточнював, що йдеться “тільки про зовнішній вплив рафінованої й палкої поезії Блока”...

³ Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського (1910–1941). — К., 1980. — С.50.

⁴ Цит. за: Филипович П. Літературно-критичні статті. — К., 1991. — С.223.

Еротику згадано, загалом, все, адже в поемі йдеться про неземне видіння, “пресвяту Мадонну”, власне — символ! (Такі твори, як поема “Царівна”, давали підстави критикам говорити про зв’язок поезії раннього М.Рильського з символізмом. Проблема ця, однак, потребує спеціальної, значно глибшої, ніж досі, уваги дослідників). Порив до далекої Царівни, яка прийшла з чистих дитячих мрій юнака, — це, звісна річ, відторгнення вульгарності, бездуховності, тих “земних” спокус, що в рефлексіях героя ототожнюються з обридливою та примітивною гріховністю. Альтернатива всьому цьому — майже трансцендентна “Нірвана чистої самотності” (Л.Новиченко).

Знову самотність, але як несхожа вона цього разу на “гамсунівську” самотність щасливого у своєму єднанні з природою героя ідилії “На узліссі”!

У певному сенсі антитезою поемі “Царівна” був “драматичний малюнок” “Бенкет”. Якщо “нетутешня” красуня кликала кинути “криваву землю”, щоб здійснитися “далеко од землі”, то в “Бенкеті” всі колізії пов’язані саме з питанням вибору: боротьба — чи втеча від дійсності? Легко уявити, з яких життєвих джерел поставало це питання для автора “Бенкету”. Карколомні події грудня 1917 р., Крути, кривава муравйовщина в Києві на початку 1918-го — усе це було за якихось кілька місяців до публікації твору на сторінках журналу “Шлях”...

Вибір доводиться робити кожному з семи випадкових знайомих, які сховалися в льоху від куль і снарядів. Одні обирають боротьбу, інші — ухиляються від неї. А в епіцентрі з волі автора виявляється Поет, у серці якого “вічно йде війна”. У “Бенкеті” — це трагічна постать: вітаючи тих, хто обирає Битву, сам він, зосереджений на власних стражданнях, на мріях про ідеали “вічної любові” та про “світове життя”, злиття з яким дарує безсмертя, капітулює перед випробуваннями й випиває отруту. Отже, підтверджується правота слів Кокотки про те, що серце Поета “ніжне і слабке”, і що той, хто втікає з “поля битви”, тяжко розплачується — губить талант, “як щита Горацій”? Начебто так, от тільки... це тавро неприкаяності і трагізму на чолі Поета; ця його роздвоєність, що виявилася в благословінні героїв — і неможливості для себе іншого вибору, крім смерті...

Ось які альтернативи були знайомі Максимові Рильському в 1918 році!

Рік 1918-й узагалі варто виокремити, коли йдеться про світоглядну й естетичну еволюцію М.Рильського. Служачи у Сквирі, він активно співпрацював із журналом “Шлях”, що позиціонував себе як орган незалежної думки. З’явився він на хвилі демократичного й національного піднесення одразу після Лютневої революції 1917 р. Серед його авторів були О.Олесь, І.Липа, О.Грушевський, Є.Тимченко, М.Філянський, В.Липинський, Х.Алчевська, В.Самійленко, Г.Хоткевич, П.Тичина, М.Чернявський, М.Біляшівський... Входячи в 1918 рік, видавці “Шляху” нагадували про своє кредо: “Нам потрібно, аби дух вільного народу мав би свобідний доступ до найвищих щаблів культури всього людства”⁵. Серед пріоритетів називалися також самостійність України; “філософське богошукання”, “шукання нових форм слова і мислі”; ставлення до політики лише як до засобу, завдяки якому “кожна нація на жертовник людської вищої культури принесе всі індивідуальні скарби”. Вельми прикметна в цьому програмовому контексті згадка імені П.Куліша, яке було прапором “Української хати”. По суті, “Шлях” підхоплював програму “хатян”.

Упродовж року М.Рильський надрукував у “Шляху” з десяток віршів, драматичний малюнок “Бенкет”, кілька рецензій. Ті його рецензії — гострі відгуки на збірки віршів Олесь Жихаренка, Андрія Бабюка, Віталія Самійленка — цікаві з огляду на естетичні критерії та пріоритети самого М.Рильського. Основне слово тут — культура. Власне, М.Рильський нагадує, що молодим авторам бракує культури, освіченості. “Воно б і хотілось нам мати своїх Едгарів По, Метерлінків, Шибишевських, своїх Маларме, Верленів, Блоків, Інокентіїв Анненських, чи й своїх Рембо або навіть Маяковських, — але чи не замало у нас для такої рафінованої культури ґрунту під ногами? Або — чи не замало поки що талантів?”⁶

⁵ Шлях. — 1918. — №1. — С.6.

⁶ Рильський М. “Сміх Нірвани” Андрія Бабюка // Зазн. вид. — К., 1986. — Т.13. — С.9-10.

На передній план виходила, отже, проблема співвідношення традиції і модерну. “Я не прихильник “примусової модернізації”. Я навіть люблю консерватизм літературний — коли він є стремлінням до абсолютної, “парнаської” досконалості форми”⁷. Це було написано, нагадаю, 1918 р.

А 1922 р. побачила світ збірка М.Рильського “Синя далечінь”, яка мовби ілюструвала ці його слова про власний “консерватизм літературний” і про тяжіння до “парнаської” досконалості форми. Даруючи її М.Зерову, автор залишив на титулі поетичну імпровізацію:

Закоханий у вроду слів,
Усіх Венер єдину піну,
Ти чародійно зрозумів
І мідних римлян, і Тичину.

Прости, що я пишу “на ти”,
Як син гаїв і син традицій.
У дні борні і суєти
Ти богопосланий патрицій.

23 грудня 1922 р.

Рідну душу в Миколі Костьовичу М.Рильський відчув, певно, ще року 1918-го: саме тоді він присвятив М.Зерову вірш “Сафо до Афродіти”, що згодом увійшов до збірки “Синя далечінь”. М.Зеров відгукнувся на поетичну збірку М.Рильського “Під осінніми зорями” (альманах “Музагет”. — 1919. — № 1-3), зауваживши, між іншим, що її автор пише, оглядаючись на російську поезію: “Рильський пререживає в собі російську поезію трьох різних фаз її розвитку. У нього помічаємо впливи класичної школи; символістів, що з’єднали новий, частки позиційний за кордоном зміст з ясною і викінченою формою, як Блок та Ін.Анненський, — і, нарешті, “преодолевших символізм” російських неореалістів”⁸. “Поет ще кристалізується”, — резюмував критик.

У “Синій далечіні” процес “кристалізації” тривав. Значна частина віршів збірки — це романтичні польоти уяви мрійливого книжника, залюбленого в антику, у Дж.Байрона й М.Метерлінка, Г.Гайне і О.Пушкіна, І.Аксакова й В.Скотта... Уява (роль якої в поезії молодого М.Рильського винятково велика!) легко переносить поета в Шампань, Венецію, Севілью, Верону... Його герой — усе той же мандрівник, якому добре в мисливській хатині, у курені, де випадковий гість розповідь, “як бив колись акул в Бенгальському заливі”; він знає, що таке поклик обрїю й моря, доріг і “незримих берегів”. Самітник, він аж ніяк не виглядає аскетом чи анахоретом, адже повсякчас оточений міфологічними й літературними героями: Зевс, Афродіта, Трістан та Ізоolda, Чайльд-Гарольд, Манфред, Кармен, Беатріче, Джоконда, Глан... А ще киприди, сирени, кентаври, ероти, тритони, мули... Багатовікова культурна реальність для М.Рильського була повсякчасним джерелом поетичного натхнення. У нього безліч “співрозмовників”, “вічних супутників”. Книжковий світ для нього — не кабінетна схоластика, а жива, багатоголоса й багатоліка, витворена фантазією, дійсність.

Антика, середньовіччя були для нього добре обжитим світом. Взорування на класику — принцип. Свою “Царівну” М.Рильський написав терцинами. У “Синій далечіні” зазвучав гекзаметр, при цьому — маленьке диво поета! — у його ритмах забриніли навіть любовні переживання (вірші “Нашу шлюбну постелю квітчали троянди пахучі...”, “Грім одгримів, і солодкою млостю спокою...”). Охоче звертався М.Рильський до таких поетичних форм, як сонет і октава. Епітети в нього пройняті духом античності: “Білоодежна Дездемона”, “богоданні звуки”, “ширококрилий дух”, “срібнолукий” юнак, “вогко-гарячі вуста” — із таких і подібних їм мікрообразів і поставала особлива атмосфера “Синьої далечіні”. Атмосфера, в якій поєдналися струми класицистичні та романтичні: погідна ясність славлення молодості й кохання, поклоніння богам, збирання винограду, тривожний неспокій утечі бентежної душі в якийсь інший, вільний від скверни, оповитий поезією світ. “Солодкий світ”, як висловився поет в одному з віршів.

Отже, “Синя далечінь” 1922 р. явила читачам поета уяви, володаря поетичної держави, “столицею” якої, можливо, був “співучий Лангедок”. “Я писав про Шампань, де ніколи не був, а виявилось, що значно цікавіше писати про виноград,

⁷ Рильський М. “Рідному краю від хворого серця” Віталія Самійленка // Там само. — С.11.

⁸ Зеров М. Українське письменство. — К., 2003. — С.263.

який сам виростив”, — зізнавався значно пізніше М.Рильський⁹. Зауважимо, однак, що в “Синій далечині” були не лише романтичні польоти фантазії в далекі епохи Гомера, В.Шекспіра та французьких “парнасців”. І не тільки Шампань, а й люба поетовому сердцю Романівка раз у раз поставала в рядках його віршів; себто — романівський світ з усією його предметністю й конкретикою, з поезією рибальства (як же без цього!), зі згадками про друзів (скажімо, у написаному гекзаметрами вірші “Сухий шелестить ситняк. Небо синє й ліниве”), з відчуттям простого щастя присутності в цьому земному світі, де є лелеки в небі, веселий гурт приятелів, лоза над водою (“Я знов на драбинчастім возі”). Щось романівське пробивається навіть у такому “античному” сонеті, як “У теплі дні збирання винограду”...

Поет уяви, виявляється, володів чудесною здатністю бути відкритим до тієї “безлічі животвору” (М.Бажан), в оточенні якої й живе людина. Мистецтво вираження в М.Рильського органічно поєднувалося з мистецтвом зображення, словесного живопису (порівняймо, для прикладу, вільний від предметності, зате експресивно виразний “ясний сад”, і малюнки в “рибальських” віршах поета — ось хоч би цей “лин зелений”, що “воду розсікає, і мало удки не перерива...”). Особливість, яка знайшла продовження і в пізнього Максима Рильського — часів його знаменитого “третього цвітіння”...

Збірка “Синя далечинь” стала подразником для критики початку 1920-х рр. Вона мовби підлила масла в огонь тодішніх бурхливих дискусій про ставлення до культурної спадщини минулого, які виявили гострі розбіжності в розумінні поняття **сучасність**. Революційний максималізм викидав із “корабля сучасності” не лише Гомера, а й А.Чехова. У “мідних римлян” було чимало опонентів. “Неокласикам” доводилося захищатися й публічно пояснювати свої позиції. Уже 1923 р. М.Рильський змушений був друкувати в газеті “Більшовик” листа, в якому, реагуючи на закиди класово пильної критики, переконував, що він не син “феодала”; що назва його останньої збірки означає “порив у синю далечинь, у... море невідомого (не тільки минулого, а й майбутнього)”; що “строга сонетна форма — ... з а в о ю в а н н я людини” і загалом “смішно було б думати, ніби людська культура за тисячі літ не дала нічого такого, що могло б тепер людство взяти з собою на сміливий корабель, котрий пливе до будучини”¹⁰.

А ось особливо цікавий автокоментар: “Коли вернемось до моїх речей, то справді — дивно читати в 1922—23 рр. про “рибальство”, “спокій” і т.п. Це не значить, що я весь час революції лише спокійно ловив рибу, а тільки вказує на одну особливість моєї психології: я можу одгукуватись ліричним віршем тільки на м и н у л е, на те, що “одстоялось” у душі і може мати прозору форму, питому моїй манері. Інакше писати не можу. В останні часи в моїй ліриці відносно мотивів іде еволюція, і що вона дасть — побачить читач. В кожному разі сучасність заговорила”¹¹.

Згодом М.Рильський писатиме: “1923 рік — це рік зламу в моєму внутрішньому житті, бо саме тоді написав я поему “Крізь бурю й сніг” (Автобіографія 23 березня 1931 р.). Поема дала назву і збірці, що побачила світ 1925 р.

Проте до того була ще “Тринадцята весна” — збірка, названа автором саме так у відповідності з його власним поетичним календарем: тринадцята, починаючи від 1910 р., — часу появи книжечки “На білих островах”. До “Тринадцятої весни” увійшли вірші переважно 1922—1923 р. (сама ж вона “перележала” у видавництві, і тому датована 1926 р.). Тут багато знайомого, передусім — порив до екзотики далеких країв і пафос культури, підсилений настійним “оживленням” духу та образів античності й середньовіччя. Любов до дальнього у М.Рильського залишилася такою ж дужою. Польоти уяви в просторі й у часі не знають перешкод. Виразнішою стала неоромантична туга за морем як символом чистоти, поезії й вічно манливої далечі. У цих пориваннях поета “до моря” переважають абстракції та позачасовість, проте помітний і французький — насамперед провансальський — “вектор”.

⁹ *Воспоминания о Максиме Рильском.* — М., 1984. — С. 158.

¹⁰ *Рильський М.* Лист до редакції газети “Більшовик” // Рильський М. Зазн. вид. — С. 12-13.

¹¹ *Там само.* — С.13-14.

Утім, є у “Тринадцятій весні” два несподівані для М.Рильського вірші (“Вночі в нетопленій хатині” та “Я не можу тебе забути”), в які раптом увірвалася трагічна українська реальність 1921–22 рр.; власне — це дві моторошні картинки, пов’язані зі щойно пережитим голодом. І мовби продовження їх — болісні рефлексії поета у віршах “Умерли всі — а за одним найтяжче”, “Закружляти в вітрі золотому”, “Мамо, сива мамо”, “Пливуть, живуть високо наді мною”, “Як тінь, як пес, холодна самота”. Чинники тієї болісної зіщуленості не дуже ясні; очевидно лише, що вони — не так зовнішні, як внутрішні. Моральні саморевізії з категоричними присудами на зразок: “Я жив у млі і впав у злі”, картання себе за “ролі й лжу”, гніт самоти й передчуття того, що час її завершується (звідси вигук: “Мамо — тепла мамо! Люди, люди йдуть!”), візії власної смерті, трагічно загострені гамлетівським за своєю суттю запитанням: “Був чи не був?”, дискомфорт міського, певною мірою демонізованого “дна”, — зміст тих рефлексій поета, які надавали його збірці “Тринадцята весна” драматичних тонів.

Не завжди солодкою, отже, була поетова — “гамсунівська” — самота! Можливо, і польоти його уяви були таким собі ескапізмом, специфічною реакцією на непросту дійсність “за вікном”? Вона, зовсім не сфантазована реальність громадянської війни і перших літ після неї, таки відлунювала в ліриці М.Рильського. Одне із свідчень — поезія “Вікна говорять” (збірка “Тринадцята весна”). Ось що “говорить” у ній “друге вікно”:

Одбира в поросяти дитина
Малай.
Жовта хата. Хазяйка Марина,
А хазяїн — одчай.

Хтось під вікнами ходить,
проходить,
Кричить.
Діти родяться, жито не родить —
І колиска скрипить.

Одбирає людина в людини
Життя...
Так і треба, так і треба, країно,
Україно моя!

Де вже тут рибальські віхи і “співучий Лангедок”? Останню строфу взяв за епіграф до свого колючого “Послання” (адресованого М.Рильському і датованого 1925–1926 рр.) Є.Маланюк. Узяв, треба думати, із співчутливо-саркастичною метою, адже пафос його твору саме такий. Є.Маланюк завжди тужив за “Римом”, надаючи перевагу мілітарному, залізному, вольовому в національній вдачі, — і картав Україну за її “елладність”, себто — за “співучість”, мрійливість, м’якотілість. Дісталось й М.Рильському: “Ви — лиш рефлекс відвічних хвиль, / Ви — лиш інерція Еллади...” Водночас Є.Маланюк цінував поетичну силу “неокласика”, з тією лишень поправкою, що тоді, у 1925 р., уважав її “пропащою” (згодом, навесні 1951 р., Є.Маланюк напише блискучий есей “М.Рильський в п’ятдесятиліття”, в якому віддасть данину талантові поета, хоча й не відмовиться від своїх колишніх нарікань із приводу його “елладності”).

Якщо повернутися до останньої з трьох цитованих раніше строф, то важко не почути в тому жахливому “Так і треба” крику відчаю поета над своєю “скорбною Матір’ю”. Щось подібне спостерігаємо й у молодого П.Тичини, — маю на увазі його болісну реакцію на кровопролиття, ту саму реакцію, яку в радянському літературознавстві тривалий час трактували як “абстрактний гуманізм”. У М.Рильського часів “Тринадцятої весни” — той же “абстрактний гуманізм”, те ж відчуття пережитого жаху, втрати мрії. Національної мрії... Мотив цей (радше навіть не мотив, а емоційний сплеск) у поезії Максима Рильського — поодинокий, проте він був-таки, був...

Трагізм того, про що “говорять” перші три “вікна”, поет начебто знімає світлом “четвертого”. Усе завершується мажором: “Виплива в імлі суворій // Срібний

корабель”. Інтонційно і за символічними значеннями це трохи нагадує відомий фінал поеми О.Блока “Дванадцять”, от тільки “музики революції” в українського поета не чути. Надто вже трагічні візії його трьох “вікон”...

Але повернімося до знання М.Рильського стосовно зламу в його внутрішньому житті 1923 року. У чому була суть того “зламу” і як він позначився на поезії автора “Синьої далечині” і “Тринадцятої весни”? Яким постав новий Максим Рильський у збірках “Крізь бурю й сніг” (1925), “Де сходяться дороги” (1929), “Гомін і відгомін” (1929)?

Ключ до відповіді запропонував сам М.Рильський: “сучасність заговорила”.

Почалося повернення з Лангедока. Самітництво й ескапізм змінювалися відчуттям активнішої, ніж досі, присутності в суспільному житті. І водночас поет залишався самим собою; “у своєму образному мисленні... [він] був таким, яким... вийшов із свого вчорашнього дня” (Л.Новиченко). Було б перебільшенням уважати, що 1923 роком завершувався його п’ятирічний “неокласичний” період. Читач збірки “Крізь бурю й сніг” легко впізнавав добре знайомого йому М.Рильського — апологаeta антики і класичних віршових форм. Але було в цій збірці й кілька суттєвих ознак, щодо яких можна вжити слово “вперше”.

Передусім — М.Рильський полемізує! Його поема “Чумаки”, вірші “Як мисливець обережний” та “Човен” — це й розмисел про покликання поета, і маніфестування певних естетичних принципів, і перейнята іронією (загалом — добродушною) суперечка з “невидимими” опонентами. Поета М.Рильський порівнює зі слідопитом-мисливцем, лікарем, суддею, радячи йому вслухатися в “голоси життя людського”, щоб згодом “одягти” життєві колізії в “панцир мислі”. Позиція споглядання й безсторонності, яка відводиться митцю у вірші, що виконував роль прологу до збірки “Крізь бурю й сніг”, досить уразлива з погляду критики. Проте крапки автор не ставив: вірш-пролог доповнювався “піснею першою” в поемі “Чумаки” (“Автор міркує про мистецтво”). Саме тут і починалася полеміка. Опоненти М.Рильського — “мудронавчені” критики й “нові поети, в панцирі закуті”, у суперечці з якими автор робив наголос на двох цінностях: творчій свободі та красі давнього мистецтва. Він обстоював право поета бути схожим на птаха, що означало бути самим собою. Бути собою — усупереч несамовитим ревнителю “бунтівничого плуга”, які взялися “цілий світ од ярем увільнити”, і тепер у революційному запалі ладні наставити для неслухняних птахів... нових кліток.

М.Рильський уникає патетики й пафосу, його стиль — спокійний роздум, прикрашений інколи м’якою іронією чи й самоіронією:

Є ланцюги, що їх не можна рвать, Краса в минуле вміє одчинять
Немов у тілі вен або артерій. І в будуче. Серед шалених прерій
Чи ж сором Марксу Гракхові подать І в тундрі, де сивіє бідний мох,
Братерську руку? Так от білі двері Нам світять Гейне, Тютчев, Архілох.

Нагадування про вічне, про красу класичного мистецтва, іронічні застереження стосовно культу “криці та бетону”, що витісняють “квітки й соловейків”, щодо гасел технізації мистецтва в середині 1920-х років були злословними. Спрощення складного, примітивне, політизоване тлумачення взаємостосунків минувшини й сучасності, навішування ярликів — ось проти чого “збунтувався” М.Рильський. Якщо, за словами критика Я.Савченка, до того він нагадував “фреску середньовічного монастиря”, то тепер “фреска” заговорила! І це не єдиний випадок, коли М.Рильський у властивому йому незлобивому дусі спростовував несправедливі закиди на свою адресу. 1929 р. близький до неокласиків професор Борис Якубський несподівано дорікнув поетові за те, що він іде “не в ритм з добою”. Максим Тадейович відповів полемічним віршем “Коли громаду літерат...”, який не друкувався, зате активно поширювався у списках¹².

“Чумаки” ж цікаві не тільки своїм іронічно-полемічним духом. Вони сповнені поезії українського чумацтва; тут є розкішні малюнки з життя “допотопних чумаків”, кілька колоритних портретів степових мандрівників; є захопливі асоціативні кружляння оповідача довкола різноманітних тем і сюжетів, зокрема, спогади про Романівку, батька; є принагідні рефлексії щодо кохання, Діогена й

¹² Див.: Балаболюченко А. Рукописи не горять // Вітчизна. — 1991. — №3.

Містраля, Короленка й Пушкіна... Сюжет поеми розгортається за принципом вільної оповідки, — тут, звичайно, М.Рильському стало в нагоді його “інтимне” спілкування з А.Міцкевичем, чийого “Пана Тадеуша” він саме перекладав...

Але не тільки з А.Міцкевичем: досі М.Рильський ніколи так активно не черпав із криниці українського фольклору (у вірші “Косовиця” він, наприклад, щедро використав народнописенну поетику).

І питома вага іронії не була в нього такою значною.

І дидактичне начало раніше не виявляло себе з такою очевидністю (при цьому, зауважу, воно не переходить у набридливі повчання; ідеться радше про життєві поради бувалої людини).

І до верлібру М.Рильський удався чи не вперше, чого не скажеш про жанр давно облюбованого сонета...

Збірку “Крізь бурю й сніг” М.Рильський завершив однойменною поемою. Її можна було б назвати поемою подоланих сумнівів — якщо мати на увазі ту світоглядно-настрєову дистанцію, яка відмежовує ліричне “Я” на початку твору і в його фіналі. Сум’яття, внутрішня зіщуленість, розгубленість змінюються спокійно-сонячним тоном, злагодою з самим собою та світом, відчуттям перспективи руху “крізь юну бурю” (поема “Крізь бурю й сніг” — про рух, рух як виростання особистості і як поступ історії).

Пролог і сім частин утворюють складну — музичну — композицію. Перші три частини — це багатоголосся людського ярмарку, репліки і сценки, за якими вгадується строкатий міський типаж часів непу. Як з’ясувалося, М.Рильському не чужим було амплуа соціального сатирика! Проте за суттю своєю він залишився неоромантиком: у поемі багато важить контраст романтичного двосвіття; є тут моторошні, криваві кольори — але є й (як альтернатива) вітальна сила світлих дитячих голосів, поєднана з несподіваним “тичининським” образом:

Сіє в віщому тумані

Симфонія мускулатур.

Поліфонія поеми — очевидна. А домінантною в її фіналі стає мелодія радості й надії.

Дитячі (янгольські?) голоси М.Рильський уплітав у багатозвуччя, яке видавалося космічним...

Збірка “Крізь бурю й сніг” і справді явила багато в чому н о в о г о М.Рильського. Проте серед тих його нових рис була й небезпека риторики, особливо помітна у вірші “Лягла зима. Завіяло дороги”, де поет демонстративно зрікався самотництва на користь гурту і славив новітніх Піфагорів у “вбогих свитках” — сільських юнаків, які “несхиблено, непереможно, прямо” простують “у дальню даль”... Цікаво, що далі йшов заключний вірш збірки, перейнятий якоюсь абсолютно природною, майже вибачливою інтонацією: “Я утомився од екзотики / Од хитро вигаданих слів, — / А на вербі срібляться котики, / І став холодний посинів...”

Ці срібні котики — одне з маленьких поетичних див Максима Рильського!

Улюбленим жанром М.Рильського у другій половині 1920-х рр. стає поема. У збірці “Де сходяться дороги”, як і в попередній, поем аж дві — “Сіно” та “Сашко”. Перша з них багатьма ознаками тяжіє до “Чумаків”: тут знову “заговорили” октави, знову сюжет будується на лірично-мемуарній основі з неминучими “зупинками” й асоціативними кружляннями думки, знову з’являються принагідні філософські медитації (цього разу — на тему краси жіночої і просто краси), пересипані всілякими книжними пригадками, серед яких спливають імена Гі де Мопассана, Ю.Словацького, І.Тургенєва... Основне ж сюжетне річище утворює історія братовбивства, причина якого — земля...

Л.Новиченко справедливо зазначав, що “в будь-якому своєму ліро-епічному творі Рильський залишає поважне місце для самого себе — для своїх сповідей, міркувань, полеміки, жартів, наче мимохідь кинутих з різного приводу афоризмів”. Це так. Він і в поемі “Сашко”, де сюжет будується як історія героя, не відмовляється від лірики, від милих оповідацьких “теревенів”. Ліричний сплеск, жарт, патетика — цей симбіоз став “фірмовим знаком” М.Рильського. Багато в чому “Сашко” — продовження поеми “Крізь бурю й сніг”. Тільки тут уже немає криз і сумнівів. Поема знаменувала прийняття і ствердження її автором філософії нового життя.

На щастя, М.Рильський обійшовся без гуркоту класової боротьби: його вабило не так руйнування старого, як будівництво нового, і саме ці життєтворні начала знайшли своє втілення в по-людськи привабливому образі героя, біографія якого звібрала в себе біографію цілого покоління. Є тут, звісно, і “скоромовки”, але є й блискуче виписані сцени дитячих та юнацьких “трудів і днів”, забав, невинних бешкетів, днів посеред війни (особливо колоритно змальовано багатоголосу теплушку часів першої світової!)... Конкретно-земний Сашко виростає в символ епохи, в “усесвітнього Сашка”, героя часу, — але при цьому М.Рильський щасливо уникає холодної плакатності. Надмір патетики в нього знімається жартом, отими самими “теревенями”, — тут у поета просто-таки абсолютний слух! Він і у фіналі обійшовся без пафосу, залишивши своїх оторопілих критиків наодинці з рядками, що закінчувалися словами “Любов і праця”:

Зітхнімо повними грудьми,
Доволі скиглить і згинаться!..
— Хто ж ваш Сашко?
Це я, це ми!
— А хто ж то ми?
— Любов і праця.

Відповідь абсолютно “позакласова” і “позачасова”! У суспільстві, де культивувалася ненависть, це виглядало майже як ересь...

Наприкінці 1920-х у М.Рильського раптом зазвучав мотив прощання з молодістю, а водночас побільшало інтимної лірики!

Під час громадянської війни і в перші роки після неї в українській поезії спостерігалася поетизація революційної аскези “сталевого” борця за соціалізм, який в ім’я великої ідеї свідомо зрікається повноти життя. Першою й найбільшою жертвою цього революційного самозречення ставали любов, сфера особистого, інтимного життя молодого людини, яка вийшла на шлях боротьби. Може, найкатегоричніше, “найпрограмовіше” висловився Василь Еллан (Блакитний) у вірші, назва якого звучить як полемічний виклик — “Після Крейцерової сонати” (написаний він 22-річним поетом, членом партії українських есерів, у липні 1918 р.):

Нам треба нервів, наче дроту,
Бажань, як залізобетон,
Нам треба буряного льоту, —
Грими ж, фанфар мідяний тон!

Мідяний тон фанфар у фіналі вірша різко протиставлено тужливій мелодії віоліни, музику маршу — камерним звукам, колективне крокування — самоті, вулицю — домашньому затишкові...

Подібну апологію революційного аскетизму можна зрозуміти, якщо взяти до уваги жорстокі суспільні обставини 1918 р., що вимагали від багатьох ровесників Василя Еллана сконцентрованості на боротьбі, цілковитої, без будь-яких послаблень для себе, відданості справі. Проте мине небагато часу, і стане ясно, що “пам’ять ніжних” неубієнна. У цьому сенсі антиподами Василя Еллана були Володимир Сосюра та Максим Рильський.

Поруч із аскетичним віршем “Буря” (збірка “Де сходяться дороги”) М.Рильський умістив шедевр еротичної поезії — “Поцілунок”. Якщо в першому творі постає суворий, дещо навіть плакатний образ соціальних максималістів, революціонерів з їхнім свідомо культивованим ригоризмом, то у другому, навпаки, змальовується розкіш і радість любовної “боротьби”, що завершується взаємним відчуттям щастя. Психологічна основа сюжету цього вірша — парадоксальна поведінка дівчини: вона втікає від охопленого жагою “переслідувача”, відбивається і кляне його, але зрештою зізнається в бажаності своєї “поразки”! Цей спалах пристрасті, цей любовний поєдинок належать, здається, самій вічності! Сповнене первісної буйності дійство постає з рядків вірша, в якому є щось від поезики східної любовної лірики. Чи не ота мальовничість і багатоперховість образної мови: “уста .., Мов квітка багряна, до мене простягли Свій келих, сповнений солодкої знемоги...” Уста — мов келих квітки. Метафора, захована в порівнянні! А білий мрамур ніг, а пахучі трави, чії тронки розлилися в темній гуштині лісу, чи, може, стародавньої пущі!

І бездоганна психологічна точність епітетів: у фіналі несподівано звучить зізнання дівчини перед її “жорстоким переможцем”, а сама ця позірна чоловіча жорстокість виявляється... ніжністю: “І тихим голосом, охриплим і чудним, вона промовила...” Слово “промовила” додає віршу урочистості й поетичності, і, як наслідок, еротичний малюнок набуває тієї піднесено-чистої світлосили, яка загалом прикметна для інтимної лірики М.Рильського. Віршів із подібною, щиро людяною та привабною жагою й відвертістю небагато в тодішній українській поезії — у ній ще сильний був або ж канон революційного аскетизму, або ж епатаж “аргонавтів” нового, соціалістичного світу, співців “вільного кохання”.

Наприкінці 1920-х М.Рильський уже мав репутацію Майстра. Цьому сприяла і його інтенсивна перекладацька діяльність. Свій творчий час він ділив між оригінальною поезією та “українізацією” зарубіжної класики. У збірці “Гомін і відгомін” (1929) така “роздвоєність” позначилася навіть на її (збірці) композиції: в останньому розділі поет знайомив читача з власними перекладами з П.Верлена, С.Малларме, М.Метерлінка, А.Міцкевича, Анрі де Реньє, А.Фета.

1932 р. побачила світ збірка М.Рильського “Знак терезів” — перша після арешту й “сидіння” в Лук’янівській в’язниці. Поет заговорив у цій збірці здушеним голосом. Тепер він змушений був рахуватися з “цензором в собі” і писати “правильні” вірші.

Утім, це надто сумна повість — “Поет у час репресій”...

Валентина Нарівська

ДИСОНАНСИ РОМАНТИЗМУ У ПОВІСТІ Я.ГАЛАНА “ГОРИ ДИМЛЯТЬ”

Перегляд “проблеми Галана” в цілому і повісті “Гори димлять”, зокрема, віднаходження її власної ніші в літературному процесі ХХ ст. — завдання не лише бажане, а й необхідне. Письменник, що сприймався як уособлення духу й пафосу радянськості, у 80-ті був підданий обструкції, звинувачений у дворушництві. Як наслідок — постать Галана вилучена з програм історії української літератури; його ім’я не звучить ні серед соцреалістичного письменства, ні серед новоутвореного канону класиків: чужий серед своїх, але й не свій серед чужих — результат реанімованої вульгарно-соціологічної позиції, спрямованої на митця неординарного.

А втім, багато в чому саме деканонізація письменника спровокувала ланцюгову літературознавчу реакцію. Повернення до повісті “Гори димлять” з метою віднайти її спектри адекватності художнім пошукам тогочасної літературної епохи загалом невідворотно пов’язане з феноменом, що його М.Наєнко означив як “ефект романтизму” в українській літературі¹; В.Толмачов актуалізував його “подовжений характер”, здатність до відродження в тій чи тій художній ситуації²; Л.Андреев залучав романтизм і “неоромантизм” до “основних частин сучасного синтезу”³; С.Зенкін схильний убачати в романтизмі “епохальну модель”, що функціонує в масштабі великої часової подовженості⁴, тобто йдеться про темпоральну необмеженість романтичної епохи, обумовленої, на думку О.Михайлова,

¹ Див.: Наєнко М. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. — К., 2000.

² Толмачев В. От романтизма к романтизму: Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. — М., 1997. — С. 5.

³ Андреев Л. Чем же закончилась история второго тысячелетия? Художественный синтез и постмодернизм // Зарубежная литература второго тысячелетия. — М., 2001. — С.293-294; 304-305.

⁴ Див.: Зенкин С. Французский романтизм и идея культуры: Аспекты проблемы. — М., 2001. — С. 6.